# Apreciación de la danza

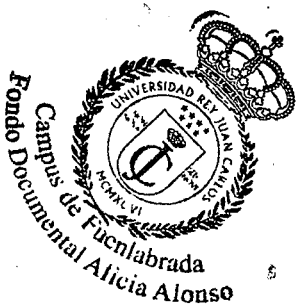
## Ramiro Guerra

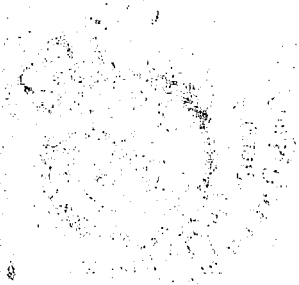
ensayo

Universidad Rey Juan Carlos
Fondo Bibliográfico "Alicia Alonso"
1000178095

# Apreciación de la danza

Rd: 365
LA-M
793.3 (091)
RAM Lpr





ensayo

# Apreciación de la danza

## Ramiro Guerra

LETRAS CUBANAS

Campus de Fuenlabrada
Fondo Documental Alicia Alonso

Edición y corrección / *Georgina Pérez Palmés*
Diseño interior y de cubierta / *Víctor Roberto Sánchez*
Ilustración de cubierta / Diseño de León Bakst para *El pájaro de fuego*
Composición computarizada / *Ramón Caballero*

© Ramiro Guerra, 2003
© Sobre la presente edición:
Editorial Letras Cubanas, 2003

ISBN 959-10-0848-1

Instituto Cubano del Libro
Editorial Letras Cubanas
Palacio del Segundo Cabo
O'Reilly 4, esquina a Tacón
La Habana, Cuba

E-mail: elc@icl.cult.cu

# INTRODUCCIÓN

El reconocimiento de la danza como forma del arte, susceptible al campo investigativo, resulta escaso en nuestros días.

Si bien la danza, por su precaria inmediatez, es una de las materias menos propicias a la investigación teórica, reflexionar y tratar de dar respuestas, aunque sólo sean empíricas, no puede postergarse. En tal sentido y gracias a la sistemática obra investigativa del maestro Ramiro Guerra, se pone a disposición de los lectores una versión más completa y actualizada de aquella que, por los años sesenta, y como fruto del curso libre organizado por la Dirección de Extensión de la Universidad de La Habana, viera la luz en forma de libro, titulado, igualmente, *Apreciación de la danza*.

La ardua labor como teórico de la danza, que se remonta a sus primeros trabajos en publicaciones periódicas cubanas: *Prometeo*, *Revista de Música* de la Biblioteca Nacional y *Lunes de Revolución*, entre otras, así como su incesante preocupación por acercarnos al conocimiento de los códigos danzarios, convergen en esta obra que, ahora, se reedita por la Editorial Letras Cubanas.

La danza vive en la vitalidad efímera del instante y tiene un carácter fugaz que la hace particularmente compleja de estudiar y dependiente de otras formas artísticas; no obstante, hoy su teorización resulta un hecho inaplazable, en tanto, acercarnos a ella es aproximarnos a la existencia del hombre, a su historia, es descubrirla como un medio de comunicación.

Campus de Fuenlabrada
Fondo Documental Alicia Alonso

Como forma de expresión humana, cuya práctica ha sido universal, tanto en el tiempo como en el espacio, su código de comunicación está formado por un amplio rango de figuraciones sígnicas que se nos presenta y representa como el lenguaje, por excelencia, del movimiento corporal humano en un tiempo y espacio determinados.

Su realización se observa en todas las culturas y épocas históricas, materializándose a través de múltiples formas y diseños que desempeñan diversas funciones sociales. Todos estos signos responden a una necesidad comunicativa tan directa como la del lenguaje hablado o escrito, por lo que el gesto y su manipulación forman parte del lenguaje hablado a manera de subrayante del mismo.

Debido, quizás, a su naturaleza «de movimiento corporal», quienes la han producido han renunciado casi por completo a la reflexión teórica en torno a la misma, de ahí, que surjan importantes cuestiones como el definir qué es la danza, para entender, analizar y valorar la trascendencia social de esta manifestación artística, muchas veces ignorada y/o subestimada.

No es fortuito el hecho de que sea el maestro Ramiro Guerra, quien, con una sólida formación especializada y un alto sentido crítico, nos ofrezca en esta investigación valoraciones acerca de los elementos básicos de la danza, exponga problemáticas medulares respecto a su recepción y nos conduzca por senderos múltiples y diversos para una comprensión más acertada. Para ello, el autor, desde sus primeras páginas, nos brinda una definición de la danza, cuestión que ha sido tocada por diversos teóricos interesados en este tema como John Martín, quien nos dice que la danza es: «un término muy amplio, pues incluye una multiplicidad de actividades que van desde ciertas prácticas naturales e instintivas de animales, especialmente pájaros y peces, hasta las creaciones artísticas más complicadas y cuidadosamente planeadas de hombres y mujeres dotados de talento específico».

Lo señalado por Paul Nettl que destaca que: «el baile como movimiento ordenado y rítmico del cuerpo se halla en la raíz de las relaciones biológicas de los humanos y animales. La respiración, los latidos del corazón, la dualidad del cuerpo humano forman la base de los movimientos humanos y animales».

O según Susan Langer la que considera que: «La danza es una apariencia... es una aparición de poderes activos, una imagen dinámica...La sustancia de la danza, la aparición misma consta de esas fuerzas físicas que atraen e impulsan...Una danza, como cualquier obra de arte, es una forma perceptible que expresa la naturaleza del sentimiento humano, la vida interior.»

Como puede verse, en cada una de estas definiciones se observan conceptos diversos, parcializados o incompletos, que conducen a preguntarnos: ¿los animales danzan o es ésta una manifestación exclusiva del ser humano?, ¿la danza es producto del inconsciente o requiere de una coordinación coherente de movimientos?, ¿cuál es la diferencia entre movimiento y danza?

Pensar que los movimientos rítmicos de los animales, el llamado vuelo nupcial de las abejas, el galanteo entre aves durante el período de celo, etcétera, en los cuales se observan diseños organizados, ejecutados en un tiempo y espacio precisos, sean dancísticos, es una concepción que confunde un hecho cultural con una acción meramente biológica. No se distingue entre una manifestación, aprendida y transmitida en sociedad, y una conducta, genéticamente determinada, aunque cabe señalar que el ejecutante humano, hacedor de la danza, no es tan sólo un ente artístico, sino también un ser biológico con una capacidad creadora y transformadora, tanto de sí mismo como del medio que le rodea mediante el trabajo, ya que el trabajo artístico es un trabajo concreto que como tal produce un valor de uso: satisfacer las necesidades humanas de expresión y comunicación, basadas en la sensibilidad, las emociones, los sentimientos y las sensaciones.

Por otra parte, en este libro, su autor nos subraya que la danza es un producto social, que surge de las relaciones que los seres humanos entablan entre sí y con la naturaleza, y que es una forma de comunicación que cumple una función específica y determinada por el momento histórico en que se desarrolla.

De cotidiana consulta resultará esta obra del maestro Ramiro Guerra, quien, en los últimos años, nos ha deleitado con *Calibán danzante*, *Coordenadas danzarias*, *Eros baila* y, próximamente, con *El síndrome del placer* y *De la narratividad al abstraccionismo en la danza,* y para el que esta manifestación artística sigue siendo su razón de ser y de existir.

El panorama danzario en la actualidad es tan rico y tan diverso que en el futuro debemos estar preparados para asistir a espectáculos que rechacen cada vez más el escenario encerrado a la italiana, o a puestas en escena de danzas en que la palabra y el canto den mayor sentido a los movimientos, o en que las fronteras entre las diversas formas de expresión tradicionales no europeas y el mundo occidental se desvanezcan.

Si bien es cierto que cada vez resulta más difícil decidir y definir a qué género o estilo pertenecen las coreografías de múltiples coreógrafos como el sueco Mats Ek, el checo Jiri Kylian, el norteamericano William Forsythe, el neerlandés Hans Van Manen o el japonés Saburo Teshigawara, lo que realmente cuenta es la calidad de las obras y la rehabilitación total del movimiento, como génesis de la danza y esencia de la comunicación entre los seres humanos.

LISSETTE HERNÁNDEZ GARCÍA

# APRECIACIÓN DE LA DANZA

## Amplitud del término danza

Como punto de partida de nuestro estudio apreciativo de la danza, será necesario aclarar algunas expresiones referentes a la misma, usadas corrientemente. Así, oímos aplicar el término «baile» a toda danza relacionada con una actividad recreativa. Se va al baile, se aprende un baile de moda, se baila bien o mal, siempre refiriéndose a la danza, ajena al teatro o al profesionalismo artístico. Por otro lado, la palabra «ballet», relacionada con la danza llamada clásica, se ha constituido en vocablo ligado a la danza teatral, y cada vez es más aplicado a actividades teatrales realmente distantes de dichas manifestaciones. Entonces, se habla de «ballet español», «ballet de la televisión» y la denominación de «muchachas del ballet» sirve, con frecuencia, para designar a las bailarinas del show teatral o del cabaret.

Como vemos, se ha establecido una clara diferencia entre una actividad danzaria, ajena al teatro y otra, propia del mismo, con sus correspondientes vocablos diferenciados, aunque aplicados de forma confusa.

Dado que pretendemos profundizar en la apreciación de la danza, tanto en uno de sus campos como en el otro, y en las diversas ramificaciones de ambos es que vamos a utilizar el término «danza» como general en toda actividad de baile y se aplicará el conveniente adjetivo de folklórica, moderna, recreativa, clásica o académica para concretar sus diferentes aspectos, en forma correcta y clarificada.

## Características especiales de la danza en relación con su percepción

Una muy importante característica de la danza en cuanto a su percepción o la relación de comunicación entre la obra danzaria y su público, tiene que ver con determinadas circunstancias bien apremiantes. Éstas son la inmediatez, la irrepetibilidad y lo efímero del fenómeno danzario. A diferencia de las otras artes (la literatura, la pintura o la escultura y la música), la danza transcurre en un breve plazo de tiempo y de espacio, más allá del cual, las imágenes significativas del movimiento desaparecen del ojo del espectador. Lo que no haya podido ser captado en esa fugaz y fugitiva relación, sólo podrá sustitutivamente incorporarse a la sensibilidad del observador por la memoria de lo visto o escrito por algún crítico, que se expresa a través de muy personales puntos de vista. Actualmente, el video suele mantener, con limitaciones, el hecho danzario original, aunque no muy a mano por el gran público. Esto hace que, de manera distinta a la lectura de un poema o relato, que pueden releerse tantas veces como sea necesario para captar sus significaciones, o la observación de un cuadro o una escultura por el tiempo requerido, para comprender su contenido, la danza sólo es perceptible bajo circunstancias de extrema inmediatez, amenazada, además, por el factor de la irrepetibilidad que hace dudosa que la interpretación sea igual en sucesivas circunstancias de una representación a la otra.

Vista una danza, su desaparición ante el ojo del espectador, deja al mismo perplejo e inseguro de lo que captó con respecto a su belleza significativa, más allá de un impacto emocional estético, rápido y fugaz.

De aquí que la historia de la danza sea una de las más imprecisas de la historia general de las artes. Quedan muy pocas muestras del arte coreográfico antiguo, sólo la información que han dejado otras artes como la literatura o la pintura, de forma sustitutiva. El cine

ha permitido, a partir de la segunda mitad del siglo xx, mantener vivas las imágenes de la expresividad de Nureyev, Margot Fonteyn y Martha Graham, así como algo de Pavlova, pero, ¿qué sabemos de los Vestris, Taglioni, Nijinsky o Isadora Duncan?

Los rituales de Dionisio son ignorados, aunque las esculturas helénicas aún pueden ser vistas en los grandes museos del mundo. Las danzas de los juglares son sólo menciones sin corroborar, mas las grandes catedrales del Medioevo existen intactas de frente a los siglos. *Le ballet comique de la reine* desapareció pero la música de Lully y Rameau todavía hoy puede ser escuchada en las salas de concierto. Las danzas preclásicas sobreviven, únicamente, detenidas y estáticas en algún que otro grabado de la época, mientras que los palacios barrocos pueden ser visitados con sus paredes y techos pintados, llenos de tapices, gobelinos, alfombras y muebles de aquellos tiempos, conservados para la admiración de los visitantes de los mismos.

De aquí, que el arte de la danza necesite unas antenas perceptivas bien desarrolladas para el verdadero disfrute de sus obras, so pena de recibirlas sólo a medias o, lo peor, de forma superficial y frívola, amenazada por las circunstancias de la ya mencionada inmediatez, irrepetibilidad y carácter efímero del hecho danzario.

## Dinamismo evolutivo de la danza

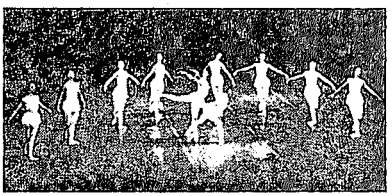
La danza, como toda actividad humana y como el mismo hombre, es producto de una evolución. Igual que la mentalidad, ha ido evolucionando en un proceso de selección hasta los más avanzados estadios culturales, sin que hayan desaparecido niveles anteriores producidos por la ideología de etapas socio-político-económicas determinadas y que aún coexisten con las más avanzadas. Así también, la danza, en su trayectoria de siglos, ha ido creando formas, maneras y estilos, que existen unos al lado de los otros, y que se influyen mutuamente. La variada

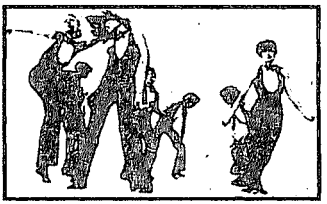
serie de contradicciones que se plantean entre unos y otros, hace necesario tener una visión dinámica, siempre en movimiento, para poder apreciarla. Esta manera de verla será el punto de vista que se adoptará para su apreciación. Siempre será estudiada como una actividad viva, con diversas ramificaciones hacia el pasado y hacia el futuro, todas ellas interrelacionándose con el presente, influyéndose y modificándose entre sí.

Algo no deberá jamás ser olvidado, lo cual este estudio ayudará a cimentar, y es el hecho de que la danza es una actividad cultural, sea ya dentro de las tradiciones anónimas populares o dentro de un marco técnico complejo. Es un arte como la pintura, la arquitectura, la música, o cualquier otro, producto de una actividad ideológica y que ha pasado, pasa y seguirá pasando por todos los procesos de la cultura, como actividad suprema del hombre.

## Danza de imagen o narrativa y danza sin imagen o abstracta

Una situación fundamental se va a encontrar en la actividad danzaria, y que brindará el primer camino para internarse en su intrincado laberinto. Es el hecho de que toda danza, o bien proyecta una imagen precisa y objetiva del mundo, o bien no la proyecta, entregándose a una acción subjetiva, sin relación con el mundo externo. En el primer caso, surge la danza de acción, de narración o caracterización de un objeto o persona. Es ésta una danza en que siempre existe una imagen a plasmar o reproducir: una visión de hechos, acontecimientos o sujetos que se reviven. Es una danza que supone la experiencia anterior con seres, objetos y sucesos acontecidos. Implica una imitación de esa experiencia dentro del marco artístico de la danza y a través de sus propios medios expresivos, como son los del movimiento físico. Igual que un poema narra una batalla, una música plasma un paisaje o un cuadro representa la figura de un niño.



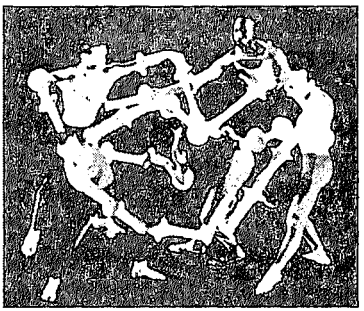


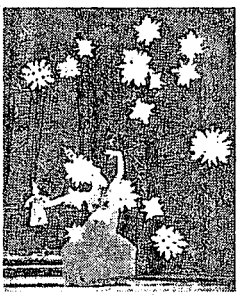
DANZA ABSTRACTA

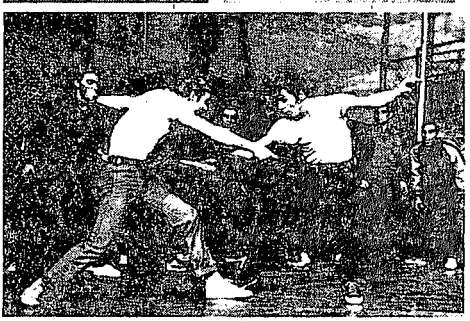
*Concierto barroco,*
de George Balanchine.
Foto: Martha Swope.

*Eigth Jelly Rolls,*
de Twyla Tharp. Foto: Tony Rusell.

*Galaxia*, de Merce Cunningham.
Foto: Migdoll.







DANZA NARRATIVA

*El penitente,*
de Martha Graham.
Foto: Bárbara Morgan.

*El rey y yo*, de Jerome Robbins.

*West Side Story,*
de Jerome Robbins.
Foto: Fred Feld.

Por otro lado, encontramos una actividad danzaria desligada de las imágenes del mundo exterior, en que el movimiento que la origina está impulsado por una energía subjetiva, dependiente solamente del sujeto ejecutante de la danza, que establece relación directa con experiencias anteriores en que la narración no juega papel alguno. Esta danza se desenvuelve dentro de un mundo fuertemente emocional, íntimamente ligado al automatismo del subconsciente, siendo el éxtasis o trance un frecuente resultado. Es una danza abstracta, en ocasiones, catártica y, en otras, de un fuerte racionalismo, aunque siempre regida por un principio de no representación.

Estos dos campos han de estar siempre presentes como dos polos de un mismo mundo, que a veces se tocan, dando extraños y sorprendentes ejemplos híbridos. Será necesario aprender a ubicar la actividad danzaria, en uno u otro caso, sin que jamás se haga discriminación del uno a expensas del otro. Se encontrará que hay épocas con afinidades hacia el uno o el otro, pero una correcta posición de aplicación obligará a evaluar la danza no por pertenecer a una u otra categoría, sino por la comprensión de la misma a través de ella.

## Cauces originarios de la danza

Si se compara la danza con el caudal de un gran río, cuyas aguas corren por distintos cauces, sin que se pierda la fuerza de su contenido, se podría decir que la exaltación física y mental que se manifiesta en el movimiento estético, que es la danza, ha corrido y corre por tres vías, cada una de las cuales no hace exclusión de las otras.

La vía del ritual religioso, la vía de la recreación colectiva y la vía del espectáculo teatral han sido y son los tres caminos o cauces por donde la danza transita en su constante necesidad de comunicación, característica básica de toda actividad relacionada con el arte.

## La danza y el ritual religioso: danzas sagradas

La necesidad que el hombre primitivo tuvo de explicarse los fenómenos de la naturaleza, y propiciarlos para su beneficio, le obligó a elaborar un complicado ritual que como conjuro mágico atrajera las potencias espirituales del bien y repeliera las del mal. La danza formó parte de esa ritualidad y no fue más que un medio de comunicación con los ignotos poderes de la naturaleza. Danzas al sol, a la tierra, a la luna, a las aguas del río y a las del mar, al rayo, a la propiciación de las lluvias, al crecimiento del maíz, etcétera, llenan toda esta vía, tanto de la danza de imagen, al personificar los elementos propiciadores de la naturaleza, narrando historias y leyendas de espíritus y dioses, como de la danza sin imagen, en que la posesión espiritual lleva al trance extático.

La danza deviene en magia en la primera etapa de este camino de expresión. Sus movimientos adquieren precisos significados, a través de los cuales el hombre primitivo aspira a doblegar la naturaleza para cumplir su voluntad, impuesta de acuerdo con sus necesidades vitales. Igual que la pintura rupestre trata de captar la fuerza espiritual del animal y propende a la realización eficaz de la cacería, la danza que imita la acción del animal aspira a provocar los mismos efectos. Cuando se hacen danzas para la lluvia, el crecimiento de las plantas, el espantar los malos espíritus infernales o la propiciación de los antepasados, el hombre va a la búsqueda de resultados precisos, relacionados con la visión del mundo que lo rodea y la interpretación que da de ello. Es ésta una manifestación danzaria vital ligada a las profundas necesidades de las sociedades primitivas. Jamás funciona por un placer estético o un ejercicio recreativo, ni posee implicación decorativa alguna. Es tan básica e importante como la ley tribal, como la organización del trabajo, como las normas morales que rigen las relaciones sociales. Es una danza ejercida colectivamente, por toda la comunidad y de imprescindible ejecución por hombres, mujeres,

DANZA RELIGIOSA

Danza del derviche.

Danza del candomblé bahiano. Foto: Pierre Verger.

Danza de monjes tibetanos.

Danza de sacerdotes del Dahomey. Foto: Pierre Verger.

DANZA RECREATIVA Y FOLKLÓRICA

Cake-walk afro-americano. Foto: Culver.

*Jitterburg* (cuadro de Covarrubias).

*Día de Reyes en Cuba* (grabado de Landaluze).

Danza de bodas húngara.

niños y ancianos. Por lo tanto, es simple y básica, aunque profunda y vital: en ella se juegan mágicas implicaciones en que la sociedad primitiva basa su ideología.

Cuando el régimen esclavista se instaura, la organización de los núcleos sociales va a la creación de castas, entre las cuales la sacerdotal ocupará alta preponderancia. La religión perderá su contacto con la naturaleza, la aristocracia gobernante tomará las riendas del núcleo social y una aristocracia divina se instaurará en lo alto de la organización religiosa por un apretado cuerpo de intermediarios que constituirán el núcleo sacerdotal. El ritual religioso conforma un complejo aparato que funciona para la exaltación del poder jerárquico de la divinidad. Las narraciones épicas y heroicas de los hechos de los dioses van a ser el material a desarrollar en el oficio religioso y danzas sagradas de imágenes son ejecutadas por los oficiantes sacerdotales, específicamente tecnificados para llenar las necesidades de comunicación entre el creyente y la divinidad. La danza deja de ser una actividad colectiva para constituirse en un servicio religioso, prestado por la clase sacerdotal en el templo ante los creyentes, en honor a los dioses, echándose las bases del espectáculo teatral de danza. Esta vía de expresión danzaria aún hoy puede ser observada en determinados lugares del Oriente, en que todavía sobreviven castas sacerdotales que entrenan a las bailarinas del templo en sus tradicionales danzas sagradas. Con frecuencia, estos grupos de bailarinas son eventualmente transformadas en compañías teatrales que recorren los teatros de Occidente con sus espectáculos, tal es el caso de las niñas-danzarinas de Bali.

## La danza como recreación colectiva

La necesidad de expandir la fuerza física a través del movimiento rítmico, en una coordinación colectiva, lleva al hombre a la elabo-

ración de una amplia serie de danzas que, con el pretexto de celebraciones de cualquier tipo, sirve para llenar una necesidad vital que sólo puede cumplir con exactitud la danza. Bodas, nacimientos, festivales del agro, unen a hombres y mujeres en parejas, en grupos, en grandes coros y, a veces, en multitudes, para bailar incansablemente. Esta vía de la danza está íntimamente ligada al regocijo popular y también fuertemente enraizada en circunstancias étnicas, que constituyen uno de los más preciados aspectos del folklore, el cual no es más que la recopilación del arte espontáneo de los pueblos.

Aquí también se expanden las danzas de imagen, tales como las de palos, las de galanteos, las de bufones, etcétera, y la abstracta o sin imagen, en que la simple exaltación física se expresa directamente sin personificación de ninguna clase.

Dentro de esta vía, igualmente, se ubica la llamada danza social o de salón, tan cultivada en nuestro tiempo, al llenar la necesidad de expansión física del hombre moderno, dentro del apretado marco de la agitada y rutinaria vida de los centros urbanos. El club y el cabaret proveen circunstancias adecuadas para la danza de pareja, que, en la actualidad, también cumple la función de libre acercamiento erótico, impuesto por el ansia de libertad sexual de la época. La fuerza erótica controlada posee en esta vía danzaria una específica manera de liberación, adaptando las necesidades actuales a algunas formas de la antigua danza de pareja.

Estas danzas, llamadas de salón, tienen origen directo en las viejas danzas folklóricas y regionales que fueron transformadas por las danzas preclásicas renacentistas, las cuales crearon un género dentro de las altas clases de la nobleza para bajar después hasta los grandes núcleos populares. Su mayor expansión se logró a fines del siglo XIX con el auge del vals, a partir del cual se ha mantenido *in crescendo* hasta nuestros días, en los que la irrupción de los ritmos negros y sus movimientos han creado toda una galaxia de danzas sociales de salón que va desde el fox-trot y

el tango hasta el be bop y el rock'n roll. Este tipo de danza recreacional se caracteriza por ser una manifestación ajena a la presencia del espectador, a través de la cual se establece una subterránea solidaridad colectiva entre sus participantes, más allá de edades, clases sociales y a veces hasta de sexo. Es frecuente ver, en los bailes populares provincianos de Europa, a jóvenes de un mismo sexo bailando juntos, con lo que se rompe, desde luego, la ya mencionada expansión erótica que, frecuentemente, implica esta danza recreacional. En América, también se detecta, en los orígenes del tango, el hecho que eran los hombres en el ámbito de los burdeles quienes se entretenían bailándolo.

La danza folklórica y la de salón, como aspectos diferentes pero afines dentro de la danza recreativa, están ligadas, a menudo, a la relación de los núcleos sociales con los centros urbanos, siendo la primera, a veces, cultivada en lugares algo alejados de dichos centros, mientras que la segunda es un producto inmediato de la vida citadina, lo cual no excluye, por supuesto, que una y otra dejen de desarrollarse en medios antagónicos. Tal es el caso de los bailes de salón, efectuados en ámbitos campesinos y la danza folklórica, practicada en las ciudades, circunstancias que ocurren como resultado de las intrincadas relaciones que el mundo actual muestra entre los diversos estratos sociales.

## La danza y el teatro: danzas espectaculares

El desarrollo de las formas expresivas artísticas y su consiguiente elaboración técnica propició el surgimiento del especialista o profesional de la danza y estableció las bases del espectáculo teatral, en que el ejecutante danza para un público que, sensible y voluntariamente, presta su atención a dicha forma de expresión. La necesidad de comunicación estética danzaria adquiere mayores medios para lograr sus fines y capacidad para elaborar un com-

plejo sistema con amplios recursos técnicos. Desaparece el anónimo creador en la danza y la creación individual adquiere singular preponderancia. Surge el coreógrafo y el bailarín se hace virtuoso. Diferentes elementos, como las artes plásticas, la música, la literatura y las artes dramáticas, enriquecen y dan aportes a la creación del espectáculo teatral, constituyéndose en subsistemas dentro del sistema total de una danza puesta sobre la escena. Aquí fructifica, como nunca, la danza de imagen, al encontrar en el teatro y sus características dramáticas gran afinidad. La danza abstracta tampoco deja de ocupar su puesto, como puro ejercicio en la precisión de la forma, sin repercusiones representativas de ninguna clase.

La más antigua de estas tres vías danzarias fue la del ritual religioso. Cuando la religión fue perdiendo intensidad, la segunda vía fue adquiriendo fuerza y, por último, al crearse el profesionalismo en la danza, la tercera adquirió preponderancia ya como un arte elaborado. Esto, sin embargo, no quiere decir que exista una total diferenciación entre los tres campos, ni que hayan desaparecido las otras vías en ningún momento. No puede decirse que la danza religiosa no poseyera en germen el espectáculo teatral, y la prueba se hace patente en el hecho de que el arte dramático surgió de la danza de los rituales griegos del culto a Dionisio, dios de la vid, ni que estas danzas teatrales dejen de expresar una exaltación física, como la mostrada dentro de un ritual tribal.

Tampoco las danzas folklóricas están desvinculadas de los antiguos rituales a la naturaleza, ya que, en realidad, son las mismas viejas formas que han perdido su contenido religioso. El uso de círculos, las hileras de parejas, la utilización de vistosos trajes, máscaras y aditamentos florales o de otro tipo (palos, espadas, cascabeles, teas encendidas), son todos elementos de danzas rituales de fertilidad que se mantienen en muchas de las danzas folklóricas. Por otra parte, la danza teatral no deja de tener una expresiva exaltación física, aunque controlada por la técnica, ni

DANZA TEATRAL

*Medea*, de Birgit Cullberg. Foto: Martha Swope.

*La vida de las abejas*, de Doris Humphrey. Foto: Soichi Sunami.

ha dejado de enriquecerse, constantemente, de elementos de la danza religiosa, así como del folklore. Es sumamente importante saber que la técnica académica del llamado ballet clásico no es más que una elaboración tecnificada de las danzas folklóricas europeas de los siglos XVI y XVII

En la actualidad, podemos observar a nuestro alrededor tanto danzas religiosas rituales como folklóricas y sociales, así como espectaculares del medio teatral, en cada uno de sus dos aspectos, tanto el narrativo como el abstracto. Poder distinguir unas de otras y ubicarlas dentro de su propio medio de cultivo para así disfrutarlas sin menospreciarlas es el primer paso para una correcta apreciación de la danza, teniendo en cuenta que, a través de ellas, siempre fluye el poderoso caudal del movimiento creador de imágenes danzarias como medio de comunicación en sus diferentes niveles estéticos.

## Factores o sistemas básicos de la danza

Aunque en capítulos posteriores se hará un detallado análisis de los factores o sistemas básicos que apoyan a la danza teatral, se presentarán los mismos ahora, someramente, para, de esa manera, aclarar una serie de circunstancias de estilo y forma que ocuparán el próximo estudio y que es necesario exponer para mejor comprenderlos a fondo, dentro de su correcta apreciación dentro del espectáculo teatral.

1) La coreografía es la organización de los movimientos específicos de una danza, en un tiempo determinado y en un espacio específico. Esos movimientos han de tener una precisa relación con el carácter de la danza, ya sea ésta narrativa o abstracta, y, en general, son fijos para cada una, como las notas de una composición musical o las palabras de una poesía o narración. Existe un margen de improvisación en

algunas danzas de tipo folklórico, pero dentro de ciertos límites establecidos por la tradición. Generalmente, las danzas religiosas exigen un preciso y cerrado sistema coreográfico que no puede ser alterado, pues las normas rituales serían violadas y ello acarrearía consecuencias profanatorias o funestas. La danza teatral también es bastante precisa, pues sería difícil organizar un espectáculo, en que, con frecuencia, intervienen docenas de bailarines, con un sistema improvisado, en que cada cual se moviera a libre capricho. Sin embargo, en determinadas circunstancias, siempre que el contenido de la danza lo exija, puede ocurrir para enfatizar tal o cual pasaje que necesite de una independiente y no controlada expresión de movimiento. Por otra parte, dentro de las nuevas tendencias, Merce Cunningham, coreógrafo norteamericano, ha desenvuelto sus coreografías dentro de un sistema aleatorio de movimiento. Posteriormente, en las últimas décadas, existen seguidores de esta tendencia que dentro de la llamada «nueva danza» cultivan dicha forma expresiva improvisa toria en la escena, a la sombra del posmodernismo danzario de fines del siglo xx.

Las coreografías de las danzas religiosas y folklóricas han sido elaboradas por la tradición dentro de un proceso de selección que, quizás, ha llevado siglos. La coreografía del espectáculo teatral, por el contrario, es la creación individual de un artista creador, el cual ha manejado un complejo sistema técnico para construir su danza. Este artista recibe el nombre de coreógrafo.

2) El bailarín o ejecutante es la persona a través de la cual se expresa el movimiento en la forma estética que denominamos danza. Si en las danzas rituales primitivas el bailarín no es especializado y, por lo tanto, no posee un entrenamiento, pues todo el grupo social interviene en la danza, no por ello es menos cierto que los más dotados, poco a poco, impu-

sieron sus facultades, llegando el momento en que se les confirió esa actividad en la vida social del grupo, dejando el resto de bailar y constituyéndose ellos en bailarines del ritual. Con esta situación aparece el germen del espectáculo: alguien que ejecuta la acción danzaria y otros que la observan.

La danza recreativa es la que mayor amplitud proporciona para su libre ejecución a cualquier integrante de grupos sociales, siéndo la danza social o de salón del presente una actividad muy vasta en la que pocos individuos de la sociedad dejan de intervenir. Especialmente, las juventudes de nuestro tiempo gustan muchísimo de la danza recreativa de este tipo y un constante cambiar de moda hace que surjan, por doquier, lugares cerrados o abiertos para su libre ejercicio, a través de todo el año. Los *dancing lights* son espacios bajo condiciones determinadas de fantasiosa iluminación y cambios luminotécnicos, en que se baila sin parar, por horas y horas, la música de moda, tocada por aparatos sonoros de alta tecnología. Esto comenzó en la década del setenta, bajo el influjo de la música pop, denominada disco, que dio lugar al estilo *disco dancing* en que las parejas competían, noche, a noche, incansablemente. Un filme de la época, *Saturday Night Fever,* de John Travolta, muestra esta fiebre popular juvenil, enmarcada en los ritmos violentos del rock'n roll. Este tipo de baile se originó en los Estados Unidos y rápidamente se extendió por todo el mundo. En la actualidad, no hay grande o pequeña ciudad donde no se encuentren esos sitios de expansión danzaria juvenil. Entre nosotros existen, además, otros ámbitos también públicos, donde el estilo popular nacional de la salsa se cultiva con igual frenesí.

Por último, el bailarín teatral es un profesional que, técnicamente, ha de rendir un estudio y pasar por un entrenamiento adecuado al desarrollo de sus facultades para llegar a ser un artista en el campo de la danza. Esto demanda años de entrenamiento

para adquirir un control corporal adecuado a las difíciles exigencias de la danza teatral, sin contar con una serie de requerimientos físicos básicos, dotados por la naturaleza, sin los cuales sería imposible lograr sus fines.

3) La música subraya o acompaña a la danza, le confiere un ritmo preciso y le da frases melódicas que individualizan el carácter de la misma dentro de un espíritu alegre, melancólico, ritual o erótico. La unidad del movimiento físico con el movimiento sonoro hace, a veces, que la danza se someta a los lineamientos de la música, pero, en otras ocasiones, la música se pone al servicio total de la danza y se constituye en sólo un elemento atmosférico y organizador del ritmo del movimiento, estableciéndose un creativo contrapunteo entre ambas. Existen danzas solamente con ritmo percusivo, como las rituales religiosas, por ejemplo; otras, poseen una amplia orquestación. Generalmente, la danza religiosa es acompañada por instrumentos sagrados. La danza folklórica usa orquestas tradicionales con específico colorido popular. La danza teatral utiliza música o no, y cuando lo hace puede emplear orquestas en vivo o también música grabada, gustando, asimismo, de diversas combinaciones de ambos medios sonoros, en forma creativa y utilitaria a los fines de la danza.

4) Los elementos plásticos anexos surgen de un especial gusto que tiene la danza por proveerse de ornamentación, frecuentemente, con significados simbólicos, que la ayudan a convertirse en un acontecimiento diferenciado de la acción de la vida cotidiana. La danza ritual utiliza máscaras, trajes fantásticos, tocados de plumas y vegetales, lleva campanas o cascabeles, sonajeros y demás aditamentos de bullicio y ruido. La danza recreativa, en su aspecto folklórico, despliega toda la artesanal actividad de la comunidad en bor-

dados, cintas, tejidos regionales usados para la confección de vistosos trajes que lucir en ella.

La danza teatral enfatiza la necesidad de ornamentación y a ello agrega los recursos de la escenografía y la utilería que, junto con la luminotecnia o técnica de la iluminación, confieren al espectáculo teatral un aura mágica, que hace de la danza una actividad insólita y emocionante al ojo del espectador.

Estos cuatro sistemas básicos son fundamentales en una danza y su importancia está determinada en el orden expuesto de: coreografía y bailarín, en primer término, después, el de la música y, por último, el de los elementos plásticos. Una danza puede prescindir de estos últimos y existir. Así, puede prescindir de la música y seguirá viva. Lo que no puede dejar de existir, para que sea algo material, es que un bailarín o una bailarina ejecuten una serie determinada de movimientos que constituyen la coreografía, aunque sí es posible que estos dos elementos, el ejecutante o bailarín y el coreógrafo o creador de la danza, estén fundidos en una misma persona, caso usual y corriente.

# LOS ESTILOS HISTÓRICOS EN LA DANZA

## Panorama histórico de estilos y formas en la danza

La danza, como actualmente puede ser vista y sentida, pudiera parecer a aquellos no preparados para su justa apreciación, un producto artístico apto para el entretenimiento, disfrute y solaz de todo el que quiera acercarse a ella, bien directamente, como ejecutante o indirectamente, como espectador. Pero si hacemos un estudio retrospectivo de la misma hasta sus raíces más antiguas se verá que no es un simple fenómeno surgido en la vida social del hombre, sin otra razón que el mero placer o disfrute, sino que mientras más nos internamos en sus razones de existencia se encontrará con gran sorpresa que la danza ha constituido uno de los básicos y más importantes medios de comunicación en la vida de relación entre los hombres. Este viaje también nos va a revelar qué matices de la misma han ido desarrollándose a través del tiempo y cómo los estilos determinantes en cada época han ido dejando en ella huellas indelebles que la han conformado dinámicamente y cómo lo perdido, en ciertos aspectos, se ha ganado, en otros, hasta llegar a ser hoy lo que es.

El presente capítulo va a dar una visión del arte que se estudia, punto de vista que deberá mantenerse siempre para que se perciba la idea de que la danza es una expresión artística en constante mutación, naturaleza que está en la propia textura del material que utiliza: el movimiento.

## La danza primitiva: estilo primitivo

El hombre ligado a la difícil lucha por la subsistencia, sin capaci-
dad técnica aún para aliviar su permanente guerra con los ele-

Campus de Fuenlabrada
Fondo Documental Alicia Alonso

DANZA PRIMITIVA

Danza fálica de mujeres alrededor de un adolescente (pintura rupestre en Cogul, España).

Danza de aborígenes australianos.

Danza de kachinas, indios de Nuevo México.

mentos, la tierra y la vida animal que lo rodeaba, elaboró un sistema religioso para interpretar a la naturaleza, utilizando la danza como medio mágico con que atraería o repudiaría a todos aquellos espíritus que, suponía, moraban en el sol, la luna, la tierra, el agua, los árboles, los animales, la muerte, las estaciones, el día y la noche, la calma y la tempestad. La danza, como la pintura, la escultura y la música, fueron productos utilitarios, vinculados a la vida diaria del hombre primitivo.

De esta relación del hombre con lo ignoto y misterioso que es su más allá religioso, emergen los primeros movimientos de danza con una directa relación, bien con la tierra y los poderes que la habitan, bien con el aire y los transparentes y fugaces seres que lo cruzan y moran en él.

De dicho vínculo con la tierra surgen los fuertes movimientos en que se patea el suelo, como símbolo de posesión de la tierra y de compulsión hacia la misma para que dé su fruto, de transmutación de la fuerza vital del bailarín al suelo para que ofrezca respuesta a su energía. De la correspondencia con la idea de que la fertilidad de la tierra (igual que la fertilidad de la mujer) nace de la vitalidad sexual con el elemento masculino, aparecen, en esta etapa, las danzas en que hombres y mujeres efectúan movimientos eróticos, localizados en la zona pélvica, propiciadores en la tierra de la fecundidad. Esta idea de fertilización o fecundidad creará formas específicas danzarias que, además de las ya comentadas individuales y de pareja, darán los elementos coreográficos básicos de la danza colectiva o coral, como son las hileras, los círculos, los entrecruzamientos, las cadenas, las filas y otros desplazamientos espaciales, simbólicos de la fecundidad, pues el círculo significa el elemento femenino y la fila o línea el masculino. Un círculo de mujeres rodeando a un adolescente (como la pintura rupestre de Cogul, en Lérida, España) no es más que un ritual de fecundación primitiva, prueba de lo cual es la exhibición fálica del elemento

masculino, mostrado en forma exagerada de tamaño, en la persona del adolescente rodeado circularmente. Estas danzas relacionadas con la tierra tienen su orientación hacia abajo, se desarrollan con movimientos frecuentemente encorvados, como dirigidos hacia la fuerza magnética del suelo. Poseen acciones tensas, rudas, animalísticas y sin la gracia convencional con que, usualmente, se relaciona a la danza; brutales y amenazadoras, en ocasiones, y, en otras, llenas de unción religiosa. Son movimientos simples, desnudos de elaboración, con codos y rodillas rígidos y uso hacia adentro de esos puntos articulares. Su vocabulario es limitado, con frecuencia repetitivo y, desde luego, rompiendo con los conceptos de la simetría, sin que jamás la tendencia hacia lo decorativo aparezca, ya que la funcionalidad práctica de su ejercicio elimina todo elemento que no sea indispensable a la misma. No existe el gusto de la danza por la danza, sino que ésta ha de cumplir una finalidad mágica y precisa. Los movimientos aportados por la danza primitiva tienen la espontaneidad y simplicidad de los gestos infantiles, en que el deseo y su consecución física van íntimamente ligados, sin exhibición ni rodeo racionalista: son simples y directos como los del animal. La emoción ante lo asombroso conforma los movimientos primitivos hasta llevarlos al éxtasis, a la posesión por los espíritus que invoca la danza. El frenesí y la personificación de los atributos del espíritu, dios o animal invocado, traen elementos narrativos a la danza, con su consecuente estilización de gestos y acciones tomadas del mundo objetivo. Con regularidad, se hace una imitación estilizada del mundo que rodea al bailarín. Es en esta etapa donde surge, pues, la danza de imagen o narrativa en esas personificaciones de espíritus o animales, al lado del otro tipo de danza sin imagen o abstracta, como es la del éxtasis o frenesí. De la primera se desprende toda una amplia estilización de movimientos tomados de la vida diaria en que los gestos cotidianos van a transformarse en gesticulación simbólica por la elaboración artística; y de la segunda

toda una gama de movimientos frenéticos que llevan hasta la pérdida de la conciencia física.

