



FACULTAD CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, LENGUAJE,
CULTURA Y ARTES, CIENCIAS HISTÓRICO JURÍDICAS Y HUMANÍSTICAS
Y LENGUAS MODERNAS.

EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO EN EL ARTE
COREOGRÁFICO CONTEMPORÁNEO

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Isabel Murciano Fernández

Bajo la dirección de la Doctora:

María Fernanda Santiago Bolaños

Madrid, 2015

INFORME

AUTORIZACIÓN PARA LA DEFENSA DE TESIS DOCTORAL. EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO EN EL ARTE COREOGRÁFICO CONTEMPORÁNEO.

Doctoranda: ISABEL MURCIANO FERNÁNDEZ.

Todavía son escasos, en España, los estudios científicos profundos en torno a lo Danza más allá de una aproximación histórica o técnica. La muy reciente incorporación de los estudios dancísticos a la Universidad, y una tradición intelectual que, salvo en casos anecdóticos, ha reflexionado poco sobre lo que el Arte Dancístico aporta al pensamiento, hace que la bibliografía al respecto sea casi inexistente. Sumémosle a este hecho el que la danza moderna, la danza contemporánea de un modo general, ha sido la voz de una época, de un tiempo, de unas circunstancias muy concretas que buscaban en ella ese lenguaje capaz de dar cuenta de todo un universo abierto en la incertidumbre, como modo de estar en el mundo característico de quienes lo habitaban.

La tesis de doña Isabel Murciano Fernández supone, por tanto, una muy importante aportación en la investigación, habida cuenta de que a su rigor y seriedad a la hora de abordar un tema tan complejo ha de añadirse que ella misma es profesional de ese “arte coreográfico contemporáneo”, al que se enfrenta desde el diálogo con algunos de los referentes filosóficos fundantes y fundamentales del siglo XX.

Procesos creativos de la mano de corrientes de pensamiento; análisis de tales procesos en el directo de coreógrafos que lo están viviendo; utilización insoslayable de lo que las tecnologías de la comunicación, en cuanto testimonio y acto creativo significan. Y la experiencia personal profesional como elemento que aúna

fragmentos de un camino de identidad en sí misma fragmentaria: el arte coreográfico contemporáneo.

La doctoranda hace, además, una propuesta académica de esta expresión dancística que le daría continuidad y la actualizaría constantemente.

La Tesis Doctoral que aquí se presenta cumple, a mi juicio, con los requisitos de forma y fondo requeridos para su defensa, ajustándose a la normativa exigida.

Dra. M^a Fernanda Santiago Bolaños

Profesora Titular del Departamento de

Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes,

Ciencias Histórico-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas

*A mis compañeros de profesión por su
vocación, entrega y determinación.*

AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar mi reconocimiento a una serie de personas e instituciones gracias a las cuales la presente Tesis Doctoral se ha hecho posible. Así, expresaré mi más profunda gratitud a la directora de esta tesis, María Fernanda Santiago Bolaños, por su confianza, sus valiosos consejos y su compromiso infinito. Por ser esa persona que compartiendo su saber nos hace trascender, no solo en nuestro caso, sino en el de todo aquel que se le acerca. Gracias, como siempre.

A la Universidad Rey Juan Carlos y al Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso”, por ser los principales responsables de colocar a la danza de nuestro país en el espacio académico que le corresponde, otorgándole su lugar para continuar creciendo. Gracias por estar y por luchar, por aportar esa posibilidad a España y a todos aquellos que amamos la danza. Aun nos queda mucho por hacer, pero ha de agradecerse la valentía y el rigor con el que se han comenzado a dar pasos.

Al Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), siempre colaborador dentro de sus restringidos medios, frenados visiblemente debido a los injustos recortes aplicados a todo aquello relacionado con asuntos culturales y educativos, especialmente durante los últimos años. A la Universidad Complutense y a la Biblioteca Nacional por su disposición.

A los coreógrafos Johan Inger y Chevi Muraday por su valiosa colaboración con el presente proyecto, por su entrega y atención en el deseo de que la danza no deje de tener voz. Gracias, inmensamente, por vuestra colaboración y disposición siempre que ha sido necesaria. A Marcos Morau por su enorme generosidad y compromiso en nuestro encuentro, y a mi buen amigo Pino Alosa (Subdirector de la Compañía Nacional de Danza de España) por hacer posible dicho encuentro. Gracias a ambos.

A ese compañero de mi infancia, filósofo de vocación y que tan buenos consejos me ha dado, Manuel Domínguez Fernández, primo hermano y amigo. Gracias.

A mi amigo Fernando Lázaro, por su confianza constante en mi aportación a la danza moderna en nuestro país. A la Escuela de Danza 180°, su escuela, por darme todo su apoyo a lo largo del recorrido y por su lucha diaria en defensa de una danza plural de calidad.

A mis hijos y a mi compañero de viaje por su paciencia infinita durante tan delicado trayecto. Gracias.

Y a mis padres siempre, por ser mis padres. A todas estas personas indispensables: gracias.

