



# danza y coreografía

**ANA LEONTIEVA**

La danza es movimiento corporal, y movimiento sometido a leyes. Pero es también algo más, ya que la gimnasia —aun la rítmica— no llega a ser danza.

Y toda confusión en este sentido se hace imposible, tan pronto se recuerda que la gimnasia posee una finalidad enteramente mecánica y reducida al ámbito físico de lo corporal, en tanto que la danza, por abstracta que pueda ser, por deliberada mecanización que pueda hacer del movimiento, posee un fin creador y de expresividad espiritual. Si la danza renuncia muchas veces a todo intento de narración y si, en rigor, puede decirse que es incapaz de ser narrativa sin desvirtuar su propia esencia, lo cierto es que toda composición coreográfica supone la expresión de algo que atañe a la inteligencia y a la sensibilidad, aunque sólo se trate de la trasposición de lo rítmico del plano de lo auditivo al plano de lo visual.

Téofilo Gautier aseguraba que la finalidad del ballet era la danza misma y que la danza no era sino el "arte de crear formas elegantes y correctas, en diversas posiciones favorables al desarrollo de las líneas". Pero esta concepción confunde los medios del arte con su finalidad. Si el baile utiliza esos recursos para expresarse, en el

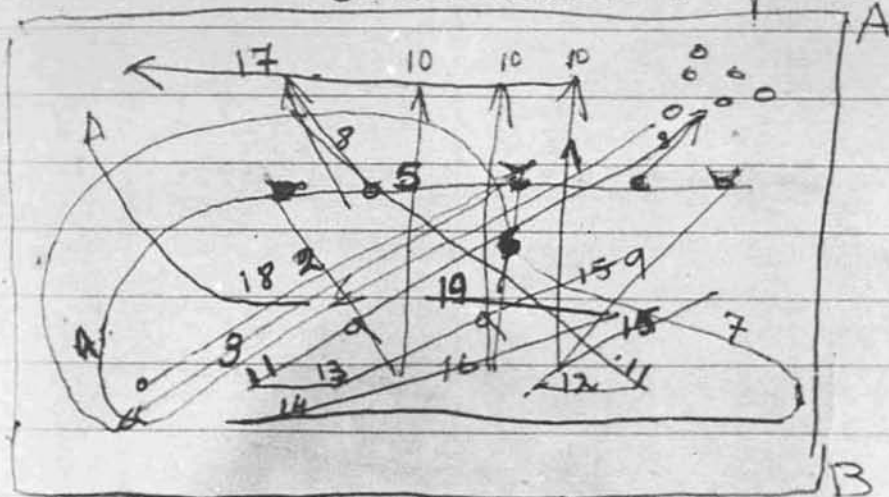
fondo posee siempre, como cualquier obra musical y a veces como las obras dramáticas, un contenido a la vez lógico e imaginativo. El propio Gautier admitía que la danza expresa pasiones; y partiendo de aquí no es muy largo el camino que hay que recorrer para admitir —sobre todo ya hoy en día— que también puede expresar ideas.

Sin convertir a la danza en mímica y pantomima, para el coreógrafo contemporáneo es interesante entender esto que, por otra parte, está entendido por los grandes coreógrafos hace ya muchos años.

Para Mijaíl Fokin era inadmisibles que el baile se redujese a la mecánica reproducción de los elementos musicales; Lifar ha dicho mil veces su oposición a que el baile se abordase como "ilustración" de la música; y Noverre, en sus famosas **Cartas** insistió en la conveniencia de los temas trágicos y heroicos.

Admitido el problema del tema, éste es el que primero se plantea a un coreógrafo en su labor. De Noverre y Menestrier a estos días, a la tragedia ballet se han unido ejemplo de todos los géneros, aún con gran éxito de lo humorístico o grotesco. Pero cuando Noverre, en su "Carta III", señalaba algunas



continuación 2<sup>a</sup> parte.