Volviendo a la categoría de danzas relacionadas con las ignotas regiones del aire en que moran los vientos, la luna, el sol, los pájaros, el fuego, las apariciones, la lluvia, etcétera, se encontrarán movimientos orientados hacia arriba, como saltos y brincos, y demás acciones cinéticas en que existe un empuje hacia el despegue de la tierra. En estas danzas, sin perderse la rudeza primitiva, el cuerpo adquiere una mayor articulación, necesaria a la ruptura con las leyes de la gravedad. Estos movimientos hacia arriba también pueden poseer un sentido conminatorio hacia la tierra, relacionados con el crecimiento de las plantas, tales son los altos levantamientos de las piernas, como los que aparecen en las pinturas egipcias en que un grupo de danzarinas lanzan, al unísono, sus extremidades inferiores hacia el aire.

El torso, centro básico del cuerpo humano, con la pelvis, son los centros originarios de producción de movimientos en la danza primitiva. Si bien la pobreza de acción de brazos y piernas es bien clara en el estilo primitivo, por el contrario, el torso y la pelvis poseen numerosos centros de acción, capaces de producir vitales y energéticos movimientos que configuran su manera de expresión.

La danza primitiva es eminentemente rítmica. Sus movimientos tienen la fuerza cortante del sonido del tambor que, generalmente, la acompaña. Sin embargo, su inminencia rítmica no penetra en elaboraciones ni intrincados juegos del ritmo, lo cual queda para el parche percusivo del instrumento, siendo directa, simple y plenamente percutiva, como el profundo latido del pulso de la naturaleza. Además, esta danza primitiva posee la misma distorsión, el mismo simbolismo y el mismo sentido de lo misterioso e ignoto que puede hallarse en una escultura africana de gran cabeza, cortos miembros y protuberancia de senos o enormidad fálica;

o en una máscara polinésica de intrincado diseño, llena de una desbordada imaginación sobre los espíritus moradores de la naturaleza.

## La danza en la Antigüedad: estilo arcaico

Con el desarrollo de los medios técnicos del hombre, se produce un incremento en la vida social que lo lleva a estadios culturales superiores al primitivismo original. El surgimiento de la propiedad, su consecuencia y la división en clases de la sociedad hacen que la especialización se entronice en el trabajo humano. La clase de los guerreros se dedicará a las luchas guerreras; la de los sacerdotes al oficio religioso; la de los nobles o patriarcas gobernantes a la dirección de los grupos sociales y la de los esclavos al trabajo rudo y directo de la producción. Las altas clases, apoyadas en el esclavismo que las libera del trabajo más difícil, se dedican con amplitud al desarrollo de la cultura. La política, la filosofía y las artes logran gran expansión.

Las antiguas culturas, india, china, mesopotámica, egipcia, griega y romana, están construidas sobre las condiciones materiales del régimen esclavista, al igual que en América las culturas maya, azteca e incaica.

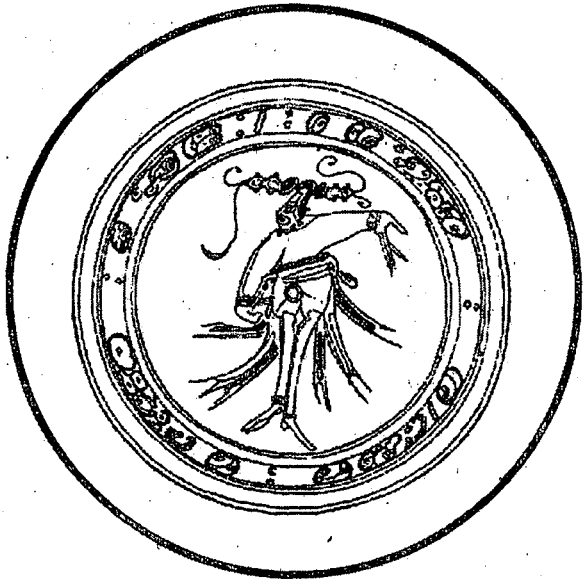
La danza, como las demás artes, comienza a desvincularse de las razones religiosas, aunque seguirá sirviendo al esplendor del culto religioso, ya organizado en templos por una vasta casta sacerdotal, y también irá a los palacios del monarca, para goce y disfrute estético del mismo y las cortes reales. La especialización llevó al interés más en los aspectos técnicos y artísticos que en las antiguas motivaciones religiosas. En manos del bailarín especializado, surgido en esta etapa, la danza se llena de movimientos bien estudiados, elaborados y desarrollados hacia un despliegue técni-

DANZA ARCAICA

Bailarín de la corte en Thailandia. Foto: George Holton.

Pareja de bailarines thailandeses.

*Mudras.* Signos manuales usados en las danzas de la India.



Sacerdote azteca bailando en puntas.

Friso de danzantes mayas.

co, madurado a través de un esmerado entrenamiento. Las bailarinas del templo, que llegadas a cierta edad pasan al palacio del monarca, han sido adiestradas desde pequeñas en difíciles técnicas de movimiento, tales como la desarticulación de codos, muñecas y dedos, todo lo cual puede aún ser observado en las danzas de Bali, remanente actual de esas antiguas danzas.

La danza, como todo el arte de esta etapa, está regida por un estilo hierático y convencional. Se establecen movimientos que no pueden ser alterados y que simbolizan determinados hechos, acciones y personificaciones. Un movimiento de ojos significa tal acontecimiento, un determinado estremecimiento de los brazos otra acción, el uso de la mano y dedos adquiere un amplio vocabulario con el que se narran largas historias. Es una danza de reglas fijas y precisas. En la India, todavía, puede consultarse el *Baratha Sastra*, libro que contiene las reglas del estilo de esa época, en el cual aparecen catalogados una extensa ordenación de movimientos de dedos y manos, llamados *mudras* (lenguaje simbólico de la danza hindú), a través de los cuales se narran los acontecimientos de los dioses, héroes y semidioses de su literatura religiosa.

Los movimientos de este estilo poseen una tirantez y rigidez escultóricas que le dan una fuerte concentración y una poderosa acción interior al bailarín. Existe una gran tendencia hacia el diseño y las figuras danzantes se mueven dentro de una estudiada plasticidad de acción que se mantiene no sólo en la danzas individuales, sino también en las colectivas. La exactitud de acción entre grupos de bailarines es exigida, creándose la poderosa simultaneidad de movimientos entre varios de ellos, tan apreciada en la danza espectacular de nuestros días. Fue, ciertamente, en esta época que la danza espectacular echó sus raíces, pues las clases de la sociedad fueron los firmes pilares en que se creó una manera de expresar la danza que tuvo que ver con que un baila-

rín, o grupo de ellos, se presentara ante una audiencia, cuya sola intervención estuvo basada en el disfrute de la observación.

La danza, al igual que las demás artes, toma una perspectiva bidimensional. Los movimientos se localizan, especialmente, en las piernas, brazos, manos y dedos, así como en la cabeza y el cuello, dejando el torso y la cadera (a diferencia de la danza primitiva) en una hierática inmovilidad, mientras los miembros y la cabeza se mueven en una complicada técnica de movimientos convencionales. Ese convencionalismo, frecuentemente, se transmite a un objeto, como es el abanico, en la danza japonesa o a las largas mangas del vestido, en la danza china. En cada uno de los breves movimientos de esos objetos se revelan acciones y estados de ánimo, y así el abanico en la danza japonesa tan pronto «puede representar una cabeza cortada, como el agua que la lava, y momentos después, el sentimiento del bailarín que lo maneja».

Una intensa concentración interior caracteriza esta forma de expresión del movimiento que se denomina, como en las otras artes de la época, estilo arcaico. La danza arcaica posee los mismos elementos estilísticos que pueden ser observados en las grandes esculturas mesopotámicas y egipcias, con su majestuosa frontalidad y concentrada e intensa vida interior.

En la danza arcaica interviene una amplia elaboración rítmica, existiendo en ella difíciles coordinaciones entre los ritmos de los pies y los de las manos y cabeza. Estas complicadas combinaciones rítmicas hoy pueden ser observadas en el baratha natyam de la India, estilo aún existente en que se reconocen las características del arcaísmo en la danza.

El sentido espacial en la danza arcaica, por el contrario, es precario. La plasticidad escultórica tiende a limitar la traslación espacial del bailarín, llegando a crearse danzas eminentemente estáticas, como las sentadas o arrodilladas, que pueden ser ob-

servadas en el Oriente, en que el ejecutante se limita sólo al movimiento de cabeza y brazos.

Como ya se ha apuntado, la danza, en esta etapa, aunque se mantiene ligada al funcionalismo religioso en el templo, comienza a independizarse y constituirse en una expresión vital en sí, independiente de las necesidades religiosas. Eso la lleva a una formalización de la danza narrativa, creándose una unidad compleja de danza, música, canto, declamación, acrobacia y actuación que puede verse, actualmente, en el teatro oriental, en las obras de la Ópera de Pekín, en el teatro kabuki japonés y en el kathakali de la India.

Estudiando los aportes de este momento, se encontrará que al ímpetu sensual y emotivo de la danza primitiva, el arcaísmo aporta una disciplina técnica y una elaboración racionalista que lo paga con una tendencia hacia la rigidez y el hieratismo, pero que se compensa con una rica concentración interior del bailarín en su acción danzaria. A la línea curva y sinuosa que la sensualidad primitiva aporta a la danza, se suma la angularidad y el gusto simétrico en la danza arcaica.

La sensación de ser observado que adquiere el bailarín de este período, al constituirse en objeto de espectáculo, es muy diferente de aquella entrega extática y funcional que posee el bailarín primitivo, quien no danza para nadie, sino solamente para las fuerzas ignotas de su mundo suprarreal. Este último baila con una calidad interna que se comunica sólo con nociones de su imaginación religiosa, mientras que el primero da a su movimiento la calidad hierática de un dios o héroe sagrado que es observado por el creyente, ya convertido en público, que examina con admiración y asombro el relato de las gestas sagradas o antiguas: adquiere una calidad de satisfacción de sí mismo, egocentrismo y placer en ser admirado, una actitud de elegancia y un refinamiento que forma parte del estilo arcaico. Si estudiamos una

bailarina de Bali, Thailandia, la India o una escultura maya o azteca de danzarina, en todas encontraremos los mismos rasgos de estudiada gallardía.

La danza flamenca española, bailada por los gitanos, antigua raza proveniente del Egipto, aún mantiene los rasgos arcaicos de gestos convencionales en brazos y manos, intrincados ritmos en los pies y una innata distinción. Esta danza, a pesar de dichos atributos arcaicos, también presenta la profunda sensualidad y la ondulante línea del primitivismo, aunque desconectado de sus raíces religiosas y transformado en juego erótico entre parejas.

## El clasicismo griego: estilo helénico clásico

La última etapa del esclavismo se caracteriza por un profundo cambio social. Las circunstancias sociales y políticas permitieron que dicha transformación se produjera en Grecia, heredera de toda la cultura del Oriente y cuna de la de Occidente, posición que su ubicación geográfica determinó en conjunción con los ya citados factores socio-políticos. Los siglos VII al IV marcaron un viraje cultural en que todos los rasgos del arcaísmo, hasta entonces predominante, van a abrir paso al llamado clasicismo helénico en que la razón, el balance, la simetría y el gusto por lo sereno, estable y armónico imperarán en la cultura.

El templo del Partenón y las esculturas de Fidias y Praxíteles darán la norma del estilo en que la gracia simétrica, el balance y el equilibrio impondrán su sello.

La danza rompe con las ataduras convencionales del hieratismo oriental y se expande en una expresión natural basada en la libertad del cuerpo humano, tan caro en sus proporciones al ideal griego. La leve vestimenta en uso permitió liberar más al bailarín o la bailarina de cualquier rigidez o limitación externa. Las pinturas

DANZA HELÉNICA

Bailarines en friso antiguo.

Dos grupos de danzantes en frisos antiguos.

Bailarín con músico.

Danza de curetes.

BAJO RELIEVES GRIEGOS

Danza de doncellas.

Danza de entrenamiento guerrero.

de los vasos griegos dejan ver la soltura expresiva y la libertad de acción de la danza helénica, en que una intensa alegría de vivir se expande por los cuerpos, frecuentemente desligados del suelo o entregados a un extático frenesí, vestidos con ligeras túnicas o simplemente desnudos.

Las danzas, aun siendo religiosas, poseen la misma amplia libertad y poética imaginación que su mitología ha revelado. El misterioso y gnóstico rito oriental cede el paso a rituales más libres, como fue el culto a Dionisio, el dios de la vendimia, efectuado al aire libre en los bosques, en que los sátiros y bacantes (espíritus de la foresta), personificados por los danzarines, se entregaban a frenéticas danzas de tipo extático, embriagados por el zumo del vino.

La danza coral colectiva adquiere gran importancia, haciendo amplios usos del espacio en corros, línea de bailarines enlazados por las manos o vastos círculos concéntricos. La escultura en los frisos de los templos ha dejado constancia de ello.

El diseño de la danza se hace libre e instintivo, regido por una simple espontaneidad de movimientos, y acompañándose por líneas melódicas definidas en los instrumentos de viento como la flauta y los de cuerda como la lira, adquiriendo un acento y una calidad lírica, aun en el dramatismo de la danza extática.

La danza formó parte de la educación de las altas clases y los jóvenes guerreros se entrenaban con las danzas pírricas, como ejercicios militares. Tanto el templo como la vida civil estuvo imbuida del espíritu dinámico y plástico de la danza en Grecia.

Los relatos de las gestas de los héroes y semihéroes de su mitología desarrollaron, a través de las danzas del culto a Dionisio, un género artístico espectacular que, basado en la voz, el gesto y la acción dramática, vino a constituir el teatro como un arte independiente de la danza, el canto y la música. Fue en Grecia que se rompieron los vínculos indisolubles del espectáculo oriental y se

van desmembrar sus distintos aspectos en artes independientes, con propios valores en sí. Por motivo de esa desvinculación del género dramático de la danza, la narración pasa al drama teatral y la danza se hace más abstracta y expresiva de estados interiores, desligados de imágenes objetivas, lo cual, unido al lirismo de la expresión, creó un estilo de características muy propias.

El intenso uso del torso en la danza primitiva con descuido de brazos y piernas o, por el contrario, el exceso de utilización de estas últimas partes del cuerpo en elaboraciones que relegaban al torso a ser un hierático bloque en la danza arcaica, ceden el paso a un balanceado uso del cuerpo en su totalidad, en que el movimiento se expande del torso hacia las extremidades en un rápido fluir de acción. El estudio de estas íntimas acciones de la danza griega fue lo que llevó a Isadora Duncan a romper con la convencional técnica académica del siglo XIX para lanzar su teoría, de que la danza es una emanación de movimientos provenientes del impulso emotivo, residente en el área física del plexo solar, situado en la parte alta y delantera del torso.

Danzas de giro, danzas saltadas, danzas corales, danzas extáticas, danzas religiosas y danzas espectaculares, eventos danzados en cualquier oportunidad de la vida comunitaria, como bodas, funerales y nacimientos, son el amplio repertorio de formas en que la danza griega amplía y desarrolla el proceso de la historia de este arte.

Cuando la cultura griega pasa a Roma, bajo el dominio político de esa potencia, la danza se fosiliza y pierde los más brillantes destellos de su estilo. Se dice que el pueblo romano no fue amante de la danza y que en la época que rigió los destinos del mundo, ésta se vio confinada al juego espectacular de los festines imperiales, cayendo en una exhibición erótica para entretenimiento de los comensales. La emperatriz Teodora, esposa de Justiniano, antes de subir a esa categoría, se dice que bailaba desnuda en el

circo, centro de los grandes espectáculos populares, en que la danza se mezclaba con las lides de los gladiadores, las fieras y la quema de cristianos.

La danza tuvo un obscurecimiento al caer en manos de un profesionalismo íntimamente apegado a las cortesanas, profesión ligada al comercio erótico, y esta situación hubo de ser ampliamente aprovechada para el advenimiento del cristianismo y su supresión de la vida cultural antigua.

## La danza en la Edad Media: estilo medieval

Después de la desaparición del régimen esclavista, se abre paso el feudalismo, sistema económico que regirá por más de diez siglos en toda la Europa Occidental. Los hechos sociales y políticos que acarrearon estos cambios esconderán toda la cultura de la Antigüedad en los obscuros anaqueles de los monasterios. El cristianismo se instaura como religión oficial del nuevo régimen y su filosofía de desprecio hacia los bienes terrestres tratará de hacer desaparecer toda manifestación vital que exceda el campo del ascetismo. Las artes que dentro de esta línea puedan ser utilizadas por la nueva ideología tendrán expansión, como la arquitectura monástica, la escultura en piedra, la pintura mural interior y la música coral. Severos edificios ornados de contorsionadas figuras de santos, con paredes profusas de imágenes en levitante desvinculación con el suelo, como huyendo hacia las alturas de lo divino, hacen eco al paralelismo vocal del canto gregoriano. Líneas agudas hacia el cielo se enfatizan en torres y edificios, hasta crear fantásticas construcciones en que el sentimiento hacia Dios rompe con toda lógica arquitectónica. La escultura alarga cada vez más los cuerpos distorsionados envueltos en túnicas inquietas y cuando el arte gótico está en pleno apogeo la cultura europea

Grabado de la danza de la muerte y una campesina.

DANZA MEDIEVAL

Juglares bailando la morisca.

Pintura de la danza macabra con muchos personajes de la vida social de la época.

Danza campesina alrededor de un árbol.

llega al clímax de una ideología en ruptura con la razón y a una exaltación emotiva del sentimiento religioso. Todas las reglas del equilibrio, el balance y la simetría del ideal clásico, quedan rotas para abrir paso al extremo contrario en que el desequilibrio, la asimetría y la falta de razonamiento son las bases sobre las que se construye el ideal de la cultura.

Esa exaltación emotiva, impulsada por la clase gobernante para control de las masas oprimidas de los siervos al servicio del feudalismo, necesitó llevar al olvido aquellas manifestaciones que conllevaran sentimientos y actitudes que no estuvieran de acuerdo con el ideal de ascética negación de la vida. Y ningún otro arte como la danza ha sido medio directo de expresión de vitalidad y alegría de vivir, por razón de tener el mismo cuerpo como instrumento total. Por otra parte, la danza siempre estuvo ligada a todas las religiones antiguas, formando parte del ritual, al extremo que cuando el cristianismo se gestaba en las catacumbas romanas, los fieles danzaban alrededor del altar y un himno gnóstico del siglo II decía: «Quien no danza no conoce el camino de Dios.» Esa doble circunstancia hizo que tan pronto el cristianismo lograra su entronización, arremetiera duramente contra la danza, constituyéndola en ejercicio de réprobos y condenados al fuego eterno.

Esta difícil situación de la danza, por supuesto, no suprimió sus manifestaciones, sino que las moldeó a las particularidades de la ideología reinante, ofreciendo características singulares en esta época. Ante todo, hizo surgir un tipo de danza histérica y epiléptica que se propagaba, epidémicamente, a poblaciones enteras, a todos los feligreses de una iglesia en medio de la misa, a centenares de niños y doncellas, quienes, como almas poseídas del demonio, entrelazaban cabriolas, sacudimientos y otros efectos de la ya conocida danza extática, desvinculada, desde luego, del fervor religioso que siempre se relaciona con estas manifestaciones de la danza sin imagen o abstracta extática. Reuniones en cementerios y campos, fuera de

las villas, daban lugar a largos ejercicios de tipo tumultuario en que se bailaba del atardecer hasta la madrugada, como instintiva rebelión hacia los cánones prohibitivos religiosos. Las famosas danzas macabras, puestas de moda en tiempos de epidemias, guerras y desastres, bien abundantes en estos siglos de inseguridad y miedo, no hacían más que expresar, a través de la danza narrativa o de imagen, una reivindicatoria idea de que cada miembro de las altas clases sociales era simplemente una camada del enemigo común, que era la muerte, ante la cual, ricos y pobres, poderosos y humildes, se igualaban sin restricción.

El movimiento espasmódico regulaba estas danzas de histeria colectiva, mezclado con imágenes realistas de acciones de la vida cotidiana con poca estilización del gesto. Las prohibiciones de trabajar en domingo eran simbólicamente violadas en dichas danzas en que el día festivo se llenaba de gesticulaciones de las labores de la semana, haciendo burla de los mandatos eclesiásticos.

Las altas clases se entregaban en los estrechos recintos de sus castillos-fortalezas, al abrigo del enemigo vecino (todo señor feudal estaba en guerra con su vecino), a danzas envaradas en complicados vestuarios de largas colas, altos sombreros y puntiagudos zapatos hasta la más extravagante fantasía. La *basse-danse* (danza baja) de la época permitía sólo ligeros deslizamientos de las parejas en pesado tropel, sin diseño ni sentido espacial alguno. La dinámica grave y pesada de estas danzas de la nobleza feudal, únicamente encontraron su equilibrio en la danza popular del campesinado que vivía alejado de las ciudades. Fue allí donde con más libertad, al tener menos presión eclesiástica que en los centros urbanos, estas clases mantuvieron vivo el antiguo caudal de la danza ligado a la tierra. Los ritos de fertilización, surgidos al calor del agro, con toda la fuerza de sus manifestaciones primitivas, aunque desvinculados ya de sus razones religiosas, fueron transformados en creencias supersticiosas. Las tradiciones se mantuvieron vivas y patentes en

festividades de cosechas, vendimia, llegadas de la primavera, celebración de bodas, funerales y nacimientos, así como cualquier fecha apropiada para bailar las danzas corales en fila o en hilera, alrededor de cualquier árbol florecido, una pareja de recién casados, un niño recién nacido o cualquier objeto o persona a la cual se quisieran incorporar los bienes de la fertilidad y el crecimiento de la naturaleza. Estas danzas, generalmente, se efectuaban en el amplio espacio de caminos y sus pateos, entrecruzamientos y cruces de filas y parejas estuvieron llenos del antiguo contenido erótico de las danzas primitivas, aunque fueron cada vez más estilizados en los movimientos de significación sexual, los cuales son cambiados por gestos de no tan fuerte contenido, como el intercambio de pañuelos, pantomimas del beso, abrazo de las parejas, persecución de la mujer por el hombre, intentos de levantar la saya a la compañera, etcétera. El uso de símbolos fálicos, como palos con flores, fue muy frecuente. El acompañamiento del tamboril y la gaita le dieron fuerza rítmica y agreste a esta danza campesina que en la Edad Media dio lugar al nacimiento de lo que hoy conocemos como danza folklórica. Folklore quiere decir arte del pueblo, por lo cual ésta es una danza anónima y popular, en la cual se vuelca y mantiene viva toda la riqueza espontánea de la danza, como expresión vital de exaltación física y en la que todos los movimientos surgidos del impulso religioso primitivo se mantienen en su forma, aunque el contenido propio de la época en que surgiera haya dejado de existir.

El profesionalismo en la danza, que ya la cultura de la Antigüedad había desarrollado con sus consecuencias de desarrollo técnico de especialización, desaparece en estos siglos medievales y sólo un artista profesional, el juglar, mantiene por tradición de padres a hijos, las antiguas artes espectaculares. El juglar, personaje truhanesco de la vida feudal, era una especie de acróbata, prestidigitador, bailarín, payaso, cantante y músico, malabarista y contador de historias picantes y anécdotas inverosímiles; todo un

personaje circense que constituyó uno de los pocos placeres y entretenimiento de que gozaron las multitudes medievales. Una danza de rudas contorsiones, rayando en el límite acrobático, expresa en el juglar el espíritu de una época en que la distorsión juega un elemento característico de expresión. Los grabados y pinturas de la etapa nos muestran peligrosas curvaturas del torso, cabezas desarticuladas en frenéticas acciones, piernas agitadas al aire, desaforados manoteos y torsos en torturadas espirales. El juglar (y también hubo juglaresas) fue un artista individual que armaba su espectáculo en calles, ferias y mercados y hasta subía a los salones de la nobleza a presentar sus caprichosas exhibiciones. Cuando varios de ellos se presentaban juntos, la libre manifestación individual los mantenía ajenos a cualquier coordinación colectiva de acción. Un espíritu de desorganización imperaba en esta manifestación artística, confusa, además, en los distintos aspectos que la constituían como espectáculo.

Resumiendo, se puede decir que si bien la danza religiosa fue suprimida y la espectacular restringida al máximo, no por ello puede dejarse de agradecer, a este período, el surgimiento de la manifestación de la danza folklórica, como un sustitutivo que absorbió toda la danza de la Antigüedad, aunque con pérdida de los logros técnicos de la especialización adquirida por la danza arcaica. Sin embargo, lo fundamental fue que la fuerza y vitalidad de la expresión danzaria se mantienen vivas, a través de un vocabulario, aunque fuera rudimentario, listo en cualquier momento para ser reelaborado hacia más complejos desarrollos. Esto le había de tocar al resurgimiento de la cultura antigua en la Europa Occidental, período conocido como Renacimiento, durante los siglos XIV, XV y XVI.

Una danza de especial mención en el Medioevo fue la morisca, por sus orígenes, repercusión y expansión territorial desde el Oriente hasta la América, pasando por Europa en un trayecto de varios

siglos, a través de los cuales tuvo varias transformaciones, según las necesidades socio-culturales de las regiones por donde transitó.

La locura medieval de las Cruzadas aglutinó a masas de caballeros feudales, a pesar de sus guerras intestinas, bajo la bandera del catolicismo que los impulsó al supuesto rescate del sepulcro de Jesucristo, líder de la ideología cristiana y que se supuso estaba en el suelo de Jerusalén, bajo el dominio musulmán de los sarracenos, nombre con el que se denominó a los pueblos mahometanos durante el Medioevo.

La denominación de morisca viene de moro, nombre con que fueron llamados los árabes que después de la reconquista española, que duró unos setecientos años dentro de la historia ibérica, se convirtieron al cristianismo. En un principio, fue danza de solista, posiblemente originada en las cortes musulmanas, por lo que al bailarse por los españoles tuvo la característica de que el bailarín se tiznaba la cara, usaba campanillas en los tobillos o las piernas, y utilizaba pateos que hacían tintinearlas. El carácter exótico de la danza dio pie para constituirse en germen de ballets cortesanos, de donde, posiblemente, surgió el motivo de bailarla con carácter combativo y uso de espadas.

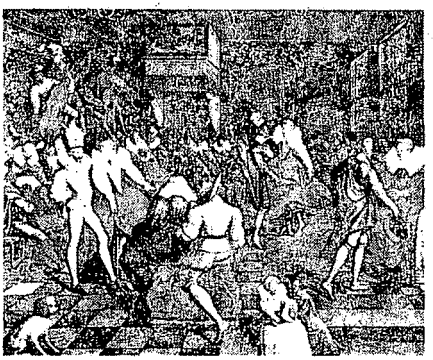
Esta danza va a aparecer en diferentes lugares de la Europa Continental. Además de la península ibérica, se halla en Turquía, Alemania e Inglaterra con variantes significativas, como la presencia de un personaje vestido de mujer o el empleo de una cabeza de caballo adherida a la cintura de un bailarín.

Las grandes catedrales españolas como las de Toledo y Sevilla la incorporan, bailándola con carácter de danza de espadas por seis niños ante la procesión eucarística del Día del Corpus Christi, al extremo que la tradición ha dejado a esos infantes con el nombre de *seises* como un único caso de permisibilidad de la danza dentro de la Iglesia católica, ataviados con ricos trajes del siglo XVII.

Pero lo más llamativo en la vida de estas moriscas es su traslado a la Amércia y la correspondiente significación socio-cultural del hecho. La conquista y colonización no pudo ignorar la relación que las religiones indígenas tuvieron con la danza. El arma ideológica de la religión, en manos de los eclesiásticos en sus labores de evangelización, tuvo a bien introducir esa espectacular danza en la forma de bandos en combate que llamaron de moros y cristianos. Si esta danza de moros y cristianos fue en pleno Medioevo una celebración del triunfo cristiano sobre los musulmanes, tanto político como cultural, la instauración de la misma fue una adaptación en tiempo y espacio diferente a la idea de conquista del triunfo del español de antaño sobre el indígena, durante la colonización de las Américas. De esa manera, todo el continente dominado por el cristianismo español difundió la citada danza con múltiples variantes desde el Río Grande hasta el cono suramericano.

Especialmente en México, Maya Ramos Smith nos informa en un profundo estudio, *La danza en México durante la época colonial* (1960), Premio Casa de las Américas, que esta coreografía se hizo en dos vías: la de las «morismas», que mantuvieron la imagen de los moros infieles frente a los españoles cristianos y las danzas de conquista, que ya se transformaron en el caso concreto del indígena vencido ante los españoles conquistadores. Este último conjunto de danzas incluyó el enfrentamiento de Hernán Cortés y Moctezuma, utilizando textos hablados, conformando una especie de teatro-danza de la época.

En la actualidad, existen grupos organizados como el de los Concheros del Distrito Federal y los de Guanajuato y Tlaxcala, sociedades de estructuras de tipo militar con una altísima estima en su carácter de danzantes, siendo la condición de padres a hijos un eje fundamental en el asunto. Sus danzas son mezclas de ritos paganos y cristianos de honda significación para el indígena



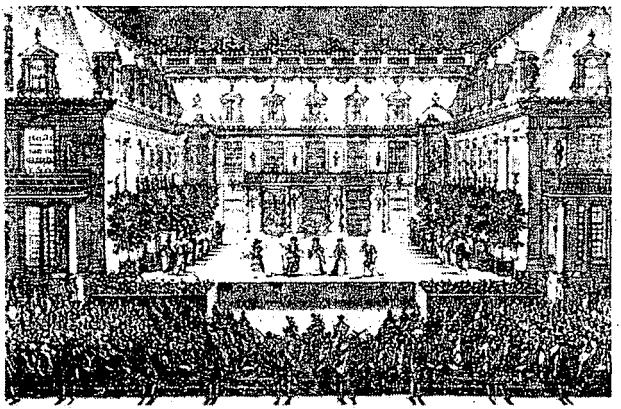
DANZA RENACENTISTA

Danzas preclásicas

La pavana.

La alemanda.

La volta.



Divertimento de ballet en los jardines de Versalles.

mexicano y efectúan sus actos en los atrios de las iglesias con fines de mandas o promesas.

Infinidad de variantes de estas danzas de moros aparecen en el México actual. Como tales pueden contarse las danzas de la pluma, los matachines, la media luna, los alchileos, los tastoanes, los santiagueros y aun la de los doce pares de Francia, de mucha raigambre cultural europea y adaptada a la cultura indígena. Algunas de ellas, ostentan lujosas vestimentas con reminiscencias de los antiguos tocados rituales.

## Las danzas preclásicas renacentistas y la academia de la danza: estilo académico

El auge creciente de las relaciones comerciales propició, a fines de la Edad Media, el crecimiento de una nueva clase social que fue la burguesía, ocurriendo con ello una expansión de la riqueza que hizo posible la unidad política de los países europeos y la consolidación del poder en manos del monarca quien, sin romper las bases del régimen feudal, concentró bajo su dominio toda la dispersa y antagónica jerarquía de los señores feudales.

La monarquía absoluta creó a su alrededor una espléndida corte ufana de lujo y esplendor. La vida cortesana transcurría dentro de un ajetreado movimiento de festín y ninguna otra arte tan a propósito como la danza para esa clase de actividad social. El gusto por las artes de la Antigüedad hizo construir palacios en la línea clásica de equilibrio y balance, la escultura plasmó la serenidad de los antiguos mármoles y la literatura creó dentro de los moldes de las antiguas letras. Se trató de revivir al teatro y de ese acercamiento al arte dramático antiguo surgió la ópera, género teatral sin precedente hasta el momento. Los grandes espectáculos cortesanos, en el que el rey y la nobleza tomaron parte directa, se

construyeron sobre temas mitológicos, expresados en acción danzaria. La fuerza de la danza folklórica llega hasta las altas clases y producto de la adaptación de estas danzas al trajín cortesano, a su complicado vestuario y a su inhibido refinamiento, surgen toda una extensa categoría de danzas, que son conocidas como preclásicas, puesto que ellas fundamentaron las bases del clasicismo académico, nacido en esta etapa. La pavana española, lenta y ceremoniosa; la gallarda italiana, vigorosa, fuerte y animada de saltos y cabriolas; la alemanda alemana, íntima y sentimental; la courante, rápida y espacial; la sarabanda y la chacona, venidas también de España, sensuales y exóticas, como su país de origen, la América española; la giga inglesa, excitante y frenética; el minueto francés, aristocrático y amanerado en sus pequeños movimientos, así como muchas más, tales como la morisca, danza carnavalesca de caras pintadas y lucha de moros y cristianos, la bourré, la gavota, el rigodón, el pasapié, el pasacalle y otras, emergen en esta época. La profesión de maestro de danza se convirtió en un importante cargo dentro de las cortes europeas y una elaboración técnica fue necesaria para cubrir las necesidades crecientes de la actividad danzaria.

La organización, pulimentación y desarrollo de todo ese material de movimientos que prestaron las danzas de corte, en manos del maestro de danza, fue lo que hizo posible que, en el siglo XVII, estuvieran listas una serie de reglas determinadas como para instaurar una academia patrocinada por el poder real. Esto no fue un hecho aislado referente sólo a la danza, sino que Luis XIV también creaba las academias de arquitectura, de pintura y de escultura, de la lengua francesa y de la música, estableciéndose una autocrática protección y vigilancia del poder real sobre las artes de aquellos tiempos. Esta academia debió llenar las necesidades de creación de bailarines para los grandes espectáculos que ya se

El primer espectáculo cortesano en la corte francesa: *Le ballet comique de la reine.*

salían del marco cortesano para ponerse a disposición del gran público.

La subida de la danza a un escenario con la perspectiva visual que ello implica, creó específicas características en la danza académica, como fueron el gusto por la elevación, en vez de la extensión espacial, la concentración en el virtuosismo, más que en la expresión emotiva, la creación de una línea plástica del cuerpo humano elegante y refinada, una constante y correcta visión de las piernas en perfil, llevando a un trabajo técnico de posiciones abiertas que encontró su concreción en las cinco establecidas posiciones con las que se relacionan todos los movimientos de la danza académica.

Ese ideal de imponderabilidad que poseyó la danza académica la condujo al desarrollo de una especial musculatura y concentración en el trabajo de las piernas. El logro del llamado *plié* o plegado de la pierna, facilitó el impulso de subida y el suave descenso del salto. El estiramiento del pie por el empeine dio elegancia a la línea de la pierna y ayudó a la elevación en el salto. La abertura de la pierna, desde la articulación de la cadera, permitió la visibilidad de los miembros inferiores en la más estilizada forma imaginable. Todos esos logros técnicos se concentran en un virtuoso juego de piernas y pies en que al torso le toca mantener sólo una recia y refinada posición que permita la concentración en la rapidez del trabajo de las piernas. Los brazos, por su parte, se concretan en una balanceada colocación de posiciones (también tienen sus cinco posiciones básicas al igual que las piernas) que completarán el diseño general del gusto académico clásico, caracterizado por la regularidad simétrica y el balanceado equilibrio.

Un complicado entrenamiento se estableció dentro de los límites de la enseñanza de la danza de escuela: los ejercicios en la barra permitieron el logro del desarrollo de las piernas en las formas necesarias; las prácticas en el centro del salón dieron el necesitado

balance, equilibrio y control del cuerpo con su culminación en el llamado *adagio* (frases de movimientos en dinámica lenta y equilibrios difíciles) y, por último, las variaciones en espacio, llamadas *allegro*, con énfasis en los saltos y en el complejo juego de pies, conocido por *batterie*. Cada movimiento adquirió una nomenclatura y la técnica de la danza poseyó a su disposición una amplia denominación de movimientos tomados de términos franceses.

La coreografía surge también y los primeros intentos de plasmar una idea a través de la danza, reforzada por la música, el libreto, la escenografía y el vestuario, con todo el aparataje teatral al servicio de la misma, fue un producto de esta época, desde los primeros espectáculos renacentistas de la corte francesa bajo la égida de Catalina de Médicis que importó la danza italiana a Francia.

El bailarín masculino gozó de un gran rango artístico y fue en este momento que las grandes figuras de la danza de ambos sexos comenzaron a captar la atención y el gusto del público. Esto último es también una de las características importantes de aquellos tiempos: una audiencia cada vez más creciente se aficiona al espectáculo danzario teatral, arte hasta entonces limitado a grupos de diletantes.

La música acompañante de estos espectáculos empleó una fácil línea melódica que sirvió de pauta al encadenamiento de pasos de la danza académica, comenzando en dicha etapa la danza teatral a ser acompañada por conjuntos orquestales de amplia sonoridad. Los mejores compositores del momento, Lully, Rameau, Couperin, escriben música para la danza, dentro de los lineamientos clásicos de la *suite* orquestal, con el sello de contraste que las danzas preclásicas dejaran en la música a su servicio.

El espectáculo teatral de danza recurre al gusto por la gran maquinaria teatral, surgida en Italia y los efectos de plástica visual de los decorados, de esa ocasión, se ponen al servicio de la idea

Figuras del ballet académico del libro de Carlos Blasis *The Code of Terpsichore*, Londres (1830).

coreográfica para crear ambientes de jardines encantados, palacios opulentos, selvas misteriosas y demás lugares propicios al desarrollo de la trama de los ballets. El término ballet comenzó a definir una unidad coreográfica espectacular, como continúa siendo en nuestros días. Estos llamados ballets fueron aparentemente narrativos, aunque en realidad constituyeron una sucesión de danzas abstractas, producto de un encadenamiento formal de pasos, apenas ligados por una idea central o tema que daba unidad a un despliegue espectacular de virtuosismo, sin más ambición, en cuanto a diseños se refiere, que no perder la línea de elegante plasticidad, propia del estilo, y algunos simétricos dibujos espaciales del cuerpo de baile que servían para enmarcar y enfatizar la presencia de las figuras principales.

## La danza y el auge del romanticismo: estilo romántico

La Revolución francesa sube al poder a la clase burguesa, derribando desde sus cimientos al régimen feudal e instaurando la forma capitalista de producción. A diferencia del Renacimiento, en que las altas clases eran protectoras y divulgadoras de la cultura, la clase dominante en esta etapa fue eminentemente mercantilista, constituyendo su ideología básica la de ganancia sin límites del dinero. Cualquier actividad que no produjera ese inmediato resultado careció de valor y fuerza. El artista como productor de un bien inganancíable quedó marginado y la cultura tomó una específica forma de expresión, en la cual se evadía de la grosera realidad de un mundo metalizado para caer en el sentimentalismo emotivo que artísticamente se conoce con el nombre de romanticismo. En el mismo, los sentimientos íntimos fueron exaltados y la amistad, el honor, el sacrificio y, especialmente, el amor adquirieron un matiz

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS
MCMXCVI
Campus de Fuenlabrada
Fondo Documental Alicia Alonso

DANZA ROMÁNTICA

Grandes figuras del ballet romántico

Fanny Cerito.

Carlota Grisi.

Lucile Grahn.

Louise Fleury.

Grabado de la época de la ópera-ballet *Roberto el diablo.*

Grabado del *Grand pas de quatre.*

Grabado de *El juicio de Paris.*

BALLET ROMÁNTICO

Anna Pavlova baila *La muerte del cisne*, de Mijail Fokine.

Escena de *El lago de los cisnes* por el ballet de Bolshoi de Moscú.

BALLET ROMÁNTICO

*Roberto el diablo* (versión de Alberto Méndez).
Interpretado por Alicia Alonso. Foto: Tonatiuh Gutiérrez.

desacostumbrado en su utilización y tratamiento. La mujer, símbolo de madre, esposa y amante, se constituyó en la piedra de toque para el estilo, donde, además, las fantasías de mundos y personajes extraterrenos abundaron enormemente.

La danza académica, constituida ya con la denominación de ballet clásico, como forma artística, encuentra en el estilo romántico una gran afinidad con sus logros de imponderabilidad y va más allá de todo lo adquirido, técnicamente, inventando la danza en puntas, en que la bailarina soportada por zapatillas construidas al efecto, se levanta sobre las puntas de sus pies logrando una total imagen de ultraterrenidad.

Ocurrió, entonces, que todo el aparato teatral espectacular de la danza se puso al servicio de esa etérea figura femenina que encarnó el espíritu sentimental de la época, por medio de personajes fantásticos como náyades, sílfides, cisnes encantados, en los que se simbolizaban las luchas del bien contra el mal, a través de las armas del amor. La danza, como nunca, se convierte en un despliegue técnico de la negación del suelo, siendo sus figuras aladas los símbolos de una ideología que huye de la realidad por los caminos de la evasión artística. Esto no obsta para que se creen hermosas concreciones coreográficas que aún existen vivas para el deleite del espectador actual.

El ejecutante masculino perdió vigencia en este período al constituirse en ayudante de la primera bailarina en sus difíciles variaciones. En estos tiempos, las famosas figuras femeninas adquieren un gran renombre, disputándose entre ellas la hegemonía de la popularidad entre las nutridas audiencias europeas.

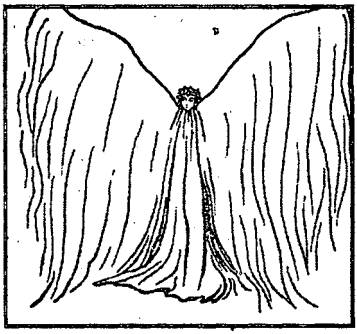
La danza folklórica va a desaparecer lentamente por la enorme afluencia de población rural hacia las grandes ciudades y el gigantesco crecimiento de los centros urbanos, determinado por la gran industria patrocinada por el capitalismo burgués. En estas ciudades, la danza de entretenimiento florece como expansión

popular y el vals se convierte en la danza de pareja ideal para el devaneo sentimental, tan en boga en dicha etapa bajo el vértigo del giro.