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	17
1. Planteamiento y justificación. Formulación de hipótesis de partida y cuestiones derivadas...	17
2. Intenciones metodológico-bibliográficas.....	22
3. Principales referentes coreográficos y filosóficos de nuestro estudio.....	24
4. Sobre la utilización del término danza contemporánea.....	37
CAPÍTULO I	
ELEMENTOS INTEGRANTES EN LA COMPOSICIÓN ARTÍSTICA	39
1.1. La Belleza.....	40
1.2. El Gusto y el Placer Estético como espacios físicos e intuitivos del artista.....	47
1.3. El Estilo.....	52
1.4. Antecedentes musicales y dancísticos: asociación y ruptura	57
CAPÍTULO II	
ANTECEDENTES DANCÍSTICOS	83
LA DANZA MODERNA: UN RECORRIDO HISTÓRICO POR EL S. XX	
2.1. U.S.A.: Rupturas/Pioneras/Primeras Escuelas.....	86
2.1.1. Isadora Duncan.....	88

2.1.2. Ruth St. Denis.....	93
2.1.3. Michio Ito.....	97
2.1.4. Martha Graham.....	106
2.1.5. Doris Humphrey- José Limón.....	118
2.1.6. Lester Horton.	126
2.2. La influencia de la Danza Moderna, la Danza Clásica, la Danza jazz y las Danzas Populares en la Comedia Musical Americana.....	135
2.2.1 Agnes de Mille.....	137
2.2.2. Hellen Tamiris.....	142
2.2.3. George Balanchine.....	157
2.2.4. Jerome Robbins.....	167
2.3. El influjo de los Ballets Rusos de Diaguilev.....	176
2.4. La Danza Moderna en Alemania.....	179
2.4.1. Los orígenes de la Danza Moderna en Alemania 1900-1934.....	181
2.4.2. Harald Kreutzberg. La influencia del expresionismo alemán en la comedia musical Americana: Hanya Holm.....	196
2.4.3. La Danza Moderna durante la Alemania Nazi.....	203
2.5. La danza moderna después de la II Guerra Mundial.....	206
2.6. Hacia un postmodernismo dancístico. Pina Bausch.....	210
2.7. El postmodernismo dancístico estadounidense: Merce Cunningham.....	213
2.8. Las últimas décadas del siglo XX en la danza europea y estadounidense.....	224
2.9. La Danza Moderna en España.....	233

CAPÍTULO III

DANZAR Y PENSAR: UN TERRITORIO COMPARTIDO 243

3.1. La doctrina nietzscheana en el pensamiento del artista-bailarín contemporáneo.....	245
3.1.1. Una corporeidad nietzscheana.....	246
3.1.2. Nietzsche y la danza.....	251
3.2. Nota histórica sobre el vínculo filosófico-artístico a lo largo del siglo XX: arte-danza y pensamiento.....	259
3.3. Algunos diálogos entre la danza y el pensamiento contemporáneo.....	278
3.3.1. La danza como metáfora del pensamiento: Nietzsche y Alain Badiou.....	279
3.3.2. La experiencia sensible de la gravedad, un medio que revela la integración del pensamiento en el mundo: dialogando con Marie Bardet, Jean-Luc Nancy y Schopenhauer.	282
3.4. La Danza como aventura de un cuerpo desde la mirada conjunta de Nietzsche y Antonin Artaud en la escena teatral contemporánea.....	287
3.4.1. El cuerpo en la escena teatral contemporánea y su pluralidad a partir de la visión del danzante.....	289
3.4.2. El cuerpo, un encuentro plural: Michel Foucault y la utopía de un cuerpo.....	299
3.5. Multiplicidad danzante: diversidad y síntesis. Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti.....	304

CAPÍTULO IV

MOTORES CREATIVOS. LA FILOSOFÍA DE NIETZSCHE, DELEUZE Y MARÍA ZAMBRANO 311

4.1. La Voluntad de Poder como estímulo creativo: Nietzsche y Bob Fosse.....	312
--	-----

4.2. La teoría estética de Gilles Deleuze como estímulo creativo mediante la obra coreográfica de Merce Cunningham y Pina Bausch.....	345
4.2.1. El cuerpo desde una óptica Deleuziana.....	347
4.2.2. La máquina literaria del nómada.....	350
4.2.3. La máquina deseante y el cuerpo sin órganos.....	353
4.2.4. Afectos y perceptos.....	356
4.2.5. El Ritornelo.....	358
4.2.6. Rizoma.....	359
4.2.7. Asociación de los conceptos de la teoría estética de Gilles Deleuze al arte coreográfico contemporáneo mediante el análisis de la obra artística de Merce Cunningham y Pina Bausch	361
4.2.8. Merce Cunningham desde la mirada deleuziana.....	362
4.2.9. Pina Bausch y la mirada deleuziana.....	370
4.3. La Razón Poética como estímulo creativo: María Zambrano y Mary Wigman.....	380

CAPÍTULO V

LA COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA: REFLEXIÓN TEÓRICA DE LA COMPOSICIÓN TEXTUAL ADORNIANA Y ESTRUCTURALISTA BAJO LA ÓPTICA DE JACQUES DERRIDA	397
5.1. La composición coreográfica desde una óptica adorniana.....	398
5.2. La composición coreográfica desde una óptica derridiana.....	409

CAPÍTULO VI

LA DANZA HOY: MÁS ALLÁ DE UN ESPACIO FÍSICO	425
6.1. Johan Inger.....	427
6.1.1. <i>Carmen</i>	434
6.1.2. <i>Rain Dogs</i>	438
6.2. Chevi Muraday: <i>En el Desierto</i>	442
6.3. Marcos Morau: <i>Nippon Kokku</i>	450

CONCLUSIONES	461
1. Metodología documental.....	462
2. Conclusiones relativas a la relación Danza-Pensamiento y su posible influencia en el danzante profesional de nuestros días.....	465
3. Conclusiones relativas al proceso evolutivo sufrido por la danza moderna desde sus orígenes hasta la actualidad.....	477
4. Conclusiones relativas al hacer dancístico actual de nuestro país.....	479
5. Conclusiones relativas al hacer coreográfico del danzante profesional, posibilitando el estímulo creativo a partir del pensamiento.....	482
 BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y REFERENCIAS VISUALES	 499
1. Obras Completas.....	499
2. Tesis Doctorales.....	508
3. Artículos.....	508
4. Webs y Recursos electrónicos.....	515
5. Otros.....	518
6. Entrevistas Personales.....	519
7. Referencias Visuales.....	519
8. Películas.....	522
 ANEXO	 523
Propuesta académica en Danza Moderna y Teatro Musical.....	523