- 1<sup>o</sup> - El Triángulo camina hacia Juana
- 2<sup>o</sup> - Juana corre hacia el
- 3 - Juana se retira de espaldas al público.
- 4<sup>o</sup> - Juana y Duques forman semi círculo al Obis

De los apuntes de trabajo de Leon-  
tieva: uno de los esquemas coreográ-  
ficos para la segunda parte de Juana  
en Rouen. (Fotocopia: Carlos Núñez).

normas para el desarrollo temático en la danza, entre otras que han envejecido fijaba algunas que mantienen su vigencia. Es indudable, por ejemplo, que la danza está también a su modo sometida a las reglas de la perspectiva y que, en consecuencia, en ella se pierden con la lejanía los pequeños detalles, lo que conviene tener en cuenta a la hora de la creación coreográfica. "En los cuadros danzarios —afirmaba Noverre— hacen falta los rasgos marcados, grandes trazos, caracteres vigorosos, acusados relieves de masas y oposiciones y contrastes tan intensos como artísticamente ordenados."

De estas características y de su habitual simplicidad, extraía Noverre su preferencia por los temas heroicos; pero basta que un tema posea sencillez y claridad literarias suficientes para que la danza pueda asimilarlo y aplicarle con éxito esos conceptos coreográficos que, entre otras virtudes, limitan de inmediato lo pantomímico a lo indispensable y convierten a la mímica sólo en un subordinado complemento de la expresividad danzaria.

De lo anterior se infiere la necesidad de que el coreógrafo posea una adecuada información literaria y dramática para la afortunada selección de temas. Y jamás se ha dudado de la importancia de la formación musical. Pero se subestima muchas veces lo concerniente a las Artes Plásticas, como si esto no fuese decisivo en el terreno de lo coreográfico. Noverre, que llamaba "compositores" a los que nosotros denominamos coreógrafos, insistía ya en sus tiempos en que "un compositor que quiere elevarse por encima de lo común debe estudiar a los pintores y seguirlos en sus diferentes maneras de componer y de hacer". "Su arte —añadía— persigue el mismo objeto en cuanto a la mezcla de colores, al claroscuro, a la manera de agrupar y de vestir las figuras, en cuanto a fijar actitudes y a dotarlas de fuego, de carácter y de expresión. ¿Podría entonces triunfar el coreógrafo sin reunir las condiciones y calidades que constituyen al gran pintor?"

Y agregaba Noverre:

"Una pincelada de geometría no puede sino ser ventajosa: dará

limpieza en las figuras, orden en las combinaciones, precisión en las formas... El estudio del Dibujo es más que útil en los ballets, para que los que los crean no se dediquen seriamente a él: proporciona novedad y elegancia en las figuras, vida en los grupos, gracia en los movimientos corporales, justeza y precisión en las actitudes... Descúidese el dibujo y se tendrán gruesos errores en la composición..."

Serge Lifar afirma que el coreógrafo no nace sino que se hace; y que se hace sobre la base de estudio y de trabajo incesantes. No sólo en el terreno de la danza pura, aunque el dominio técnico de lo danzario sea obligado sino, además, en lo que toca a la cultura general. Luciano, en su **Tratado histórico de la danza** habló, a este respecto, de la Poesía, la Música, la Geometría, la Filosofía y la Retórica. Y Noverre, más tarde, pero ya hace siglos, insistió en lo mismo: "Nada puede ser indiferente al coreógrafo, que no puede distinguirse en su arte más que aplicándose al estudio de todo lo que se acaba de mencionar... Todas las artes van de la mano y son como el conjunto de una familia numerosa... Cada una toma ruta diferentes y cada una tiene diferentes principios, pero todas tienen ciertas similitudes que anuncian su íntima unión y la necesidad que tienen unas de otras para embellecerse y perturbarse... En consecuencia, el coreógrafo cuyos conocimientos sean más extensos habrá de ser el que posea más talento e imaginación, el que más fuego, más verdad, más espíritu e interés logrará en sus composiciones."

Hasta ahora, en muchas ocasiones, los coreógrafos han surgido por azar, en función del ejercicio práctico de la danza, apenas con el previo requisito de un poco de imaginación. Pero poco se logra en definitiva, si al poder de invención no se añaden los ingredientes culturales de los que dependen que el baile no pueda reducirse a la mecánica corporal que sustenta la acrobacia o la gimnasia y sin los cuales el baile deja de ser un arte.

1961