Sin embargo, la danza escénica se va a apropiar del folklore y la danza social, llevando a sus espectáculos pasos y movimientos propios de esas manifestaciones danzarias, intercalándolos dentro de sus variaciones técnicas. Pocas presentaciones de la época dejan de tener secuencias en que grupos de campesinos ejecutan danzas propias del país donde se supone que ocurre la acción del ballet, y los encadenamientos coreográficos de la técnica clásica se llenan de vaivenes de tiempos en tres por cuatro, propios del vals.

El estilo académico, desarrollado a partir del Renacimiento, completó su ciclo de adquisiciones técnicas en el siglo XIX dentro del estilo romántico y a través del cual delineó por completo sus características. Elegancia etérea, virtuosismo técnico, sentimentalismo emocional, imponderabilidad y desprendimiento del suelo, fueron todos rasgos definitivos, sin que los elementos de diseño espacial prosperaran más allá de una serie de interludios geométricos, ubicados entre la aparición de la primera figura y su compañero.

Esta fase ha dejado unas cuantas obras maestras que constituyen el legado más accesible de la danza teatral de tiempos pasados aún con vigencia. *El lago de los cisnes*, *Giselle*, *Coppélia*, *Don Quijote, Pas de quatre, La sílfide* y unas cuantas más, que se están rescatando del olvido, constituyen el patrimonio vivo del más alto calibre artístico de un período que llegó a su culminación y que puede ser disfrutado, actualmente, en cualquier escenario del mundo, interpretado por las principales compañías de ballet del momento.



DANZA MODERNA
O CONTEMPORÁNEA

Retrato y dibujos
de Isadora Duncan.

Dibujo de Louie Fuller en
*La danza de la mariposa.*

Dibujo de Charlotte Trowbridge
sobre *Appalachian Spring,*
de Martha Graham.

## La danza moderna o contemporánea: el siglo xx y su estilo

El desarrollo del capitalismo hasta el nivel imperialista hace que la expansión del capital vaya más allá de los límites nacionales y cree una especie de absorción económica colonialista que hace surgir otras opciones económicas y políticas como fueron las del socialismo y el comunismo. Al siglo xx, en el que las dos guerras mundiales desencadenaron límites insospechables en la historia de la humanidad, en cuanto a armamentos destructivos, también le tocó ser testigo de la Revolución socialista en camino hacia el comunismo. La cultura, desde fines del siglo anterior, comenzó a hacerse eco de una rebelión que creó las vanguardias artísticas que empezaron a apartarse de la ideología romántica para crear nuevas formas de expresión, ajenas a las convenciones sentimentales al uso. Un arte agresivo, destructor y rebelde ataca el gusto burgués por lo académico naturalista. El expresionismo, el cubismo, el futurismo e infinitos «ismos» exploraron en todo el pasado de la cultura y experimentaron en modos inimaginables hasta el momento. Se buscó en las formas arcaicas del Oriente, en el primitivismo africano, en las distorsiones medievales. Se crea un gusto por todo lo que sea anticlásico y antiacadémico o convencional. Las artes de vanguardia rompen moldes, despreciando toda tradición, toda ley o código establecido, toda norma con aureola de respeto.

La danza, aunque un poco más tarde que las otras artes, sigue el mismo proceso de rebelión. Se niegan las puntas tradicionales, el estilo huidizo del suelo, la maquinaria teatral convencional de telones pintados y vestuario de tules y, por supuesto, también el acompañamiento musical.

Se regresa a las bases primitivas en que la danza es una manifestación orgánica del cuerpo y la mente, en la que el torso, centro y eje emocional, dicta el origen del movimiento, al que la pelvis,

con su acción violenta, se incorpora en la totalidad cinética de la danza. Se va a la rudeza de la acción primitiva y surge una compulsión hacia el suelo, eje de una realidad inmediata. Se investiga en la danza arcaica y en sus complejas acciones de partes aisladas del cuerpo, así como en su poderosa y tensa concentración y en sus ritmos de difícil coordinación. Se busca en la distorsión medieval y en todo ese pasado se encuentran procedimientos y técnicas desarrolladas siglos antes de nuestra era, olvidadas y obscurecidas en el Renacimiento. Se descubren las raíces de la danza académica occidental en el folklore europeo, heredero de las danzas primitivas antiguas.

Se mira a través de puntos de vista contemporáneos por lo que la danza va a observar en su temática tan pronto con una visión de matices psicológicos, que la época ha puesto en evidencia, como va a responder al mundo exterior y sus conflictos sociales, comentando sobre el tiempo que vive o mirando hacia el pasado o el futuro con perspectiva de presente. Usa los caminos del expresionismo, del abstraccionismo y del surrealismo, se pone en consonancia con los experimentos utilizados por otras ramas de la cultura para expresarse dentro de diferentes modos y estilos.

Las técnicas danzarias de vanguardia utilizan nuevos matices del movimiento, tales como el relajamiento junto a su opuesto, la tensión. Igualmente, lo hace con la contracción y la liberación de la misma en el torso que confiere una tremenda fuerza emotiva a la acción del movimiento. Junto al salto, desarrolla toda una amplia utilización del nivel del suelo con caídas hasta el mismo, desde la posición erecta, guiadas por la fuerza de la gravedad. El espacio que rodea al bailarín adquiere gran importancia, convirtiéndose en un volumen pleno de repercusiones emocionales ya que el movimiento adquiere oposición y tensión. El diseño se instaura como elemento fundamental, estudiándose tanto sus repercusiones físicas como espaciales.

Dos affiches de los Ballets Rusos de Diaghilev. Vaslav Nijinsky y Anna Pavlova en *El pabellón de Armida*, de Mijail Fokine.

Dance Collection The New York Public Library at Lincoln Center. Doris Humphrey y Charles Weidman.

Caricaturas de Jean Cocteau:
Diaghilev y Nijinsky.
Diaghilev y Stravinsky.

Por primera vez, se comienza a desarrollar el estudio de una amplia teoría de la danza, no basada en la simple consecución de pasos, sino en principios de movimientos determinados por la energía física del cuerpo, cuyos resultados llevan a la acción compulsiva de la danza, tales son los principios del sistema Von Laban, teórico surgido dentro del expresionismo alemán de los años treinta. La literatura explicativa de todo ese material teórico se amplía día a día a través de los medios de comunicación tan ampliados en nuestros tiempos.

La danza moderna, pasados los primeros momentos de violenta ruptura con la tradición danzaria del siglo XIX, asimiló los aspectos válidos de la misma, especialmente el trabajo técnico de las piernas, que había sido logrado por medio del entrenamiento de los ejercicios de barra en la danza académica.

El descubrimiento de los dinámicos contrastes dentro del movimiento, que se relacionan con los cambiantes ritmos de la vida contemporánea, hizo que éste, el ritmo, se convirtiera en un elemento de compleja elaboración dentro de la danza contemporánea, irrumpiendo con avasalladora fuerza en las manifestaciones coreográficas del estilo moderno. *El rito de primavera*, sobre la música homónima de Igor Stravinsky, es un buen ejemplo del período, existiendo innumerables versiones contemporáneas del mismo, todas exhibiendo la violenta fuerza rítmica de la época.

La coreografía, como aspecto fundamental de la creación danzaria, adquiere una importancia jamás igualada en su historia. Se empieza a reconocer la compleja maquinaria técnica utilizada por el creador coreográfico para la obtención de su idea. Los elementos danzarios, plásticos, dramáticos y musicales, se ponen al servicio de la acción creativa que ejerce el coreógrafo, elaborador y diseñador de los contornos espirituales y materiales de una danza teatral.

La danza folklórica comienza a ser rescatada y valorada como un tesoro cultural de cada país y, por lo tanto, del mundo, elaborándose teatralizaciones de estas danzas para ponerlas en contacto con los grandes públicos, lo que había sido relegado e ignorado como expresión artística. La danza contemporánea, frecuentemente, ha asimilado esas corrientes folklóricas, permitiéndose incorporar matices y colores nacionales al cultivo de la misma en cada país en que se desarrolle.

La danza social de entretenimiento, tan propia de la vida citadina, ha tenido en el siglo xx una de las más grandes eclosiones en la historia de la danza. Desde el cake-walk, el fox-trot, la maxixa, el tango, el charleston, el big apple, el jitterburg y, últimamente, el rock'n roll y la salsa, se han propagado por todo el mundo los eróticos movimientos de las danzas originarias de África, tan fuertemente enraizadas en América. Los movimientos pélvicos han adquirido carta de naturaleza en la danza social de las últimas décadas, dándole una especial característica de sensualidad a una época bien marcada por la libertad sexual.

## La danza posmoderna y su estilo en la era del capitalismo tardío

Los años finales del siglo xx se gestan a la sombra del capitalismo multinacional en que aparecen fenómenos socio-políticos definitivos para la cultura universal, tales como: la caída del bloque socialista, los desastres ecológicos, la eclosión de la tecno-ciencia y la revolución sexual, junto a la aparición de la pandemia del SIDA. La famosa década, llamada prodigiosa, del sesenta plantea la emergencia de la liberación de la mujer, la aceptación de grupos marginales raciales y de homosexuales, así como la discusión de los derechos de los niños, los animales y los discapacitados en todos los foros internacionales.

La cultura de masas, el pop art y el posmodernismo serán perfiles que propondrán cuestionamientos definitorios en las expresiones artísticas del fin de siglo y principios del segundo milenio.

Después de la renovación de conceptos que experimentó la danza de los años treinta y que dio lugar a los aportes prácticos y teóricos de Martha Graham y Doris Humphrey en los Estados Unidos y Mary Wigman en Alemania, de los cuales surgió la llamada danza moderna o contemporánea, la evolución no se estancó a lo largo de la subsiguiente década, sino que quedó abierta una constante búsqùeda y experimentación, capaces de ampliar cada vez más el lenguaje danzario, de acuerdo con el cambiante mundo de las vanguardias del siglo xx. Véanse algunas de esas innovaciones, que luego se establecieron como definitivos pasos en la ampliación del idioma de la danza, mientras que otras quedaron en el área de la pura experimentación:

1) Una deshumanización del cuerpo del bailarín hacia conceptos abstractos, buscando convertirlo en formas geométricas, oculto o fundido con vestimentas, escenografías y objetos de utilería, subrayado tal objetivo por grandes efectos luminotécnicos. Esta búsqueda fue impulsada por Alvin Nikolais, cuya compañía, de gran repercusión internacional, se ha paseado por el mundo con sus creaciones llenas de fantasía, envueltas en un nimbo luminoso de acabado preciosismo teatral.

2) Por otro lado, una búsqueda hacia un verismo realista que halla en el bailarín una persona bien cercana a lo cotidiano, aun en su aspecto personal y vestimenta. Aparecieron barbas y bigotes en los escenarios de danza, *blue jeans* y *pull-overs*, así como calzado tipo tenis, en lugar de las mallas, leotards y zapatillas o pies desnudos, tanto para hombres como mujeres. Movimientos de la vida cotidiana fueron incorporados al estilizado código danzario, vigente hasta el momento. Se transitó

por, con o sobre barriles, colchones de muelles, escaleras de mano, sogas colgantes, bambas de construcción o andamios de hierro, grandes bolsas de nylon, deshechos de plásticos, escobas, baldes de limpieza, ventiladores, chatarra, sillas, butacas, etcétera. Se creó una especie de lucha del cuerpo con los objetos cotidianos, en busca de la expresión de un folklore urbano, de acción viva en la multiplicidad del trabajo diario. Movimientos difíciles, como subir escalones aéreos, descolgarse por hierros, enredarse en toda una parafernalia de cosas del acontecer citadino, ha llevado a experimentaciones de gran espontaneidad. Comenzado por Ann Halprin, este tipo de teatro danzado de viva experimentación, que luego fue continuado por muchos otros, plasmó la idea del drama del hombre actual en su lucha con los productos y subproductos de la tecnificación.

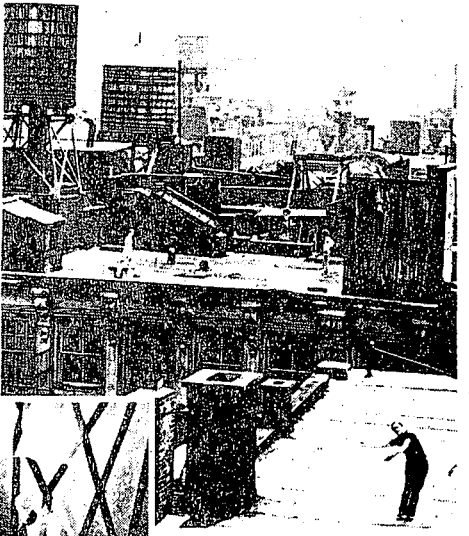
3) Una amalgama de estilos, tales como el del jazz, el baile de puntas, la danza de salón teatralizada, conocida como *ballroom*, la danza contemporánea de pies desnudos, el *tap* y el *break-dance* (surgido en los barrios marginales newyorkinos entre los adolescentes) se muestra en el trabajo coreográfico de Twyla Tharp, una de las más renombradas coreógrafas del momento, que supo corporizar el apotegma del «todo vale» y la mezcla del estilo posmoderno. En sus composiciones coreográficas aparecen, híbridamente expuestas, desde la mueca en el rostro del bailarín, con una escoba en la mano, hasta las más complejas exhibiciones de virtuosismo danzario. También se nota la premeditada utilización de una ausencia de fraseo en el discurso danzario que provoca una infatigable continuidad, a manera de maratón danzario, dentro de una incansable línea de acción. Este quehacer coreográfico se extendió en la manera de expresión de la década del ochenta a muchos otros creadores danzarios y puede decirse que no ha desaparecido,

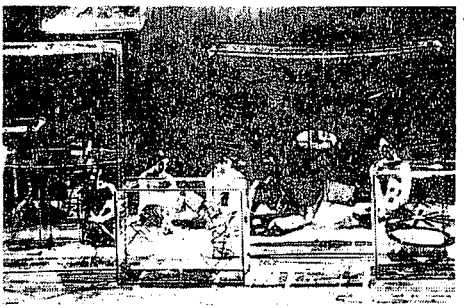
DANZA POSMODERNA

*Scenario,* de Alvin Nikolais. Foto: Oleaga.

*Walkaround Time*, de Merce Cunningham. Foto: Oscar Bailey.

*Roof Piece*, de Trisha Brown. Foto: Peter Moore.





sobre todo, en lo referente a la mezcla de códigos entre los más estilizados y los más populares de la danza del momento.

4) Los movimientos al unísono de grupos de bailarines, tan utilizados coreográficamente hasta entonces, así como su organización espacial, fueron cuestionados ante el planteamiento de una premeditada desorganización del cuerpo de baile, fundido con la figura solista, quien, frecuentemente, desaparecía en el tumulto escénico. Esta tendencia fue impuesta por Merce Cunningham dentro de su pequeña compañía de bailarines, partiendo del aleatorismo improvisatorio de cada uno de los integrantes de su grupo. Esta inclinación nació de los procedimientos musicales que John Cage impuso en aquellos días, basada en la filosofía del budismo zen japonés, tan en boga en los medios artísticos newyorkinos. Según estos planteamientos, cada bailarín debía actuar según sus impulsos escénicos, planeados como un azar preconcebido por papeles escritos con alusiones a movimientos y direcciones espaciales, que eran repartidos entre los ejecutantes antes de comenzar el evento danzario. De esta manera, se abre paso la improvisación danzaria sobre el racionalismo coreográfico, establecido hasta el momento. De más está decir que para llevar a cabo este tipo de coreografía era necesaria una alta creatividad personal del bailarín. Por otra parte, debía estar altamente tecnificado y entrenado para lograr una efectividad cinética inmediata ante el ojo de un espectador, sin caer en repeticiones tediosas o diseños faltos de interés. Además, dicho espectador debía también estar preparado para que la experiencia aleatoria lograra un sentido de adecuada recepción. Este tipo de innovación planteó, asimismo, la presencia de músicos y luminotécnicos actuando en la escena con independencia de la danza, regidos, por la consecución de actos casuales o muy primariamente organizados.

DANZA POSMODERNA

*Raft Piece*, de Trisha Brown, en el lago Loring Park, Minneapolis. Foto: Boyd Hagen.

Bailarines no entrenados en *Light*, de Kei Takei. Foto: Ray Grist.

5) La ruptura con el espacio escénico teatral convencional de las salas teatrales es, quizás, una de las más provocativas búsquedas y puede decirse que logro, ya que ello ha tenido que ver íntimamente con la relación espectador-ejecutante en los últimos tiempos. Se ha salido de la arquitectura ambiental del escenario para irrumpir en parques, escalinatas, azoteas contiguas de diferentes niveles, esquinas de calles, entradas del tren subterráneo o metro, galerías de museos, almacenes o capillas abandonadas, arenales playeros, balsas sobre lagos o estanques, *floors de baskets* y estudios de ensayos. Esta lista constituye un buen muestrario de lugares jamás usados hasta ahora para la presentación de un espectáculo danzario fuera del teatro, a excepción de los bien construidos escenarios al aire libre, ocasionalmente levantados ante algún monumento arquitectónico importante, como catedrales, palacios o ruinas antiguas.

El uso de las posibilidades espaciales que cada uno de esos espacios ofrece y su relación estática o móvil con el público, ha permitido interesantes experiencias de fuerte sabor espectacular, en un ámbito ajeno al convencional tablado escénico de la sala teatral, con un auditorio sentado y pasivamente entregado a la comunicación danzaria ante la llamada, tradicionalmente, cuarta pared.

Personalmente, tuve la oportunidad de montar un espectáculo de este tipo, *El decálogo del apocalipsis*, que, con duración de dos horas continuas, debió mantener al público siguiendo doce locaciones, alrededor de los exteriores del Teatro Nacional de Cuba. Cada una de las dichas locaciones, eran establecidas en sus aleros, techos y ventanales, esculturas del jardín, rampas de entrada a los sótanos, una gran estructura de hierro que estaba colocada delante y al frente de la Sala Avellaneda con fines de reparación del teatro, el lobby y las escalinatas de la Sala Covarrubias, así como la fuente con su puente, situada delante de

la misma, el parqueo y las escaleras del local de Danza Moderna (hoy Danza Contemporánea), y, además, un gran espacio posterior donde, en aquel momento, hace unos veinte años, no terminado aún del todo el edificio, se efectuaba la acumulación de chatarra y deshechos de albañilería. Por último, era utilizada, al final de la obra, la cima frontal del edificio, adonde subían los bailarines por una escala de soga. Este espectáculo itinerante era guiado, de un lugar a otro, por tres personajes femeninos que bailaban, cantaban y se transformaban, constantemente, haciendo enlaces propicios entre las diferentes escenas y sus locaciones respectivas, a las cuales luego se incorporaban.

6) A estas últimas décadas se debe también el surgimiento del nuevo género danzario, conocido por danza-teatro. En el mismo, los elementos escenográficos, de vestuario y de utilería, así como la música e incluso el uso de textos en boca de los bailarines, adquieren fuerza tal como para constituirse en sistemas tan complejos, capacitados para dar informaciones significativas bien fuertes y a veces más que las del sistema rector de la danza. Puede decirse que es una especie de vuelta al antiguo teatro danzado, en que todavía no estaban separados el factor dramático del danzado, y el actor-bailarín-cantante formaban una unidad que aún puede ser admirada en las manifestaciones del teatro oriental. Este género ha sido extensamente cultivado en Alemania, donde se inició, teniendo en Pina Bausch su más fiel exponente, así como en otros países, tales como los Estados Unidos, Francia, España y Bélgica. En el Japón ha surgido una forma afín llamada danza buto que busca producir fuerte catarsis emocional con sus figuras desnudas y blanqueadas de pies a cabeza. Estas nuevas formas de expresión en el campo de la danza no han permanecido ajenas al desarrollo danzario latinoamericano, ya que los coreógrafos de nuestra área se sienten fuertemente atraídos por este géne-

ro, tanto en México como en Cuba, Venezuela, Brasil, Argentina, Perú y Ecuador.

7) El tratamiento de la energía en la expansión del movimiento es, quizás, una de las marcas de fábrica del estilo posmodernista. La fuerte tensión física de los reglamentos clásicos y aun de los modernos en las primeras generaciones (Graham, Limón, Cunningham) cede ante la búsqueda de un cuerpo movido dentro de la intensidad energética de la vida cotidiana. Evitar la extratensión necesaria a los códigos virtuosos ha llevado a un modo de bailar sinuoso, nervioso, de línea suelta, acuosa y relajada, circular y muy basada en la gestualidad comunicativa de la vida diaria. El gesto adquiere una categoría cinética como nunca había tenido en los predios de la danza, desde el más estilizado y simbólico, hasta el más pedestre y vulgar. Para lograr esos niveles de baja energía, el bailarín actual ha indagado en los procedimientos de las artes marciales, como el *tai-chi* y el *aikido*, métodos defensivos codificados por los antiguos monjes taoístas. También ha servido la técnica de la llamada *eutonía*, de Gerda Alexander, sistema de exploración personal en los resortes neuro-musculares, contra los males del *stress* y otras dolencias psico-físicas, al igual que los métodos antiguos del yoga hindú. Técnicas también recientes han profundizado en búsquedas de este tipo como la llamada de *soltura*, de Joan Skinner y la de *contacto*, de Steve Paxton. Esta última se ha convertido en una verdadera experiencia afín a los deportes en el mundo danzario norteamericano. Cientos de bailarines y no bailarines practican la *contact improvisation* en salones adecuados por todo el país, en una especie de ejercicio que rompe con los patrones de identidad de géneros, ya que es practicada, lo mismo entre varones y mujeres, como entre hombres o entre mujeres, ajenamente conformados al principio de parejas sexuales. Por medio de esta técnica, una

mujer es capaz de cargar a un hombre tanto como a otra mujer, acción que ha roto fuertes modos de relación danzaria a través de los tiempos, y que al pasar a las manifestaciones teatrales ha planteado imágenes bien diferenciadas de las secularmente conocidas, en que la mujer siempre es una persona más débil que el hombre.

8) La intensa teorización en la cultura, aparecida a partir de la segunda mitad del siglo xx, ha penetrado, por supuesto, en las artes teatrales. El estructuralismo, que tanto auge ha dado a la Lingüística, la Semiótica o Semiología, la Antropología, la Etnología y otras disciplinas agrupadas bajo el título general de Ciencias Humanas, se ha hecho sentir en el campo del teatro y, desde luego, la danza no ha podido evitar el incursionar dentro de las proyecciones de una teoría de la danza, urgentemente necesaria para ponerse al día con los requerimientos intelectuales del momento, que son cada vez más complejos e inminentemente esenciales para comprender al arte de hoy. En la actualidad, se hace imprescindible la penetración en el conocimiento de las leyes internas que rigen, y se complementan a la vez que se contradicen, dentro del macrocosmos danzario, como expresión psico-física, como elemento aglutinante social, como lenguaje de expresión comunicativa, como eslabón étnico en la historia del arte de los pueblos, al mismo tiempo que como significación estética cultural. La inserción de la ciencia y la tecnología en el campo de la cultura hace más urgente la investigación a nivel teórico de los fenómenos que proliferan en el mundo de las artes. La aceleración de procesos parece corroer los estadios y la precipitación en el surgimiento de nuevas tendencias apenas da tiempo para la asimilación de las recientemente planteadas, saltándose, en ocasiones, las etapas necesarias para las maduraciones que posibiliten nuevos y saludables crecimientos. La informática y la computarización, apa-

rentemente, lucen suficientes para memorizar el pasado, pero la realidad del hombre actual se resiente de la mecanización acelerada. Todos éstos son temas que la teorización contempla y trata de sondear para controlar el exceso en la rapidez del devenir cultural. Por otra parte, la cultura de masas se nos viene encima, haciéndose necesario buscar la preservación contra un arte de consumo. Mucho se ha dejado sentir, en los últimos años del arte de la danza, el hecho de la falta de preservación con respecto a lo creado. La madurez que significa la permanencia de un repertorio comienza a tambalearse, ya que los nuevos grupos y sus coreógrafos crean incesantemente, sin interés selectivo por lo que se hace, en la mayoría de los casos. Cada creación es una nueva aventura, respaldada por «el aquí y el ahora» de un consumo que se deglute en pocas puestas en escena de una obra.

Una teoría de la danza podría dar explicaciones ante este fenómeno y, quizás, enseñar a controlarlo o propiciarlo, partiendo de asertos surgidos del conocimiento y la investigación profunda del arte danzario en relación con el planeta en que se vive y los aspectos filosóficos, éticos, estéticos y sociales que lo promueven. En la actualidad, resulta impostergable que exista un sector, al menos, en el amplio entorno del universo danzario que se dedique a estudiar, investigar y proveer de estructura teórica al arte de la danza, que profundice más allá de la genialidad en la creación, de la brillantez interpretativa y de las grandes metodologías de la enseñanza de los códigos danzarios. Un pensamiento subyacente, producto de enfoques cognoscitivos, se hace cada vez más urgente en el arte de la danza. En estos momentos, no dejan ya de existir estudiosos en esa línea, pero será necesario ampliar su cantidad, dada la profusión de problemas a dilucidar dentro de las creaciones danzarias a lo largo y ancho del mundo de hoy.

# LA COREOGRAFÍA Y EL COREÓGRAFO

## Elementos de la coreografía

A partir de este capítulo se entrará de lleno en la apreciación de la danza, por lo que será preciso trasladarse del amplio campo de la danza, en general, a la concreta, ya que es en ésta en la que se centran los más elaborados aspectos y es, además, en ella donde se adquiere el más alto nivel artístico, desde el punto de vista de la creación expresiva cultural.

Como este carácter de la danza es también el más complejo, su valoración nos hará capaces a su vez, de poder enfocar las otras dos formas (la ritual y la recreativa), en las cuales, aunque de forma simplificada, siempre encontraremos los elementos y características de la danza espectacular.

Un conjunto de elementos generales, constituidos en sistemas subsidiarios, será conveniente discutir para poder apreciar la danza teatral o espectacular: la coreografía, la ejecución de la misma en el cuerpo del bailarín, la música acompañante y los aditamentos plásticos como la escenografía, el vestuario y la iluminación. Así, se iniciará en este capítulo el estudio de la coreografía y con ello el oficio del coreógrafo.

Todo acontecimiento teatral supone una idea que, a través de una compleja organización de principios en tiempo y espacio, se proyecta hacia un espectador constituido en público o audiencia. Esa compleja organización técnica, que implica un contenido y una forma definidos cuando se refiere a la danza, toma el nombre de coreografía, siendo exactamente lo que en el teatro dramático viene a constituir la obra teatral. La coreografía es, pues, un hecho creativo, por medio del cual una idea o tema se corporiza ante los ojos del espectador, a partir del movimiento constituido

en danza. El llamado coreógrafo es el máximo responsable de ese acontecimiento, siendo para ello necesario la manipulación de una compleja serie de componentes particulares que le darán a la danza un aspecto definitivo, ante el ojo del que percibe el hecho coreográfico.

## Motivación temática

La motivación guarda relación con el contenido de la danza; es la idea, el tema, el punto básico sobre el cual se construye una armazón de movimientos, que no es más que el lenguaje específico con el que la danza comunica y expresa la idea central que la anima y motiva concretamente. En ella reside lo que quiere decir el artista creador, que es el coreógrafo; es el elemento de contenido y si la obra debe de poseer algún mensaje (no siempre necesario), el mismo debe de residir en dicha motivación temática. Es el impulso básico para la creación y sin ella no puede desarrollarse una coreografía. Viene a ser como el motor generador de la energía constructora que la definirá.

La motivación temática puede provenir de una historia o narración literaria; del espíritu de una obra musical; de la plasmación de un carácter o personaje; de la exposición de un ambiente o atmósfera determinada; de la exteriorización de un estado de ánimo o emocional; del comentario sobre un hecho; de las relaciones humanas y del medio que las rodea. Todas esas fuentes pueden propiciar una danza narrativa o de imagen o, por lo menos, acercarse a ella. Pero también la motivación temática puede ser más abstracta, como es el caso de determinado tema de movimiento, la lucha de contrastes geométricos en un diseño o el juego de figuras en el espacio, motivaciones estas que caen dentro del marco de la danza sin imagen o abstracta.

Como bien se ve, la motivación temática posee amplitud de mira para su consideración, pero si ella faltara se lastraría, inevitablemente, una danza teatral ya que su basamento o raíz no tendría solidez, al no lograrse lo que Patrice Pavis, teórico del teatro, ha llamado «la producción de sentido». Sería algo así como hablar sin tener de qué hablar. La danza es un lenguaje de comunicación y sin tener una idea que transmitir se caería en lo vago y errático.

La motivación temática o idea de una danza es uno de los primeros elementos que debe ser valorado para poder apreciarla. La presencia o no de ésta dará un sólido punto de partida para comenzar su evaluación, pues brindará la raíz de la cual brota el tronco, la rama, las hojas, las flores y el fruto de la obra coreográfica.

Como ejemplos de motivaciones temáticas pueden reconocerse temas narrativos tan conocidos como el del Romeo y la Julieta shakespereanos, llevado a la escena danzaria por gran cantidad de coreógrafos contemporáneos, como Anthony Tudor y Kenneth Mc Millan (ingleses), Maurice Béjart (francés), Alberto Alonso (cubano), Nacho Duato (español) y tantos otros, sin contar la tan exitosísima versión *West Side Story*, de Jerome Robbins, para el teatro musical y el cine. El tema de Carmen, la apasionada cigarrera, de Próspero Merimeé, ha sido también ampliamente usado por coreógrafos foráneos, como Roland Petit y Antonio Gades, y por cubanos, tales como Alberto Alonso, Jorge Lefevre, Eduardo Veitía y Jorge Berio. Salomé, la protagonista bíblica relacionada con la muerte de Juan el Bautista, ha tenido innumerables versiones de ilustres creadores danzarios, como Loie Fuller, Ruth St. Denis, Martha Graham, Serge Lifar, Birgit Cullbert y Maurice Béjart, entre otros muchos, pasando sus versiones coreográficas desde la más cercana al *Nuevo Testamento* bíblico hasta la de la personificación por un bailarín travestido o por una alocada chica de los años veinte, la época del charleston y la falda por encima de la rodilla.

Sobre el tema de obras musicales y sus estructuras atmosféricas deben hacerse notar, entre otras muchas, las de Leonides Massine en *Choreartium*, sobre Johannes Brahms y *Los preludios,* sobre Peter I. Tchaikovski, así como *Agon* y *Los cuatro temperamentos*, de George Balanchine, sobre música de Igor Stravinsky y Paul Hindemith. Los estados emocionales tejidos con profundidades psicológicas fueron temas ampliamente tratados por Martha Graham en su extensa obra coreográfica sobre personajes mitológicos como Jocasta, en *Night Journey*, Medea, en *Cave of the Heart* y Clitemnestra y Alceste en obras homónimas. Temas de la vida contemporánea, como las relaciones de parejas entre hombre y mujer, han sido una extensa fuente de inspiración para Pina Bausch en *Café Müller, Kontaktoff, Clavelinas, Barba azul* y tantas otras de su extenso repertorio. El tema ecológico tan actual ha constituido materia temática de Martha Clarke en su *Endangered Species*, de David Bentley en *Still Life at the Penguin Café*, de Álvaro Restrepo en *Sol Niger* y en *La floresta de la Amazonia* del Ballet Stagium brasileño. Éstas y otras muchas temáticas se han establecido como inagotable corriente de sugerencias para los coreógrafos del siglo xx y del nuevo milenio. Otra temática novedosa es la de Lloyd Newson y su grupo *gay* DV8 Phisycal Theatre londinense cuando presenta, en su *Entre Aquiles*, el ultramachismo exacerbado de grupos masculinos que se divierten en las cervecerías públicas con juegos violentos, detrás de los cuales hay ocultos deseos homosexuales. Por otro lado, Alvin Nikolais usa como tema de sus obras la deshumanización de la figura humana en formas abstractas, compuestas con los cuerpos de sus bailarines dentro de vestuarios, escenografías y luces con títulos como *Sanctum, Máscaras, Tótem,* etcétera.

## Estructura de la danza

Por los años cincuenta, buena parte de los creadores de la danza moderna se sintieron atraídos por un tipo de restricción estructural en sus obras que no tuviera que ver con las secciones narrativas de la exposición, el desarrollo y la conclusión. Para ello, fueron hasta las formas musicales a buscar patrones, poniéndose en boga el uso de la suite, el tema y variaciones y el rondó que permitían que el coreógrafo se moviera dentro de un campo estructural de tiempo escénico, con un ordenamiento adecuado a su idea coreográfica. Tuve oportunidad de vincularme a esta tendencia, en parte de mi obra, entrenándome en un quehacer coreográfico, basado en reglas que compulsaban a la utilización sólo de determinados materiales danzarios, con uso de repeticiones y desarrollo de frases que permitían un ahorro general del lenguaje de la coreografía. *Suite yoruba,* estrenada en los años sesenta, ofreció como base estructural cuatro secciones, cada una de las cuales se refería a la exposición de uno de los santos u orishas del panteón yoruba en Cuba. Yemayá, Changó, Ochún y Oggún se mostraron con sus danzas en las que materiales del folklore religioso, junto a los de la danza contemporánea, lograron una fusión adecuada, intercambiándose entre los personajes, acciones, según los mitos constituidos por los patrones étnico-religiosos. A través de la obra, se establecían fuertes contrastes de acciones coreográficas, siguiendo los lineamientos de la suite musical en que la unidad general de la puesta estaba caracterizada por una bien clara diferenciación entre cada una de sus partes constitucionales, sin que se perdiera la unidad de estilo y concepción.

*Orfeo antillano* fue otra de mis obras que siguió las estructuras musicales en auge. El rondó fue el escogido y así tres fuertes secciones del carnaval determinaron la forma estructural con repeticiones o variaciones recurrentes del material temático de la fiesta carnavalesca. La historia se movía a lo largo de estas tres

Mijail Fokine. Dibujo de Serow.

Margot Fonteyn en *El pájaro de fuego*, de Mijail Fokine.

*Apolo Musageta*, de George Balanchine. Foto: Martha Swope.

George Balanchine. Foto: Martha Swope.

Vaslav Nijinsky.

*El rito de primavera*, de Vaslav Nijinsky. Dibujo de Emmanuel.

Mary Wigman. Foto: S. Enhelmann.

Movimiento coral por Mary Wigman.

secciones, con otras intermedias, además de una gran sección central que era una especie de pequeña suite, a través de la cual Orfeo encuentra a diversas divinidades del reino de los muertos que lo llevan hasta la morada de la diosa del cementerio, Oyá, junto a la cual encuentra a Eurídice. La última sección ofrece un carnaval, distorsionado por las alucinaciones de Orfeo, en el cual pierde la vida. Una pequeña coda final muestra de nuevo al carnaval, lidereado por un nuevo Orfeo.

La forma estructural del tema y variaciones fue utilizado en *Chacona*. Aquí aparece un tema fuerte que una figura solista exhibe, al principio de la obra, con bastante duración y que, después, va a desarrollarse en diversas formas o variantes por el resto del reparto, en dúos, tríos, cuartetos y el grupo en general y que dará lugar a la dimensión total en tiempo de la obra. El tema es sometido a amplificaciones, disminuciones, inversiones y otras manipulaciones que permiten extender la idea general coreográfica. En este caso, se trataba de crear una atmósfera barroca pesante, lenta y ceremonial, pero, al mismo tiempo, llena de un sensual erotismo, secreto pero incisivo, entre las tres parejas que intervenían en la obra sin incidencia alguna de narratividad.

A partir de la década del setenta, adquiere esplendor el uso de estructuras más abiertas y liberadas de las restricciones impuestas por las musicales, buscando solamente no perder la idea temática del principio al fin de la obra, dando oportunidad a que el tema tenga mayor número de complicaciones, y por lo tanto muestre los vericuetos de contradicciones internas dentro del mismo. *El pez de la torre nada en el asfalto,* de Marianela Boan, hace una disección del desarrollo que va desde la indecisión hasta la toma de conciencia, pasando por la experiencia de la caída, en la búsqueda de una verdad interior dentro del grupo social. En ese desarrollo se transita por experiencias escapistas, de éxodo y de frívolas tentativas hasta arribar al final, en que los bailarines lanzan al espectador toda la parafernalia de baratijas y símbolos

vestimentarios para retirarse desnudos hacia un nuevo espacio de intento vital.

Pina Bausch utiliza una estructura basada en el espectáculo de variedades en que, escena tras escena, se van mostrando los deseos ocultos de los seres humanos que se sienten cada vez más poco adecuados a su posición ante los demás, tratando de seducir a los otros, infructuosamente. Esto se hace con violencia, chapoteando sobre un escenario lleno de agua, un césped cubierto de claveles erectos, que son destrozados por los bailarines en sus acciones danzarias, o de ásperas ramas de árboles cortadas y agrupadas, al capricho. También pueden aparecer inhóspitas habitaciones de lujo, deshabitadas, o paisajes llenos de arena desértica, en que los bailarines se ven como seres desnudos de afecto y protección. Los distintos episodios de la coreografía se manifiestan como los números del espectáculo de *varietés*, unos tras los otros, sin conexión narrativa y los bailarines no personifican a nadie, sólo a ellos mismos, con sus conflictos interiores que han surgido de rudas improvisaciones en los ensayos.

El estudio de la estructura es uno de los problemas formales de mayor complejidad e importancia en la apreciación de la danza, puesto que de ella depende, enormemente, la exacta y total organización de los elementos de la obra coreográfica, así como la claridad y precisión en la exposición de los mismos.

Si tenemos la oportunidad de observar la estructura de hierro de un gran edificio en construcción, se podrá lograr una idea de lo que significa la estructura en una composición de danza. Es como el soporte férreo sobre el cual va creciendo y formándose una obra arquitectónica. Buscando otro ejemplo aclaratorio, es lo que el esqueleto óseo al cuerpo humano, el cual le da la posibilidad de básica consistencia para que los tejidos blandos establezcan la conformación total.

La estructura más elemental no hace sino establecer la primaria organización de cualquier acción de la naturaleza, la cual es la

de un principio, una sección media y un final, con lo que se ofrece el panorama universal y eterno del nacimiento, el desarrollo y la muerte. Esta forma estructural básica tiene su mayor concreción en la danza narrativa, en la que la exposición inicia una idea, el desarrollo plantea un conflicto y la conclusión lo finaliza con una solución.

Por su parte, en las estructuras abiertas, como las enunciadas de Pina y Boan, debe ser cuidadosamente conservada, en la posible denodada prolongación del tiempo escénico, lo cual puede hacer exasperante la oferta coreográfica.

## Dramaturgia en la danza

Una meticulosa dramaturgia es importante que reine, sobre todo, en la estructura abierta, so pena que se pierda el camino de la idea temática. La dramaturgia danzaria coreográfica plantea la clarificación del motor de oposición conflictiva que debe, subterráneamente, regir dentro de la estructura de la obra, aunque existan bifurcaciones en las situaciones, las atmósferas y los posibles personajes. La fuerte presencia que han adquirido los otros sistemas escénicos (música, vestuario, luces, espacios y abierta comunicación con el espectador) ha hecho que la nueva estructura de la llamada danza-teatro, surgida a fines del siglo xx, y, con ella, la dramaturgia teatral irrumpan en la escena danzaria actual. Hoy por hoy, la dramaturgia coreográfica se hace cada vez más apremiante, por la acometida de fuertes temáticas significativas, con sus correspondientes y complejos significantes, que las noveles tendencias danzarias han impuesto con la atmósfera cultural posmoderna de las últimas décadas. Aperturas hacia nuevos usos del cuerpo han expandido el lenguaje danzario que, sin rechazar todo lo aportado por el academicismo, plus las técnicas de la danza contemporánea y el folklore universal y el popular, que se

crea día a día por la cultura de masas, ha ensanchado la recepción danzaria en la mezcla de las más inopinadas tendencias del movimiento de la danza en la actualidad. La amplia multiculturiedad danzaria ha incluido las técnicas de soltura con uso de una baja energía física en su proyección. Los aportes de las artes marciales orientales (*aikido* y *tai-chi-chuan*), la *ideokinesis*, la *contact improvisation*, de Steve Paxton, y tantas otras maneras de afrontar el movimiento, se han fundido en una mezcla, a veces, quizás, indiscriminada al extremo, pero de todas maneras enriquecedora del lenguaje danzario universal del nuevo milenio. Todo ello ha incluido una cotidianeidad en temas, vestuario y calzado, una aceptación de lenguajes plurales danzarios, una admisión de la improvisación como técnica, nuevos conceptos sobre la gravedad, el peso y la masa del cuerpo, la energía física y la potencia energética. A lo que se puede agregar un interés mayor por el proceso de creación que por los resultados de la filosofía del conceptualismo, expandidos en el pensamiento de la cultura actual.