INTRODUCCIÓN

1. Planteamiento y justificación. Formulación de hipótesis de partida y cuestiones derivadas.

[...] no es el tiempo sino la propia voluntad creadora lo que transforma y desarrolla a la persona. No podemos confiarnos al tiempo objetivo, el trabajo de la configuración de la propia mismidad tiene que llevarlo a cabo uno mismo.¹

Nietzsche

Aún en el seno de una realidad actual que alberga la evolución de la danza en el ámbito intelectual, siendo evidente el acercamiento que el mundo de la danza ha experimentado hacia el pensar a lo largo de las últimas cuatro décadas, no se podrá negar que, en España, falta mucho por hacer. Ciertamente, la época de la transición española iba a marcar un momento crucial en el paisaje dancístico español, el cual no solo experimentaría una enorme evolución respecto a la aparición de nuevos géneros y técnicas, sino que propiciaría la incursión de investigadores provenientes de otras disciplinas interesados por los nuevos fenómenos coreográficos vinculados a lo político, social o económico. Se impulsaba así un nuevo espacio y un interés multidisciplinar por la danza como nunca antes se habría mostrado. La danza comenzaría a ganar terreno ampliando sus espacios considerablemente. Introduciría, en nuestro país, la diversidad de géneros y experimentaría un *boom* caracterizado por la pluralidad en sus inicios y la división a su término, centrando su interés principal en la danza contemporánea² y dejando relegada la danza moderna y sus derivados al terreno comercial, un terreno que los “eruditos” del momento considerarían fuera de lo artístico. Así, la jerarquía pedagógica española en torno a la danza mostró ser

¹ SAFRANSKI, Rudiger.: *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Barcelona : Tusquets Editores, 2010, p. 42.

² Un poco más adelante, en este mismo estudio, procederemos a las aclaraciones oportunas que el término *danza contemporánea* va a suscitar.

desde sus comienzos, poco más o menos como una montaña rusa, lo cual aún se ve reflejado en el desarrollo y evolución de nuestros profesionales.

Nuestra experiencia artística y formativa en España, y en ciudades como Londres y Nueva York, en el ámbito de la danza moderna y la danza jazz desde 1989 hasta la actualidad, así como un profundo interés por las estéticas dancísticas comprendidas desde la pluralidad y el respeto cualitativo y creativo, han supuesto ejes primordiales encargados de impulsar la idea amparada por el tipo de proyecto que aquí se enfrenta: defender la creatividad en el danzante profesional contemporáneo³, y, en consecuencia, la enorme variedad de estilos que bañan el acervo de la danza de nuestros días, conduciéndonos así a penetrar en el universo de la creación a través de artistas y pensadores que, desde un hacer veterano, sirvan como impulsos estimulantes de la producción artística, siempre envueltos en la particular mirada del danzante y su ineludible relación con el cuerpo, mirada que, por otro lado, hemos de construir nosotros mismos.

Paralelamente, la incuestionable ausencia de literatura sobre danza que nuestro país acoge, va a conformarse como otro de los motivos cruciales que impulsarán esta investigación. En un país donde se escribe muy poco sobre danza y que, tal como defendería Delfín Colomé, no es suficiente con que los historiadores se constituyan como un sector esencial respecto a las aportaciones documentales sobre dicho ámbito puesto que la amplitud de intereses a los que la danza abre sus puertas no puede cubrirse limitando su visión a un solo gremio. Así, consideramos que abrir nuevos caminos desde, inquietudes emanadas del propio danzante, posibilitará el alcance de concepciones que permitan habitar esos espacios instintivos, imaginarios e intuitivos característicos del artista.

³ Entendiendo el término contemporáneo como sinónimo de actual.

Desde tales estados, se abordará nuestra tesis, aunque siempre amparándose en el rigor ineludible al que cualquier investigación debe prestarse.

La presente investigación se centrará en el universo de la danza moderna, del cual hemos de partir para comprender su proceso evolutivo. Aspecto que nos llevará a trazar los límites cronológicos de nuestro estudio, desde su nacimiento hasta nuestros días, lo que colocará al siglo XX como principal protagonista. Pondremos el foco de atención en cómo la danza moderna se ha ido desarrollando, entrecruzando y diversificando hasta comprender el amplio abanico de géneros, técnicas y estilos en los que ha derivado, lo que constituirá una de las cuestiones principales de este estudio. Desde tal perspectiva, y considerando la libertad creativa como parámetro irrenunciable, se conformará la hipótesis principal en la que basar nuestra investigación: la importancia del pensamiento como factor esencial en la elaboración del cuerpo danzante. Cómo desde el enriquecimiento conceptual causado por reflexiones adecuadas, el encuentro con el cuerpo podría beneficiarse enormemente, constituyéndose como herramienta esencial en el danzar del bailarín, ampliando así sus posibilidades dancísticas y artísticas.

Los más de treinta años dedicados, profesionalmente, al mundo de la danza nos confirman que el danzante queda fácilmente preso del cuerpo físico, limitando sus aspiraciones mentales y físicas a la consecución perfecta y virtuosa de los movimientos; si bien esto no habrá de obviarse, se enfrentará desde determinadas actitudes de pensamiento, que lejos de constituirse como factor de freno de las capacidades dancísticas, se conformarán como herramientas capaces de activar las posibilidades del cuerpo danzante, pudiendo estas ser utilizadas para traspasar dichas capacidades ampliando paisajes, lo que trataremos de mostrar en la presente investigación.

Una vez señalada la hipótesis de partida, la propia propuesta formulada nos conducirá, irremediabilmente, a la elaboración de las cuestiones colindantes que

complementan nuestro interés, por lo que comenzaremos trazando un plan historiográfico capaz de conducirnos, por medio de una fundamentación rigurosa, a la consecución de tal propuesta. Para ello, tendremos en consideración dos vertientes esenciales, por un lado: el arte del danzar centrado en el género elegido, y por el otro a la filosofía, concretando en la estética.

En consecuencia, analizaremos diferentes procesos creativos en torno a la danza actual dentro del género elegido. Tendremos en cuenta su origen y diálogo interno, así como los diferentes registros estéticos a los que pueda prestarse. Se considerarán las diversas “leyes” encargadas de regir las interrelaciones entre las formas y se analizará ese encuentro entre creador, contemplador y objeto creado. Así, esperamos que afloren reflexiones sobre el sentido y el poder de alcance del objeto, según se integren los distintos elementos puestos al servicio de lo creado, ocupándose de constituir la experiencia estética y de relacionar tal ensamblaje con la producción del sentido o la creación de belleza.

Instalados en este punto, habremos de elegir los pensadores a través de los cuales se puedan entablar asociaciones adecuadas al *hacer* dancístico y artístico de los principales referentes de la danza moderna, además de comprender sus doctrinas acordes a los diferentes contextos que han ido rodeando a la danza durante el siglo pasado hasta nuestros días. A partir de este hecho, hemos de lanzarnos a la indagación y la empatía, quedando abrazados por el mundo de la hermenéutica, que va a conformarse como absoluto responsable de las elecciones tomadas para este estudio, consintiendo a la interioridad individual su parte de protagonismo y, acercándonos a la fundamentación de nuestras cuestiones, situados en esa posición propia del arte que apoya una libertad instintiva nunca exenta de criterio.

Así, elegiremos los referentes filosóficos que guiarán nuestro estudio, retomando el acercamiento a Gilles Deleuze, que supuso el eje de nuestra investigación para

obtener el Master en Artes Escénicas por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.⁴

Pero coloquémonos de nuevo en el arte del danzar cuya investigación requerirá de la comprensión del origen y desarrollo de la danza moderna como género elegido, lo que acabará llevándonos a una de nuestras cuestiones principales: cómo se baila hoy y porqué. Colindando a su vez, con otra cuestión de profundo interés para nuestra investigación: los verdaderos orígenes y desarrollo de la danza jazz como disciplina dancística y como género dancístico preponderante del teatro musical, que junto a la danza moderna han ocupado nuestra principal formación y vida profesional, no habiendo encontrando todavía en España el reconocimiento que se merece, a pesar de que una buena parte de la industria cultural se vale de dicha disciplina para el montaje de sus espectáculos que, sin embargo, pueden no mostrar un nivel cualitativo aceptable en la mayor parte de los casos por atribuírsele una concepción devaluante.

Aunque este asunto parece haber comenzado a corregirse desde los centros de danza superiores y algunas universidades, admitiéndose, al menos, como asignatura optativa, lo cual es muy positivo, no deja de confirmarnos cuánto, queda aun por hacer. Lo que a su vez generaría otro de los intereses esenciales de nuestra tesis: la posibilidad de fundamentar, mediante su análisis teórico, la disciplina de la danza jazz como asignatura de peso vinculada, irremediamente, a la danza moderna, la danza clásica y el teatro musical. Al tiempo, de esta última inquietud quisiéramos derivar otra cuestión de sumo interés: el eterno debate en el que la danza se ha movido a través de los siglos, el *debate entre la forma y la significación, la forma y*

⁴ Investigación que sería desarrollada dentro del mismo departamento universitario bajo la dirección de la misma persona que actualmente dirige esta tesis, la Dra. María Fernanda Santiago Bolaños, quien no solo ha aceptado apoyar la presente investigación, sino que la ha alentado vivamente, convirtiéndose en impulso decisivo para el desarrollo de estas líneas.

el contenido, o la forma y el fondo, etc, lo que nos llevará al concepto de *dualidad genética*⁵ en la danza, por entenderlo como dos caras de la misma moneda capaces de ser comprendidas para diluir, definitivamente, el debate al que la danza ha estado eternamente expuesta, y utilizar su eficacia y multiplicidad para constante enriquecimiento expresivo, en cuanto dichas cualidades son intrínsecas a la danza.

Hablar de danza moderna necesita, en una investigación como la que nos acoge, marcar límites y justificarlos. Para tal asunto, hemos decidido focalizar la investigación en Estados Unidos y Alemania, puesto que en ambos países fueron los responsables del nacimiento de la propia danza moderna y desde ellos se produciría su posterior expansión. Aunque ambos se consideran las cunas de la danza moderna, terminaremos con Estados Unidos como protagonista del género, por ser un lugar crucial de expansión dancística durante el siglo XX sin precedentes en el mundo, debido, como veremos, a las dos Guerras Mundiales y a la Guerra Civil Española en el caso de nuestro país. Acontecimientos que sumirían el continente europeo en catastróficas situaciones, frenando en consecuencia, el desarrollo y evolución de la danza en su territorio y favoreciendo la emigración de referentes dancísticos europeos a Norte América, donde sumarían su legado al de sus colegas de profesión americanos.

2. Intenciones metodológico-bibliográficas.

Tal como se ha mencionado al comienzo de esta tesis, establecer pasos previos y seguir una correcta metodología se conformarán como estados indispensables en el inicio de nuestra andadura. El acceso a las fuentes informativas necesarias para la elaboración de la investigación que aquí se plantea se establecerá, en primera instancia, como un contrapunto que enfrentar, teniendo en cuenta que, insistimos, la literatura en español sobre danza es realmente escasa, y las pretensiones que alberga

⁵ Término del que hablaremos más detenidamente en el capítulo dedicado a la Danza y el Pensamiento.

nuestro proyecto quedan situadas en la apertura de ciertos caminos, aún no transitados. Por este motivo, entendemos que se hará necesario servirse de bibliografía especializada como responsable de los fundamentos historiográficos que pretendan aportarse, la cual, en gran parte, deberá ser estudiada o consultada en inglés y francés a causa del precedente ya mencionado, lo que hace que, precisamente, una de las metas de esta tesis sea generar bibliografía especializada en español.