Toda esta mezcla de técnicas, conceptos y modos de expresar el discurso danzario, ha hecho imprescindible que una recia dramaturgia ponga en evidencia la idea central de la obra coreográfica, a pesar de toda la densidad de signos que la misma pueda emitir al espectador, de manera que éste tenga la suficiente información como para captar la emisión. El control de la idea temática fundamental es necesario que mantenga su línea de progresión a lo largo del tiempo escénico coreográfico. Claridad, precisión y exactitud de imágenes, concatenadamente expuestas a lo largo de la obra, permitirá que el espectador siga las incidencias, sin necesidad de caer, por parte del creador, en pedestres literalidades. Un guión personal, hecho por el coreógrafo para su trabajo, lo ayudará a no alejarse de la temática principal, cualquiera que sean los vericuetos de su obra, para así evitar que se pierda una producción de sentido en lo que quiere expresar. Un conflicto, una oposición, una lucha interior en la idea temática

serán vitales para mantener viva la acción escénica, ya se trate de una coreografía narrativa, simbólica y aun hasta abstracta. Claro está, que en la narrativa todo ello se hace más simple, cosa que no lo es tanto cuando la obra se desenvuelve en el ámbito de lo simbólico o alegórico, en que la idea temática no está demasiado atada a lo real objetivo, sin estar del todo desvinculada del mismo. La coreografía abstracta puede ser la más difícil de mantener dentro de una dramaturgia teatral, ya que no está basada sino sólo en la acción de los cuerpos, sin significaciones más allá de que lo que pueden reproducir las oposiciones de unos contra los otros. Un buen ejemplo de logro en esta dramaturgia física de acción danzaria no dependiente de significaciones temáticas objetivas, la hallamos en las coreografías de William Forsythe, quien desarrolla una violencia de oposiciones entre las figuras danzantes, sin recurrir a acciones emocionales de ningún tipo.

La prueba de la eficacia de una buena dramaturgia se encuentra en las versiones contemporáneas de las grandes obras coreográficas narrativas del siglo XIX, incorporadas a visiones contemporáneas, ajenas a los personajes de historias fantásticas, aunque encubridoras de luchas entre el bien y el mal, o de vericuetos psicológicos que el psicoanálisis de los últimos tiempos ha develado. Así, en su versión de *El lago de los cisnes*, el coreógrafo sueco Mats Ek revela los conflictos edípicos de Albretch, con respecto a su dominante madre, y también el mismo coreógrafo ha convertido la escena del bosque fantástico de las willis en un manicomio, en que la frágil mente de Giselle ha encontrado morada después del choque con la realidad ante el amor. Allí las vengativas doncellas, muertas antes del matrimonio, son las enfermas orates del hospital de dementes, quienes, en vez de ajusticiar al personaje, lo desnudan y prácticamente violan. Al lado de estas versiones, pueden localizarse otras de *El lago de los cisnes* en que estas aves aparecen bajo la figura masculina de bailarines, alejados de los tutús transparentes y las suaves on-

dulaciones de brazos femeninos: son figuras agresivas que se mueven de forma más cercana a la personalidad de los cisnes, mitificados por el romanticismo en aves dóciles bajo los encantamientos de algún hechicero o condenadas a morir irremisiblemente, a pesar de su bella imagen transparente. Así lo representa el inglés Matthew Bourne, el que convierte el amor entre el cisne femenino y el príncipe en una situación de *alter ego* entre Albretch y la imagen de su otro yo, percibido idealmente en sus sueños de niñez, como huida de la dependencia materna y su enfermizo amor por la autoritaria madre. El francés Roland Petit también hace masculinos a los cisnes pero cambia el sexo del príncipe por el de una princesa, perseguida por los maleficios de una autoridad paterna, de la cual huye la heroína para refugiarse en el amor del príncipe de los cisnes.

Resumiendo y dando una vuelta a la dramaturgia como principio generador de eficaz correspondencia entre la emisión y la percepción, entre el creador de una coreografía y el espectador, se hace necesario decir que la dramaturgia implica un control del decir coreográfico, en que se establece una serie de acontecimientos escénicos danzarios, con algún tipo de organización que va desde un inicio hasta un final y en que se plasma una transformación donde diversas acciones, distribuidas en secciones bien clarificadas, caracterizan núcleos capaces de desarrollar oposiciones que generan un transcurrir dialéctico dentro de la pieza coreográfica.

## Dinámica y ritmo

Hay artes a las cuales les basta su ubicación espacial para existir. Tales son la arquitectura, la escultura y la pintura, llamadas todas artes plásticas. Éstas se realizan, se expresan y son lo que son a partir del momento en que ocupan su lugar definitivo dentro de una porción espacial. El Partenón es una obra arquitectónica que

se concretó en un momento determinado y a partir de ahí siguió existiendo hasta nuestros días. Y lo mismo *El pensador,* de Augusto Rodin y *Guernica,* de Pablo Picasso. Su existencia no depende de duraciones de tiempo en que se vayan desarrollando. Otra situación bien diferente es la de artes como la música y la danza. El comienzo de las primeras notas o movimientos son sólo los pasos iniciales de un camino a recorrer y, únicamente, al final la obra se habrá concretado ante el oído y el ojo del espectador. La música, en específico, es un arte de tiempo, y ella, aunque sus sonoridades sugieran espacio, no depende del mismo para existir. Sólo el tiempo en que se desenvuelvan las frases de sus temas sonoros da la posibilidad al desarrollo y realización concreta de la misma. La danza, por su parte, que se desarrolla en el tiempo, necesita también del espacio para ser y existir, igual que las artes plásticas.

La dimensión del tiempo en la danza, como en la música, plantea problemas, cuya solución crea rasgos y características específicas. Uno de esos problemas es la necesidad de contrastes en la progresión que la obra lleva desde su inicio hasta su fin. Una danza, como una obra musical, que, a través de sus diez, quince o cuarenta minutos de duración, se mantuviera en una misma intensidad de lentitud o, por el contrario, de rapidez, llevaría a la monotonía, tanto en un aspecto como en el otro. «Demasiada agudeza cansa el sistema nervioso y demasiado legato pone a dormir a todo el mundo», opina Doris Humphrey, una de las grandes figuras de la danza contemporánea.

Con ello nos enfrentamos con el concepto de la dinámica, sobre el cual la música ha desarrollado toda una extensa gama de contrastes, tales como los conocidos de *lento*, *adagio*, *legato*, *sostenuto*, *larguetto*, *staccato*, *scherzo*, etcétera, con los que se marca el dinamismo de las distintas secciones de una obra musical. (El metrónomo, instrumento mecánico creado para medir dichas dinámicas, posee la exacta velocidad de cada uno de estos movimientos.)

También en la danza, la dinámica del movimiento ofrece contrastes y con ello la posibilidad de evadir la monotonía, máxima enemiga de las artes de tiempo. Dinámicas contrastantes deberán regir las distintas secuencias de una danza: un principio moderado podrá ser seguido por un tiempo más aprisa, después, lento y terminar, quizás, con uno rápido y brillante. Ésta es una posible combinación que pudiera estar de acuerdo con una determinada motivación temática y como ella podrán hacerse infinitas combinaciones dinámicas, que mantendrán a la obra de danza en ondulante espíritu de calma y de excitación.

La dinámica no sólo se refiere a secuencias en las grandes secciones de la obra, sino también posee vigencia como matices subrayantes que crearán un constante juego de luz y de sombra, dentro del fraseo danzario como condimento que da sabor expresivo a la textura general de la danza, a manera de acentos de diferentes intensidades, igual que en el lenguaje hablado, el cual mantiene una expresividad oral que facilita la información emotiva del discurso.

Como otra cuestión de la progresión en tiempo está el problema del ritmo. El tempo o pulso básico que corre a través de cualquier secuencia de una danza (ya sea rápido, lento o moderado, según la requerida dinámica) se encuentra lleno de pequeños intervalos en que acentos determinados sobre ese pulso crean matices excitantes que, al repetirse con determinada frecuencia, dan lugar a frases rítmicas, cuyo conjunto ofrece una idea de los aspectos más atractivos de las artes de tiempo. Y esto es así porque en ello se ejercita uno de los sentidos básicos de acción universal. Desde el latido de nuestra circulación hasta los grandes ciclos de la naturaleza, como son los días y las noches o las cuatro estaciones, todo el universo conocido está regido por el ritmo, lo que crea en nosotros un instintivo reconocimiento del mismo en las artes de tiempo. Por eso nos excita, grandemente, una música de fuerte acentuación rítmica, como el jazz y el rock o la

llamada salsa, y por eso, también, una danza con énfasis en su rítmica nos levanta del asiento como si nos viéramos impelidos a incorporarnos a ese pulso violento que mueve al bailarín que danza frente a nosotros.

El secreto de una buena coreografía reside mucho en una acertada elaboración de sus aspectos rítmicos. Nitidez en el ritmo, secciones basadas eminentemente en fuertes acentuaciones, uso de regularidades e irregularidades rítmicas, entre otras, son posibilidades técnicas a la mano en el oficio del coreógrafo. No basta con que la danza se limite a seguir los ritmos dictados por la música acompañante, sino que es necesario dar sus propios ritmos de movimiento, inclusive, en contraposición a los musicales para establecer un interesante contrapunto con los mismos.

## Puntos culminantes o clímax

Después de haber explicado los desiguales moldes estructurales en que puede basarse una danza, necesario también será que se puedan percibir los distintos momentos de alta tensión que deberán aparecer en cada una de las secciones de esas formas estructurales. Tanto si la danza es narrativa como si no lo es, los elementos de acción emotiva, en el primer caso, o los formales, en determinados momentos del segundo, se anudan y aprietan hasta crear puntos culminantes en los diferentes lugares de sus disímiles partes. Éstos son reconocidos como clímax. Los puntos climáticos, pues, serán aquellos en que el conflicto que plantea la correspondiente sección llega a su máxima intensidad y en los que se hace muy claramente visible la intención de la obra, por la concentrada carga de energía emotiva que los mismos poseen. Y aun cuando la danza sea sólo una plasmación sin idea narrativa, los propios movimientos deberán tener una fuerza, capaz de engendrar algún tipo de emoción espacial, o bien un cambio de dina-

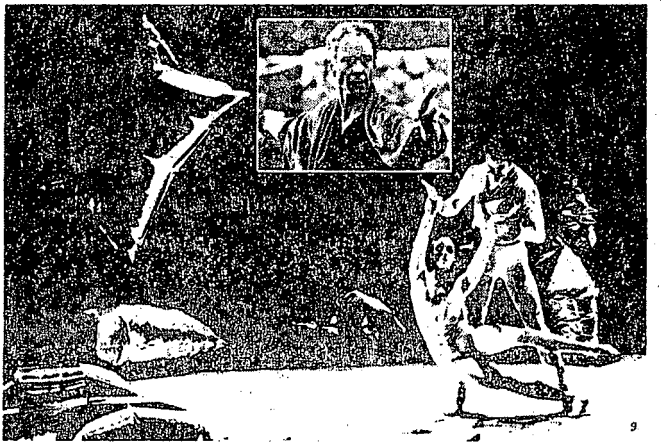
mismo en el diseño o, en fin, un énfasis en cualquiera de los elementos formales, que deberán establecer intensidades en momentos específicos de la obra, para que ésta ofrezca al observador algún alto punto de acción. Si la obra se divide en tres secciones principales (siguiendo la tripartita división básica), cada una de ellas deberá presentar su correspondiente punto climático, sin que eso quiera decir que no pueda alcanzar otros, subordinados, de menor intensidad. Estos altos momentos resumirán en sí la idea básica, absorbiendo la motivación principal y plasmando, progresivamente, su desarrollo emocional. Si la obra contiene más de tres secciones, a su vez, cada una de ellas deberá poseer su momento climático.

Aprender a observar y sentir la tensión de esos momentos de clímax es capacitarse para observar los puntos esenciales de la obra danzaria y sensibilizarse ante su lenguaje de comunicación y su poder expresivo.

## Oficio del coreógrafo

No ha sido hasta el siglo XX que la compleja profesión del coreógrafo ha adquirido la preponderante ubicación que en la actualidad posee. Anteriormente, era el anónimo creador fundido con el ejecutante o bailarín, o bien, en la época del gran despliegue del virtuosismo del clasicismo, un simple elaborador de variaciones danzarias, al servicio de la brillante personalidad del bailarín o la bailarina. Sólo en nuestra época ha llegado a ser el máximo responsable de la creación de la obra coreográfica, tanto como lo es un pintor de sus cuadros, un arquitecto de su edificio o un músico de su obra musical. Pero también es cierto que esa posición ha tenido que ser comprada al precio del dominio de su especialización técnica y de una compleja ilustración en las diversas ramas del arte teatral como son las artes plásticas, la literatura, la música, la técnica teatral y la dramaturgia.

Martha Graham. Foto: Argus McBean.
*Misterios primitivos,* de Martha Graham. Foto: Bárbara Morgan.



Merce Cunningham. Foto: Herve Gloaguen.
*Rainforest*, de Merce Cunningham. Foto: B. Lloyd.

Pina Bausch. Foto: Ulli Weiss.
*Arian*, de Pina Bausch. Foto: Ulli Weiss.

Un coreógrafo debe poseer, además de talento para su oficio, una sólida técnica, bien, académica o, bien, contemporánea, para expresarse en su estilo. Pero, asimismo, aunque se especialice en una de ellas, deberá conocer y ser capaz de asimilar los valores y principios de la otra. Eso ampliará su vocabulario y le facilitará el crearse un lenguaje propio. También, deberá estar empapado de los principios de la danza folklórica, no sólo de su país sino, además, del acervo europeo y oriental. En estos tipos de danza se aprenden diseños básicos. Agnes de Mille, la distinguida coreógrafa estadounidense, ha dicho: «Capta lo que hace buena una danza folklórica y habrás aprendido la mitad de tu oficio.» Igualmente, deberá estar al tanto de toda la danza recreativa y social que surja a su alrededor, aunque ésta sea solamente el soplo de la moda. Ese frágil vaivén de la danza social es muy sintomático de la etapa en que se vive y a través de él se expresan inquietudes del momento. La afición de la juventud actual por una danza desintegrada y primitivamente rítmica es bien distinta del gusto del siglo pasado por los románticos vaivenes del vals. Si aquel período fue de abandono y vértigo comunicativo de las parejas, ahora se impone el éxtasis catártico en que se rompen hasta las relaciones unificantes de la pareja, como si cada cual bailara en un mundo propio, ajeno al de los demás. Aquella danza expresaba una época de cosas ya adquiridas, la de hoy refleja rebeldía y agresión ante la necesidad de nuevas cosas por adquirir, sentido de una nueva era que busca sus perfiles y nadie como la juventud puede plasmar las ansias de dar forma al mundo en que se ubica.

Un amplio y profundo conocimiento del teatro en necesario. Todo lo que se desarrolla en ese medio material que es el escenario y las instituciones que lo respaldan, le atañe al coreógrafo, trascendentemente. Igual ocurre con la música, aunque ésta haya dejado de ser, como lo fue en el siglo XIX, la dictadura de la danza, ya que en esa época una obra coreográfica no era más que la materialización visual de una partitura musical.

Lo mismo sucede con las artes plásticas, pues la pintura, la escultura y el diseño arquitectónico van a constituir sistemas que aportarán fuertes significaciones a la danza, si son cuidadas las relaciones entre sistemas, pues, de lo contrario, podrán obscurecer o, lo que es peor, hacer desaparecer el sistema regente que es la danza.

Un gran bagaje en leer y ver teatro, en oír música, en mirar y remirar las artes plásticas, jamás debe ser constreñido por épocas y estilos. Tanto los clásicos, como los modernos o contemporáneos, deberán ser de constante investigación y estudio. La historia de las artes será de indispensable conocimiento para el coreógrafo, lo cual lo hará bien consciente de estilos y formas de expresión, desde sus comienzos hasta nuestros días y de las razones psicológicas y sociológicas de sus mutaciones. Las costumbres, vestuarios, comportamientos y moral de cada tiempo es una valiosa fuente de información para tratar los sujetos de danza, además de permitir la comprensión de los modos de vida y actuar del mundo contemporáneo.

Leer y rebuscar todo lo que existe escrito sobre la danza, aunque no sea en realidad cuantioso, ya es una ardua labor, por razón de que, en su gran mayoría, lo existente se encuentra en otros idiomas. Además, se debe ser capaz de poder captar por conocimiento visual lo escrito sobre valores intrínsecos del mudo lenguaje de la danza, lo cual no es fácil, pero sí indispensable para una formación teórica.

Con todo esto, se llega al punto de vista de nuestra época de que el oficio del coreógrafo hace imprescindible la posesión de un cuerpo teórico, que respalde esta profesión artística, eminentemente práctica, y que por siglos se ha mantenido dentro del campo del simple hacer, sin saberse por qué se hacía. Hoy en día, ya existen suficientes principios básicos técnicos de composición sobre los cuales desarrollar la profesión del coreógrafo y que pueden preservarlo, después de la aparición del gusto por la im-

provisación, sus técnicas y la amenaza de desaparición, al convertirse el ejecutante o bailarín en eje creativo de su propia textura de acción coreográfica. Esta situación se ha hecho alarmante en los últimos años, ya que a la sombra del nuevo género danzario de la danza-teatro, ciertos directores de teatro, manipulando las facilidades improvisatorias de los bailarines, se han adueñado de la profesión de coreógrafo y se autotitulan como tales, impunemente, en los escenarios de danza, sin pasar por los requisitos de la profesión coreográfica, al afrontar la situación de improvisados creadores, detentando títulos profesionales que no le corresponden, ni ética ni estéticamente.

## Reglas de una buena composición coreográfica

Aunque las vanguardias del siglo xx han probado que cualquier regla en el ámbito de las artes puede ser transgredida, es bueno tener en cuenta que para ello ha de tenerse un talento excepcional y que no siempre la transgresión prueba tal cosa. Existen, además, ciertas regulaciones muy saludables como puntos de partida para el logro de una buena coreografía y, de cierta manera, también beneficiosas para cualquier manifestación artística, especialmente teatral. He aquí algunas de dichas reglas, que pueden ayudar a la más veraz comunicación con el público:

1) Precisión y claridad en el lenguaje coreográfico que no hagan depender la comprensión de la obra danzaria de las notas escritas en el programa.

2) Establecimiento de una solidez estructural en la obra, así como de una dramaturgia que impida que la idea temática desaparezca en los vericuetos de los otros sistemas escénicos.

3) Simplicidad y economía que obligarán a usar sólo los movimientos necesarios para la obra, y solamente ésos.

4) Tener un especial cuidado en la longitud de la obra coreográfica. «Toda danza resulta demasiado larga», nos hace saber Doris Humphrey, a lo que agrega Agnes de Mille: «Di lo que sea necesario y termina ya.» El aburrimiento es un pecado que el espectador de danza jamás perdona. El ímpetu interior de acción que la danza estimula en el espectador se resiente notablemente cuando una expresión tan viva, como la de este arte, cae en una longitud fuera de logicidad.

5) Cuidado de jamás incurrir en la monotonía y esmero en establecer todo tipo de contraste en diseño, ritmo, emoción y acción.

6) No intelectualizar la danza, de lo contrario, se incidirá en un galimatías filosófico, plausible en cualquier otra manifestación artística menos en la danza, que por sus características es un arte eminentemente espontáneo, directo y emocional.

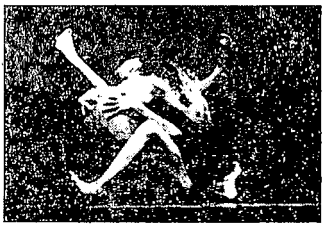
7) Tener en cuenta que un buen final cierra psicológicamente la impresión de una danza. Una buena obra coreográfica con un final débil dejará un pobre recuerdo, del cual puede que se salve, en cierto porcentaje, una danza de no tan buena calidad, pero sí bien finalizada. «Un buen final es el cuarenta por ciento de una danza», insiste Doris Humphrey

8) No permitir jamás que los diseños puros, la escenografía o el vestuario ahoguen la línea dramática de la obra. Un juego de movimientos, por interesante que sea, si no está al servicio de una idea, estará al de su muerte. Una escenografía que quite espacio a la danza puede distraer visualmente el foco de atención sobre los bailarines, pequeños, a veces, en la gran dimensión espacial del escenario, y contra el cual fácilmente atenta cualquier elemento plástico contundente en línea, color o ta-

Ramiro Guerra: *El decálogo del apocalipsis.* Foto: Tito Álvarez.

Marianela Boan: *El árbol y el camino.*

Rosario Cárdenas: *María Viván.*



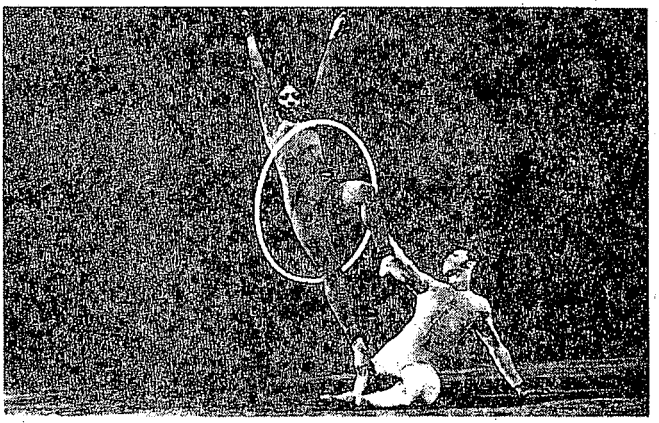
Narciso Medina: *Caverna mágica.*

Isabel Bustos: *Retazos.*

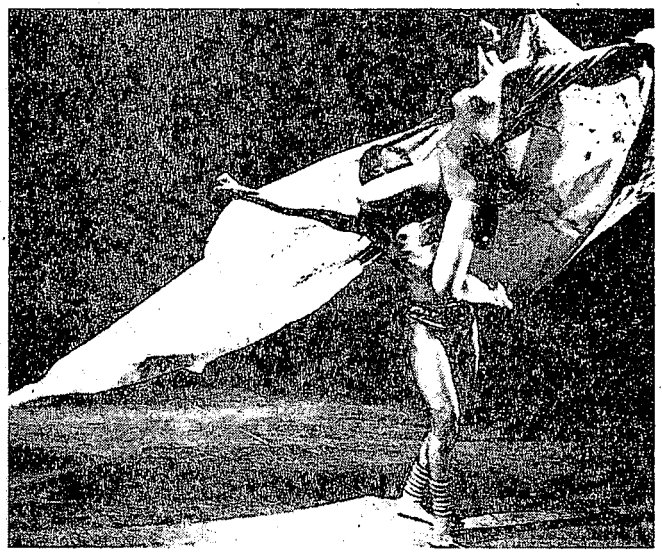
maño. William Forsythe ha jugado en algunas de sus obras con esos elementos de forma consciente, para crear un desconcierto premeditado en el espectador, no exento de humor. Tal es el caso de bloques escenográficos que bajan delante de los bailarines, escondiéndolos como si fueran fallos de tramoya; luces que, inesperadamente, se encienden hacia los ojos del auditorio, cegándolo; rampas que se abren en el escenario por donde se hunde algún que otro bailarín; cierres y aperturas del telón de boca y secciones musicales que desaparecen del oído del público como si el aparato reproductor hubiera sufrido un percance, aunque los bailarines siguen bailando como si no se enteraran de la situación. Estos experimentos escénicos, en manos de los grandes innovadores, poseen el encanto del excepcional talento de algunas dotadas personalidades del mundo actual de la danza. Usarlos fuera de esos ámbitos resulta peligroso y atentatorio a la obra y a la comprensión del espectador. Éste es un principio que no debe ser olvidado para lograr una buena comunicación danzaria.

## Procedimientos coreográficos en manos del coreógrafo

El creador coreográfico posee una serie de procedimientos técnicos con los cuales puede condimentar, elaborar y subrayar sus materiales cinéticos o de movimientos, utilizados en la confección de su obra. Uno de ellos es, además de la ya mencionada imposición de dinámicas en sus frases de movimiento, el llamado *rallentamiento* o uso de efecto artificial de exagerada lentitud en determinadas secciones de su danza o en fragmentos de su discurso coreográfico. Este procedimiento es aquel que en el cinematógrafo es conocido como cámara lenta, a través del cual se enfatizan progresiones de imágenes que crean una atmósfera irreal

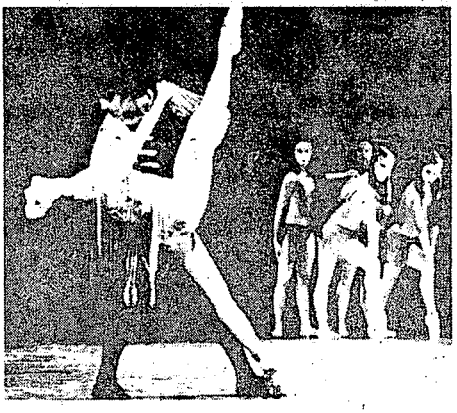


Eduardo Rivero: *Okantomi.*



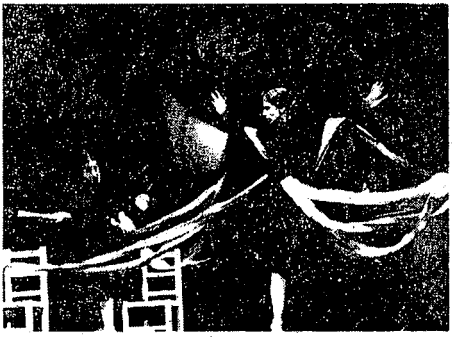
Víctor Cuéllar: *Paz para esta era.*

Alicia Alonso: *Tula.*



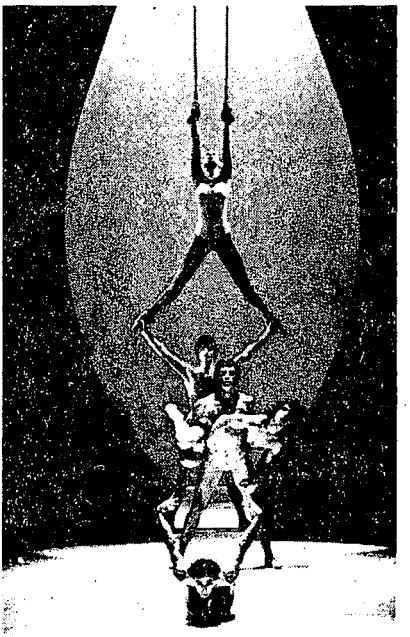
Alberto Alonso: *Carmen.*

Alberto Méndez: *La diva.*



Iván Tenorio: *La casa de Bernarda Alba.*

Gustavo Herrera: *Flora.*



Jorge Lefevre: *Imágenes.*

a cualquier secuencia por realista que sea en principio. Una carrera, que por su propio carácter posee una dinámica veloz, al someterse al *rallentamiento,* adquiere una significación específica que convierte a esa acción en algo bien distinto en la intención del que la utiliza, sin dejar de ser una carrera. Un carácter mitológico, una atmósfera psicológica, un enfoque subjetivo transmuta a la carrera en una metáfora fantasmal de la velocidad con un consecuente hálito poético.

Por otro lado, un apresuramiento de acciones con dinámicas normales, crea un ambiente de dislocación que se muestra con un precipitado dinamismo, ajeno a su real proyección. El último carnaval de *Orfeo antillano* utiliza ambos procedimientos, el del *rallentamiento* y el del apresuramiento, en dos secuencias de la sección coreográfica en cuestión. El primero, hace que el gentío carnavalesco penetre en una atmósfera expresionista, llena de extrañez, propicia a la ocurrencia de cualquier situación peligrosa, tal como la de la aparición de las fantasmales figuras de las tres Eurídices, como las bacantes destructoras que persiguen al personaje, tanto en el mito como en la obra coreográfica. Más adelante, la precipitación de movimientos en el gentío crea imágenes distorsionadas de la realidad que rodea al héroe y que van a determinar que sus obsesiones lo lleven a la destrucción.

Otro procedimiento es el de los congelamientos de las acciones coreográficas en medio de progresiones importantes del discurso danzario. Son especies de silencios, más o menos prolongados, dentro del lenguaje coreográfico, capaces de crear un tipo de incoherencia dentro de la coherencia general de la acción. En una escena de *Suite yoruba,* con el primer encuentro de Oggún y Changó, con Ochún por medio, se esboza una lucha entre ambos, entrecortada por congelamientos de los movimientos de los tres personajes más los de dos bailarinas que personifican las ramas del árbol Taíma, donde habita Oggún en el bosque.

La repetición de pequeñas frases crea atmósferas obsesivas entre los personajes de una sección. Pina Bausch utiliza con gran eficacia este método, llevándolo, además, a climas desesperantes, cuando los somete de un fuerte *rallentamiento* a una violenta y desesperada prisa, en que se pierden todos los límites de la credibilidad emocional y las figuras parecen pegarse, inmisericordemente.

Las caídas al suelo de los bailarines, siendo uno de los aportes de la danza contemporánea al lenguaje danzario universal, poseen una fuerza violenta que puede irradiar destrucción o luchas internas psicológicas o también éxtasis desesperante, dentro de bien patentes conflictos.

Las cargadas que el bailarín hace a su compañera, aporte de la técnica del siglo XIX a la danza en general, han sido ampliadas, renovadas y reelaboradas a extremos tales que en la actualidad se han hecho bien útiles en momentos climáticos de gran bravura, para finales o clímax intermedios, sin contar la ampliación de su rango más allá de los convencionales géneros masculino y femenino, al irrumpir en un área de ruptura con los mismos y aceptarse el cargar no sólo mujeres a mujeres y varones a varones, sino también el de mujeres capaces de llevar por los aires a su pareja masculina.

La mezcla de códigos clásicos, contemporáneos, folklóricos, posmodernos con la danza-teatro y aun los lenguajes revisteriles y circenses junto con los más pedestres movimientos humanos, como bostezos, estornudos, vómitos, acciones coitales, etcétera, muestran una rica mezcla de posibilidades a disposición de quien quiera lanzarse a la aventura del «todo vale» en boga, a fines del milenio que finaliza. Twyla Tharp, la coreógrafa norteamericana que se dice mejor pagada de los tiempos actuales en el mundo, ha sabido unir la danza de puntas con la de jazz y la de pareja, llamada *ball-room*, tan en auge en los años cuarenta en los espectáculos revisteriles, logrando una real atracción en el público.

Campus de Fuenlabrada
Fondo Documental Alicia Alonso

de las últimas décadas. Ella ha utilizado las zapatillas de media punta con las de punta, más los zapatos de tacón femenino y de suelas masculinas con el material de metal, justo para el sonido de los complicados ritmos del *tap* estadounidense, junto a los grandes zapatos tennis, sazonando con esos calzados la manera de bailar para la cual fueron utilizados.

Es necesario apuntar, después de todo lo señalado, que el buen tino en el uso de todos esos procedimientos y, quizás, de algún otro que esté por ahí a la caza de quien quiera bien utilizarlo, deberán estar regidos por un buen oficio de creador coreográfico, si no se convertirán en vacíos moldes de estar a la moda, sin consecuencias creadoras para una correcta apreciación danzaria, de un espectador avezado en la óptima descodificación de una buena coreografía.

## Disección de una coreografía teatral como ejemplo para su apreciación

En la década del ochenta hice el montaje de una coreografía para un aniversario de Danza Contemporánea, compañía creada por mí, en 1960, cuando ostentaba el nombre de Conjunto Nacional de Danza Moderna. La obra *De la memoria fragmentada* tuvo como idea temática realizar un resumen crítico de mi trabajo creador durante los primeros doce años de existencia de esa compañía. Utilicé los sistemas del minimalismo, forma expresiva empleada en aquellos días, tanto en la música como en las artes plásticas y aun en el arte dramático, como modo experimental.

Tomé pequeñas secciones bien conocidas de algunas de mis obras (*Suite yoruba, Orfeo antillano, Medea y los negreros*), escogiendo de las mismas lo que se llama un actema (acción tema) o frases mínimas, pero bien climáticas dentro del discurso

coreográfico. La lucha entre Changó y Oggún, los hombres persiguiendo lujuriosamente a Ochún, el linchamiento de Medea y el ataque de las bacantes a Orfeo, fueron los fragmentos que aparecieron en formas y distintos espacios del teatro, en diferentes momentos de la obra: en el lobby, mientras entraba el público; al principio de la función, dentro de la sala por los pasillos de butacas; en el escenario, en imágenes cinematográficas sobre pantallas y en un televisor. En varias ocasiones, se movían rallentadamente, otras, rápidamente pero aisladas unas de las otras. Después, en otro momento, los cuatro actemas comienzan a fundirse y confundir sus personajes unos con los otros, hasta hacer un conglomerado indiferenciado, al final de la obra, del cual emergen por arriba del mismo los diferentes personajes al servicio de crear una atmósfera onírica de recuerdos fragmentados e inconexos, repetitivos y obsesivos pero controlados por la temática escogida y el mensaje de sarcasmo que encierra la obra, que no resulta un volver nostálgico al pasado autobiográfico, sino una reflexión sobre los recuerdos que van del pasado al presente y aspiran a mantenerse hacia el futuro, a pesar de los embates de la realidad y la fragilidad de la memoria.

# EL BAILARÍN O INTÉRPRETE

## El binomio coreógrafo-intérprete en la danza

Si bien, en ocasiones, el coreógrafo de una danza es su propio intérprete no es ésta la regla general y, usualmente, igual que en el teatro dramático, en que el dramaturgo crea una obra que el actor interpreta en escena, existe también en la danza un creador coreográfico y un intérprete del mismo, en la persona del bailarín ejecutante, que se constituye, a su vez, en artista cocreador, partiendo de las bases establecidas por el coreógrafo.

Esta doble potencia en la conformación de una danza teatral, si bien posee una enorme energía creadora, por su amplia dualidad, es, asimismo, con frecuencia, dificultosa y no siempre rinde los resultados apetecidos como tal, sino que, por el contrario, puede debilitar la obra, si es que no llegan a fundirse los esfuerzos creadores de ambos participantes. El choque de potencias individuales entre estos colaboradores se hace extremadamente complejo en el caso de la creación de una danza, lo que no ocurre, generalmente, en ninguna otra manifestación artística. Si bien, el compositor musical, para que su obra se realice totalmente, depende del músico de atril y en el caso del dramaturgo, del actor para que sean ellos los que pongan en vivo la obra, éste es un proceso *a posteriori* del acto de la creación y, además, existe otra persona intermedia, el director, que es el encargado de establecer las premisas de la obra y de llevarla a su realización, partiendo de la partitura o de la obra literaria escrita, siendo una especie de arbitro artístico entre el creador y sus ejecutantes o intérpretes. Ese distanciamiento entre los dos factores primordiales, más la existencia de dicho director, también aportador creativo al proceso general, hace a la realización total poseer menos circunstancias dificultosas.

En el caso de la coreografía, el coreógrafo crea directamente en el intérprete y a través del intérprete. Moldeando el movimiento y su expresión en el cuerpo del bailarín es que la obra coreográfica va adquiriendo su formación. Un tipo de sometimiento, sin que se pierdan las energías creativas del ejecutante, debe existir hacia el coreógrafo, quien se expresa por medio del cuerpo del bailarín, debiendo éste ser un instrumento pleno de afinación y proyección de lo que se dice a partir de él. Lograda esa compenetración, el proceso es altamente potente, pero si la misma no funciona, una dificultosa tensión pasará por la hechura de la obra que agotará a ambas partes del binomio y se reflejará, indudablemente, en el resultado final de la creación. Un gran acopio de confianza debe llenar la actitud de ambas partes y el potencial de individualismo debe de saber ser ubicado en los momentos precisos. Sin duda alguna, es la fuerza del ejecutante la que adquiere vigor y significación, una vez que la obra sube a la escena, siendo su personalidad la que adquiere estatura y poder ante el espectador y el factor que más directamente recibe el agradecimiento, la popularidad y el entusiasta reconocimiento del público. Sin embargo, el coreógrafo debe ser la individualidad predominante, aunque no absoluta, por supuesto, en todo el proceso anterior, hasta que la obra sea puesta a consideración del espectador. Durante ese período, el más difícil y obscuro de la creación, aunque potente y enérgico, es el creador coreográfico el que marca las reglas y su voluntad debe poseer una carga de energía capaz de cubrir toda eventualidad. La comprensión para cada una de las partes de su correcta actitud en el proceso general de la obra es ley cuya violación se paga duramente y hace difícil las condiciones de trabajo y el ambiente en que se desarrolla éste, cosa no infrecuente en el campo profesional.

Dicho conflicto, que es de gran importancia valorar para la correcta apreciación del factor interpretativo en la obra coreográfica, tiene una razón de ser que emana de un proceso histórico. Este fue

la preeminencia del ejecutante durante el siglo XIX en el arte coreográfico, al extremo que todos los elementos del espectáculo se concatenaron alrededor de la gran individualidad del mismo, siendo el coreógrafo sólo un simple organizador de pasos y coordinador de la acción escénica. El siglo XX, por su parte, y por primera vez en el desarrollo general de la danza, ha puesto en manos del coreógrafo la máxima responsabilidad creativa de la danza teatral, ubicando al bailarín dentro del rango artístico que impone la interpretación y su posición general en la obra, como parte integrante de un todo y no totalitaria y dominante como lo era hasta el momento. Y aquí se entra en una básica premisa valorativa sobre el bailarín ejecutante y es la de su relación coordinada con los valores generales de la obra coreográfica, como parte integrante, lo que establece un balance general en el estilo, en la temática y en la comunicación danzaria general a través de el y los demás sistemas de la producción coreográfica.

## Técnica y virtuosismo

No existe técnica artística más difícil de mantener, aparte de lo larga que es de adquirir, que la del bailarín. No menos de diez años es el término correcto de adquisición de una técnica, siendo la niñez la edad más adecuada para el comienzo de esos estudios. Un bailarín que comience en edad adulta poseerá siempre desventajas difíciles de superar: su cuerpo tendrá ya una formación ósea y muscular, cuya adaptación al entrenamiento ofrecerá limitaciones, y, por otra parte, mentalmente los hábitos de asimilación coordinativa también estarán establecidos pasada la adolescencia, por lo que adquirir nuevos o cambiar los anteriores siempre resultará dificultoso. Eso no quiere decir que sea tarea imposible pero sí complicada y, desde luego, en la técnica virtuosista de la danza académica tradicional, prácticamente imposible, especialmente en las mujeres.

Judith Jamison.
María Taglioni.
Vaslav Nijinsky.
Anna Pavlova.
Katherine Dunham con Laverne French y Tommy Gómez.
Mijail Baryshnikov. Foto: Zoe Dominic.

Por otro lado, se exige un constante y diario mantenimiento de la técnica, a pesar de la necesaria práctica en vivo de la aparición escénica. Así, una bailarina o un bailarín en pleno ejercicio de su profesión, dentro de una compañía estable que le ofrezca las mayores posibilidades de actuar, posee un horario exhaustivo de clases, ensayos diarios plus las representaciones, que hacen del ejecutante de la danza un fuerte deportista, más allá de las competencias esporádicas que este último tiene al año, para lograr sus altas marcas de logros; sin contar, por supuesto, al igual que el deportista, con sus límites de edad, lo cual hace que su tiempo de vida activa como ejecutante no sea lo ilimitada que el esfuerzo por el mantenimiento de sus óptimas condiciones físicas le permiten.

Cuando se entra en los predios del virtuosismo, diversas cuestiones se plantean. Una es que cada estilo posee su concepto del virtuosismo y así en la danza académica tradicional éste estuvo prácticamente dentro de los límites de una fría y calculada realización del movimiento, contra el cual se levantaron las enérgicas protestas de Noverre, en el siglo XVIII y las de Fokine, a principios del XX. En nuestra época, no deja de existir un gusto por el virtuosismo dentro de los predios técnicos, pero más ligado a la facultad expresiva y siempre al servicio de la misma. Louis Horst, en su libro *Las formas de la danza moderna en relación con las otras artes modernas*, ha expresado, entre sus consejos al coreógrafo actual, que jamás debe hacer descansar una coreografía en el efectismo del virtuosismo técnico, el cual, según él: «puede ser brillante, y aun, a veces necesario como material descriptivo, pero ante un ojo crítico y observador no puede confundirse con la coreografía. El público tiene por garantizado un alto nivel de calificada experiencia en el bailarín: la técnica es simplemente un medio, jamás un fin». Esta última idea es un precepto de gran importancia, frecuentemente olvidado en el mundo profesional, dado el ahínco con que se tienen que conseguir los logros técnicos y la fijación que deja ese entrenamiento en el bailarín. La

Martha Graham.
Foto: Bárbara Morgan.

Rudolf Nureyev. Foto: Louis Peres.

Antonia Mercé. Foto: Heinrich.

Mary Wigman.
Foto: S. Enhelman.

etapa de formación de bailarines jóvenes es la llamada para crear en la mentalidad del estudiante un punto de vista clarificante respecto al asunto, y de ello debe ser responsable el maestro.

Esto, obviamente, se refiere a las manifestaciones artísticas contemporáneas y, desde luego, no quiere decir que dejemos de admirar los brillantes despliegues virtuosos de los bailarines dentro de los obras maestras del siglo XIX que aún están a nuestra disposición en los repertorios de las grandes compañías del mundo y en los famosos *pas de deux* que, con frecuencia, podemos admirar en nuestros escenarios por jóvenes figuras del ballet, llenas de vitalidad y frescura.

Hoy por hoy, se pide al bailarín una técnica brillante dentro de los límites de una profunda expresión artística al servicio de la idea creadora de la coreografía.

## Actitud del bailarín hacia el movimiento: escuelas de expresión y estilos

El academismo, como consecuencia de la detallada elaboración que hizo del material danzario, incrementó los aspectos mecánicos del movimiento y paralizó, en cierto modo, a través de posiciones fijas, el impulso emocional, logrando un estilo que implantó una gran pureza de línea, una armonía serena sin par, aunque dentro de los cánones de belleza que el clasicismo impone al arte, en general. Pero esto fue a costa de una frigidez y un rígido cálculo de expresión. La gran ligereza de piernas del estilo hizo del torso un lugar de elegante postura y la fuerza emocional residente en esa región quedó, de cierta manera, paralizada. La coordinación mente-emoción, razón-sentimiento no tuvo justo balance y la danza estuvo aquejada de un exceso de racionalización que ni siquiera el sentimentalismo del romanticismo pudo liberar, pues el invento del uso de las puntas, al lograr el espíritu etéreo y transparente

que necesitaba el estilo, poco necesitó emocionalmente, como no fuera un ahondar en el lirismo del *porte de bras*.