Dentro de dichos documentos especializados habremos de aproximarnos tanto a obras completas, como a publicaciones de prensa, ya sean digitales o en papel, para lo cual esperamos servirnos de instituciones nacionales, como puedan ser los repositorios bibliográficos académicos, la Biblioteca Nacional o el Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música). Además, claro está, de toda la documentación visual y documental *on line* a la que, afortunadamente, es posible acceder desde los propios *PC*, en nuestros días.

Si aportamos este dato, que podría parecer obvio, es porque esta tesis pretende indagar en la facilidad o dificultad, según los casos, de acceso a materiales de interés tanto para bailarines y bailarinas como para investigadores del ámbito de la danza en general. Se trata, como llevamos constatando mucho tiempo, de la consecuencia del lugar en el que, todavía, se encuentra la danza en el imaginario general de lo que una universidad o cualquier otra institución de referencia cultural le ofrecen. Máxime cuando se trata de la danza moderna. Por ello, será imprescindible el acceso a fuentes de información próximas a nuestras cuestiones, considerando el intento del presente trabajo respecto a la apertura de nuevos espacios. Así, procuraremos colindar con las fuentes institucionales y digitales ya expuestas, al tiempo que albergamos la pretensión de aproximarnos a coreógrafos actuales de reconocimiento nacional e internacional que nos permitan la confirmación, o no, de nuestras propuestas

iniciales, así como de algunas de las asociaciones que se pretenden establecer en el presente estudio.

Por último, subrayar que la propia experiencia profesional que nos ampara, podrá servir, en ciertos momentos, de apoyo metodológico.

3. Principales referentes coreográficos y filosóficos de nuestro estudio.

Por otra parte, consideraremos los capítulos siguientes a esta introducción, exponiendo brevemente lo que se tratará en cada uno de ellos y por qué se han decidido elaborar desde tal visión, tratando de justificar correctamente la elección de los referentes dancísticos y filosóficos principales elegidos para la presente tesis. Conviene considerar que cada uno de ellos irá acompañado de su debida introducción al comienzo de los mismos, tratando de trazar un esquema que delimite, justifique y explique el plan de investigación elaborado.

El capítulo primero, pretende centrar las bases que ofrecerán determinados elementos esenciales en todo tipo de composición artística, incidiendo en la importancia de su conocimiento como previo para un correcto manejo en el momento de componer. Concluiremos el capítulo, complementándolo con el elemento musical, por ser este un factor íntimamente relacionado con la danza, y, por tanto, con la composición coreográfica. Procuraremos situar nuestra reflexión en torno a la comprensión de dichos conceptos, en cuanto se conforman como elementos integrantes de la creación artística. El conocimiento de tales aspectos tendría que permitir al creador aproximarse a un criterio cualitativo en el delicado momento de enfrentar el acto de creación. De ahí, la importancia que otorgaremos al conocimiento de su origen y desarrollo a lo largo de los siglos, tratándolos como conceptos vivos en constante transformación, que puedan ser relacionados íntimamente con los diversos tipos de creación elaborados según la época, contexto o lugar, posibilitando así, la confirmación de un vínculo evidente con el pensamiento.

Teniendo en cuenta ese lazo que anuda la música y la danza desde los mismísimos orígenes de la humanidad, trataremos de establecer las cuestiones básicas de su asociación y ruptura desde la mirada del profesional, trazando un panorama historiográfico focalizado en el siglo XX y hasta hoy, que nos abra la posibilidad de comprender los diversos modos de enfrentar la composición coreográfica según las numerosas posibilidades de relacionarla o no, con la música. La música y la danza son disciplinas independientes, al tiempo que radicalmente dependientes a partir de la aparición de la danza moderna, lo que funcionará como hoja de corte de géneros, registros y estilos, y justificará por sí mismo, el estudio de la relación entre ambas, considerando su extrema importancia al encarar la composición danzada.

El capítulo segundo se ocupará de trazar un recorrido historiográfico capaz de situarnos en el conocimiento de la danza moderna como disciplina de estudio, así como en la enorme variedad estilística y técnica en la que se irá desplegando, poniendo especial énfasis en la interacción dada con la danza clásica y la danza jazz, así como en su confluencia y problemática con la danza contemporánea, término que parece haber emanado de la propia danza moderna, para acabar creando técnicas propias y englobando determinados estilos.

Dada la importancia que nuestro proyecto le otorga a la aportación de información en español sobre el verdadero nacimiento de la danza jazz -no habiendo encontrado literatura de peso en dicho lengua-, y a su inclusión como disciplina de estudio, esencial en formaciones tanto clásicas, como modernas, queremos detenernos en su análisis teniendo en cuenta sus orígenes, sobre todo, en cuanto a su interacción con la danza clásica y la danza moderna. Y analizar lo que ha supuesto su incursión en las grandes compañías de danza del momento y en la comedia musical, lo que pudo haber significado el detonante principal de su consecución como la técnica de peso en la que se convirtió. Poner en marcha tales pretensiones confluye, para nosotros, en la construcción de una historia de la danza que, en su particular focalización, consiga

esclarecer lo pretendido. Desde tales intenciones, seleccionaremos referentes coreográficos incuestionables, aunque somos conscientes de que un gran número de figuras importantes quedará fuera de la investigación.

Aunque rozaremos muchos otros, abordaremos con mayor detenimiento a Isadora Duncan, Ruth St. Dennis y Michío Ito, por ser considerados tres de los pioneros del género. Martha Graham, Doris Humphrey-José Limón o Lester Horton, por ser para nosotros, los embajadores de las que serán consideradas las técnicas madre, marcando las raíces de lo que, posteriormente, derivará en danza moderna, danza contemporánea y danza jazz. Hellen Tamiris y Agnes de Milles, ambas, figuras esenciales para el nacimiento de la danza jazz como disciplina de estudio, así como potenciales coreográficos de la comedia musical. Jeromme Robbins y George Balanchine, jamás se obviarán en ninguna historia de la danza que se precie, puesto que son, unánimemente, los grandes titanes de la danza del siglo XX y los precursores de las sólidas fusiones entre la danza jazz y la danza clásica, destacándose, ambos, tanto en el teatro musical como en las mejores compañías de ballet del mundo. Haremos una pequeña incursión en los ballets rusos de Diaghilev por ser considerados esenciales en el impulso de nuevas estéticas coreográficas y escenográficas contiguas a la danza en los principios del siglo XX.

Continuaremos con Alemania donde haremos referencia a las figuras de Dalcroze y Delsarte, ambos influencias primordiales en los reconocidos pioneros de la danza moderna, debido a sus estudios en el terreno del movimiento corporal, tanto en danzantes alemanes como americanos. Proseguiremos con los pioneros de la danza moderna alemana: Mary Wigman, Rudolf Laban y Kurt Jooss, llegando hasta Harald Kreutzberg y Hanya Holm, personajes relevantes de la danza moderna alemana, que se encargarían de introducir su lenguaje en los Estados Unidos convirtiéndose en una enorme influencia para el lenguaje danzado en la comedia musical americana. Proseguiremos con Pina Bausch y concluiremos con Merce Cunningham.

A partir del periodo del *postmodernismo*⁶ discurriremos por las últimas décadas del siglo pasado teniendo en cuenta las principales escuelas europeas y enumerando algunos referentes americanos importantes con el fin de situar el recorrido que influirá, directamente, en las estéticas dancísticas actuales. De este modo, tratamos de aportar la información suficiente para abordar las cuestiones que plantea esta tesis en torno a la relación danza-pensamiento y creación coreográfica contemporánea.

Antes de adentrarnos en el paisaje dancístico español y habiendo llegado al final del análisis evolutivo elaborado respecto del despliegue estético y técnico que impulsará el mundo de la danza moderna en el siglo pasado, abordaremos una última reflexión con el fin de esclarecer la diferenciación, según lo expuesto, de los diferentes registros “danzarios”, no bajo un objetivo marginal, de lo cual huyen estas líneas, sino desde el interés de diferenciar técnicas de estudio que pudiesen completar y enriquecer calidades formativas en España, tal como puede observarse en otros países.

Proseguiremos irrumpiendo en las cuatro últimas décadas de la danza moderna en España, para situarnos en el panorama dancístico actual, directamente relacionado con las cuestiones principales que plantea este estudio: un recorrido historiográfico que abrirá la comprensión de la importancia que otorgamos a la continua aportación formativa y creativa que, aún nuestro país necesita, siendo nuestro fin en estas líneas continuar ampliando y extendiendo el ámbito de la danza en España en todas las

⁶ Consideramos relevante, aclarar el uso en este trabajo del término *postmodernismo*, del cual nos valdremos, a lo largo de esta investigación, en el sentido anglosajón, ya que parece estar universalmente aceptado, especialmente cuando se habla de las nuevas rupturas que experimentó el acervo de la danza moderna en aquel preciso momento; un momento en el cual habría de experimentarse la reconstrucción de un mundo destruido tras las guerras mundiales. Por tanto, en general, nuestra investigación asumirá dicho término en tal sentido, y, no en la concepción que pudiese derivar, cronológicamente, de toda una corriente artística, especialmente literaria, a la que se le confirió el nombre de “modernismo”. (La concepción del término en el ámbito dancístico se complementará en profundidad en el apartado dedicado al postmodernismo dancístico estadounidense Capítulo II, apartado 2.7)

direcciones posibles, alcanzando en calidad y cantidad, proporcionalmente, a los colegas europeos, para lo cual creemos estar plenamente capacitados.

El capítulo tercero, tratará de establecer vínculos concluyentes entre el arte del pensar y el arte del danzar, así como precedentes filosóficos definitivos que determinen dichos vínculos, sentando premisas elementales capaces de justificar y situar el tipo de asociaciones elaboradas en capítulos posteriores. Elegir las doctrinas filosóficas adecuadas a la reflexión en torno a la danza, teniendo en cuenta la hipótesis diseñada, se presta a determinados contrapuntos respecto a elecciones adecuadas y justificadas, ya que el amplio abanico al que tal empresa se entrega es obvio. Para ello, valoraremos, por un lado, y tal como ya hemos mencionado, la relación surgida desde la empatía, siendo esta abrazada por la hermenéutica propia a la que determinados pensadores abren sus teorías, aflorando así como indudable herramienta de sesgo y conduciéndonos a Nietzsche como padre absoluto de ese nuevo pensar al que se lanzaba el siglo XX. Por otro lado, se impone el hecho de buscar relaciones directas entre el pensamiento filosófico expuesto y la danza, o, a la inversa, desde la danza a la filosofía; lo que, indudablemente, nos instala de nuevo en Nietzsche, considerando la esencialidad de la música y la danza como empuje de su entero pensamiento, así como el apoyo fundamental del que parece haber servido a numerosos coreógrafos y bailarines responsables de impulsar la danza moderna, lo que podría llevarnos a considerar la doctrina nietzscheana como semilla ineludible a partir de la cual pudo haber germinado esta nueva forma de expresión.