Las nuevas tendencias de la danza del siglo XX, por el contrario, pidieron una más justa y profunda valoración de los factores emocionales, y con ello una disciplina mental coordinativa de emoción-movimiento más compleja. No basta con sentir y expresar, forma harto rudimentaria y ciertamente idealista, sino que es necesario lograr una completa fusión del estado emocional con las correspondientes vivencias del movimiento. Cada evolución en sí ( y ello se gesta en el entrenamiento técnico) trae su potencial emocional. Por eso la danza contemporánea basa grandemente sus recursos técnicos en el desarrollo del torso como porción viva, de donde emanan los más frescos y excitantes movimientos del cuerpo y partiendo del cual van a parar a los brazos, piernas y cabeza, los impulsos iniciales surgidos de ese centro físico, motor, productor, germen de los impulsos emocionales. Si en las técnicas tradicionales el bailarín danza básicamente con sus piernas, en la danza más contemporánea lo hace con su torso, del cual irradian los impulsos de acción hacia el resto del cuerpo. Esto tiene que ver mucho con la actitud del bailarín primitivo hacia el movimiento, mientras que el otro punto de vista está más cercano al del arcaísmo danzario de los bailarines del Oriente.

No quiere decir que todavía no disfrutemos ampliamente de las obras legadas del siglo XIX, basadas en la técnica académica más acendrada en el uso del virtuosismo y que pueden ser vistas en la actualidad en el repertorio de las grandes compañías del mundo. Los famosos *pas de deux* son hermosos muestrarios de un estilo imperecedero en que la pareja se solaza en mostrar al espectador las más fuertes proezas de la técnica académica ya devenida en clásica. Hoy por hoy, sin embargo, las nuevas producciones coreográficas valoran grandemente la actitud del bailarín en el uso de la técnica más como un medio que como un fin, respaldada por noveles usos del cuerpo y la expresión física, cer-

canos a la vida contemporánea y su inmediatez, y menos dada, también, a la estilización del movimiento y del cuerpo del bailarín.

## Proyección teatral en el bailarín

Con el tema de la proyección escénica del bailarín se entra en aquella área en que en el ámbito teatral se penetra en la transformación, adquiriéndose una estatura mágica, ajena a la elaboración técnica de pasos y movimientos. Éste es un fenómeno propio del artista teatral, en general, y consiste en un despliegue de personalidad en que los rasgos individuales adquieren una fuerza y prolongación impactante ante el espectador, y que en el arte danzario espectacular hace profundizar en el excitante impulso de la atracción que en la audiencia ejerce el bailarín o la bailarina desde el tablado escénico. Dicha proyección escénica, usualmente, no tiene que ver con la belleza física, sino más bien con un magnetismo que se desarrolla por el artista ante el público. Tampoco tiene que ver con su talla física, pues es indudable que una de sus consecuencias más notables es el ilusorio aumento de las dimensiones del artista, como lo atestigua el hecho de que algunas de las más grandes figuras del mundo de la danza, como Vaslav Nijinsky, Martha Graham o Margot Fonteyn han sido de pequeña talla, sin embargo, su magnitud escénica ha trascendido su real dimensión.

Agnes de Mille habla sobre dicha proyección y opina: «Ésta no puede ser aprendida, ni siquiera practicada en el salón de ensayos, y con ello te estás jugando la comprobación de si eres o no un buen artista escénico. Cuando alguien que proyecta entra en un escenario, un acontecimiento baña los nervios de los espectadores. Esa tremenda comunicación no tiene nada que ver con el peinado o la sombra de los ojos o con levantar alta la pierna: ésas no son cosas que merecen el tributo del silencio. Los que poseen esa magia impresionan con su poder esperanzador.

Saben a lo que van y unen su esfuerzo al de la expectación del público. Las grandes figuras no siempre han sido bellas, pero todas han tenido la real prerrogativa de lo imperioso en cada uno de sus gestos, capaces de absorber la atención general.»

Y agrega, tratando de definirla: «La proyección es un asunto de concentración combinado con absoluta confianza en sí mismo. Cada facultad, cada nervio se doblega a la comunicación de una idea diferente. Ni una sola gota de energía se desgasta en el miedo.»

Hay quienes poseen ese magnetismo desde sus primeros intentos en la danza, algunos, lo adquieren con la confianza en el escenario, y, otros, jamás lo alcanzan. Es un atributo indispensable al gran bailarín y su presencia en el espectáculo de danza logra una experiencia rutilante e inolvidable.

El acopio de nervios juega un decisivo papel en esa magia de la proyección y sobre ello también dice Agnes de Mille: «Los nervios son parte del equipo del bailarín, pero existen dos clases de nerviosismo: el que afila el borde de la percepción hasta hacerla más cortante, el que asegura la acumulación y logro de fuerzas y el gesto de la total energía. Este es a la representación lo que el color a la luz escénica. El otro tipo de nerviosismo es el que estrangula la concentración en un nudo de lástima por sí mismo, en cuyo centro aparece el feo y escalofriante miedo de actuar, el prácticamente desear no salir a escena. Este cáncer puede coexistir inclusive con el talento.»

Desde luego, la seguridad en sí mismo es cuestión que no se logra así como así, pues solamente los años de práctica, en ciertas profesiones, la confieren. «Se adquiere humildemente por el trabajo esclavo de muchos años, se construye en las fibras del carácter en las profesiones que indispensablemente lo requieren, como en la del bailarín, el químico, el investigador o el cirujano», dice De Mille.

La proyección escénica puede orientarse dentro de dos maneras, aunque no siempre desvinculadas una de la otra. La primera

es aquella, tan propia del estilo del ballet tradicional, en que la gran figura despliega una triunfal comunicación electrificante en acción directa con el espectador, dependiendo la proyección de la acción de ese contacto. La otra emana de una concentración profunda del bailarín dentro de sí mismo, en sus estados emocionales y en lo que Pauline Koner llama «foco interior», el cual define como un alerta sentir de la específica intensidad de la cualidad emocional, en tal grado de concentración que el público desaparece como ente formado por una serie de individualidades para convertirse en una presencia colectiva. «No es el artista el que va a la audiencia —explica ella— sino es la invitación que se hace al público de compartir la experiencia que ocurre en el escenario.» Y la sigue definiendo como «una vibración, una corriente eléctrica entre uno y el público, que debe ser mantenida en constante juego y en la que se debe tener capacidad tanto para emitir como para absorber y recibir. Es la concentración, el sentido alerta y la sinceridad lo que esparce esa corriente». Tanto ésta como la otra forma de proyección son marcas de fábrica de la gran bailarina o el bailarín, dignas y estimulantes de apreciar en un buen espectáculo de danza.

## Estilo lírico o dramático en el bailarín

Ciertas características tanto temperamentales como de líneas físicas determinan una diferenciación de lírico o dramático en la clasificación que, como todas, posee un alto grado de imprecisión, sin que se llegue jamás a llenar las necesidades de determinar concretamente los aspectos estilísticos de la personalidad del artista de la danza. Pero, a pesar de ello y tomándola en esa forma, es útil para situar y clarificar ciertas tendencias expresivas con las que tiene afinidad el bailarín y determinadas cualidades de su movimiento que establecen su personalidad escénica. Así, encontra-

remos que el lirismo puede ser uno de los sellos personales, a diferencia del dramatismo, que, por su parte, posee bien diferenciadas cualidades.

Y ya dentro de esos términos de lírico y dramático, será necesario hacer las clarificaciones adecuadas para bien concretar sus características. El lirismo siempre propende hacia un sentimiento amoroso, hacia un sentido de intimidad, hacia un estado poético reposado y más bien controlado, en cierta manera etéreo y desvinculado del suelo en el caso del bailarín o la bailarina. Un cierto poder apolíneo (lírico viene de lira, instrumento de Apolo, dios de la poesía) y la contención de sentimientos son determinantes en el mismo. Esta manera también es afín a las ideas abstractas y el artista de la danza que lo posee debe tener, a su vez, una línea física acorde al mismo. Brazos largos que ondulen hacia el infinito, una línea de cuello apropiada, así como una tendencia hacia la verticalidad en su danza son subrayantes del estilo lírico.

Por el contrario, el dramatismo tiene que ver con la gran emotividad, con los acusados perfiles de la subjetividad, con cualidades incisivas y tendientes al drama, incluyendo en el mismo no sólo lo serio, sino también lo humorístico y la zona intermedia del sarcasmo, la ironía y la sátira. Posee afinidad con el género narrativo de la danza de imagen, teniendo tendencia hacia lo dionisíaco (Dionisio, dios de la embriaguez y el éxtasis fue padre del drama), en que la fuerza emotiva determina su carácter. La elegancia y esbeltez no es su línea sino, por el contrario, la angularidad y la simetría, poseyendo el bailarín o la bailarina dramática características físicas dentro de las cuales caben líneas poco convencionales, fuertes, quebradas y de personales rasgos.

Aunque existen bailarines dentro de la definida acepción de esos dos términos, ya sea en un polo o en otro, muchos se mueven dentro de un campo que abarca algo de la zona contraria, ofreciendo un lirismo dramático o un dramatismo lírico, en que ambas formas estilísticas de expresión se matizan una a la otra

Pearl Primus.
Foto: Morgan
y Marvin Smith.

Antonio Gades.

Josephine Baker.
Foto: Valery.

Carmen Amaya. Foto: Heinrich.

Ginger Rogers y Fred Astaire.

para ofrecer muy personales maneras de exteriorización de la personalidad del artista de la danza.

Si bien es cierto que la escuela clásica posee una fuerte tendencia hacia el lirismo y la contemporánea hacia el dramatismo, ello no incluye una uniteralidad expresiva para ambas, y así se podrán admirar bailarines dramáticos, dentro de la primera y líricos, dentro de la segunda.

Es en estas zonas de lirismo y dramatismo, tan cercanas al estilo personal independiente de escuelas, que el bailarín pone en evidencia su más íntimo temperamento y los más acusados rasgos de su personalidad, que pueden dar un toque estrictamente individual a su presencia artística.

## Contenido y forma o continente en el bailarín en relación con la danza de imagen y con la danza sin imagen o abstracta

Dadas las formas concreta o abstracta en las que indistintamente puede expresarse la danza, es que el problema del contenido y la forma o continente poseen enfoques determinados con respecto al bailarín.

Una danza de imagen, dramática o narrativa, conserva, aun dentro del ancho campo en que suele moverse, acontecimientos, personificaciones y acciones basadas en una imaginería objetiva en que el factor imitativo de la naturaleza está presente, aunque bien transmutado en el lenguaje específico de la danza y debidamente distanciado del teatro dramático. Los movimientos cotidianos han tenido su debida transformación, que implica selección y elaboración, igual que siendo la poesía un arte hecho de palabras y frases usadas en el lenguaje cotidiano, una debida transmutación las hace trascender hacia otro lenguaje suprarreal adecuado a la alegoría poética. El movimiento en la danza también se

hace alegórico y un juego de símbolos de acción toma cuerpo para expresar, de manera muy propia, lo que sólo podrá ser dicho a través del movimiento de la danza, aunque partiendo de cosas concretas, reales y objetivas que pueden tomar un hilo narrativo o que, sin la utilización de ese expediente, planteen dramáticamente conflictos y acciones entre personajes concretos y vivos o simbólicos. El bailarín, expresándose dentro de este tipo de danza, ha de poseer bien clarificadas las motivaciones de las imágenes que ha de proyectar, de lo contrario, no llegarán jamás a la comprensión del público y se perderán en una abstracción de movimiento, lo cual constituye otra visión de la danza escénica que después se analizará. El objetivo fundamental general de la obra coreográfica, el particular del bailarín dentro de la misma, las relaciones vivas con otros bailarines, las justificaciones de sus entradas y salidas al escenario, sus focos de atención bien definidos, sus personificaciones o el carácter de los personajes que interpreta en la danza y el control de su emotividad dentro del personaje, todo eso, sin que su esfuerzo físico sea jamás aparente, ni su línea técnica sufra menoscabo, son puntos a valorizar en la plasmación del contenido de una danza dentro del molde formal en que se desenvuelve una interpretación.

Por su parte, una danza sin imagen o abstracta no posee la necesidad de clarificar esos aspectos ya que en ella no juegan imágenes objetivas que deban ser transmitidas al observador de la misma. Sin embargo, los valores emotivos del movimiento, las intensidades climáticas de la danza y las relaciones escénicas siguen teniendo vigencia y sin estos aspectos, la danza sería un simple salir a escena de uno o de varios bailarines en una especie de certamen deportivo, más o menos brillante, cosa que, desgraciadamente, ocurre con frecuencia, pues una injustificada práctica, determinada por la superficialidad y la premura en la confección de una danza, hace que, en incontables ocasiones, sea ésa la posición escénica de los bailarines, no sólo en la danza abstracta

sino también en la dramática. Y en esto hay que reconocer que un altísimo porcentaje es culpa del coreógrafo, quien monta una obra sin darle a los bailarines motivaciones que los conduzcan por el camino del contenido de la danza, cosa que siempre agradece el intérprete pues le da sólidos basamentos para su ejecución. Por otro lado, el coreógrafo también deberá vigilar que la emotividad y los excesos de detalles en las motivaciones no borren los contornos del lenguaje de danza, dirigiéndolo a una pantomima dramática en que se descubran los perfiles realistas cotidianos, los cuales deben ser reelaborados en la metáfora danzaria. Esto último, desde luego, se refiere, concretamente, a la danza dramática de imagen. Hay que tener en cuenta que algunos creadores coreográficos, en específico George Balanchine, han buscado romper con relaciones escénicas que llevan a la definición de algún tipo de emotividad en aras de una total abstracción escénica, evitando que sus bailarines establezcan focos emocionales entre sí. Estas experimentaciones forman parte del bagaje de búsquedas en que todas las artes han tratado de incursionar por la compulsión de los «ismos» del siglo XX y como tal deben ser apreciadas y ubicadas dentro de las normas generales del desarrollo de la danza, igual que en las otras manifestaciones expresivas culturales de los últimos tiempos. Una correcta apreciación de la danza debe estar preparada para ubicar todas esas indagaciones de nuevas formas de decir dentro del lenguaje danzario total.

## Opinión valorativa sobre el bailarín

A modo de conclusión, debe decirse que para poder apreciar los valores artísticos del ejecutante del arte de la danza es menester realizar un balance de opinión, basado en las siguientes premisas:

1) La brillantez controlada de su técnica, que no ha de ser confundida con el virtuosismo por el virtuosismo.

2) Un estilo personal, aun dentro de su tendencia de escuela, que determine una específica calidad de movimiento y lo diferencie de los demás.

3) La capacidad para motivar sus movimientos, tanto dentro de la danza dramática como dentro de la abstracta, que lo aleje del automatismo formalista.

4) Una autoridad escénica, que establezca su intensidad de proyección.

5) Una amplitud de mira artística ante la integración total del espectáculo, del cual forma parte.

# LA MÚSICA EN LA DANZA

## Orígenes de la música en la danza

Para conocer las actuales relaciones de la música con la danza será necesario remontarse hasta las etapas más antiguas, en que la danza todavía no estaba constituida en espectáculo teatral. En ese medio primitivo, se descubre la música como un arte que se engendra y genera como soporte estimulante de la danza, la cual, junto con la pintura rupestre, viene a constituir un medio mágico con que el hombre de aquella época actúa sobre la naturaleza que lo rodea para tratar de someterla a su dominio. No existe música independiente de la acción danzaria en esa etapa. El palmoteo del bailarín y sus golpes de pie en el suelo produjeron la pulsación y los acentos rítmicos que la danza necesitaba y los sonidos evocadores de los animales que el danzante emitía, tratando de imitarlos dentro de las narraciones danzarias de sus cacerías, al ser pronunciados con diferentes inflexiones vocales, engendraron las distintas alturas sonoras de las que surgieron las escalas y de éstas la línea melódica. Este acompañamiento orgánico musical, surgido de la naturaleza intrínseca del movimiento, tiñó de matices emocionales a la danza, provocó imágenes más vastas en recursos dramáticos, enfatizó su excitación y dio un control dinámico al bailarín. Cuando esos recursos pasaron de la persona del ejecutante a otras que lo rodeaban, quienes con menos aptitud para el movimiento concentraron su atención en los aspectos musicales acompañantes, fue que surgió el invento de los instrumentos, los cuales hicieron posible un mayor dominio y desarrollo rítmico y melódico musical. Los tambores de corteza de árbol y pieles de animales, los instrumentos de viento, hechos de caña de bambú y, luego, el descubrimiento de los metales y el uso de las cuerdas, abrieron enormes posibilidades a las

combinaciones de la voz humana con las sonoridades instrumentales y con todo ello se construyó el gran edificio del arte musical.

## La música y el teatro antiguo

La música fue ganando en valores y recursos propios que le permitieron independizarse de la danza y constituir un goce para el hombre sin necesidad de estar relacionada con esta última. Pero ello no quiere decir que dejara de seguir siendo un acompañamiento al movimiento danzado, proveyéndolo orgánicamente con los sonidos de tensiones y distensiones emocionales, de acentos y pulsaciones del tempo básico y de atmósferas sonoras subrayantes a su acción, ayudando a ubicarla en un diferente plano de la realidad cotidiana. La elaboración técnica que la música desplegó durante los siglos de la Antigüedad en el Asia, en el Medio Oriente y en la Europa Occidental, no fue óbice para que siguiera, a pesar de su independización como arte, ligada con la danza. Y nada como el espectáculo teatral, surgido en este período, para revelar aquel momento en que todavía las artes de la danza, la música con el canto, la actuación con la declamación y la acrobacia con la pantomima, estuvieron indisolublemente unidas en un orgánico haz de manifestaciones, bien apreciadas en aquellos tiempos, y que en el presente son muy buscadas dentro de las últimas tendencias del espectáculo dramático actual.

## La música de danza y los modos medievales

El Medioevo trató de hacer desaparecer a la danza como manifestación vital de la humanidad que atacaba los principios y conceptos del cristianismo. Por otra parte, sin embargo, afirmó la independización de la música, la cual puso al servicio del oficio religioso, ya que ella era un arte altamente moldeable al espíritu

ascético de la época, cosa que no ocurría con la danza, cuyo instrumento, el cuerpo, fue establecido como morada de concupiscencia y pecado. Lo material y concreto que significó el arte de la danza (ligada al ritual de las religiones anteriores al cristianismo), en oposición a lo abstracto del arte musical, hizo que éste adquiriera preponderancia, mientras que el primero fue repudiado. Los antiguos modos o asociaciones tonales entre los sonidos, concretados en la música griega, pasaron al canto gregoriano, excepto los modos jónico y eólico, los cuales fueron considerados por los compositores eclesiásticos como «particularmente adaptables a la danza» y, por lo tanto, poseedores de «una mundana asociación y un irreligioso carácter». Y tan cierto fue esto que cuando la ideología del Renacimiento cambió las formas expresivas musicales, fueron dejados a un lado los modos medievales, y justamente el jónico y el eólico los vinieron a sustituir, dando lugar a los modos mayor (vivo y fuerte) y menor (triste y melancólico) que han primado en la música occidental hasta nuestros días.

La limitada acción danzaria que el Medioevo permitió no impidió que las gentes, apegadas a la tierra por el trabajo campesino, mantuvieran los antiguos rituales al agro, quedando viva la herencia de la vetusta danza primitiva que de esta manera se trasmutó en la danza folklórica europea. Estas danzas fueron acompañadas por alegres y estruendosas melodías al son de gaitas y zampoñas, instrumentos de la época, que eran seguidos por el ritmo del tamboril, instrumento de percusión de aquellos días en los medios agrarios.

## La música en la danza cortesana o preclásica

Con el fuerte ímpetu de vida que precipitó la época del Renacimiento, ningún arte fue tan apreciado como la danza, ni tan adecuado a la plenitud de vida y a la exaltación física de los placeres

mundanos. Un período de gran utilización de la música danzable se instauró en las cortes europeas para acompañar el despliegue de danzas de corte, que tomando de la danza popular folklórica sus bases coreográficas, las adaptó a sus maneras y hábitos de vida. Pavanas, gigas, bourrés, sarabandas y chaconas, gallardas, alemandas, courantes y minuettos, pasacaglias, gavotas y moriscas, fueron el legado coreográfico y musical del Renacimiento, en que danzas lentas y rápidas, danzas pegadas al suelo, llamadas bajas y danzas dadas al salto, conocidas como altas, marcaron los polos contrastantes que, más tarde, tanto enfatizó el estilo barroco con su gusto por la luz y la sombra, la quietud y la excitación, lo mundano y lo religioso. Estas danzas eran acompañadas por pequeños grupos orquestales, pertenecientes al servicio palaciego real o de la nobleza cortesana. De esa música acompañante va a surgir la suite musical que tanta importancia adquirirá en la música barroca, creándose una de las formas musicales más estables y prolíficas y que originó el sentido de los contrastes musicales estructurales, que después se van a volcar en los diferentes movimientos de la sonata y las grandes sinfonías del clasicismo de los siglos XVIII y XIX.

## El espectáculo teatral danzario y la música: Rameau y Lully

El espectáculo teatral unificado de danza y música en la forma que hoy es conocido, se planteó en la época del Renacimiento. Estuvo formado por bailarines profesionales bajo la égida de un maestro de danza, que elaboraba combinaciones de movimientos en el espacio escénico de un teatro, adonde acudía un público para su disfrute. Esto se lograba a través de agrupaciones de danzas, balanceadas con apariciones de solistas y grupos, todo ello alrededor de una idea temática que se encarnaba en la acción de personajes

y situaciones, cuya atmósfera y desarrollo eran apoyados por una música, generalmente compuesta para las necesidades de la presentación, utilizándose también elementos plástico-visuales, tanto escenográficos como de vestuario, ambos adecuados a la idea que se exponía.

Este planteamiento espectacular exigió una adecuada creación musical que siguiera las necesidades de las distintas danzas del espectáculo. Los temas mitológicos, que el gusto de la época llevó a escena, obligaron al compositor a crear música específicamente determinada para los personajes y sus situaciones escénicas. Lully y Rameau, importantes músicos franceses de esta etapa, fueron los primeros creadores de ese tipo de música, escrita para la danza teatral. Ellos tuvieron a su disposición grupos orquestales de músicos, también profesionales, como los bailarines, dedicados al acompañamiento de la exhibición teatral, patrocinados por la propia realeza, quien propició intensamente esta actividad para ornato de sus cortes.

El deseo de revivir el antiguo teatro griego, culminó en estas funciones de danza, en las cuales se interpolaron arias cantadas, de las que surgió el género lírico teatral de la ópera que llegó a desplazar a la danza en el gusto de los que acudían al teatro en los siglos XVII y XVIII. A partir de aquí, la elaboración musical más compleja se concentró en el género operático, quedando para el acompañamiento de danza una música menor e intrascendente.

## La música de danza en el período romántico

En el siglo XIX, el auge del romanticismo crea una época de culminación de la ya constituida danza de academia, imperando el virtuosismo técnico por encima de las necesidades estrictamente artísticas de la obra coreográfica, situación que también ocurrió con los cantantes del recién surgido género operático que dio pie

al gusto por el llamado *bel canto*, en que el público se extasiaba con los alardes vocales de los artistas, dedicados a esa manifestación musical. La preponderancia de la figura femenina adquirió gran relieve con el invento del uso de las puntas, relegándose la música de los espectáculos teatrales danzarios, a un mero relleno de compases en 4/4 o 3/4, según fueran las necesidades de las variaciones virtuosas, exigidas por las difíciles variaciones danzarias de la primera figura del ballet que subía a escena. Ésta fue la época en que se compuso la peor música de ballet de la historia de la danza, excepto la de Peter I. Tchaikovski, que puede citarse como de una suprema calidad, expuesta en la composición de sus ballets para la corte rusa.

Solamente ya entrado el siglo XX, con la irrupción de Igor Stravinsky, compositor ruso que se considera el padre de la música contemporánea, es que se conquista una posición de estricta calidad en la música de la danza teatral con las partituras de *El pájaro de fuego, Petroushka* y *El rito de primavera*.

## Uso contemporáneo de la música en la danza teatral

Una tendencia vino a desarrollarse con respecto a la música y la danza, a partir del siglo XIX, y fue la de que la danza se constituyó en una imagen plástico-visual del elemento abstracto, que es la textura sonora de la música. Las frases musicales tuvieron su equivalente danzario y producto de esta práctica, la danza se convirtió en un arte dependiente de la música. Esto se ahondó con el espíritu sentimental romántico que hizo al bailarín portavoz del sentimiento musical del compositor. Es la época de los llamados «ballets sinfónicos», creados por el coreógrafo Leonides Massine, ya a mitad del siglo, en que se trata de plasmar en la escena las exactas sonoridades de los instrumentos de cuerda, los de viento y las diferentes secciones de la orquesta, por grupos de bailarines

Lully.

Rameau.

Tchaikovski.

Delibes.

Un maestro de danza
del siglo XVIII.

George Balanchine junto a Igor
Stravinsky. Foto: Martha Swope.

que paralelamente bailaban al unísono de las intervenciones sonoras de esos instrumentos. La séptima sinfonía de Beethoven, la quinta de Tchaikovski y otras obras musicales fueron llevadas a escena en esta forma que fue llamada como de visualización danzaria de la música.

Tan fuerte fue esta dependencia que los primeros rebeldes a los convencionalismos de la danza en el siglo XX, llegaron a apartar toda sonoridad de la danza y compusieron obras sin acompañamiento musical alguno, usando sólo ritmos percusivos, a veces, y, otras, un total silencio, rescatando de esta manera los valores primarios de la danza como arte independiente, cosa bien olvidada en los últimos tiempos. De esta manera, se volvió a la relación primitiva entre danza y música, y fue esta primera etapa de rebelión la que dejó establecidas las bases para que después se tomara de nuevo el acompañamiento musical, pero en términos adecuados a los valores intrínsecos de la danza. Un paralelismo de la danza y la música, con valores independientes, se buscó, existiendo, como denominador común a ambas, el estilo y el tema expresado. Las frases de danza tuvieron sus propias duraciones y expresividades, no siempre coincidentes con las de la música y, en ocasiones, se estableció un contrapunto en direcciones contrarias en la búsqueda de una más compleja relación. Así, por ejemplo, danzas de alegría, llevaron acompañamientos musicales melancólicos o secuencias de solemnidad podrían tener una música retozona, lo cual crea, tanto en el bailarín que ejecuta como en el ojo del espectador que observa, una cualidad ambivalente propia de situaciones conflictivas o de doble acción.

En mi obra *Chacona*, la utilización musical fue la siguiente: la coreografía fue montada sin la música para no dejarse guiar por los giros melódicos de la misma, que pudieran llevar hacia una visualización musical de estos giros sonoros. Como bien se sabe, las chaconas barrocas están en tiempo de 3/4. Se me antojó ha-

cer una sección en 2/4 y cuando se le puso la música de tempo terciario a la coreografía se formó un interesante desbalance, pues los acentos de la frase musical no coincidían con los acentos de la danza. Por otra parte, hice toda una sección sin música, sólo con las palmadas de los bailarines que, en una especie de duelo, se planteaban preguntas y respuestas rítmicas con fraseos percusivos de dos de los bailarines contra un tercero, que fungía de contrincante coreográfico dentro de la obra.

La música fuertemente percusiva ha tomado gran preponderancia en la danza contemporánea, tan afín a ritmos complejos y elaborados, expresivos de la época actual, violenta y contradictoria. Además, otra forma bien utilizada en la danza teatral de hoy es la de la música como factor simplemente atmosférico, a la manera de la banda sonora del cine, para enfatizar momentos emocionales y ambientes o entornos espaciales, sin comprometerse la danza con equivalencia alguna entre la sonoridad y el movimiento.

## Problemas materiales del uso de la música en vivo

La utilización de una orquesta en los espectáculos de danza ha constituido un gran problema, por razón del alto costo que significa para la economía y subsistencia de las compañías actuales de danza del mundo. Por otra parte, las dificultades de las obras musicales contemporáneas, han fijado la atención en los medios mecánicos sonoros que la cinta magnetofónica pone a mano, posibilitados por los avances tecnológicos del siglo XX. Los equipos de reproducción de sonido y los de amplificación han suplantado, cada vez más frecuentemente, a la orquesta, aunque no puede decirse que ello siempre llene su cometido, por razón de la influencia directa que la sonoridad orquestal produce en el ánimo del bailarín. El público, que también se resiente de la ausencia

directa de la sonoridad orquestal, comienza a admitir el procedimiento mecánico, el cual, por otra parte, se ha incrementado con el uso de la música electroacústica, que puede reproducirse a base de una cinta magnetofónica y su manipulación. Actualmente, esta práctica es un aporte al espectáculo de danza contemporánea que tanta complejidad ofrece por su aparataje teatral.

## Los compositores y la danza: música escrita y música por encargo

La situación ideal para una obra coreográfica es la de que su música sea compuesta especialmente, según las necesidades del coreógrafo. En este caso, puede ocurrir que, ya compuesta la danza, el compositor haga la música siguiendo los ritmos y lineamientos expresivos que le ha ofrecido el coreógrafo. Otras veces, este último da un guión de su danza al compositor, con un calculado tiempo de duración para cada sección, con referencias exactas sobre la expresividad y dinámica de cada parte. Una vez compuesta la música, el coreógrafo realiza su montaje.

Pero ambas variantes de la música por encargo no están frecuentemente a mano del coreógrafo, por cuanto no es fácil hallar en un momento determinado a un compositor que esté en disposición de hacer la música requerida para el creador coreográfico. Entonces, éste acude a buscar algo que haya sido escrito y que se adapte a sus necesidades, cosa que tampoco resulta sencilla, pues aunque existe mucha música compuesta para danza, encontrar la que con exactitud plasme su idea personal, es tarea indudablemente difícil. Los coreógrafos modernos no se arredran ante esta dificultad y toman secciones de música de unos y otros compositores, formando un *collage* musical en el cual el buen gusto y la organicidad con la obra sólo puede salvar de crear una mezcolanza peligrosa para la calidad de la puesta, en general. Si este

procedimiento parece ser simple, en un principio, no lo es en la práctica, sobre todo, cuando ofrece tantos riesgos. Sin embargo, es bastante usado actualmente, y, casi siempre, con éxito. Ello constituye una prueba de creatividad a que se somete el coreógrafo contemporáneo y que las tendencias actuales admiten cuando observamos en las artes plásticas el estilo *pop*, el cuadro hecho al *collage*, la instalación plástica y el *performance*.

## Las nuevas tendencias musicales y la danza: música concreta, electrónica y aleatoria

Los experimentos musicales de las ultimas décadas del siglo xx han tratado de ampliar las formas expresivas sonoras, frecuentemente dejando a un lado la sonoridad de los instrumentos musicales tradicionales. Ello ha tenido gran interés dentro del campo de las nuevas tendencias danzarias teatrales. La aceptación del ruido como elemento sonoro y su manipulación, a través de cambios dinámicos en la cinta magnetofónica, ha llevado a la creación de la llamada música concreta, que ha captado para la sonoridad musical los ruidos de la vida urbana, tales como el claxon, los chirridos de puertas, el estrépito callejero, la rotura de cristales, los gritos, carcajadas, estornudos, bostezos y demás sonidos humanos fuera del lenguaje, así como los emitidos por animales y los creados por la naturaleza como las tempestades o el mar embravecido, para ser procesados en cintas magnetofónicas y recrear un nuevo mundo sonoro. Más tarde, los descubrimientos electrónicos han permitido la construcción de determinados aparatos electroacústicos, capaces de crear por sí mismos nuevas e inexistentes, hasta el momento, sonoridades, con lo cual se ha originado la llamada música electrónica, aportadora al mundo musical de insospechadas variaciones de la textura sonora. Estas nuevas manifestaciones musicales han sido fuertemente expresi-

vas, en cuanto a crear atmósferas dando un amplio margen para moverse a la danza, sin atadura alguna, por lo cual son utilizadas, con bastante frecuencia, por los coreógrafos contemporáneos, con la ventaja, además, de que su uso es por medio de la máquina reproductora de sonido y su amplificador, medios ampliamente económicos. Hoy por hoy, también la máquina computadora comienza a ofrecer noveles posibilidades de crear música que, desde luego, tiene sus específicas manipulaciones, con lo cual se prueba que el capítulo de las innovaciones musicales no se ha cerrado aún.

Otro procedimiento usado por las coreografías de los últimos tiempos es el de la música aleatoria, en que uno o varios músicos (altamente calificados, por supuesto) improvisan sobre la danza, al mismo tiempo que ésta se efectúa. La música aleatoria, como sistema de ruptura con la música preescrita, busca la libre espontaneidad del creador musical, al librarse del sistema, establecido por siglos de que una composición debe ser escrita *a priori* para su interpretación. Esta forma de expresión indaga en una fresca e imaginativa manera de poner en acción los elementos musicales, recurriendo, en ocasiones, a instrumentos ideados por el propio compositor, tal es el caso del piano preparado de John Cage, el músico norteamericano que, en años de ligazón creativa con Merce Cunningham, ha desarrollado un proceso creativo, doblemente libre, tanto para el músico como para el coreógrafo.

En los años sesenta, dentro del Conjunto de Danza Moderna, tuve un músico, Jorge Berroa, altamente calificado dentro de esta línea de trabajo musical. Él se entrenó en mis clases para crear atmósferas sonoras con el piano, las cuerdas interiores del mismo, su voz y otros instrumentos percusivos y después su guitarra y la presencia de los músicos de percusión folklórica que tenía el conjunto en esa época. Aquel trabajo de música aleatoria fue tan brillante que decidí incorporarlo a mis trabajos coreográficos. Y así, en *Medea y los negreros* y en *Impromptu galante* hubo

secciones musicales con libres interpretaciones musicales de Berroa. También determiné llevar a escena una teatralización de mi clase técnica con los bailarines del Conjunto, que llamé *Ceremonial de la danza*. En esa oportunidad, Jorge Berroa concibió todo un universo sonoro brillante y creativo sobre la estructura técnica que incluyó no sólo las sonoridades ya explicadas, sino también el tic-tac de Radio Reloj y las acotaciones del transcurrir de los minutos radiales en voz de los locutores, estableciendo sobre la atmósfera espacial de la clase el peso del tiempo que transcurre dentro del trabajo diario del bailarín. El tiempo y el espacio se instauraron como protagonistas, junto a los bailarines del Conjunto, para mostrar el férreo entrenamiento diario del cuerpo del danzante en una experiencia teatral que tuvo una gran comunicación y que reveló la formación de un bailarín de Danza Contemporánea, mantenido, prácticamente, como un secreto dentro de los salones de clase y ensayo de la compañía, que se gestaba en aquellos años de formación de una nueva expresión danzaria en el panorama cultural del país.

## Ejemplo de un collage musical usado como soporte sonoro dentro de una obra danzaria contemporánea

En la década del ochenta, fui invitado por Fernando Alonso para hacer un montaje coreográfico en el Ballet de Camagüey, del cual era director en esos años. Decidí montar una obra sobre el cuento del ruiseñor y el emperador chino que ya José Martí había incorporado dentro de su libro para niños *La Edad de Oro*. Resolví transferir la acción al Japón para usar la atmósfera del teatro danzado del kabuki, para lo que fue necesario buscar una música que sirviera para mis fines. Igor Stravinsky tenía escrita una ópera bajo el nombre de *El canto del ruiseñor*. Poseía tanto una grabación HF de la ópera como una suite orquestal en que no apare-

Bailarinas del Antiguo Egipto con ejecutantes musicales.

Bailarín de Sudán con instrumento de percusión vegetal.
Foto: Michel Huet.

Tambor batá africano tocándole a Changó. Foto: Pierre Verger.

Niña bailarina de Bali con su tamborero.

Juglaresa medieval bailando con campanillas. París. Biblioteca Nacional.

Ménade bailando con panderetas.

cían las voces de los cantantes. Logré una mezcla bien elaborada de ambas grabaciones, usando las secciones de la ópera en que cantaba el ruiseñor con la voz de la soprano, dentro de la suite orquestal. En otra sección, utilicé el sonido de un metrónomo montado sobre la sección musical, en que la pesadilla del emperador se llena de sombras que lo persiguen tras la desaparición del pájaro amado. La escena del falso ruiseñor se consiguió con una obsesiva repetición del corto tema del ilegítimo ruiseñor, tomada de la ópera por unas ocho veces, ininterrumpidamente, mientras, además, se escuchaba el sonido estridente de una matraca carnavalesca. Una sonoridad del teatro kabuki, utilizada en momentos climáticos de sus obras, con empleo del sonido emitido por el golpe seco de dos tablillas de madera, fue obtenida en vivo con unas plaquetas de san Lázaro, el Babalú Ayé de la santería afrocubana. Asimismo, se oyeron voces en vivo de los bailarines en el humorístico seudodiscurso de uno de ellos que habla con el público, usando un idioma inventado, con aplicación de las marcas industriales japonesas de efectos eléctricos. También, fueron escuchadas estridentes lamentaciones de dolor ante la pretendida muerte del emperador, por las plañideras de la corte, más la utilización de un largo silencio para el solo del emperador añorando tristemente al ruiseñor. La mezcla de todos estos componentes sonoros creó una compleja textura musical dentro de la cual la coreografía se movió cómodamente, encontrando la adecuada sonoridad para cada escena de la narración danzada.

Este recorrido por las incidencias de la sonoridad dentro de una obra coreográfica de perfil contemporáneo, muestra, de modo muy claro, que la música ha dejado de ser para el espectáculo teatral de la danza una simple acompañante y que, en las ultimas décadas, con la irrupción dentro de la coreografía de relaciones cada vez más complicadas entre los elementos componentes del espectáculo teatral, éstos ya no son meros subrayantes del movimiento danzario y se han convertido en verdaderos sistemas

escénicos, llenos de complejas relaciones con el sistema rector de la danza, estableciéndose una variada y multifacética discursividad, de la que surge la expresividad de la obra.

Umberto Eco, autor de la famosa novela *El nombre de la rosa* y gran teórico de la Semiótica, ha lanzado la teoría de que cada obra de arte es un sistema de sistemas, en que se unen diversas y amplias significaciones en un haz de procesos significativos que tienen que ver con un todo orgánico, del cual emana la individualidad de un fenómeno artístico, que, en este caso, resulta ser el de la danza.

Igual que el cuerpo humano, uno de los portentos más asombrosos de la naturaleza, está constituido por diversos sistemas (el óseo, el sanguíneo, el nervioso, el muscular, el inmunológico, etcétera), las manifestaciones artísticas son también fenómenos expresivos compuestos de sistemas que, relacionándose unos con los otros, plasman una urdimbre de acciones vivas, capaces de crear un mayor y más vasto conjunto que totalice a los demás en un todo significativo de amplias repercusiones. Cada uno de esos subsistemas posee, a su vez, una intensa complejidad, como ha podido ser observado en la disección de la sonoridad que se acaba de mostrar, formada no sólo por los sonidos organizados musicalmente, sino también por textos, ruidos, onomatopeyas y demás que moldean el cuerpo sonoro de *El canto del ruiseñor*. A este subsistema van a unirse los plástico-visuales de la escenografía, el vestuario, la utilería y la iluminación, capaces todos ellos de ampliar la significación de la obra con respecto a mayores fuentes de información expresiva y a los cuales se va a dedicar el próximo capítulo de este libro.

La teoría de los sistemas resultará una buena herramienta de uso para mejor ampliar los conocimientos que ayuden a una buena apreciación de la danza, empeño que nos ocupa.

# LAS ARTES PLÁSTICAS Y LA DANZA

A partir de las últimas décadas del siglo xx, se ha venido presentando un fenómeno en el campo cultural y es el de los entrecruzamientos de códigos expresivos dentro de las ya bien diferenciadas artes conocidas hasta el momento. Así, la música que siempre ha estado imbricada con la danza, desde tiempo inmemorial, ahora se ha convertido en un sistema dentro del ámbito teatral que incluye muchos más elementos que aquellos estrictamente musicales, para añadir numerosas manifestaciones sonoras, que han hecho cada vez más elaborada y compleja la expresividad de todo lo que penetra sensorialmente en el oído del espectador, capaces, además, de conferirle profundas significaciones a la obra coreográfica, como se ha explicado.

Igualmente, la música ha comenzado a utilizar con amplitud el movimiento danzario en sus ejecuciones vivas ante el público. Los cantantes de rock, a partir de la década del cincuenta, han permeabilizado, guitarra electroacústica en mano, los escenarios del mundo con violentos movimientos pélvicos a partir de Elvis Presley (llamado Elvis Pelvis), siendo esta línea de acción danzaria continuada por todos los numerosos grupos rockeros de entonces hasta acá. El público joven que asiste a estos conciertos, se entrega sin dilación alguna a la misma violencia danzaria que provocan los músicos, utilizando los largos cabellos de sus cabezas como látigos que lanzan hacia el frente, violentamente, en espasmódicos movimientos hacia delante y hacia atrás.

Los estáticos coros que, por tradición, usaban a sus cantantes unos al lado de los otros y en filas, según las cuerdas de sus voces de sopranos, contraltos, tenores y barítonos, en la actualidad, mueven sus cuerpos rítmica e indistintamente mientras cantan y se desplazan por el ámbito espacial de la sala de conciertos.

Los pintores también han dejado de estar comprometidos con el lienzo de sus cuadros para penetrar en la creación de tipo teatral llamada *instalación*, remedo escenográfico incluido en los espacios de las galerías de pintura. Y nada que decir de los llamados *performances*, en que actores, bailarines y hasta los propios creadores plásticos intervienen, construyendo imágenes vivas insólitas ante el ojo del espectador. Manuel Mendive, nuestro pintor primitivista, pinta los cuerpos desnudos de sus modelos, hombres y mujeres, mientras éstos bailan al son de tambores.

Hoy, también, los actores han desarrollado, a partir de Grotowsky, una manera de moverse bien cercana a la danza, proveyendo al texto hablado de muchas más amplias significaciones emocionales y estéticas, todo a partir de un entrenamiento profundo del cuerpo que les confiere una expresividad bien cercana a la de los antiguos teatros orientales. El arte dramático actual ha llenado de complejas imágenes, basadas en el uso del movimiento danzario, las puestas en escena de directores teatrales como Peter Brook, Eugenio Barba y entre nosotros Flora Lauten, Nelda del Castillo y Carlos Díaz.

De aquí que el estudio de los sistemas de las artes plásticas visuales en la danza se haya constituido en una bien interesante y necesaria tarea dentro del análisis de la apreciación de la danza, en el cual estamos afanados.

Cinco manifestaciones de las artes plásticas intervienen con profundidad en una obra coreográfica. Éstas son: la escenografía, el vestuario, la utilería, la iluminación y el maquillaje. A continuación se hará una profundización en cada una de ellas.

## La escenografía

Aunque en el teatro griego, efectuado al aire libre en los anfiteatros antiguos, se usaban determinados elementos, como pórticos o columnatas, no fue hasta el Renacimiento que se puso en boga la construcción de grandes escenografías dentro del escenario de los teatros, arquitectónicamente cerrados, en que se simulaban grandes cuadros de complejas perspectivas para lograr la ilusión de realidad, en jardines, palacios y plazas públicas, requerida para la ambientación de la acción, delante de los que actuaban actores o bailarines. La necesidad de situar ambientes de lugares específicos, pedidos por el desencadenamiento de los acontecimientos del espectáculo, hizo que se utilizaran los recursos de la pintura de la época y se pidiera a los creadores plásticos su aporte a la magnificencia del acontecimiento teatral. A partir de ese momento, surgió un nuevo artista plástico, el escenógrafo, independiente del pintor de caballete, quien plasmaba su cuadro sobre un lienzo.

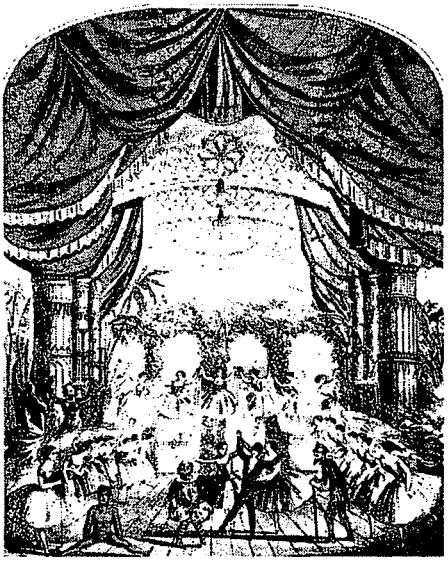
El escenógrafo, obligado por la gran extensión del escenario, tuvo que pintar para las grandes dimensiones del fondo del espacio dedicado a la plataforma de representación y, para lograr mayor impresión de profundidad y veracidad, desglosó los distintos planos de la escenografía en porciones que, colocadas en diferentes niveles, plasmarían más adecuadamente la sensación ilusoria de perspectiva espacial. Estos disímiles planos fueron pintados en grandes telones que colgarían desde los llamados telares, situados arriba del escenario, en lugares adecuados, para que no fueran visualizadas por el ojo del espectador más que las secciones necesarias. Además de estos elementos plásticos, son inventados toda clase de rampas, escotillones y otros trucos mecánicos que pudieran posibilitar movimientos escénicos, tales como surgimientos del fondo del escenario, desapariciones por los aires y vuelos de un lado al otro del escenario, con lo cual la

escenografía del Renacimiento llenó su teatro de grandes recursos espectaculares.

Los espectáculos de danza, en que se narraban fantásticas historias mitológicas, aprovecharon ese gran despliegue de recursos. La aparición de dioses, los encantamientos y hechicerías y los espíritus del mal enfatizaron sus caracteres con apariciones y desapariciones misteriosas y mágicas, así como con asombrosas transformaciones, en medio de todo aquel aparato escénico.

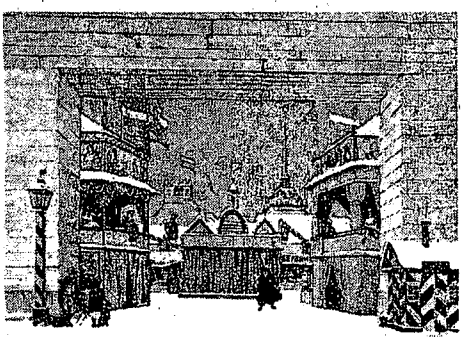
Durante el apogeo del romanticismo, el marco de los grandes ballets de la época tuvo siempre ricos palacios y forestas encantadas, además de determinados y convencionales ambientes escenográficos, pintados sobre lienzos superpuestos, a la manera que se ha explicado. Ellos eran requeridos por la temática del repertorio que todavía puede verse en las obras tradicionales como *El lago de los cisnes* y *Giselle*. Pero a partir de los Ballets Rusos de Diaghilev, la escenografía tomó otro vuelo. Por un lado, ocurrió la renovación que creadores como Fokine impusieron en el espectáculo de danza, a través del cual se logró una ceñida cooperación entre coreógrafos, músicos y escenógrafos, todo unido al servicio de la temática y el estilo de la obra. Por otra parte, hay que tener en cuenta el creciente interés que evidenciaron los artistas plásticos de las primeras décadas del siglo XX por cooperar en el espectáculo teatral de danza, que adquirió en aquellos días un impactante auge y que atrajo la atención de figuras máximas de la plástica parisiense del momento, como fueron Pablo Picasso, Henri Matisse y André Derain.

A pesar de esto, la escenografía, aunque rompiendo con los convencionalismos del pasado y ajustándose más ceñidamente a la funcionalidad de la idea de la danza, no dejó de ser un gran cuadro que la apertura del telón de boca del escenario revelaba al espectador y dentro del cual los bailarines darían el toque de elemento vivo, corriéndose el riesgo, a menudo, de que la imagen enorme y llamativa de la escenografía empequeñeciera tanto la

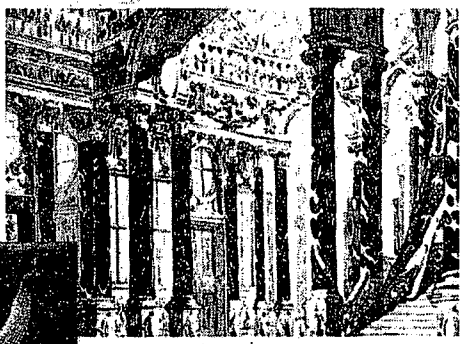


Escenografía para espectáculo danzario en el teatro Drury Lane de Londres (1853). Foto de la colección de Raymond Mander y Joe Mitchenson.

Escenografía utilizada por Merce Cunningham en su obra *Walkaround Time*, de Jasper Johns, sobre Marcel Duchamps. Foto: James Klosty.



Escenografía para *La bella durmiente*, de León Bakst.



Escenografía para *Las damas de buen humor*, de León Bakst.

Escenografía para *Arien*, de Pina Bausch. Foto: Ulli Weiss.

dimensión de las figuras escénicas en vivo que impidiera con claridad y precisión la percepción del espectador. Tal fue el caso de *Los presagios,* de Leonides Massine, en que el enorme fresco de Picasso, al fondo de la escena, se tragó la acción coreográfica de los bailarines.

Con la aparición de Gordon Craig y Adolfo Appia, el concepto de la escenografía cambió y los volúmenes vivos fueron a ocupar el ámbito escénico, con la utilización de plataformas, niveles, planos corpóreos y elementos escultóricos que llenaron el escenario en un sentido arquitectónico y en los que las dimensiones espaciales de altura, ancho y profundidad fueron reales y no ficticias ilusiones plásticas. Esta innovación, ocurrida en el campo del espectáculo dramático teatral, pronto pasó al área de la danza teatral, en la cual, como ninguna otra manifestación de teatro, el espacio debía constituir un factor vivo, real y lleno de implicaciones dimensionales. Esto llevó a consecuencias tales como el uso sólo de cortinas negras o de un azul claro, a manera de fondo, como ingrediente plástico, sobre el cual la danza tomó una proyección volumétrica y una profundidad de gran amplitud. Isadora Duncan fue la primera en utilizar el telón azul claro para enfatizar su figura escénica, bajo la influencia de Craig. El cuerpo del bailarín, con ese nuevo sentido plástico del escenario, pudo hacerse dueño del espacio en su más desnuda y total forma para moldearlo a las dinámicas de la danza. Plataformas, esculturas y trastos escénicos, paneles que suben y bajan, entran o salen del escenario, se constituyeron en fuertes componentes plásticos a partir de la emergencia de la danza moderna estadounidense. Las esculturas escenográficas de Isamu Noguchi llenaron las funciones de Martha Graham, siendo la de alambres de acero movibles, en que Medea se instala al final de la obra homónima, una esplendorosa muestra del estilo escenográfico de la época.

En la década del sesenta, surgió un novedoso movimiento danzario que tuvo como sede la Judson Church newyorkina, es-

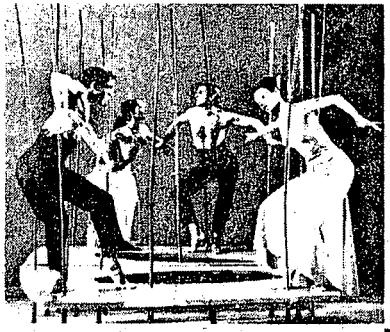
pacio que desde un principio rompió con la convención escénica de la cuarta pared, instaurada por la arquitectura teatral renacentista. Un grupo de bailarines, músicos y artistas plásticos se lanzaron juntos a la búsqueda de nuevas investigaciones danzarias y, además, respondieron al reto de la dificultad de pagar el alto costo de un teatro, saliendo al encuentro de otros sitios, ajenos al tablado escénico convencional y al pago del mismo, imposible de costear por un movimiento del todo experimental. La vida citadina urbana proveyó de lugares públicos con vastas posibilidades de uso: escalinatas, salas de museos, parques con lagunas artificiales y caminos con bancos, azoteas y escaleras de escape, *floors de baskets* de gimnasios y hasta secciones de calles comerciales, fueron los puntos seleccionados. El espectador debía, frecuentemente, recorrer junto con los bailarines esos ámbitos urbanos y, así, el monumento de asfalto de las ciudades se convirtió en un área abierta para la danza de aquellos días. No era necesario crear ambientes inéditos para la obra coreográfica, ya que se rechazaban significaciones, caracterizaciones, estados de ánimo y atmósferas dentro del hecho danzario. La escenografía, el vestuario y la iluminación sólo tenían un valor funcional ajeno, por supuesto, a la creación de un tipo de sensorialidad emotiva. Las obras eran producto de la toma de decisiones, finalidades, planes, esquemas y reglas, creadas por el propio coreógrafo, partiendo de problemas conceptuales. Hubo hasta un gusto por el hiperespacio que llevó a la utilización de varios de ellos, en diferentes días de la ejecución de la obra, comenzando por uno al aire libre, vasto y espectacular, luego, sería seguido por el escenario de una sala de conciertos en un colegio, y el tercero, tendría como sede el estudio de la coreógrafa Meredith Monk para su obra *Vessel*.

El hecho de hacer mover bailarines en lugares ajenos a la ya conocida y artificial magia teatral, creó otro sentido de la percepción en el espectador, quien se sintió más involucrado con el he-

cho danzario, al tener una democrática cercanía al artista, al cual podía rozar y hasta sentir el olor de su cuerpo y el sonido de su respiración, agitada por el esfuerzo físico. El uso extracotidiano de esos espacios, que por sus características eran estrictamente habituales, por razón de su funcionalidad urbana, confirió a esa nueva dimensión una calidad metafórica novel, alejada de su pedestre magnitud. Bajar sentado una escalera; salir por ventanales unos bailarines atados con otros; bailar por sobre aleros peligrosos, desde un piso o dos alejado del nivel del suelo; subir por escaleras de soga hasta sitios altos; correr por dentro y sobre amontonamientos de chatarra; encaramarse en altos andamios de hierro para golpear sus junturas con materiales férreos que producen ritmos insólitos, son experiencias de fuerte sensorialidad con respecto a un público que asistía al espectáculo de pie o sentado en la yerba o en cualquier sitio que encontrara a mano, para disfrutar de aquel juego entre los bailarines y un paisaje arquitectónico no hecho para el acontecimiento danzario que percibía atónito.

Un realismo inmediato, pero no ajeno a la creación de una expresividad llena de violento esfuerzo físico, creó imágenes metafóricas de la lucha del hombre contemporáneo, dentro de un discurso agresivo de apropiación del medio, más allá de los cánones del urbanismo citadino de la gran colmena de asfalto. Con ello se concebía un tipo de violación social con el uso físico del paisaje de las ciudades, adaptado a una época en que el hombre es desposeído de su entorno por regulaciones y patrones de conducta lejanos a su libertad psicológica personal.

A partir de la emergencia de la danza-teatro, objetos cada vez más realistas van a penetrar en la escena de danza para constituirse en verdaderos protagonistas que establecen, ya no elementos subrayantes de la coreografía, sino signos escénicos con categorías tales, dentro de la dramaturgia, capaces de amplificar el contenido de la obra, al constituirse en significantes poderosos de la obra coreográfica. La alemana Susan Linke utiliza una ba-



Escenografía de Isamu Noguchi para *Embattled Garden*, de Martha Graham. Foto: Martha Swope.

Escenografía para *Vessel*, de Meredith Monk. Foto: Peter Moore.

Escenografía para *Renata s' en va*, de Pina Bausch. Foto: Ulli Weiss.

Escenografía para *Él la cogió de la mano y la hizo entrar*, de Pina Bausch. Foto: Ulli Weiss.

*Cave of the Heart.* Coreografía de Martha Graham. Escenografía de Isamu Noguchi.

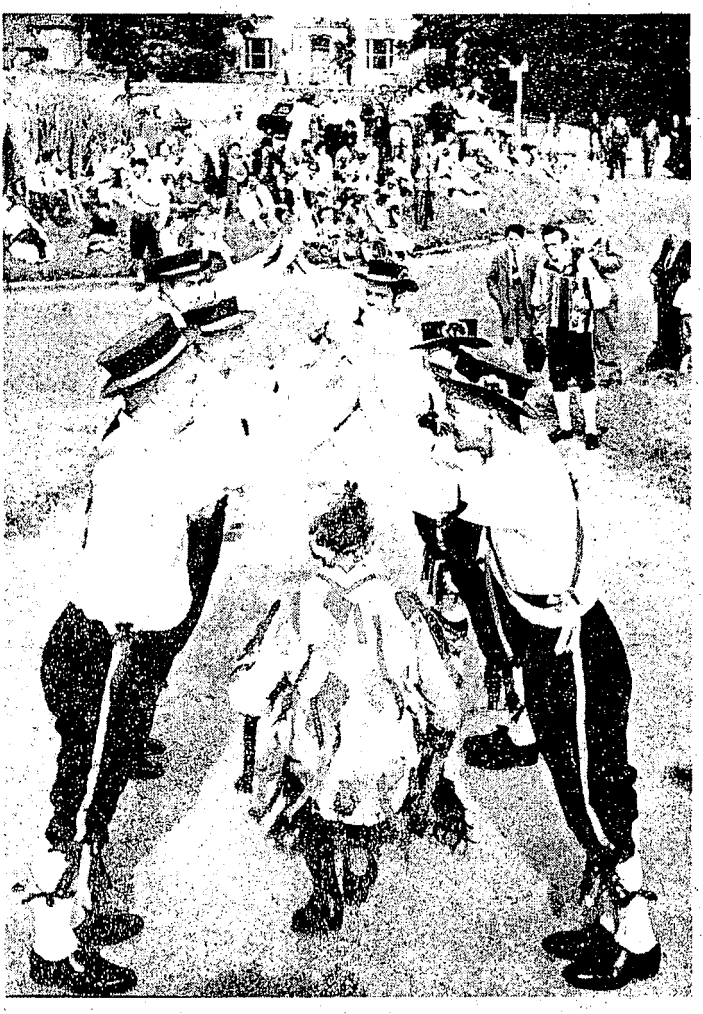
ñadera como verdadera antagonista escénica para expresar su inconformidad contra los prejuicios femeniles, en una sociedad regulada por las leyes de la masculinidad. Reinhild Hoffman, también alemana y proveniente de la escuela neoexpresionista, usa un sofá sobre el cual derrama toda su amargura femenina. Pina Bausch echa mano a escenarios llenos de un césped plantado de claveles que sus bailarines hollan inmisericordemente en el afán humano de ser importantes frente a los que los rodean, más allá de la necesidad de ser amados. En ocasiones, la lucha es contra el agua de una piscina de un pie de profundidad, instalada en la escena, a manera de piso mojado. Otras veces, la violencia es contra muebles y enseres cotidianos de una vasta habitación llena de cosas de la vida diaria y familiar. Una gran estancia vacía y devastada es la atmósfera en que hombres y mujeres discuten la hegemonía en *Barba azul* y un espacio con enormes animales taxidérmicos (hipopótamos y cocodrilos) es el paisaje de muerta ecología para otra de sus obras. La arena desértica, los intrincados ramajes secos y cortados de árboles y otras vivas presencias escénicas, al igual que el enjambre de sillas movidas por un personaje, prácticamente ajeno a la acción de la obra (el propio diseñador), establecen, en *Café Müller*, situaciones dramáticas en que hombres y mujeres luchan con los objetos hechos para servicio de la vida cotidiana que devienen en enemigos, cómplices o testigos de la inconformidad del ser humano con el medio en que vive, que se le hace hostil para subsistir espiritualmente.

## El vestuario

El aditamento ornamental sobre el cuerpo del bailarín ha sido, desde inicios de la danza, el más básico elemento de plasticidad visual cercano a dicha manifestación. No existe ninguno, por primitivo que sea, que no merezca atención; desde los tatuajes o las

BALLET RENACENTISTA
*La douairière de Billebahut (1626).*
La segunda entrada del Gran Señor y entrada de las Sultanas.

Máscara africana en zancos.
Foto: Michel Huet.



La antigua *morris dance* inglesa con su bufón de traje con cintas multicolores y campanillas tintilantes.

pinturas vegetales con simbolismos plásticos que revestían el cuerpo desnudo del bailarín hasta las máscaras, hojas y fibras vegetales, campanillas, sonajeros, fragmentos animales, como cuernos, rabos, plumas pieles, etcétera, que han constituido un amplio y variado sistema ornamental con el cual la danza primitiva ha personificado elementos de la naturaleza, espíritus y dioses, sácandola del plano inmediato de la realidad que el cuerpo del bailarín, por su propia naturaleza, impone, y llevándola al uso de convenciones de un lenguaje particular expresivo, dispar de la comunicación real y cotidiana del movimiento y el actuar de la vida diaria. La danza es un acontecimiento físico y espiritual que el bailarín efectúa con los mismos medios materiales de su acción habitual, pero con uso diferente de dicho medio. Para subrayar ese acontecimiento, para enfatizar ese cambio, para ayudar en la ilusión de transformación, el bailarín se disfraza y toma de la naturaleza y del medio exterior elementos plásticos con los cuales, para sí y para el ojo del espectador, crea una imagen visual de sus personificaciones, que harán sus acciones más significativas en intención, posibilitando el propósito comunicativo del arte danzario. El hombre primitivo convierte a la danza en un elemento ritual religioso con el fin de propiciar las fuerzas de la naturaleza en las que moran espíritus, deificados, según su interpretación. Por ello, cuando baila y personifica a esos espíritus, usa los atributos que los determinan, asimilándose a ellos en un tipo de mimesis, tratando de hacer actuar su voluntad sobre aquellos, por medio de la magia imitativa de hechos y acontecimientos exteriores.

Esa herencia de la danza primitiva pasa a la folklórica, y es por esta razón que el vestuario de esas danzas es uno de los más ricos y vistosos, avalorado por el desarrollo técnico de telares, bordados y adornos populares. Una visión del vestuario de las danzas folklóricas europeas nos revelará el rico elemento plástico que el ornamento decorativo puede aportar a la danza sobre el cuerpo del bailarín.

El problema fundamental del vestuario de la danza es mantener la independencia física del ejecutante en toda su complicada magnitud, de acuerdo con las necesidades del movimiento. La vestimenta de la Antigüedad fue lo bastante libre como para permitir esa libertad, logrando su máximo esplendor en Grecia, donde la simple túnica dio todo tipo de amplitud a la acción danzaria. Primero, en el Medioevo y, más tarde, en el Renacimiento, la ampulosidad del vestuario limitó profundamente el movimiento por el convencionalismo ornamental. Los grabados y pinturas de la época nos descubrirán a los bailarines impedidos por largas faldas, soportadas por flejes y ballenas, que necesariamente impedían la acción dinámica en los espectáculos teatrales. Pero a medida que la técnica de la danza teatral fue ampliándose y la danza de academia elaboró un complicado manejo del cuerpo, el bailarín se vio obligado a hacer innovaciones en el vestuario que le permitieran un real despliegue de sus medios expresivos corporales. Fue María Camargo, bailarina francesa del siglo XVIII, la primera en dejar a un lado esas armazones metálicas y en acortar sus faldas hasta la mitad de la pierna, para lograr una mayor libertad de acción. A partir de aquí, el vestuario de la danza teatral fue cada vez simplificándose más y más hasta lograr una forma convencional adecuada a la necesaria libertad física exigida por el bailarín. De esta manera, fue que surgió en el siglo XIX para la mujer el tradicional tutú (saya de tul hasta media pierna) y el uso de mallas ceñidas al cuerpo para el hombre, los cuales pueden verse todavía hoy en la bailarina clásica y en su compañero. Después, la falda fue acortándose cada vez más, hasta llegar apenas a ser una mínima pollera alrededor de la cintura, como se aprecia en las bailarinas de *El lago de los cisnes*, y la chaqueta del hombre se minimizó hasta la cintura, mostrando de ese lugar hasta los pies la elegancia de las piernas masculinas.

La danza teatral contemporánea ha ido más lejos y lo mismo que suprimió las zapatillas de punta y puso el pie desnudo en el

*La pavana del moro*, de José Limón.

Bailarines travestidos, de Pina Bausch. Foto: Ulli Weiss.

suelo, también eliminó el tutú y ha dejado solamente la malla como moldeadora del cuerpo humano y elemento de total libertad física para el bailarín. Torsos frecuentemente desnudos para el varón; el leotard, prenda que utiliza el material de las mallas desde los hombros hasta las caderas, tanto para hombres como para mujeres; faldas ligeras ceñidas a las caderas para las últimas, con posibilidades de ampliarse al moverse o bien abiertas al costado o al frente (largas o cortas según las necesidades) y pantalones muy ceñidos para los hombres, fueron los elementos básicos del vestuario de la danza moderna, sobre los cuales el diseñador puso su imaginación creadora para que, sin que se perdiera la razón del vestuario de la danza que tuviera que ver, quizás, con personificaciones, además de decorar el cuerpo, fuera capaz de no violar las necesidades de libertad para moverse.

Entre los problemas a los que se enfrenta el diseñador, está el de dar visualmente, con la forma y el color de sus trajes, un carácter definido y un contorno a la idea del coreógrafo con lineamientos propios. A veces, debe plasmar atmósferas o estados de ánimo o conceptos abstractos. Su imaginación debe recoger los rasgos fundamentales de la obra a través de texturas y colores para llevar expresivamente al espectador las sensaciones que desea provocar la danza. Tal vez, sea necesario recurrir a algún estilo histórico, para el diseño del vestuario, por lo que debe tener suficientes conocimientos y ser capaz de, sin perder esos señalamientos, ofrecer un grado de creatividad al original histórico.

A partir de las últimas décadas del siglo XX, el vestuario de la danza ha experimentado fuertes innovaciones en la escena. Una es la del uso de ropas y calzado cotidiano para la danza teatral; otra, la uniformidad visual con respecto al vestuario que rompa con las tradicionales imágenes de lo masculino y lo femenino en la escena; y, además, la presencia del uso del desnudo en el escenario. La aparición de la danza-teatro ha llevado a la utilización de la más convencional ropa diaria femenina y masculina a la escena: hom-

Indio kachina en traje ceremonial para atraer la lluvia con la danza.

bres con traje, cuello y corbata junto a mujeres con altos tacones en los pies y vestidos de *soireé*, así como imágenes travestidas de un sexo al otro. La mezcla de vestuario de época con el más contemporáneo ha sido otra de las provocaciones del posmodernismo teatral y el uso y abuso del desnudo ha logrado acostumbrar al ojo del espectador a que el cuerpo del bailarín sin vestimenta posee, tal vez, el más hermoso complemento danzario teatral, al lanzarlo violentamente de la cotidianeidad de la vestimenta hacia la extracotidianeidad del cuerpo desenmascarado de telas y abalorios inútiles. Hoy por hoy, la escena de la danza teatral nos sumerge en un mar de imágenes bien implícitas de la realidad, con el propósito de hacer reflexionar sobre significaciones internas acerca del hombre y la mujer contemporáneos y sus conflictos, realizando una disección de los mismos a través de su conducta social que tiene que ver con la manera de vestir y actuar, en los distintos estratos en que se mueve el sujeto.

## La utilería

Dentro de este término de utilería se incluyen todos aquellos objetos, que, como dice la raíz de la palabra, son útiles al manejo escénico del artista teatral para comunicar algún significado al espectador.

Ya desde las más primitivas danzas, se puede observar el uso de objetos en manos del bailarín, fuertemente ligados a la idea de las mismas. Los rabos de animales espantan a los espíritus malignos, las ramas vegetales, frecuentemente florecidas, atraen las energías primaverales, los recipientes de agua piden lluvia y los palos fálicos, la fertilización del agro junto a los sonajeros percusivos. Todos estos son objetos en los que el movimiento del bailarín se prolonga, creando con ellos una especie de juego que provoca imágenes en la danza y enriquece sus giros. Otros ejem-

Jemanjá del candomblé bahiano con su abanico ritual.
Foto: Pierre Verger.

Danza contemporánea japonesa.
Foto: Ethan Hoffman.

Changó africano baila con su hacha bipenne. Foto: Pierre Verger.

Merce Cunningham, en *Antic Meet*, con silla adherida a la espalda.
Foto: Richard Rutledge.

plos son, también, el escobillón, usado por el íreme abakuá para limpiar el camino que recorre o el de Babalú Ayé para espantar las moscas que atrae su enfermedad, el abanico de Ochún que maneja con coquetería o el garabato de Elegguá con el que juega incesantemente. Estos objetos sirven para perfilar sus personificaciones individuales y para establecer acciones que tienen que ver con sus comportamientos, según el mito.

En la danza del Japón, el abanico es un complejo instrumento de comunicación con el que habla el bailarín, contando largas narraciones dramáticas mientras baila, por lo que se llega a constituir en el emisor de un lenguaje plástico teatral con que la danza del Oriente enriquece sus estilos. De este uso del abanico, en la danza antigua del Japón, nos dice Curt Sachs, el historiador de la danza: «Así como el pintor japonés puede mostrar al espectador con una ligera pincelada cualquier situación o carácter, así también el bailarín puede representar con su abanico todo lo que sea necesario. Reemplaza a la espada y a la lanza, le sirve de vara al peregrino con la que finge golpear contra el suelo, o que se doble bajo su peso. El danzarín agita su abanico, deja que se deslice con cuidado, lo alza con expresión atenta: ved al pescador de caña. Lo levanta cariñosamente en sus brazos: ved al padre con su tierno niño. Lo adelanta con brusquedad: ved a un hombre que ha abierto la puerta de su casa y se halla contemplando extasiado el florecido jardín. Despliega el abanico y parece estar leyendo un libro, el abanico gira en el aire y cae una hoja desprendida por el viento otoñal; de súbito lo presenta como henchido por el viento: es una vela en el río. Y si surge por detrás de la manga: ha salido la luna.»

En la danza arcaica, en la que se incluye la danza antigua del Japón, los objetos se constituyen en vehículos condicionados a través de los cuales se establece un lenguaje de signos de comunicación con el espectador. A veces, le dan carácter a un personaje, como cuando son sombrillas o las largas pelucas de los bailarines del kabuki, que sitúan la jerarquía social de los perso-

najes o sus transformaciones de hombre en animal. Por ejemplo, en la lucha del loen rojo y el negro de una de las obras del kabuki, la larga peluca manipulada por las manos del actor-bailarín y con la cual hace frenéticos giros en el aire, define no solamente su carácter animal, bien estilizado, por cierto, sino también su jerarquía como rey de los animales de la selva.

Dicha herencia se ha transmitido a nuestra danza teatral actual y con gran frecuencia el bailarín utiliza objetos que incorpora a la acción de la danza. La característica fundamental de los mismos debe ser que tengan una total organicidad con la danza, han de ser fundamentales a la significación de la danza y no una simple decoración. De lo contrario, estorbarán al movimiento y dejarán de ser objetos vivos en los que se prolongue la acción del cuerpo del bailarín. Estos objetos, en ocasiones, podrán ser realistas en su concepción y uso, pero, en otras, serán abstractos, como es el caso ya explicado del abanico que viene a constituir un instrumento abstracto en relación con su función de emisor de significaciones, ya que su utilización común y corriente es solamente la de crear un frescor contra el calor, alrededor del cuerpo de la persona que lo utiliza, dejando de tenerlo en la danza cuando se convierte en emisor de lenguaje expresivo teatral.

Esta acción de los objetos escénicos ha llevado la imaginación de algunos coreógrafos contemporáneos, como Alvin Nikolais, a la primacía de los objetos en escena, enfundando a los bailarines en grandes formas que se funden con sus cuerpos, por lo cual con ayuda de una compleja iluminación logra efectividades teatrales de indudable atractivo escénico. No se puede negar que estas creaciones han ayudado a ampliar las posibilidades de la utilería y, por lo tanto, han desarrollado los medios expresivos de la coreografía contemporánea, rompiendo con algunos de los sistemas tradicionales, como el referido de la funcionalidad del objeto escénico, adquiriendo, por momentos, una característica que va de lo decorativo a lo protagónico.

Con la irrupción plástico-visual del llamado *pop* en el mundo de la cultura, los más comunes y pedestres elementos han penetrado en el campo de las significaciones teatrales. Una desacralización implícita se hace con la presencia de esos utensilios cotidianos, muchos de los cuales pierden su verdadera significación cuando aparecen en lugares ajenos a aquel de su funcionalidad. Tal es el caso del famoso «objeto encontrado», de Marcel Duchamps, que ha permitido exhibir en una galería de exposición el artefacto de un inodoro sin que la sensibilidad del espectador se ofendiera. A partir de esto, se muestran escobas, cajas llenas de botellas y tantos otros objetos de uso diario en la escena teatral, como cucharas y tenedores, vasos y tazas de té, sin significaciones realistas sino más bien jugando con su carácter de falta de ubicuidad en la escena. Puede ocurrir que un grupo de bailarines, actuando en fuerte imagen escénica danzaria, no se sienta molesto ante la entrada de un personaje que reparte sobre una bandeja un *five o 'clock tea* a los agitados bailarines en el escenario. Este tipo de intrusión escénica de objetos ajenos a lo que ocurre en la misma, sin que parezca interrumpir los acontecimientos escénicos, forma interesantes rupturas con la continuidad de la danza, agregándole un toque de dislocación que, sin atentar con la estructura general, añade un tipo de condimento humorístico y absurdo a la total estructura escénica de la obra.

Con estas últimas reflexiones se puede ver cómo cada vez se amplía más y más el campo de la utilización de objetos, inclusive ajenos a la vida escénica instaurada por las obras coreográficas hasta el momento. En los años sesenta, las experimentaciones danzarias buscaron nuevas referencias para extender el lenguaje del movimiento, haciéndose eco reflexivo de la irrupción objetual que la sociedad de consumo experimentó, incansablemente, dentro del uso social, a partir de esa década, y que se caracterizó por la ruptura de tabúes tan fuertes como el de la sexualidad, poniendo su atención en grupos minoritarios despreciados hasta el mo-

mento por razones étnicas o sociales. Una de las obras experimentales de esa etapa fue la de Ivonne Rainer, que hizo todo un acontecer coreográfico de la transportación de un lugar a otro de colchones y almohadas, sin ninguna otra funcionalidad que el esfuerzo físico de ir y venir con esos objetos. Esta temporada experimental, dada a la improvisación y al desmedido uso de objetos aparentemente utilizados sin funcionalidad, culminó con la creación de una compañía estadounidense llamada Grand Union que aglutinó a importantes figuras de la danza experimental y se mantuvo en activo durante cinco años. Una de las finalidades de este grupo fue la de presentar la vida diaria como un evento danzario y con ella los objetos cotidianos irrumpieron en la escena danzaria norteamericana. La acometida de la danza-teatro aprovechó muchas de esas innovaciones y en la actualidad no asombra ver en escena muebles, enseres caseros y todo tipo de elementos de utilería, con usos a veces francamente prodigiosos y provocativos, en cuanto a su significación y utilización en el ámbito teatral, como sillas de ruedas para discapacitados, escaleras de mano, bicicletas y motos, ventiladores, máquinas de secar el pelo y demás, que forman el abigarrado entorno en que se mueven el hombre y la mujer contemporáneos.

## La iluminación

Una de las más grandes adquisiciones del teatro actual ha sido el uso de los medios que la luminotecnia ha puesto en manos del creador teatral. Se trata de un elemento plástico característico de nuestra época, ya que sus posibilidades jamás estuvieron a la mano antes del advenimiento de la luz eléctrica, sólo posible por los adelantos y descubrimientos de la ciencia y la técnica de hoy. Antorchas, fogatas y luego velas de cera fueron la iluminación en los espectáculos teatrales antiguos y, hasta el siglo pasado, hileras

de bujías de mecha encendida a base de kerosene, primero, y, después, de lámparas de gas enmarcaron el proscenio escénico en la línea de las llamadas candilejas, única posibilidad de ampliar la visibilidad del espectador sobre el artista y el medio físico del escenario.

Con el descubrimiento de la electricidad y sus amplias posibilidades, el marco escénico se convirtió en un vibrante cubículo de mágicas implicaciones visuales, cuando Louie Fuller, una bailarina norteamericana, inventó el dispositivo de color que se interponía ente el foco y la dirección que llevaba la luz. La iluminación sobre los decorados y los objetos escénicos, desde distintos ángulos del escenario, creando áreas de penumbra, de obscuridad y de viva iluminación, proporcionó a este espacio infinitas variantes dramáticas. En el espectáculo de danza, la luz, además de la amplificación y el moldeamiento del entorno, ofreció al cuerpo del bailarín una valoración volumétrica, adquiriendo la danza con el modelaje físico del danzante una dinámica visual enorme e insospechada hasta el momento.

El valor de la iluminación actual es tal que por sí sola puede hundir un espectáculo de danza o valorarlo a límites increíbles. El poder de la luminotecnia teatral ha quedado en manos del luminotécnico, artista creador que dado al reciente uso de esos medios expresivos artísticos, aún no abunda en los medios teatrales, quedando, frecuentemente, en manos del propio coreógrafo el hacer el diseño de luces de sus coreografías, atendiendo a las necesidades expresivas de las mismas. Ha de tenerse en cuenta que es posible que no haya espectáculo teatral más difícil de iluminar que el de danza, ya que el mismo mantiene en constante desplazamiento al intérprete escénico y también porque su carácter de síntesis dramática lleva continuamente a cambiar los efectos escénicos luminosos que valoran sus momentos dramáticos. Pero también puede decirse que es uno de los espectáculos teatrales que mayores posibilidades creativas ofrece a la imagina-

ción del artista luminotécnico, en especial, en la danza contemporánea, por su característica fuertemente expresiva.

La iluminación para un espectáculo de danza es distinta a la utilizada en un espectáculo teatral dramático, dada su movilidad escénica y su general ausencia de realismo. Las convenciones propias del lenguaje de la danza la convierten en un medio expresivo, en que la imaginación creadora juega con la formalización estructural del movimiento, a través del cual logra imágenes no realistas de la realidad. Y como la realidad es un concepto que no sólo incluye la imagen externa y objetiva de la naturaleza sino también la interna y subjetiva de la misma, se verá que la danza por medio de su lenguaje, tan cercano a la convención de los signos, igual que en el proceso de la magia primitiva, trae a partir de alusiones plásticas en acción, todo un mundo de sugerencias en que los hechos reales se confunden con los estados anímicos, en que los recuerdos del pasado y las ansias del porvenir van y vienen en sucesión presente y en que todo ese mundo abstracto y real, a la vez, necesita ser puesto en foco por la plasticidad lumínica que lo organiza y lo envuelve en un aura mágica e irreal, en ocasiones, y, en otras, física y material. Ese mundo de convenciones del lenguaje de la danza hace que su vestuario, sus elementos escenográficos y aun el maquillaje facial de los bailarines, se mueva en un ámbito suprarreal en que la iluminación tiene que mantener una alta tensión creadora, de lo contrario toda esa armazón espectacular podrá lucir exagerada o enfática en demasía. El hecho de que la totalidad del cuerpo humano posea tanta importancia hace también que la iluminación se realice, específicamente, con fines de esa valoración. Además, la atmósfera escénica en este lenguaje suprarreal, que es el de la danza, adquiere con frecuencia matices profundamente expresionistas, en especial, en el área de la danza contemporánea.

La usual iluminación frontal o desde arriba que a menudo puede observarse en los espectáculos teatrales dramáticos es inope-

Louie Fuller ejecutando su *Danza de fuego* con efectos lumínicos inventados por ella misma. Foto de la colección de Raymond Mander y Joe Mitchenson.

rante para la danza, la cual necesita ser iluminada lateralmente, con los focos lumínicos puestos desde los ángulos más a nivel de los costados del cuerpo del bailarín, para que éste adquiera volumen y modelaje. Hacer atravesar la luz de un lugar al otro del escenario, creará una adecuada iluminación al movimiento y facilitará la impresión volumétrica necesitada, si es enviada una fuente de luz de derecha a izquierda y otra de izquierda a derecha, siendo flanqueados de esa manera los cuerpos de los bailarines por chorros lumínicos que tropiezan con sus cuerpos a ambos costados de los mismos. Luces desde lo alto del escenario matizarán el efecto general y, además, servirán para específicos efectos dramáticos, ya que la iluminación desde arriba crea una tensión dramática intensa en determinadas ocasiones. La luz proyectada de atrás hacia delante, del fondo hacia el frente de la escena, provoca un realce mágico a la figura, a las telas del vestuario, así como un nimbo resplandeciente sobre la cabeza del ejecutante.

Actualmente, se crean caminos lumínicos diagonales para efectos especiales que inclusive pueden partir del piso del escenario. Marianela Boan desarrolló casi toda su danza *El cruce sobre el Niágara* en una diagonal en que los dos bailarines crean la ilusión de la cuerda que por el aire atraviesa a las famosas cataratas, donde se desarrolla el conflicto de antagonismo, y a la vez de cooperación, entre los personajes de la coreografía. El final de logro de la empresa, tanto física como espiritual, se marca con un fuerte efecto lumínico de un gran chorro de luz, proveniente de un poderoso reflector, dirigido hacia el público desde un lugar alto del fondo de la escena, que ciega al espectador como si los personajes hubieran llegado al sol, celebrando el triunfo del difícil proyecto, mientras ellos se encaminan hacia ese lugar, aparentemente inaccesible.

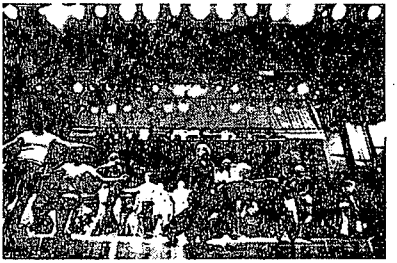
Uno de los medios expresivos en el área de la iluminación es el uso del color, el cual se logra a través de una placa coloreada hecha de material plástico que se coloca ante el reflector lumínico

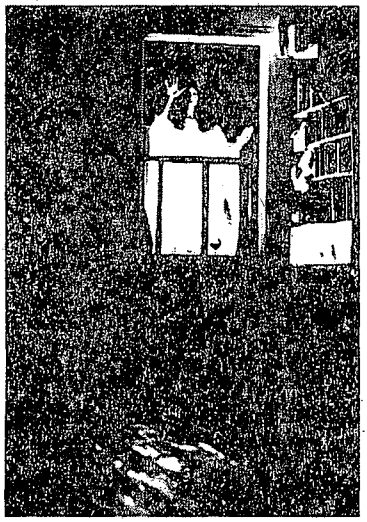
y le confiere al chorro de luz una específica coloración. La influencia que el color ejerce sobre la escena es determinante en su atmósfera general y en sus implicaciones psicológicas. Que el azul sugiera luz nocturna no es óbice para que también provoque sensaciones adecuadas a una intimidad algo misteriosa o produzca estados de expectación o también de plenitud interior, además de otras afectividades que se quieran o puedan establecer. Lo mismo ocurre con las demás coloraciones que puedan convertir al escenario en un ámbito de sensaciones visuales, provocativo de infinitas sugerencias en que la danza encuentre un adecuado medio en qué desenvolver su carácter de convención expresiva suprarreal.