Abarcando tales hechos como punto de partida, procuraremos comenzar nuestra andadura en torno al pensamiento nietzscheano y al propio arte del pensar asociándolo a perspectivas propias que, desde una visión artística, procuren encontrar relaciones originales cuyo fin consista en la aportación de herramientas que puedan contribuir a esa simbiosis mente-cuerpo propia de la integridad a la que el danzante profesional está llamado. De ahí los apartados elegidos, los cuales girarán en torno a

esa fusión mente-cuerpo como cuerpo mismo y acceso al propio originario, posibilitando el descubrimiento y la creación, tal como parece corresponder al artista contemporáneo y a toda la filosofía que podría haberlo soportado a lo largo de la pasada centuria, quedando como poso ineludible en nuestros días.

Trataremos de establecer una nota historiográfica lo suficientemente extensa para constatar el estrecho vínculo filosófico-artístico que pudo haberse dado durante el pasado siglo. Para ello, trazaremos un recorrido cuyo objetivo se dirija a situar algunos de los referentes filosóficos más paradigmáticos del siglo XX en relación directa con el arte, y específicamente con la danza moderna. Nos acercaremos a filósofos emblemáticos para el arte del siglo XX, y a corrientes de pensamiento con el fin de fundamentar la diversidad y, por tanto, la pluralidad de las variadas estéticas que protagonizan el panorama artístico de nuestros días, así como sus nexos comunes, tratando de señalar que todas ellas han sido vinculadas con el arte y, por ende, con la creación.

Partiendo de la relación arte-pensamiento, trataremos de continuar nuestra andadura focalizándose cada vez más en el vínculo danza-pensamiento y en la posibilidad de atravesar el cuerpo que tal vínculo ofrece, diluyéndose para convertirse en pura danza. Para ello, acudiremos a pensadores que hayan especulado directamente sobre la danza, cavilando en torno a su acontecer, abriendo marcos de reflexión que procuren integrar el pensamiento en el mundo; lo que nosotros, desde nuestra condición de danzantes, articularemos abriendo el diálogo con pensadores como Alain Badiou, Jean-Luc Nancy, Marie Bardet. O incluso Schopenhauer como antecedente, puesto que aunque no haya especulado sobre danza directamente, sí lo hizo sobre la música, marcándose como inspiración directa nietzscheana, y por tanto, prestándose a su observación.

Partiendo de tales pesquisas, consideramos de especial interés para la escena contemporánea, y por tanto, para el hacer coreográfico actual, vincular a dos artistas

como Nietzsche y Antonin Artaud, en cuanto la enfermedad constituiría para ambos el obstáculo responsable de su comprensión del cuerpo, y desde él, de su hacer creativo íntimamente relacionado con el pensar, lo que a su vez, se nos presenta enormemente sugerente respecto al hacer artístico del bailarín. El cuerpo del danzante se conforma, también, como su principal empuje vital, así como obstáculo que salvar continuamente, lo que nos hace sospechar sólidas asociaciones entre ambas perspectivas. Visiones capaces de aproximarnos a una concepción del cuerpo en la escena teatral contemporánea comprendida en una recurrente diversidad de pliegues utilizados por el danzante como posibles medios creativos, lo que nos llevará hasta Foucault para enfatizar ese despliegue de cuerpos, esa pluralidad corporal tan necesaria para poder volar y, por tanto, transgredir, tal como a cualquier artista correspondería.

Continuaremos este tercer capítulo con un acercamiento al *pensamiento débil* desde la mirada de Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti. Este apartado pretende ser construido partiendo de la idea que encara la sociedad contemporánea desde una mirada perspectivista, plural y múltiple claramente heredada del pensamiento nietzscheano, trasladándola a las diversas y variadas estéticas que ofrece la danza en la actualidad y permitiéndonos construir nuevas asociaciones entre danza y pensamiento. Asociaciones cuyo objetivo sea continuar movilizándolo, desarrollando y evolucionando en dicho universo, insistiendo así en el respeto a la diversidad dancística como sello de nuestros días y, rechazando el etiquetaje habitual, lo que sin duda, contribuirá a la apertura y ampliación de nuevos procesos creativos.

El respeto a la simbiosis, al entrecruzamiento y, por ende, a la diversidad derivada de la inminente disolución de las formas dentro de los registros danzados más actuales, constituirá uno de los puntos esenciales a defender por nuestro estudio. De ahí la elección del último apartado, que tratará de poner de manifiesto el rechazo de

conceptos o estados inalterables y absolutos desde los que se niegue la constante mutación a la que todo artista debe exponerse.

El capítulo cuarto se ocupará de estrechar vínculos concretos entre el hacer artístico, de determinados referentes coreográficos, y el pensamiento. Ahora bien, asignar el peso necesario a algunas de las aportaciones de nuestro proyecto implicará adquirir ciertos compromisos, por lo que mirar hacia ambos frentes se tornará irrevocable. Así surge la necesidad de asociar, directamente una determinada doctrina filosófica a un referente coreográfico concreto, o a su obra, de modo que podamos acercar el proceso creativo, y, el pensamiento, para hallar el modo de crear nuevas realidades artísticas. Ciertamente, las asociaciones que plantea el presente capítulo no encuentran su poso en ninguna otra que, realizada previamente, pudiese servir de justificación, convirtiéndose así en base de relaciones originales fundamentadas a partir del análisis biográfico de los artistas coreográficos elegidos y del estudio cuidadoso de la visión filosófica seleccionada para dialogar con cada uno de los artistas mencionados e, inevitablemente, de la experiencia personal que como danzante profesional nos ampara.

Si la hipótesis principal trazada por esta investigación queda fijada en el enriquecimiento de las formas de expresión danzadas surgidas del estímulo de reflexiones intelectuales cuyas realidades conceptuales amplíen nuestras capacidades físicas, y el dominio de nuestro propio cuerpo, el hecho de trabajar partiendo del interior con la misma intensidad que trabajamos partiendo del exterior, para emerger en la necesaria fusión mente-cuerpo que convierte al danzante en profesional, se nos muestra como táctica inexcusable. Al tiempo que tales interrelaciones puedan ser miradas como estímulos del acto creativo, lo que se nos presenta enormemente sugerente. Trataremos de construir asociaciones directas con el fin de crear realidades de pensamiento apoyadas en la acción de los artistas seleccionados,

concediéndole al instinto, al imaginario, a la intuición o a las fuerzas originarias, el mismo protagonismo que a todo aquello que se derive de lo activo material.