La iluminación blanca realza el color original del vestuario y, creando diferentes zonas de intensidades, resulta útil para acentuar atmósferas reales o triunfantes y apoteósicas. Por su parte, la iluminación coloreada origina ambientes adecuados a estados de ánimo, medios fantásticos o secuencias de carácter dramático. El uso de estos dos tipos de iluminación puede ser beneficioso en contrastes escénicos y aun pueden ser ambas combinadas para las necesidades expresivas de la danza.

Además de la iluminación de las zonas espaciales en que se mueve el bailarín, y que son las más amplias del escenario, también la escenografía debe poseer su fuente de iluminación, generalmente situada desde lo alto del proscenio, así como el fondo azul claro, llamado ciclorama, del cual ya se ha dado cuenta. Por otra parte, ha de tenerse en cuenta la zona delantera del escenario, la cual debe también estar debidamente iluminada lo más lateralmente posible. Cuando el telón de fondo sea negro, éste deberá estar aislado de la luz, a fin de que se logre la debida sensación de vacío, sobre la cual la figura del bailarín lucirá enmarcada en una adecuada sugerencia plástica de profundidad.

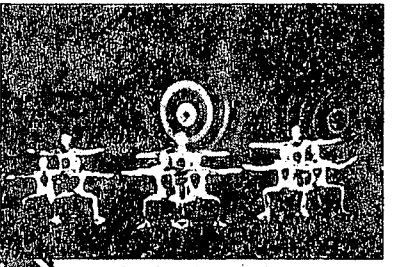
Iluminación teatral contemporánea con reflectores a la vista del público. Foto: Tom Berthiaume.



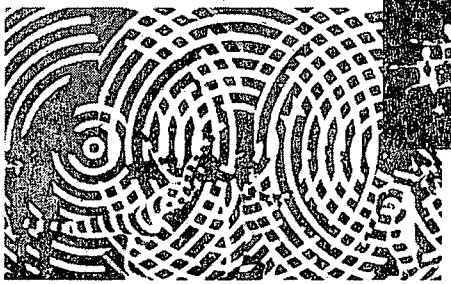


Iluminación al aire libre para *Vessel*, de Meredith Monk. Foto: Peter Moore.

*Tower*, de Alvin Nikolais. Foto: Tom Caravaglia.



*Temple*, de Alvin Nikolais. Foto: Tom Caravaglia.



*Scenario*, de Alvin Nikolais. Foto: Oleaga.

## El maquillaje

El rostro resulta ser una parte bien expresiva del cuerpo del danzante, al cual afloran en gran medida los estados emotivos. Esa importancia, desde los inicios de la danza, ha llevado al uso de caprichosos diseños sobre la cara del bailarín en las más primitivas danzas, bien coloreándola con polvos vegetales, como las de los aborígenes australianos o elaborando complejos dibujos sobre la piel del rostro, con pinturas hechas de pigmentos, también vegetales. Aún pueden verse los bellos diseños que los jóvenes guerreros de los nubas de Kau (África) elaboran sobre sus rostros para asistir a la danza en que las doncellas de la tribu los eligen matrimonialmente, colocando una de sus piernas desnudas sobre el hombro del candidato.

Las culturas arcaicas del Oriente, además del uso de las máscaras en el antiguo teatro noh, muestran las caras pintadas en el también teatro danzado del kabuki, surgido con posterioridad al primero, aunque, asimismo, con cierto grado de antigüedad. Los actores-bailarines del kabuki se maquillan el rostro para personificar violentos guerreros, usando colores azules, grises o negros con brillantes rojos sobre sus caras embadurnadas de blanco, dibujándose rayas o líneas que representan simbólicamente las venas de los iracundos villanos o malvados personajes.

En la ópera antigua china los más complejos maquillajes simulan fantásticas máscaras pintadas sobre los rostros, definiendo también los caracteres de sus personajes, tales como el rey mono, héroe de varias de sus famosas obras. En esta bien estilizada forma de teatro existen cuatro tipos de roles fundamentales: los masculinos, los femeninos, los de payasos o *clowns* y los de «caras pintadas» con el color de sus rostros maquillados de diferentes características humanas. La lealtad usa el color blanco en su cara, la valentía el negro, el amarillo es de los crueles, y así otros colores más, unidos a caracteres que el público puede fácilmente reconocer por su maquillaje.

El teatro kathakali de la India expone, quizás, los más elaborados maquillajes de la historia del teatro universal con sus complejos diseños, enmarcados por altos tocados que definen el elevado rango de sus personajes, siendo muchos de ellos dioses como Brahma, Siva y su hermano Arjuna, entre otros de las epopeyas narradas en la literatura religiosa de la India, tales como el *Ramayana*, el *Mahabharata* y el *Bhagavad-Gita.*

Este teatro de la India, también danzado, posee unas sesenta variedades de personificaciones, dedicadas a nobles y virtuosos y a villanos que ejercen la codicia, la lujuria y el orgullo; a personificadores de las fuerzas destructivas que aparecen como demonios horribles; mujeres, brahamanes y sabios; aborígenes y cazadores; el sol, el fuego, pájaros, serpientes y otros animales como cerdos y monos, además de brujas.

La elaboración de esos maquillajes dura no menos de cuatro horas antes de la función, utilizándose en los mismos arsénico rojo, pasta de índigo, resina de dammar, colirio, polvo rojo, pasta de arroz, cal, papel, corcho, aceite de sésamo y de coco, incluyéndose la introducción de un grano de solanácea que enrojece el ojo y le confiere un brillo especial a la mirada.

La danza occidental, sin utilizar esos complejos y elaborados maquillajes faciales, ha cuidado, de todas maneras, de enfatizar sobre el rostro de los bailarines una imagen de extracotidianidad, capaz de conferirle un halo de otredad, de acuerdo con su presencia escénica. No debe olvidarse que los ballets cortesanos emergieron de las mascaradas palaciegas, en que el uso del antifaz, las máscaras y las caras embadurnadas formaban parte del acontecimiento carnavalesco que, venido de las calles, penetraba en las mansiones palaciegas de la nobleza, clase que acompañaba al rey en su vida social y política. El vestuario de los primeros espectáculos cortesanos tuvo buen cuidado de presentar personajes y caracteres cuyos rostros era necesario decorar para lograr el efecto deseado de simulacro imitativo.

Campus de Fuenlabrada
Fondo Documental Alicia Alonso

Actores-bailarines del kathakali de la India con sus complicados maquillajes y vestuarios.

Maquillaje de un personaje de la Ópera de Pekín ejecutado por uno de sus artistas.

Maquillaje del rey mono de la Ópera de Pekín.

Cuatro máscaras usadas en la Ópera de Pekín.

Ya bien entrado el siglo XIX las volátiles figuras de las bailarinas debieron exhibir rostros pálidos y blanqueados, en relación con sus presencias etéreas, transparentes y nada terrenas. Las willis, sílfides, náyades, cisnes hechizados y demás personajes fantásticos femeninos tuvieron que usar maquillajes que enfatizaran su carácter extraterreno y fantasmal. Por otra parte, los bailarines, en su trabajo escénico, debían mostrar rostros de cejas, pestañas y ojos fuertemente delineados por el maquillaje, para que de lejos y a distancia pudieran ser bien percibidos, además de crear cierta sensación de magnificencia en sus príncipes y princesas, héroes y heroínas de las narraciones neogóticas del romanticismo, utilizadas en los ballets de la época. Así las cosas, el bailarín occidental adquirió el hábito de maquillar su rostro de forma bien delineada, con cierto tipo de exageración teatral, capaz de impresionar a distancia y de crear un magnetismo especial alrededor de sus proezas escénicas, dirigidas al espectador.

La danza teatral contemporánea, aunque desacralizó muchos de los estamentos del ballet clásico, queriendo presentar un bailarín más humanizado y desprovisto del halo extraterreno de las heroínas del romanticismo, no abandonó el cuidado del maquillaje en función de enfatizar los rasgos del danzante facilitando, a su vez, información sobre los caracteres que pudiera personificar, si ello fuera necesario, en la danza de tipo narrativo.

El teatro musical, género occidental con notable influencia del oriental, sin proponérselo, en cuanto a la mezcla de música, actuación, canto y danza, nos brinda hermosos ejemplos del uso del maquillaje como un sistema de alta relevancia dentro del espectáculo teatral. Tal es el caso de *Cats*, la comedia musical de Andrew Lloyd Weber, que se ha mantenido a lo largo de varios lustros en el escenario del Broadway newyorkino y en la que los rostros de una veintena de cantantes-actores-bailarines ofrecen las personi-

ficaciones más bellas de rasgos felinos que puedan imaginarse, llevadas a extremos creativos inigualables dentro del teatro contemporáneo occidental.

Pinturas faciales usadas por los hombres de los nubas de Kau en África para la danza en que las doncellas escogen marido.
Foto: Leni Riefenstahl.

# LA DANZA Y LA CRÍTICA

## Desarrollo de la danza en el siglo XX

¿Cuál es el panorama de la danza en este siglo que acaba apenas de terminar? Para poder establecerlo será útil tener en cuenta tres períodos: de principios del siglo hasta la década de los treinta, de ésta a la de los sesenta, y un tercero que ha transcurrido desde allí hasta nuestros días.

Dos grandes acontecimientos marcarán la primera etapa: la Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre en Rusia. La guerra, por primera vez en la historia de la humanidad, va a ser un acontecimiento emprendido por muchos países aliados en contra de un enemigo común. Por otra parte, desde 1789, no ocurría una revolución de gran magnitud con perspectivas de extenderse por todo el mundo, hasta estremecerlo en sus cimientos ideológicos, políticos y económicos. Paralelamente, se va a efectuar un fuerte viraje cultural con la emergencia de las llamadas vanguardias artísticas, tanto en los campos de la literatura, como en los de la música, las artes plásticas y demás áreas culturales.

En la arquitectura, el *art noveau* va abrir paso al *art decó*, y la danza, por su parte, experimentará una renovación coreográfica impuesta por la obra de Mijail Fokine. El ballet va a salir de los escenarios de las casas de ópera europeas y se va a instalar, de un país a otro, en teatros de una vasta audiencia y, por supuesto, menos aristocráticos, como jamás había ocurrido hasta el momento. Se inaugura la era de las grandes giras internacionales con el traslado de las huestes de Diaghilev, de Moscú a París, iniciándose una etapa de expansión internacional para la danza teatral. Las obras del repertorio tradicional del siglo XIX, sin desaparecer por completo, van a ser desplazadas por la avalancha

del nuevo quehacer coreográfico de Fokine, quien romperá con muchas normas obsoletas al nuevo sentir. Y también ocurrirán profundas dinamitaciones como la de Vaslav Nijinsky con su *Consagración de la primavera*, *La siesta del fauno* y *Juegos*. Posteriormente a esta etapa, las grandes compañías itinerantes continuarán la difusión del espectáculo danzario bajo las nomenclaturas de Ballets Rusos de Montecarlo y del Coronel de Basil. Este último extenderá sus *tourneés* hasta Suramérica, completando la geografía itinerante que había iniciado Anna Pavlova, quien llegó hasta los países del Lejano Oriente y Australia. Nunca antes, la danza teatral habia abierto tan ampliamente sus fronteras.

Por la década de los años veinte, simultáneamente en Alemania y en los Estados Unidos de Norteamérica va a surgir un nuevo estilo de expresión danzaria que será denominado como danza moderna. Kurt Joos y Mary Wigman, en Europa, junto a Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman, en América, van a dar una imagen de la danza que ya Isadora Duncan había preconizado. Se impondrá el bailar con los pies desnudos, con vestimentas más cercanas a las cotidianas y temas más inmediatos a la vida contemporánea; al unísono, las vanguardias musicales usarán la disonancia sonora y los ritmos irregulares. El abstraccionismo en las artes plásticas descompone las figuras y el cuerpo danzante irá a la búsqueda de nuevas angularidades y diferentes relaciones con el espacio circundante. Graham agrede al público con su obra *Lamentation*, sentada todo el tiempo y enfundada en una vestimenta que apenas le permite sacar los brazos y piernas al exterior. La crítica de la época dijo: «Martha Graham ha parido un cubo.» Las compañías de pequeño formato van a surgir dentro de esta manifestación, así como los recitales personales se pondrán de moda. Generalmente, este movimiento es dirigido por coreógrafas que inician técnicas de movimiento muy individuales y muestran, de forma bien diferente, el cuerpo femenino que hasta el momento sólo había proyectado una imagen de ingravidez y

transparencia volátil. Se habló del ballet y de la danza moderna como oponentes, cuando en realidad eran aspectos de una misma cuestión: el arte universal de la danza. Se crearon facciones de una a otra parte que incluyeron no solamente a los bailarines, sino también al público que gustó de una o de otra como acólitos de diferentes religiones. Esta situación irá desapareciendo con el tiempo, a medida que los artistas de la danza intercambiaron sus estilos y puntos de vista.

El segundo período vendrá mercado por la Segunda Guerra Mundial que dejó las secuelas del uso de la energía nuclear y la instauración de la guerra fría entre las potencias internacionales. El modernismo solidifica sus adquisiciones y la danza moderna crea sus códigos técnicos. El ballet clásico refuerza sus tradiciones coreográficas con la recuperación de *Giselle, El lago de los cisnes* completo y *La bella durmiente*, que había sido reducido al tercer acto bajo el nombre de *Las bodas de Aurora*. Se reconstruyen *La sílfide, El festival de las flores de Genzano*, de Bournonville, *Pas de quatre, La fille mal gardeé*, que proviene del siglo XVIII y *Coppélia*. La meca del arte danzario va a pasar de Europa a New York, donde surgirán compañías estelares como el Ballet Theater y el New York City Ballet de Balanchine. El estado norteamericano ofrece becas a los ex combatientes que regresan de la guerra y las escuelas de ballet y danza moderna estarán entre las ofertas de estudio al personal masculino dado de alta en el ejército estadounidense. La posibilidad de hacer estudios pagados por el Estado hará aumentar las filas de varones en el ámbito de la danza. Latinoamérica se hará presente en el panorama de la danza mundial con la presencia estelar de Alicia Alonso en el Ballet Theater, mientras que maestros norteamericanos irán a enseñar al sur del Río Grande. Tal es el caso de Anna Sokolov, Waldeen y José Limón, con lo que se expandirá la danza moderna por México y Cuba.

Heredera del Music Hall, el Vaudeville y los cafés cantantes europeos va a surgir en Broadway, arteria teatral newyorkina, un nuevo género, el de la comedia musical, en que arte dramático, música y danza crearán obras estelares del arte teatral del siglo xx. La irrupción en este género de coreógrafos de la talla de Balanchine, Agnes de Mille, Jerome Robbins, Michael Kidd, Jack Cole y otros, junto con bailarines de alta calificación, le darán un excelentísimo nivel al género en que se inscribirán los famosos títulos de *Oklahoma, Carroussel, Brigadoon, El rey y yo, Pajama Game, Can-can,* y *Hello Dolly*, entre otras muchas, todas llevadas con posterioridad al celuloide. La cima más elevada la alcanzó *West Side Story*, cuya versión cinematográfica concedió a su coreógrafo, Jerome Robbins, numerosos premios Oscar, el mayor galardón del arte cinematográfico estadounidense.

El ballet español, habiendo dado varias figuras famosas como Antonia Mercé, *la Argentina* y Encarnación López, *la Argentinita*, va a organizar grandes y exitosas compañías como la de Antonio y la de Pilar López. El gusto por una danza con lenguaje nacional va a hacer eclosión cuando se presenta en Occidente la compañía soviética de Moiseyev, que pondrá en boga en todos los grandes escenarios del mundo a los ballets llamados folklóricos. El ballet de México, el de Israel, Checoslovaquia, Rumania, Yugoeslavia, varios del continente africano y aun el de Cuba, se mostrarán con éxito por todas las latitudes internacionales. Pero, quizás, lo que más asombró fueron las danzas de la India sacadas de sus fronteras por Uday Shankar y Ram Gopal, que ofrecieron los bien diferenciados géneros nacionales del baratha natyam, el kathakali y el katak a los públicos europeos y de América.

El baile y la música de los negros venidos del África, en los días de la esclavitud, van a dejar su huella en toda la danza del siglo xx. Desde los bailes de salón que comenzarán con el charleston, el fox-trot y el *black bottom* (bailado por Josephine

Baker casi desnuda en los Follies Bergère de París con estruendoso éxito) hasta el rock'n roll de los años cincuenta, el negro va a dejar su impronta en generaciones de bailarines blancos, estrellas del *tap* que triunfarán en los escenarios y el cine musical de la época. Fred Astaire y Gene Kelly verán sus nombres inscritos en el alto rango de la danza del siglo, junto a los de Ulanova, Alonso, Nureyev, Barishnikov y otras estrellas del mundo de la danza del siglo. La danza del negro se concretará escénicamente en las compañías de Katherine Dunham, Alvin Ailey y el ballet de Harlem, ganando gran reconocimiento mundial. Se creará la técnica llamada del jazz con propios códigos a través de la danza moderna y la expresión rítmica del negro norteamericano, surgida de las clases de Jack Cole y otros profesores, incorporándose al lenguaje danzario general del momento.

El tercer período, a partir de los sesenta, vendrá marcado por la revolución sexual, la caída del bloque socialista y la explosión de la era tecnológica. La cultura de masas, el *pop art* y el llamado posmodernismo serán las marcas de fábrica de la sociedad de consumo en su fase de capitalismo tardío o multinacional, junto al deterioro del planeta por su descuido ecológico.

Una de las adquisiciones más importantes para el arte danzario será la protección financiera estatal, puesta en función de su desarrollo. El espectáculo de las compañías de ballet resulta ser uno de los más costosos, junto a la ópera, del quehacer teatral. El primer Estado en afrontar esa situación fue el de la ex Unión Soviética, y tras ella lo hicieron todas las naciones que abrazaron la ideología socialista, incluyendo a Cuba. Se produjo la creación de escuelas en que ingresaron, desde pequeños, los futuros aspirantes a bailarines de las grandes compañías estatales. A partir de esta situación, gran parte de los países del orbe, en mayor o menor grado, comenzaron a subsidiar al arte danzario, lo que permitió la creación de grandes compañías internacionales. Fastuosos festivales se efectuarán en distintas partes del planeta y, además,

se auspiciarán concursos en que aparecerán ante el mundo las nuevas promesas y talentos, estableciéndose premios internacionales para las mejores coreografías. México, a partir de 1980, crea el Premio Nacional de la Danza a la mejor obra coreográfica estrenada en el año, auspiciado por dos instituciones estatales, Fonapás y la Universidad Nacional Autónoma de México, para coreógrafos menores de cuarenta años. Cuba, por su parte, ha creado, igualmente, su Premio Nacional de Danza, auspiciado por el Ministerio de Cultura, a partir del año 1998, y conferido a personalidades de la danza en honor a la trayectoria artística de su vida profesional.

A la sombra de todas estas posibilidades, irán siendo retomadas muchas de las obras del repertorio clásico, desaparecidas de las carteleras, como *Don Quijote, Cascanueces* y *La bayadera*, más el estreno de nuevas producciones en esa línea como diversas versiones de *La Cenicienta* y de *Romeo y Julieta*. Junto a ellas, aparecerán polémicas transposiciones de algunos de esos clásicos como *El lago de los cisnes*, *Giselle* y *La bella durmiente,* de Mats Ek o *La Cenicienta* y *Coppélia,* de Maguy Marin, aceptadas y programadas en casi todos los grandes teatros del mundo, incluyendo la Ópera de París, uno de los más fuertes baluartes del clasicismo danzario y que ahora también presenta a las grandes compañías de danza contemporánea e invita a sus coreógrafos a montarle obras. Los años sesenta anuncian una nueva vuelta de tuerca de la danza contemporánea. En un microfoco danzario newyorkino, la Judson Church, ámbito nada convencional, una nueva generación de bailarines se dedicará a la experimentación y búsqueda de novedosas formas de movimientos, bajo la estética promulgada por Ivonne Rainer, una de sus figuras, que establece: «*No* al espectáculo *no* al virtuosismo *no* a las transformaciones y a la magia y al hacer creer y al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella *no* a lo heroico y a lo antiheroico *no* a la imaginería del desperdicio *no* al envolvimiento del ejecutante o del espectador *no* al estilo *no* a lo camp *no* a la seducción del

espectador por la astucia engañosa del bailarín *no* a la excentricidad *no* a la emocionalidad o al sentirse emocionado».

El procedimiento de la improvisación se va a convertir en uno de los ejes de la creación danzaria y una buena parte de sus propugnadores formarán la compañía Grand Union (Trisha Brown, Lucinda Child, Steve Paxton. Kenneth King, David Gordon) plasmando lo que Sally Banes, la crítica estadounidense, ha denominado: «la presentación de la vida diaria como danza». Este grupo se mantuvo en vigor de 1960 a 1966, tanto dentro de la Judson Church como en otros espacios alternos.

Hubo búsquedas en otras técnicas de movimiento, basadas en el uso de una baja energía corporal que rompió con la fuerte proyección escénica de la danza académica y aun de las contemporáneas de Graham y Limón, que fueron consideradas como grandilocuentes para el nuevo gusto de movimientos cotidianos y urbanos, incorporados al lenguaje danzario. Bajo esas líneas de ruptura va a surgir un nuevo género: la danza-teatro. En ella se va a concretar un neoexpresionismo que tendrá entre sus seguidoras a Pina Bausch, Susan Linke y otras figuras europeas, mientras que Meredith Monk y Martha Clark la desarrollarán en Norteamérica. Parece ser en esta línea donde se concretará la estética del posmodernismo en la mezcla —a veces indiscriminada, por cierto— de estilos, el uso de textos y otros fuertes signos escénicos dentro de la unidad coreográfica.

Otro aporte a la comunicación del lenguaje de la danza va a ser la apertura hacia nuevas áreas y por consiguiente hacia noveles audiencias. Salas de museos, stadiums o gimnasios, parques públicos con sus estanques, fachadas y azoteas de edificios urbanos, calles, plazas, mercados, bares, fábricas y cualquier lugar donde afluyera gente fueron espacios de experimentación sobre la relación público-danza. En México, durante la década del ochenta, hubo una experiencia en lo que fue llamado danza callejera, en la cual el movimiento danzario del país encontró una salu-

dable fuente de experimentación y vitalidad. La crisis económica había hecho muy difícil la posibilidad de presentación en locales teatrales y el espectáculo danzario se lanzó a sitios urbanos, ajenos al escenario convencional, lo que obligó a muchas reconsideraciones de carácter estructural en las coreografías de la época, al mismo tiempo que tomó por asalto a públicos jamás enfrentados al fenómeno de la danza.

A partir de que Alicia Alonso puso en alto las excelencias del bailarín latinoamericano en el área internacional, el interés por la danza creció enormemente en todo el continente hispanoparlante. México, primero, y Cuba, después, fueron seguidos por Venezuela, Ecuador, Perú, Brasil y Argentina. Todos se han permitido el lujo de con mayor o menor intensidad, desarrollar un movimiento danzario, tanto en el ballet como en la danza y el folklore escénico. Pocos son los festivales internacionales en que no aparecen compañías y grupos cubanos. Estos mencionados países reciben con asiduidad seminarios y talleres de profesores venidos de todas partes del mundo, con lo que renuevan sus técnicas y están al día de lo que ocurre en el exterior.

La fusión entre todos los estilos danzarios hace tiempo que se ha logrado, tanto en el aspecto práctico como en el conceptual. El Nederland Dans Theater muestra, en el amplio repertorio de Jiri Killian, la plenitud de esa asimilación. William Forsythe consigue en sus coreografías una novedosa fusión del más estricto estilo balanchineano junto con las improvisaciones de Cunningham y las rupturas escénicas de la danza-teatro neoexpresionista alemana. De esta forma, parecen haberse barrido las líneas divisorias entre vanguardia y tradición en la producción de muchos creadores de la danza contemporánea actual. Por otra parte, la revolución sexual ha ejercido fuerte influencia en la danza con la utilización del desnudo, el desuso de movimientos propiamente masculinos y femeninos con respecto a la pareja y el rompimiento con los cánones genéricos en su relación escénica. Aparecieron

temáticas homosexuales en las producciones coreográficas y el uso del travestismo se ha hecho común en las versiones de los grandes clásicos.

El cine, desde la década del cincuenta, ha dado grandes aportes a la danza en el celuloide. Quizás, sea *Las zapatillas rojas* la primera y más impactante producción cinematográfica en que la danza dejó de ser un entretenimiento lujoso, para transformarse, dentro del filme, en fundamento de la cinta. Luego, se han producido versiones cinematográficas de la vida de Anna Pavlova, Isadora Duncan y Vaslav Nijinsky. Además, se han hecho adaptaciones de *Giselle* (Cuba), *La bella durmiente* y *Ana Karenina* (URSS), así como tantos otros buenos filmes donde la danza se convierte en foco importante de los mismos, lo cual no solamente ha aumentado la sensibilización con este arte, sino que también lo ha preservado en imágenes de mayor durabilidad que la fugaz presentación en vivo. Por otra parte, el video está desarrollando una gran labor en este sentido y, actualmente, pueden verse en la pequeña pantalla hogareña a las más famosas figuras, inclusive aquellas que han desaparecido, en el ejercicio de sus memorables roles. Además, se está perfeccionando un tipo de danza-video, en la cual es posible crear expresiones virtuales danzarias más allá de la realidad física usual.

Esto, sin contar que empiezan a surgir programas computarizados a través de los cuales es posible construir movimientos corporales y coreográficos con lo que se plantea una futura posibilidad de crear danzas en la computadora. En cuanto a la preservación danzaria, el siglo xx ha aportado el sistema de notación de Von Laban (la benesh y también la china), en cuyas escuelas internacionales se gradúan constantemente especialistas en esas técnicas de conservación de las grandes obras coreográficas, a manera de partituras como las musicales y mediante las que se pueden reconstruir las obras de los grandes de la coreografía internacional y preservar la memoria de los creadores de este arte tan fugitivo y fugaz que es la danza.

Los más serios tratados sobre la coreografía de la historia de la danza han sido publicados en este siglo como *El arte de componer una danza,* de Doris Humphrey, y *Las formas de la danza moderna en relación con las otras artes modernas*, de Louis Horst. Para los estudiosos de la teoría, la creciente fuerza de infomación que invade nuestra época, ofrece múltiples recursos y hasta comienzan a aparecer bibliotecas especializadas en el mundo, como el Dance Department de la National Library del Lincoln Center de New York.

Por último, no puede ignorarse el hecho de que las ciencias médicas han comenzado a utilizar la danza como terapia, no sólo dentro de las ciencias psiquiátricas, sino además (asombroso también, por otra parte) en la recuperación física y mental de las personas discapacitadas y físicamente impedidas. En estos momentos, en Inglaterra y Alemania, han surgido grupos danzarios de discapacitados físicos con logros expresivos artísticos de gran calidad. Para concluir, puede decirse que a lo largo del siglo xx, el arte de la danza ha podido experimentar la más vasta expansión de su historia, al ritmo de los desarrollos de las sociedades actuales. Algo que es necesario subrayar, también, es la proliferación de búsquedas y la infatigable necesidad de nuevas expresiones en el quehacer danzario. La experiencia acumulada ha pasado desde la más literal narrativa del realismo socialista soviético (*La amapola roja, La llama de París, Espartaco*) hasta las más calculadas abstracciones de Alvin Nikolais, George Balanchine o Merce Cunningham. Se ha aplaudido tanto a las grandes divas del ballet como a las estrellas del baile de Broadway y Hollywood. El público se ha sentado tanto en las lunetas de los teatros como ha observado de pie la danza en plazas y calles. Actualmente, puede decirse que los bailarines del Tercer Mundo (Cuba, México, Brasil) se codean con los del Primer Mundo (Europa y los Estados Unidos) en festivales, concursos y giras internacionales, todos en paridad de excelencia.

## Significación actual de la crítica

Me pregunto, ¿qué puede significar la crítica en este complejo *espectrum* de la danza en el mundo actual que sea algo más que catalogar la obra coreográfica en creaciones buenas o malas, según un criterio individual del crítico? A partir del Renacimiento, las artes van a perder su funcionalidad religiosa y se van a transformar en bienes de consumo intelectual. Algunas, la arquitectura, la música, las artes plásticas, seguirán parcialmente ligadas a la Iglesia, pero la danza, que jamás fue admitida por la ideología cristiana dentro del rito medieval, se convertirá en objeto de entretenimiento útil, solamente, a la vida social y, además, en disfrute personal a través de los espectáculos danzarios. Producto de esa eventualidad, se va a establecer una relación entre la creación danzaria y la recepción del público con el intérprete como intermediario. Ese intercambio debe estar regido por significaciones del espectáculo, ofrecidas a la sensorialidad del espectador. Los cuerpos de los bailarines trazarán definitivos signos en la escena, capaces de ser captados por la audiencia, a manera de lenguaje que proyecta imágenes cinéticas interpretables por el ojo del público. Ese proceso, en principio, de no muy excesiva complejidad en los antiguos espectáculos cortesanos, cada vez más ha sido denso, a medida que el arte de la danza se ha profesionalizado a partir del siglo XVIII, y más aún en el XIX, en que todos los grandes teatros europeos abrieron sus puertas a un auditorio, ávido de ver los exitosos ballets interpretados por las grandes divas, dentro de los fantásticos temas del romanticismo y a través de las desarrrolladas técnicas del baile en punta, que enfatizaron la ingravidez de las bailarinas. En el siglo XX, como resultado de la emergencia de nuevas técnicas de movimiento, sin que hubieran de desaparecer las tradicionales, la percepción se hará todavía más compleja y especializada hacia escuelas, estilos y expresividades contrastantes. Uso de puntas o pie desnudo, con zapati-

llas, zapatos tennis o de calle, incluso con altos tacones del calzado femenino; vestimentas de tules o de mallas y leotards; desnudos; travestismo; temáticas románticas o de atrevidas rupturas de acuerdo con la revolución social y sexual; música orquestal y/o electrónica acompañante; grandes compañías y/o microgrupos; ballets narrativos y/o abstractos; escenarios de grandes teatros o espacios insólitos ajenos a la escena, son algunas de las múltiples circunstancias que inciden atropelladamente ante el ojo del espectador de fines del siglo XX y principios del XXI. ¿Cómo ordenar tal barahúnda estética, producto de los fragores de la vida contemporánea en que todo se mezcla indiscriminadamente: sociedad, política, economía, arte, ecología, validez del pasado unido con el presente y éste con la ficción del futuro?

¿Quién si no la crítica, a manera de puente levadizo, pudiera ayudar entre la creación danzaria y el ojo del espectador, para organizar ese potente aunque, tal vez, un poco anárquico caudal de la danza de hoy? Si vemos a la crítica como una posible vía de conocimiento, capaz de actuar de árbitro entre la emisión y la recepción, es muy probable que pudiera conjurarse la confusión ante el panorama general de la danza del momento. Desde luego, que esto sería posible si la crítica pudiera soslayar los peligros de un juicio encasillado en estilos que atentaran contra la integración de tradición y vanguardia. Hoy por hoy, la danza es un abierto abanico de posibilidades expresivas que tiene, debe o, por lo menos, puede ser valorada como tal. Quizás, para la crítica sea importante hacer una evaluación del concepto que implican estos tres verbos: tener, deber y poder. Los dos primeros establecen una cerrada compulsión que el tercero hace más abierta y volitiva. Esto, pienso, no implica que la crítica renuncie al juicio amplio ni se pierda en los vericuetos de qué es lo parcial y lo imparcial, cuál es la objetividad y cuál la subjetividad. El juego de malabarismo, equilibrios y acrobacias de la opinión crítica es un rico espacio que le da a su ejercicio un inquieto vértigo lúdico muy dependien-

te del criterio personal y colectivo de cada época. La visión de Teophile Gautier, del ballet romántico; la de John Martín, de la danza moderna de los treinta y cuarenta; o la de Clive Barnes, del momento actual, son todas aventuras en la captación cognoscitiva de la danza en la ocasión en que fueron percibidas por ellos. El valor que cada uno haya proyectado, intelectualmente, a su impresión de los grandes intérpretes y coreografías de su tiempo es constancia declaratoria de la danza que vieron, y, además, testimonio vivo de un acontecimiento que se perdería sin la testificación de sus críticas, dada la inmediatez y fragilidad de la existencia del arte danzario.

Esclarecer, promover y testimoniar son tres posibles atributos de la crítica que bien vale considerar para poder reconocer su importancia en un mundo en que la información deviene en un hecho imprescindible de supervivencia y conocimiento.

El esclarecimiento en el arte danzario del momento se convierte en un necesario paliativo a la profusión de manifestaciones expresivas que parecen, a veces, contradecirse unas a las otras. A partir de que las vanguardias comenzaron a hacer fisuras en la solidez de la tradición, capaces de construir un lenguaje basado en códigos depurados por la elaboración de los grandes maestros, la danza se ha lanzado por la pendiente de todas las tendencias que han conmovido a la modernidad en la cultura occidental. Desde la figuratividad narrativa hasta el abstraccionismo, que rechaza la figuración, el discurso coreográfico ha experimentado con temáticas socio-políticas, tanto como con la introspección expresionista. En la actualidad, el conceptualismo se ha interesado en mostrar más los procesos de creación de una obra que prácticamente la obra en sí. También existe un gusto por poner en choque los elementos escénicos de una coreografía, tales como el movimiento, la música y la escenografía, a la manera de los «eventos» de Cunningham. El deconstructivismo posmoderno ha conmocionado el discurso coreográfico con premeditadas ruptu-

ras escénicas, utilizando provocativas fragmentaciones que dispersan los focos escénicos, tal como hace Forsythe. La irrupción del llamado *kitsch*, la vertiente antiestética o la poética *gay* ofrecen imágenes poco usuales al espectador danzario. El minimalismo repetitivo de Lucinda Child, el aleatorismo de la improvisación escénica y el uso de la baja energía corporal, creadora de un novel modo de proyección en el bailarín, son otras alternativas a tener en cuenta en la danza contemporánea. La vuelta a la figuración narrativa del posmodernismo ha venido a ser sensibilizada por la fragmentación deconstructora y la ruptura con la cadena lógica de significaciones, hecho que hace bien difícil la legibilidad de la discursividad coreográfica, lo cual, frecuentemente, ha instaurado la ambigüedad como árbitro de interpretación. En estos tiempos, enfrentarse a una obra coreográfica no es una tarea fácil y confortante, pues los límites de apreciación se hacen cada vez más intrincados, A esto, hay que agregar que la constante experimentación ha creado un hábito conformista dentro de las nuevas generaciones a las que no les importa ser incomprendidas por el espectador y no tienen en cuenta el nivel permisible de comunicación que deben lograr con su audiencia. Ello ha tenido por consecuencia que se haya experimentado una lamentable pérdida de público en relación con la danza contemporánea. Muchos pequeños grupos se dedican en todas las latitudes a presentar coreografías de obscuras significaciones, bajo la convicción de que el sentido de sus obras debe ser captado por el espectador a través de procedimientos de lectura abierta, por la cual cada obsevador debe inventarse su propia significación. Esto ha convertido a la danza contemporánea en un espacio de élite, al que acuden sólo aquellos iniciados en la personal producción de sentido que tienen sus creadores. La crítica, ese ejercicio de criterio, como bien la ha llamado José Martí, puede en esas circunstancias ser un árbitro entre los creadores y los espectadores. En relación con los primeros, compulsionándoles a

ofrecer una mayor legibilidad a sus obras, en función de una mayor credibilidad comunicativa y, en cuanto al público, ejercer una acción de clarificación, exponiendo los nuevos caminos de la expresión danzaria.

La diferenciación entre los mundos culturales del área de los creadores y la del público es también otra de las fronteras en que la crítica puede ejercer con exactitud una función saludable. Generalmente, los creadores poseen niveles culturales más avanzados que el público, en general, y el choque entre ambos puede hacer el discurso coreográfico más críptico y ajeno a una posible recepción. Una buena crítica orientadora puede convertirse en una formadora de opinión a favor de lo novedoso, aunque difícil de interpretar. Aquí nos topamos con el otro posible aspecto significativo de la crítica danzaria contemporánea, y es el de promover el arte que es objeto de su atención. Una crítica agresiva que hace al crítico sujeto del verbo criticar es aquella a la que se refiere Martí cuando dice: «Criticar no es morder, tenacear, ni clavar en la áspera picota, no es consagrarse impíamente a escudriñar con miradas avaras en la obra bella los lunares y manchas que la afean; es señalar con noble intento el lunar negro y desvanecer con mano piadosa la sombra que oscurece la obra bella.» Por otro lado, tan dañina también puede ser la crítica de complaciente superficialidad ante el hecho danzario. Una buena crítica se supone que debe abrir las compuertas de la apreciación hacia el arte, pues su mirar al hecho artístico es comparable al telescopio astronómico que puede acercar al ojo una estrella lejana y perdida en el espacio sideral. La función de acercamiento hacia la complejidad de una obra de danza, abriendo la posibilidad a una mayor comprensión de la misma, resulta ser índice de promoción por la ampliación de las capacidades perceptivas del público danzario y, por lo tanto, la apertura hacia una fuerza cognoscitiva en la relación de la cultura con el mundo que rodea al hombre dentro de una sociedad

Para un arte que se caracteriza como ninguno por la inmediatez de la experiencia entre artista y público, la crítica tiene, debe o puede ser un archivo de tantos y tantos momentos fugitivos construidos por la danza en su devenir, posiblemente, perdidos en el arsenal de la memoria colectiva e individual del hombre.

Si bien la cámara fotográfica ha dejado testificaciones en imágenes, que luego el cine y el video han puesto en movimiento, la presencia de una crítica sensible, ha testimoniado el impacto de los famosos intérpretes y las grandes coreografías que pueden ser, más adelante, racionalmente reconstruidas por los sistemas de notación, desarrollados en la actualidad. Sin embargo, la crítica que habló de Antonia Mercé, de Nijinsky y su famoso salto o de la vida que Nureyev impartió a los personajes masculinos de obras, hechas para la exaltación de la *prima ballerina*, son testimonios incomparables de existencias estelares que han marcado al mundo de la danza en nuestro siglo. El calor de las descripciones literarias de una crítica por aquellos que manejan el bien decir, difícilmente puede ser superado por la impersonalidad de una cámara, a menos que detrás de ella haya un gran director, como es el caso de Carlos Saura en relación con las obras de Gades (*Bodas de sangre, Carmen, Amor brujo*) en que el testimonio se convierte en obra de arte en sí, al constituirse en exaltante comentario de una creación coreográfica.

Como buenos ejemplos de crítica significativa pueden ser citadas las publicaciones de Patricia Cardona en el periódico *Unomasuno*, a lo largo de la década de los setenta y recopiladas en el volumen *La danza en México en los setenta*, editado por la Univesidad Nacional Autónoma de México en 1979, a la cual siguió *La nueva cara del bailarín mexicano*, del INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, en 1990. Este último, en un brillante testimonio de una década que cambió por completo la historia de la danza en México con la irrupción de la danza-teatro.

*Terpsichore in Sneakers. Postmodern Dance*, de Sally Banes es, por otra parte, un estudio crítico de la danza estadounidense que aclara las confusiones del término posmoderno en las décadas del setenta al ochenta. En el mismo, aparecen todos los protagonistas de esa saga de la Judson Church, con sus aportes al movimiento y a la teoría de la danza del momento. Además, expone un extenso razonamiento de la aventura improvisatoria escénica del grupo Grand Union y su desarrollo creativo en aquellos efervescentes días de búsqueda y experimentación.

Ejercicios de la crítica, como éstos, existen bastantes como para poder probar la saludable influencia de la crítica danzaria, ejercida desde una posición de responsabilidad con el arte de la danza, escogido como objeto y sujeto de atención. En la actualidad, difícilmente, se puede prescindir del criterio crítico de los especializados, ya que las coordenadas de información a nivel mundial exigen cada vez más acercamientos intelectuales a la frágil y libre sensorialidad de la expresividad danzaria.

# EL ESPECTADOR Y LA DANZA

## El espectador como parte integrante del espectáculo teatral

El teatro, desde sus más básicos orígenes, ha sido un arte en plena comunicación con grandes núcleos de gentes. Los teatros al aire libre de la Antigüedad y los locales cerrados que los suplantaron, siempre han constituido sitios adecuados para la aglomeración de cientos de personas, ávidas de admirar el espectáculo teatral. El teatro para el gusto de sus intérpretes no existe: una masa de gente podrá reunirse para cualquier circunstancia, como una asamblea, una reunión política o algún evento social, pero esa audiencia no será un público sin la circunstancia de un espectáculo teatral. La chispa intercomunicativa entre ambos medios, el de los artistas y el de los espectadores, es la que va a constituir el evento teatral con todas sus implicaciones intelectuales y emotivas. Ahí es que reside la razón de ser del espectáculo, entendiéndose por el mismo todos los medios materiales y espirituales que despliega la creación teatral para atraer, captar y estremecer en una especie de doble vida imaginativa al público y al artista que participan en la experiencia.

Y es con el concepto de experiencia que se entra de lleno en el ámbito de las relaciones artista-espectador, pues el nexo intercomunicativo que va del uno al otro determina, moldea y circunscribe la particularidad del acontecimiento teatral. Por eso, una obra no está realmente terminada y completa hasta que no haya sido sometida a la prueba de fuego del escenario, ante un grupo de espectadores, cuya reacción establecerá su distancia, su ritmo, su objetivo y sus resortes emocionales, así como su claridad de expresión y la exactitud del vínculo comunicativo que, a fin de cuentas, será la medida de su vigencia.

El nivel de preparación perceptiva del público de una época y un lugar determinado de acuerdo con el teatro que se haga en esa época y lugar determinado, ya es otro asunto a considerar. Y es a partir de esa circunstancia donde la cuestión se hace árida, dificultosa y necesaria de estudio y consideración, ya que las múltiples facetas de este tema se enfrentan con la problemática de la cultura teatral en el mundo en que vivimos, en el cual el surgimiento de otras líneas espectaculares, provenientes, a su vez, de la matriz teatral, como son el cine y la televisión, parecen querer desplazar la práctica viva teatral hacia otras circunstancias más cómodas y pasivas de la experiencia, aunque de mayor masividad y con medios materiales para llegar a capas mucho más amplias de la sociedad, las cuales, en el mundo contemporáneo, son intensamente tocadas por la cultura, tanto en el aspecto cuantitativo como cualitativo.

La danza, como una de las formas vivas del espectáculo teatral, participa de la gran problemática y posee matices propios que, de cierta manera, le dan al asunto características individuales sobre las cuales se hará una indagación en este estudio.

## El espectador a través del tiempo en relación con la danza

Nunca deberá olvidarse que la danza es madre del teatro, y que éste surgió de la experiencia danzada narrativa en contraposición a la danza sin imagen o abstracta. Cuando la danza es parte del ritual, todo participante baila, pues aquel es el medio de comunicación establecido por el canon religioso, algo así como la oración para el creyente de las religiones más desarrolladas. Dicha etapa primaria no posee aún las características del teatro en que unos participan activamente y otros observan la experiencia. Esto sólo ocurrirá cuando las religiones organizadas de la Antigüedad

ponen a la danza sagrada en manos de bailarines oficiantes del sacerdocio, quienes, en el templo y ante unos fieles que pasivamente participan en el evento, efectúan y plasman en movimientos las gestas de los dioses y sus alabanzas. En esta época, la danza ya es espectáculo y por ello las clases dominantes la sacan del templo y tomando los aspectos más profanos de la narrativa mitológica, van a llevar al ámbito palaciego el espectáculo teatral danzario para disfrute de monarcas, nobles y cortesanos reales.

A partir de este momento, las muchedumbres únicamente gozarán de la danza espectacular en los festivales religiosos o dentro del recinto del templo. Sin embargo, las clases privilegiadas la tendrán a su amplia disposición como esparcimiento estético, ya desvinculado del oficio religioso, después de haber tomado un carácter profano que será el que echará los cimientos del espectáculo teatral, como hoy lo conocemos y admiramos. Esa coyuntura se dio como resultado de la emergencia de las grandes manifestaciones teatrales del Asia que, saliéndo después del recinto cortesano, llegaron a prender en lo profundo del alma de esos pueblos que atienden por días enteros y sùs noches, las peripecias y acontecimientos de los personajes legendarios provenientes de sus antiguas tradiciones.

En nuestro mundo occidental, al separarse el arte dramático del danzario en Grecia, constituyéndose el primero en un espectáculo de masas, el segundo perdió categoría espectacular, volviendo, de cierto modo, a su posición de elemento vivo en la participación cotidiana de las gentes, pero sin trascendencia grandiosa. Los guerreros se entrenaban con la danza, lo mismo que las jóvenes llevaban sus dones a la diosa Atenea y las sacerdotisas a Dionisio, cuando oficiaban en los festivales bacanálicos de la vendimia. La línea fastuosa de la danza se empobreció aún más dentro de la cultura romana, quedando solamente en manos de bailarinas profesionales en las fiestas y banquetes del imperio que se dedicaron más bien a exaltar el erotismo con exhibiciones, bien

alejadas de los principios fertilizantes de sus orígenes. El romano despreció la danza como arte serio y llegó a decir en boca de Cicerón que: «ninguna persona seria danza», con lo que se puede constatar que la danza como espectáculo en nuestra cultura occidental sufrió desplazamientos significativos que todavía se sienten en el orden de la existencia de un público profundamente apreciativo.

Diez siglos de Medioevo, en que este arte fue considerado como ejercicio diabólico, permitió que la danza de espectáculo se concentrara en el juglar, personaje funambulesco, cuya difícil posición social siempre se mantuvo al margen de la aventura, y que a pesar de ser el único atractivo espectacular de la época, no le otorgó a la danza ningún rango de distinción. De esa manera, el arte danzario se volvió a refugiar en espacios ajenos al espectáculo, dando lugar a que, a partir de las raíces de la danza primitiva, creciera la llamada danza folklórica que supo mantener viva la llama danzaria en la larga noche de la cultura medieval hasta que el Renacimiento la retoma y la hace subir de nuevo los escalones palaciegos de las cortes para disfrute de la clase noble cortesana.

Éste es un momento en que se puede observar que cada vez que la danza se hace disfrute privado, se facilita su espectacularidad, al mismo tiempo que se margina del gran público y, por consiguiente, de su amplia apreciación. Desde entonces, ya es posible detectar razones determinantes en el conflicto: por una parte, el arte danzario espectacular exige un profesionalismo técnico y un aparato teatral difícil de lograr sin amplios medios económicos, y, por otra, las masas están más cerca de la danza como participantes individuales activos que como público del espectáculo danzario, pues siempre han sido menos sus posibilidades en este sentido que en el otro, y, por tanto, su capacidad perceptiva en esa área es limitada y poco apreciativa, en profunda contradicción con su gusto por la danza como participante social.

Del Renacimiento hasta nuestros días, esa contradicción ha seguido ahondándose. El gusto por el ballet romántico y la simpatía por las grandes figuras del siglo XIX en los públicos europeos, poco pudo hacer por atraer a las muchedumbres populares que el industrialismo de la época mantenía en el subdesarrollo cultural. Sin embargo, el vals y otras danzas sociales se constituyeron en la colosal seducción de aquellas masas, que buscaron dentro de las grandes ciudades y en esa actividad expansiva, un relajamiento a las tensiones de la vida económica del período. Por otra parte, sin embargo, la danza espectacular en los márgenes del público preparado y capaz de apreciarla tuvo en esos momentos una alta difusión, pues en realidad el régimen burgués llevó a cierta expansion las artes teatrales, por lo menos en lo que respecta a su contacto, con más amplias capas de la población que la tenida durante los regímenes monárquicos. Con anterioridad, pocos que no fueran los nobles cortesanos tenían posibilidades de trasponer las puertas de los palacios y teatros de la corte, y a partir de la instauración de la burguesía, el solo límite para disfrutar de un espectáculo fue el precio de la entrada al mismo, estableciéndose de esta forma las diferentes categorías de asientos en la sala, que, según su visibilidad y comodidad, han determinado por largo tiempo la forma y estructura del edificio teatral.

En nuestro mundo contemporáneo, época de gran expansión de la cultura para las muchedumbres populares, el público masivo es un elemento a conquistar para el espectáculo teatral de danza, salvo raras excepciones. Ello resulta tarea difícil de lograr, por lo menos a corto tiempo, teniendo en cuenta, el alejamiento histórico a que ha estado sometido este espectáculo, en relación con las grandes audiencias, a menos que una amplia difusión de los medios masivos de comunicación actuales se dediquen a aumentar la capacidad perceptiva del espectador, incrementando en el mismo la necesaria cultura apreciativa.

## El espectador y la danza como entretenimiento o como medio de comunicación

La gran vigencia que ha tenido la danza como expresión de entretenimiento por su carácter de fuerte expansión físico-emocional, niveladora de las otras actividades de la vida social que poseen carácter más obligatorio y compulsivo, ha influenciado enormemente en el espectáculo teatral de la danza, en especial, en el sistema burgués capitalista, en que se planteó la necesidad de atraer un gran público bajo las condiciones de un mercantilismo que permitiera mantener el espectáculo y, además, dar ganancias a un empresario. Recurrir a los aspectos más frívolos de la danza, a lo externo y, en mayor grado, a lo erótico, ha dado por resultado la emergencia de un género espectacular, el revisteril o de variedades, surgido a la sombra del cabaret, el cine, el teatro y la televisión, programado para gusto y entretenimiento del espectador. Indudablemente, ese género ha creado también sus obras maestras dentro de la llamada comedia musical, en que danza, canciones, actuación actoral y demás sistemas teatrales nos han permitido acercarnos a los antiguos teatros danzados del Oriente, sin proponérnoslos racionalmente.

El aspecto más serio de este arte que trata de establecer comunicación con una audiencia más preparada responsablemente para una viculación comunicativa, ha encontrado fuertes valladares. El gran público, acostumbrado a que la danza sea una expresión simplemente alegre, banal y sin trascendencia; más o menos, siempre ligada a implicaciones de tipo erótico, se resiente ante el espectáculo desvinculado de esos contornos usuales, al pedírsele una participación seria y una actitud emotiva y hasta intelectual. Experimentar emociones y además pensar sobre ello no es una fácil tarea para un público que no comprende esos términos por no haber sido jamás sometido a ese tipo de experiencia. Generalmente, el espectador moderno no sabe hacer preguntas al espec-

táculo y mucho menos responderlas ya que su sensibilidad no posee cuerdas sensibles, adecuadamente preparadas para la captación y apreciación de la experiencia. Y con ello hemos tocado a fondo en la característica básica de la actual relación espectador-espectáculo danzario en nuestra cultura contemporánea, que es la de que la danza teatral está hoy eminentemente basada en la comunicación de ideas y emociones vivas, habiendo dejado atrás, para otros géneros menos comprometidos dentro del ámbito teatral, los aspectos livianos y más frívolos de la danza. Rescatar cualitativamente a un público hacia ese punto de vista, y aumentarlo cuantitativamente hacia capas más amplias de la sociedad presente es tarea de la danza de hoy día.

## Recepción emocional, física e intelectual de la danza en el espectador

Pocas artes existen con tanta capacidad para establecer contacto vivo y directo con el público como la danza. El fuerte ímpetu de la acción y la energía excitante del ritmo, son poderosas fuentes de atracción física con los que la danza puede ejercer enorme influencia. La indispensable identificación que el instrumento físico del bailarín establece con las sensaciones físicas del observador son instantáneas. Por eso, el público se resiente de la falta de energía en una danza, de su pobreza y de acción, de su demasiada extensión, cuando se sale de la línea de tensión identificable consigo mismo. Y por eso admira la bravura, la dificultad y el virtuosismo, aunque a veces éste traspase los lineamientos de la expresividad. Es algo así como la identificación con lo heroico, la idealización que eleva y traspasa los límites de lo real cotidiano. Es aquí en este plano emocional y de identificación física que el público ante la danza se despersonaliza para fundirse con el bailarín, viviendo intensamente la experiencia danzaria, y por ello es

que el público de danza, frecuentemente, cae en excesos expresivos exagerados como el de aplaudir rabiosamente, chillar por sus favoritos, silbar de disgusto, arrojar flores u objetos a la escena, tomar partidos excesivos por la obra o en contra de ella, igual que el espectador operático hace con sus divos y divas. La danza despierta reacciones primarias en el espectador y el público o audiencia las expresa con fuerza instintiva y, a veces, en forma delirante.

El incremento emocional inhibe, de cierta manera, la apreciación intelectual, creándose a veces luchas y conflictos en las valoraciones. Sobre todo, cuando el espectador no está alerta a la misma para evadir sus resultados negativos. Desde luego, algo parece ser evidente, y es que la excesiva intelectualización no es la más adecuada línea para el espectáculo danzario, pero, sin embargo, es justo valorar que una relación sólo basada en los aspectos emocionales estará posiblemente lastrada de superficialidad. El equilibrio de razón y sentimiento, de intelecto y emoción, en una justa proporción, dejará huellas positivas en la relación artista-espectador, el cual, instintivamente, se va por el camino emocional, pero que debe ser saludablemente controlado.

## Tres niveles de audiencia en cuanto al espectador de danza

Hoy por hoy, y especialmente en nuestro medio cultural, pueden establecerse niveles bien diferenciados en cuanto al público de danza, los cuales serán interesantes de estudiar para conocer el panorama actual de las relaciones entre el público y el espectáculo de danza.

El primer nivel pudiera ubicarse en los públicos capitalinos, el cual deberá ser colocado dentro del área más preparada o la que mayor contacto tiene con manifestaciones teatrales de todo tipo y

en la mejor de las condiciones. Está situado en los teatros de la capital. Es un auditorio que, en la actualidad, ha aprendido a valorar diferentes manifestaciones de los distintos géneros danzarios aunque, frecuentemente, cae en excesos emocionales, al aplaudir en momentos no adecuados de la acción general de la obra danzaria, lo que demuestra poco control racionalista. Es un espectador bien nutrido de filas juveniles, que el estusiasmo suele alejar de una razonable discriminación. Ultimamente, asombra cómo, al final de una obra danzaria, el noventa por ciento de los espectadores, estruendosamente, muestra una gran euforia que no está de acuerdo con la realidad artística de tal merecimiento. El aplauso de pie significa una más que alta valoración del trabajo artístico que debe ser guardado con celo para circunstancias de muy elevado calibre interpretativo. Su uso indiscriminado podría afectar la valoración que los propios artistas hagan de su trabajo, situación nada saludable para el desarrollo artístico expresivo de las nuevas generaciones, más cuando se hace demasiado notable esa explosiva y masiva demostración en las audiencias actuales.

Otro nivel pudiera situarse en el área fuera de los centros urbanos como es la del espectador de provincias y públicos campesinos. Éste se caracteriza por una general falta de hábitos y contacto con los espectáculos danzarios, pero que al estar libre de algunos prejuicios del nivel anterior, resulta eminentemente sensible, aunque en una forma bastante primaria. Busca explicaciones a lo que le impresiona. Sigue el evento con concentrada atención y con intuitiva sensación de que algo ocurre ante sus ojos que le exige una postura. Reacciona con espontaneidad y fuerza ante los acontecimientos del espectáculo. Grita a los protagonistas, generalmente, en forma jocosa, preservándoles de los peligros y exponiéndole sus opiniones sobre los personajes y los acontecimientos. Podrá no aplaudir al final del espectáculo, pero sí lo seguirá vivamente impresionado hasta el fin. El aspecto visual le fascina: el color, la luz, los maquillajes y el vestuario. Le gusta

atisbar la duplicidad del artista y lo vigila en su doble vida del escenario y fuera de él. (En general, estos casos se dan en los espectáculos al aire libre, sobre tarimas armadas para el acontecimiento, las cuales dan la oportunidad al espectador de acudir a la parte trasera del escenario donde se cambian y maquillan los artistas, antes del espectáculo.)

Dentro de este tipo de audiencia, los niños gozan intensamente la experiencia, que deja en ellos profundas huellas. La característica general de este espectador es la naturalidad sensible y la valoración sin prejuicio, aunque sin profundidad. Los aspectos anedóticos le son caros y es necesario que exista algo en el espectáculo que lo agarre, pues, de lo contrario, lo abandona. Sus reacciones suelen ser sorprendentes. Usualmente, ríe en momentos dramáticos como defensa ante lo doloroso. Es imaginativo, aunque da sus propias interpretaciones al espectáculo: abrir una puerta de sugerencias para que se instaure un juego imaginativo en el cual el público participe activamente y con propios valores individuales.

Entre estos dos niveles de espectadores, existe otro integrado por capas en formación de público del futuro, perceptivo, alerta y en vías de adquirir conciencia de los valores de un espectáculo teatral de danza. Es el de los estudiantes, cuya posición de adquirentes de una disciplina de conocimiento, siempre que se le enfoque el espectáculo de una forma adecuada, se planta ante el mismo en una actitud y enfoque crítico en cuanto a valoración. Este espectador es también ajeno a prejuicios y su espontaneidad está frenada por una capacidad razonadora. Busca los por qué de lo que ve, y no se contenta con lo fácil. Indaga y se enfrenta al artista, interesándose vivamente si sus preguntas son claramente respondidas. Pero si no entiende, se niega a admitir lo que no le ha sido explicado nítidamente. Acepta que el espectáculo debe enseñarle algo, cosa que no asimila el primer nivel de público a que nos hemos referido, y que al segundo le hace perder

interés, pues teme no comprender. Las implicaciones sentimentales le tocan hondamente y las eróticas le son muy perceptibles, aunque no lo desvían de lo fundamental, todo ello por motivo del nivel adolescente, en cuanto a edad, que generalmente posee. Es dado a la curiosidad personal sobre el artista y fácilmente lo hace objeto de admiración. Le escribe, pide fotos y guarda su autógrafo. Le reconoce, respeta y admira en forma distinta a la manera en que lo hace el primer nivel, interesándose por los detalles vivos del artista y su vida particular, lo cual le agrega simpatía en la vida escénica. Es también rápido en captar sugerencias sobre su responsabilidad y comportamiento como público. Este nivel de espectador, en definitiva, será el más preparado, si se le da un específico tratamiento didáctico, pues está en edad de sistematizar sus impresiones y en un momento adecuado de entrenamiento y de disciplina mental que equilibre sus emociones y sus razonamientos, siendo el que en un futuro aportará el verdadero y desarrollado público que necesitan nuestros espectáculos teatrales.

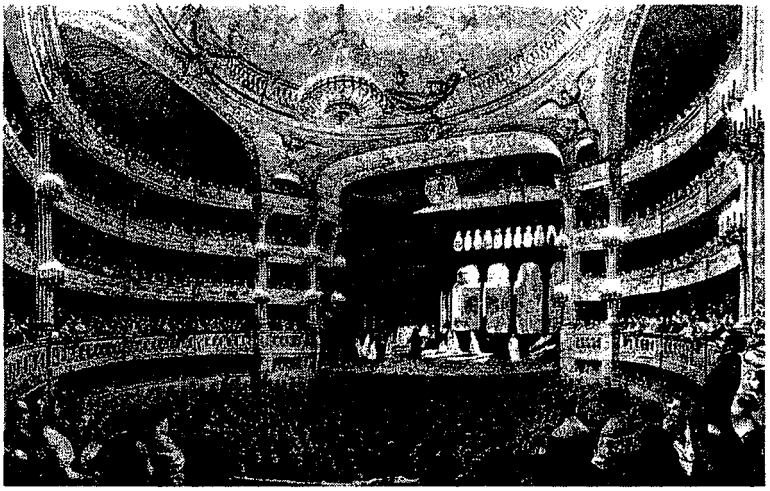
## El espectador y los medios masivos de comunicación como el cine y la televisión

El cine y más aún la televisión son los medios modernos más avanzados para poner en contacto al público con el espectáculo, ya sea dramático o de danza. Su espectador está compuesto de los tres niveles que hemos estudiado, y puede decirse que, en las tendencias actuales, estos medios de comunicación, por sus características de amplia difusión, amenazan con desplazar a la experiencia teatral, ya que están creando nuevos hábitos más accesibles y cotidianos en la atención del gran público.

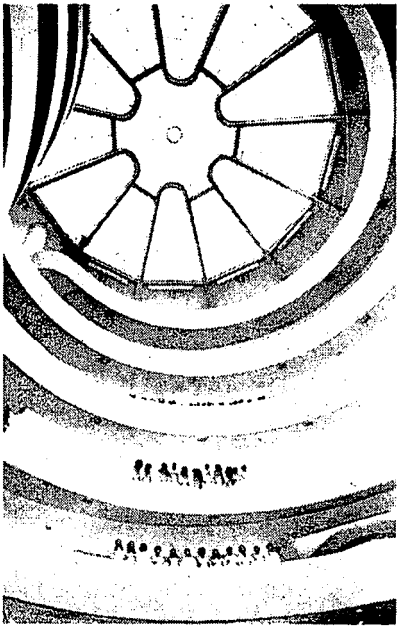
La sala de cine, profusamente extendida en los medios urbanos, funcionando diariamente con un horario cotidiano de repetición de películas, a precios muy alcanzables, con gran variedad

en las programaciones y un amplio rango de temáticas a escoger, ha establecido una poderosa atracción en el público en los últimos cincuenta años. La imagen visual que plasma desde el más acuicioso detalle realista hasta las más imaginativas elaboraciones fílmicas, se ha constituido en una necesidad del hombre del mundo moderno. Sus posibilidades de ofrecer tanto una evasión de la realidad, como un ahondar dentro de la misma han creado, en las contradicciones del mundo actual, una poderosa fuente de atracción y una industria costosa, pero remuneradora, ha crecido con infinitas ramas de tecnificación. Y si hasta ahora un gran porcentaje de la influencia del cine sobre las masas no puede considerarse del todo beneficiosa, ya las últimas tendencias comienzan por darse cuenta de la enorme responsabilidad que tiene en la cultura del hombre contemporáneo y que un cine menos comercializado, internacionalmente, pone a sus creadores en camino de lograr una mejor posición cualitativa, aunque con una producción más cuantitativamente inferior.

La televisión, por su parte, es un medio aún más atractivo, pero no sólo incluye la experiencia teatral, sino también la cinematográfica y penetra más en la percepción de vastas audiencias, pues actualmente son pocos los hogares en que no está presente la imagen televisada gran parte del día. Por otro lado, si bien el cine, por existir desde más largo tiempo, ha logrado, en gran medida, sus objetivos estéticos, la televisión puede considerarse casi en pañales con respecto a los suyos, situación que la comercialización establecida sobre la misma ha hecho más difícil. Los amplios valores educativos y didácticos de este medio apenas están por descubrirse, teniendo en cuenta la enorme y trascendente responsabilidad que posee en la formación del hombre moderno. La televisión cubana, sin embargo, ha dado un buen paso adelante con la creación del proyecto Universidad para Todos. Hace poco, se presentó un seminario de Apreciación de la Danza con una duración de veintidós clases que, junto con



Teatro de la Ópera de París en forma de herradura del siglo XIX.



El Museo Guggenheim de New York como escenario de un espectáculo danzario. Foto: Peter Moore.

otras especializaciones tales como Música, Literatura y los idiomas inglés y francés, así como Geografía e Historia de Cuba, están presentes en el proyecto.

Estos dos medios expuestos poseen un vasto público en que los tres niveles en que hemos indagado se entremezclan y confunden para dar una heterogénea y masiva audiencia de difícil común denominador. Pero la experiencia ha demostrado que responde, en su totalidad, especialmente en el medio televisado, a la proyección didáctica de los valores teatrales. El descubrimiento de que detrás de la experiencia teatral existen razones y motivaciones de lo que se hace, constituye un atractivo de gran interés, que, después, lleva al espectador de esos medios, al disfrute directo en la experiencia viva de la sala teatral. A este público le gusta el descubrimiento de causas y al romperse la cortina mágica, que es el teatro, en que todo ocurre en forma ilusoria, se cumple, de cierta manera, a través de la imagen televisada, la realización de aquel gusto del nivel segundo, del cual se ha hablado: el curiosear detrás del escenario, y así estar en la realidad y en la ficción del espectáculo y de los artistas que se mueven ante él. Se quiere conocer el truco de la magia teatral y hallar los resortes de dificultad en aquello que tan fácil parece al ojo, como por ejemplo, en la danza, su esfuerzo físico y sus habilidades técnicas, teniendo esto un poderoso atractivo. El develamiento que la televisión pueda hacer de todo ese inframundo de la experiencia teatral, constituye un centro de gran interés para el gran público contemporáneo, cada vez más ávido de conocimiento, pues la cultura en el mundo actual ha dejado de ser un elemento pasivo que hay que ir a buscar, para convertirse en una fuerza activa que constantemente asedia al hombre a partir de la radio, el libro, la prensa diaria, la revista, el cine y la televisión, medios ya cotidianos en la vida moderna, que no pueden ser desechados y mucho menos ignorados. La práctica ha revelado que puede propagarse un poderoso veneno sobre la mente de millones de personas a

través de estos medios y que, igualmente, pueden convertirse en una saludabilísima influencia que agradecerán las generaciones futuras, si en realidad se logra su utilización desde ese punto de vista.

## Los experimentos de vanguardia en la danza y el espectador

Las últimas décadas del siglo xx han revelado una enorme inquietud por ampliar los medios expresivos en distintos ámbitos de la cultura y la danza contemporánea también se ha hecho eco de ello. Un constante movimiento de vanguardia crea, incesantemente, de forma tal que es difícil seguir sus innovaciones, dado el nivel general de apreciación que existe, en la actualidad, para este arte. Un mundo que se asombra ante los adelantos de la ciencia del átomo y que aplaude los cohetes hacia la luna y demás descubrimientos de la ciencia, tales como los genéticos y la posibilidad de la clonación, sin preguntarse sobre ellos, no se conforma, sin embargo, con que el arte esté al mismo nivel investigativo. Pide explicaciones directas y conclusiones sobre la obra de arte, sin pensar que tan extraño puede ser una obra coreográfica de vanguardia, como el ser humano flotando sin gravedad en medio del cosmos, y que una instalación plástica no es más compleja que una imagen televisada por las cámaras de los cohetes cósmicos. Que dentro de la obra de arte experimental haya muchos intentos fracasados, no debería ser óbice para que una actitud de comprensión y de alerta curiosidad dominara en el público ante esos experimentos.

Por otro lado, un hacer por hacer, críptico y esotérico, por la deshumanización, sin un verdadero sentido de las cosas y un *snobismo* vacío, sin búsquedas reales, que esconde un individualismo estéril, una actitud de espaldas a la comunicación con el espectáculo teatral, son también fallas en que caen, frecuente-

mente, los coreógrafos de vanguardia haciendo confusa y caótica la experiencia teatral danzaria, que se perderá en círculos de minorías diletantes.

Esta contradicción es propia de nuestra época en violenta formación y ha de ser tenida en cuenta y valorada en sus amplias repercusiones. Dejar un margen a los experimentos de vanguardia es tener una puerta abierta hacia la danza del futuro, pero no confundir la experimentación con los logros artísticos es también tarea discernidora de un público ampliamente apreciativo y perceptivo del arte del presente. Todo lo cual no es nada fácil y exige una vasta perspectiva tanto del arte actual como del arte del futuro. Sin embargo, todo ello debe ser considerado por lo menos como un logro final en la formación del público del mañana.

## La relación público-espectáculo de danza y sus reglas

Hoy por hoy y dentro de un campo lo más amplio posible de contacto entre estos dos elementos de la experiencia teatral, se pueden establecer una serie de reglas, de una parte a la otra, que deberán funcionar calificadamente para hacer efectiva dicha experiencia. Por ello es necesario que el espectáculo posea estos lineamientos:

1) Jamás ser esotérico o de sola comunicación para grupos aislados, sino ampliamente dirigido al gran público.

2) Debe poseer un impacto emocional en la acción danzaria, además de ofrecer una solidez intelectual de contenido, tratando temas de amplio interés que revelen, interpreten o den normas en la vida individual del espectador.

3) Debe tratar sobre la realidad, entendiendo por ésta no solamente los aspectos externos y objetivos de la misma, sino to-

cando, también, los aspectos internos y subjetivos que profundicen en sus lineamientos. El mundo de invenciones suprarreales y el lenguaje de la danza se prestan enormemente para los juegos de la fantasía, el sueño y el desglose de conflictos psicológicos. Manejar todos esos materiales que pueden ser anárquicos, caóticos o confusos, es tarea del creador coreográfico, quien posee el medio, como ninguno, para comunicar sensaciones vitales a través del espacio físico del cuerpo humano y su acción de movimiento.

4) El campo del símbolo, del mito y de la alegoría, debe ser cuidadosamente valorizado en función del hombre vivo y real, so pena de caer en el árido juego de la abstracción intelectual, tan poco afín con la comunicación de amplias capas de audiencia.

Por su parte, el espectador tiene las siguientes obligaciones con respecto al espectáculo teatral de danza:

1) Abrir en el más amplio margen posible sus facultades imaginativas, reconociendo en la danza sus características de lenguaje propio.

2) Controlar la tendencia hacia los ejes de atracción virtuosos del espectáculo. Ha de verlo como un todo en que las partes armoniosamente deben ensamblarse con propia validez en relación con las demás.

3) Reconocer las individualidades artísticas y valorarlas unas en detrimento de las otras. Aprender a diferenciar, sin que esto afecte a la visión total del espectáculo, es una obligación del espectador, que será remunerado con una profundización en la apreciación real del mismo.

4) Siempre interrogarse:

¿Cuál es el contenido de la obra coreográfica?

¿Es correcta la forma o el significante en que está expresada y posee unidad con su contenido o significado?
¿Fue técnicamente bien realizada por el coreógrafo y sus intérpretes?

Este inventario de deberes y obligaciones pone bien claro y en evidencia que la experiencia teatral no es un hecho sin responsabilidades e implicaciones, sino, por el contrario, constituye un juego con normas establecidas, en que se puede ganar o perder, concientemente, si se saben las reglas del mismo, pero que sin el cumplimiento de dichos principios, será una experiencia cerrada sin provecho para ninguna de sus partes integrantes.

# BIBLIOGRAFÍA


AMBROSE, KAY. *Classical Dances and Costumes of India*. London, Adam and Charles Black, 1951.

ARTAUD, ANTONIN. *El teatro y su doble*. La Habana, Instituto del Libro, 1969.

BARBA, EUGENIO. *Las islas flotantes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

BARBA, EUGENIO Y NICOLA SAVARESE. *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. SEP/INBA, Universidad Veracruzana, GEGSA, International School of Theatre Anthropology, 1988.

BANES, SALLY. *Terpsichore in Sneakers. Postmodern Dance*. USA, Wesleyan University Press Middletown, Connecticut, 1987.

BATY, GASTON Y RENÉ CHAVANCE. *El arte teatral*. México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1955.

BRONNIKOV, A. *Luminotecnia teatral*. Argentina, Editorial Quetzal, 1963.

BROOK, PETER. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1987.

BRUNEL, LISE, BABETTE MANGOLTE Y GUY DELAHAYE. *Trisha Brown*. París, Ediciones Bougé, 1987.

*Buto Scenes*. Revue de l'Espace Kiron, París, marzo de 1985.

CABRERA, MIGUEL. *Ballet Nacional de Cuba. Medio siglo de gloria*. La Habana, Ediciones Cuba en el Ballet, 1998.

CARDONA, PATRICIA. *La percepción del espectador*. México D.F., INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 1993.

_____. *La nueva cara del bailarín mexicano*. México D.F., INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 1990.

CARPENTIER, ALEJO. *Letra y solfa. Ballet*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990.

*Contemporany Dance* [Editado con una introducción de Anne Livet.]. New York, Abbeville Press Inc. in association with The Fort Worth Art Museum, 1978.

*Changes: Notes on Choreography*. New York, Something Else Press Inc., 1968.

CHÉJOV, MICHAEL. *Al actor. Sobre la técnica de actuación*. México D.F., Editorial Constancia S.A., 1955.

DUNCAN, ISADORA. *Mi vida*. Buenos Aires, Editorial Martín Fierro, 1957.

ECO, UMBERTO. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Editorial Lumen, 1981.

_____. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona, Editorial Lumen, 1968.

*El erotismo en el arte* [Editado por Angelika Muthesius y Burkhard Riemschneider. Texto de Gilles Neret.]. Germany, Benedikt Taschen, 1993.

FOKINE, MIJAIL. *Memorias de un maestro de ballet*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1981.

FOSTER, SUSAN LEIGH. *Reading Dance. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. California University Press, Berkeley, Los Ángeles, London, 1986.

GUERRA, RAMIRO. *Teatralización del folklore y otros ensayos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989.

_____. «Danza y fecundidad». *Revista de Música* [Editada por el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí.], La Habana, año 1, no. 1, 1960.
_____. «La sarabanda y la chacona, indianadas amulatadas». *Revista de Música*, La Habana, año 1, no. 3, 1960.
_____. «Diaghilev: una época». *Revista de Música*, La Habana, año 1, no. 4, 1960.
_____. «La Edad Media y la danza macabra». *Revista de Música*, La Habana, año 2, no. 1, 1961.
_____. «Danza y ecología». *Toda la Danza, la Danza Toda* [Editado por el Centro de Desarrollo de la Danza de Cuba (Cededanza).], La Habana, octubre-diciembre de1994, enero-junio de 1995, julio-diciembre de 1995.
_____. «Danza y ritualidad». *Tablas*, La Habana, no. 4, 1996.
_____. *Calibán danzante*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1998.
_____. *Coordenadas danzarias*. La Habana, Ediciones Unión, 2000.
_____. *Eros baila: danza y sexualidad*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000.
HANSEN, HENNY HARALD. *Historia gráfica de la moda*. Bacelona, Editorial Juventud S.A., 1989.
HAUSER, ARNOLD. *Historia social de la literatura y el arte*. La Habana, Ediciones R, 1966, 2t.
HOGHE, RAIMUND. *Pina Bausch. Histories de théatre dansé* [Fotos de Ulli Weiss.]. París, L'Arche, 1987.
HORST, LOUIS. *Preclassic Dance Forms*. New York, Kamin Danza Publisher, 1960.
HORST, LOUIS Y RUSSELL CARROLL. *Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts*. San Francisco, Impulse Publications, 1961.

HOWARD LAWSON, JOHN. *Teoría y técnica de la dramaturgia.* La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976.

HUMPHREY, DORIS. *The Art of Making Dances.* New York, Toronto, Rinehart and Company Inc., 1959.

ISLAS, HILDA. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia.* México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965.

JAMESON, FREDIC. «El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío». *Casa de las Américas,* La Habana, nos. 155-156, marzo-junio de 1986.

KARVAS, PETER. *Cuestiones de dramaturgia.* La Habana, Instituto del Libro, 1968.

KIRSTEIN, LINCOLN. *Movement & Methaphor.* USA, Pitman Publishing, 1970.

KOCHNO, BORIS. *El ballet.* La Habana, Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1962.

_____. *Le ballet.* París, Arts du Monde, 1954.

KOEGLER, HORST. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet.* London, Toronto, New York, Oxford University Press, 1977.

LAWLER, LILLIAN B. *The Dance in Ancient Greece.* USA, Wesleyan University Press, 1964.

LIUSCHITZ P. Y A. TEMKIN. *Maquillaje teatral. Pelucas.* Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1963.

LONG, RICHARD L. *The Black Tradition in American Dance.* New York, Rizzoli, 1990.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condición postmoderna.* España, Cátedra, Teorema, 1989.

MEYERHOLD V. E. *El teatro teatral.* La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1988.

MILLE, AGNES DE. *La danza en los Estados Unidos.* USA, Dirección Cultural e Informativa de los Estados Unidos, s.f.

_____. *The Book of the Dance.* NewYok, Canadá, Golden Press,1963.

MIOMANDRE, FRANCIS DE. *Danse*. París, Flammarion, 1935.
MOUSSINAC, LEON. *Tratado de la puesta en escena*. La Habana, Editora del Consejo Nacional de Cultura, s.f.
MUGUERCIA, MAGALY. *Semiología y teatro*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1988.
NOVACK, CYNTHIA J. *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. USA, The University of Wiscousin Press, 1990.
PAVIS, PATRICE. «El discurso del mimo» y «Antropología teatral». *Tablas*, La Habana, no. 33, 1991.
_____. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo. Criterios*. La Habana, Casa de las Américas, 1994.
_____. *Diccionario del teatro. Dramaturgia. Estética. Semiología*. Barcelona, Buenos Aires, México, Ediciones Paidós, 1983.
«Playboy Funnies». *Playboy* (25 aniversario), New York, 1979.
«Publicidad sin pausa». *El País. Veinte años* (número extra), Madrid, 5 de mayo de 1996.
RAMOS SMITH, MAYA. *La danza en México durante la época colonial*. La Habana, Casa de las Américas, 1979.
SACHS, CURT. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1944.
SALAZAR, ADOLFO. *La danza y el ballet*. México, Buenos Aires, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1955.
SEVILLA, AMPARO. *Danza, cultura y clases sociales*. México D.F., INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 1990.
*Spartacus* (publicación anual). Guía internacional gay (1995-1996).
«Sexo de curso legal. La prostitución en Holanda da un paso más hacia la despenalización con la creación del Prosex». *El País*, Madrid, 10 de septiembre de 1995.

STANISLAVSKI K.S. *Creando un rol*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1987.

TRÍAS, EUGENIO. «Arte y estética en el otoño de la modernidad». *Letras de Deusto*, España, mayo-agosto de 1990.

UBERSFELD, ANNE. «Notas sobre el metadiscuso crítico». *Tablas*, La Habana, no. 4, 1988.

UGARTECHE, OSCAR. «Introducción: tentativas del amor infinito». En: *India bonita (o del amor y otras artes). Ensayo de cultura gay en el Perú*. Perú, Mhol, 1997.

WEISS J.E. *La arquitectura de las grandes culturas*. La Habana, Editorial Minerva, 1957, 2t.

WRIGHT, EDWARD A. *Para comprender el teatro actual*. México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962.

ZORRILLA, OSCAR. *Antonin Artaud*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN / 5

APRECIACIÓN DE LA DANZA / 9

Amplitud del término danza / 9
Características especiales de la danza en relación con su percepción / 10
Dinamismo evolutivo de la danza / 11
Danza de imagen o narrativa y danza sin imagen o abstracta / 12
Cauces originarios de la danza / 14
La danza y el ritual religioso: danzas sagradas / 15
La danza como recreación colectiva / 17
La danza y el teatro: danzas espectaculares / 19
Factores o sistemas básicos de la danza / 22

LOS ESTILOS HISTÓRICOS EN LA DANZA / 27

Panorama histórico de estilos y formas en la danza / 27
La danza primitiva: estilo primitivo / 27
La danza en la Antigüedad: estilo arcaico / 32
El clasicismo griego: estilo helénico clásico / 38
La danza en la Edad Media: estilo medieval / 42
Las danzas preclásicas renacentistas y la academia de la danza: estilo académico / 51
La danza y el auge del romanticismo: estilo romántico / 57

La danza moderna o contemporánea: el siglo xx y su estilo / 64
La danza posmoderna y su estilo en la era del capitalismo tardío / 68

LA COREOGRAFÍA Y EL COREÓGRAFO / 79

Elementos de la coreografía / 79
Motivación temática / 80
Estructura de la danza / 83
Dramaturgia en la danza / 87
Dinámica y ritmo / 90
Puntos culminantes o clímax / 93
Oficio del coreógrafo / 94
Reglas de una buena composición coreográfica / 99
Procedimientos coreográficos en manos del coreógrafo / 102
Disección de una coreografía teatral como ejemplo para su apreciación / 108

EL BAILARÍN O INTÉRPRETE / 111

El binomio coreógrafo-intérprete en la danza / 111
Técnica y virtuosismo / 113
Actitud del bailarín hacia el movimiento: escuelas de expresión y estilos / 117
Proyección teatral en el bailarín / 119
Estilo lírico o dramático en el bailarín / 121
Contenido y forma o continente en el bailarín en relación con la danza de imagen y con la danza sin imagen o abstracta / 124
Opinión valorativa sobre el bailarín / 126

LA MÚSICA EN LA DANZA / 129

Orígenes de la música en la danza / 129
La música y el teatro antiguo / 130
La música de danza y los modos medievales / 130
La música en la danza cortesana o preclásica / 131

El espectáculo teatral danzario y la música: Rameau y Lully / 132
La música de danza en el período romántico / 133
Uso contemporáneo de la música en la danza teatral / 134
Problemas materiales del uso de la música en vivo / 137
Los compositores y la danza: música escrita y música por encargo / 138
Las nuevas tendencias musicales y la danza: música concreta, electrónica y aleatoria / 139
Ejemplo de un collage musical usado como soporte sonoro dentro de una obra danzaria contemporánea / 141

LAS ARTES PLÁSTICAS Y LA DANZA / 145

La escenografía / 147
El vestuario / 156
La utilería / 164
La iluminación / 169
El maquillaje / 176

LA DANZA Y LA CRÍTICA / 183

Desarrollo de la danza en el siglo xx / 183
Significación actual de la crítica / 193

EL ESPECTADOR Y LA DANZA / 201

El espectador como parte integrante del espectáculo teatral / 201
El espectador a través del tiempo en relación con la danza / 202
El espectador y la danza como entretenimiento o como medio de comunicación / 206
Recepción emocional, física e intelectual de la danza en el espectador / 207
Tres niveles de audiencia en cuanto al espectador de danza / 208
El espectador y los medios masivos de comunicación como el cine y la televisión / 211

Los experimentos de vanguardia en la danza y el espectador / 215
La relación público-espectáculo de danza y sus reglas / 216
BIBLIOGRAFÍA / 219

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS
MCMXCVI
Campus de Fuenlabrada
Fondo Documental Alicia Alonso

**Apreciación de la danza reúne ricas y útiles experiencias para comprender los múltiples lenguajes por los que ha transitado el arte danzario, expresión primigenia del hombre que llega a nuestros días.**

**Desde sus orígenes y más elementales manifestaciones, hasta las grandes producciones escénicas de la actualidad, pasando por los bailes populares y cortesanos, por los rituales religiosos y profanos, Ramiro Guerra recorre la evolución de la danza de un modo elocuente y abarcador, transmitido, además, con ameno didactismo. El libro, basado en el seminario ofrecido por el autor como parte de Universidad para Todos, a través de la Televisión Cubana en el año 2001, compendia sólidos conocimientos que nos acercarán a los códigos de este arte, a partir de la autorizada opinión de tan destacado teórico.**

**Ramiro Guerra (La Habana, 1929). Ensayista, profesor, bailarín y coreógrafo, ha publicado, entre otros títulos: Una metodología para la enseñanza de la danza moderna (1969), Coordenadas danzarias (2000) y Eros baila: danza y sexualidad (Premio Alejo Carpentier, 2000). Doctor Honoris Causa, conferido por el Instituto Superior de Arte y Premio Nacional de Danza.**

ISBN 959-10-0848-1

9 789591 008480

LETRAS CUBANAS