Otro rasgo valorado para decidir encuentros con los que emprender sociedades yacerá en el aspecto técnico; o lo que es lo mismo, en el registro específico de cada uno de ellos, procurando seleccionar labores creativas absolutamente dispares, lo que a su vez, contribuirá a ampliar los datos historiográficos aportados a lo largo de nuestro estudio, pudiendo profundizar aún más en los diversos registros que nos interesan. Es el caso de Bob Fosse, por ejemplo, referente esencial del musical americano y creador consagrado de su propio estilo de danza, un estilo que quedaría englobado dentro de los lenguajes de la danza jazz, constituyéndose así como interés crucial del trabajo que enfrentamos. Por tanto, tal apartado se ocupará de comprender la doctrina nietzscheana en torno a la *Voluntad de Poder* a través del estudio biográfico de la figura de Bob Fosse, abrazando el pensar nietzscheano como herramienta potencial capaz de impulsar el acto creativo.

El segundo apartado pretende establecer relaciones entre los conceptos que conforman la teoría estética de Gilles Deleuze y los procesos coreográficos mantenidos por Merce Cunningham y Pina Bausch, tratando de reconocer en tales relaciones realidades conceptuales que, instaladas en el pensamiento, supongan, de nuevo, trampolines que impulsen la creatividad.

Merce Cunningham se considera uno de los grandes referentes de la danza moderna americana y precursor del posmodernismo dancístico, quedando así próximo a la danza contemporánea al protagonizar las primeras rupturas con la danza moderna, lo que le confiere un lugar privilegiado ante una teoría estética propia de un pensador posestructuralista, interesante, por lo tanto, en la globalidad del proyecto que enfrentamos.

La elección de una artista como Pina Bausch tiene su cimentación en el tipo de labor artística que la caracterizaba, considerándose referente crucial de la danza-teatro de finales del siglo pasado. Este es un género al que ha de mirar la presente investigación. Teniendo en cuenta el interés por la danza en la escena teatral contemporánea, Pina será un previo inminente a las nuevas concepciones teatrales contiguas a la danza. La proximidad de Pina al posmodernismo en sus inicios coreográficos, así como el tipo de proceso creativo que encaraba, nos servirá, al igual que con Cunningham, para impulsar la relación establecida con un pensador propio del estructuralismo como Gilles Deleuze.

Por último, el tercer apartado intentará emplazarnos en la Razón Poética de María Zambrano para encontrarnos con la tarea artística de otra gran figura de la creación dancística: Mary Wigman. Ambas, la filósofa y la bailarina, parecen ofrecer una visión enigmática del mundo, una mirada común característica que, en definitiva, desde la propia experiencia vital, así como desde los particulares métodos de trabajo que cada una representa, pueda servir como inspiración y sustento para cualquier artista. El pensamiento zambraniano se acerca a la razón para acceder a ese grupo de imágenes ocultas en el originario de cada uno, una razón amplia que asume lo procedente de las sombras del ser humano: la *Razón Poética*. Por tanto, trataremos de mostrar la metodología zambraniana como una valiosa herramienta compositiva, un medio a través del cual aproximarnos tanto a los aspectos estéticos de la obra, como a los contenidos. Mary Wigman, la gran sacerdotisa de la danza moderna alemana, precedente crucial de la danza teatro y enormemente distinguida por su capacidad de proponer una danza creativa capaz de producir cualquier cosa emanada directamente de sí misma, de su ser, se nos aparece envuelta en la producción y el descubrimiento, pudiendo cristalizar en esa visión zambraniana gracias a la que el acceso al interior sea una posibilidad.

Estudiar a cuatro coreógrafos distintos entre sí ofrece la oportunidad de fijar diferencias radicales de estilos, lo que consideraremos esencial para el enriquecimiento de nuestro estudio, afianzándonos de nuevo en la empatía y la experiencia para conformarlas como puntas inflexibles causantes, en parte, del sesgo de dichas asociaciones.

El capítulo quinto abrirá una reflexión en torno a la composición coreográfica comparada con la composición textual. Para ello, nos hemos decidido a observar los modos compositivos de Theodor Adorno y Jacques Derrida. Ambos pensadores van a destacarse, entre otros aspectos, por su especial modo de enfrentar el lenguaje, y por tanto, de construir con él, aspirando a servirnos de tales *quehaceres* compositivos para entablar vínculos con la danza.

Impulsados por uno de los fines propios de la presente investigación, respecto al profundo interés que mantiene por el apoyo a la composición dancística desde una óptica formal no exenta de contenido, encontramos el nexo necesario para elaborar la relación entre ambos pensadores y la danza, al tiempo que sus teorías nos permitan elaborar toda una fundamentación lógica estructural sobre la que apoyarnos, confluyendo así en nuevas perspectivas abiertas a la posible creatividad del danzante. Perspectivas que, a su vez, busquen insistir en la gran variedad compositiva a la que la danza actual está sujeta y que no por proceder de tendencias más formalistas han de perder su rigor como formas artísticas igualmente aceptables, creencia, desafortunadamente, muy extendida en nuestro país y que en esta investigación se ambiciona rebatir desde el rigor que aportan determinadas teorías filosóficas.

Trataremos de elegir aspectos que, tomados desde la mirada compositiva textual de estos dos filósofos, consigan servirnos de inspiración para desplegar conceptos capaces de inspirar acciones coreográficas, buscando enfrentarnos, desde la realidad que permite el concepto, a esa dialéctica entre cuerpo-mente, forma-contenido, materia-espíritu, etc, tan constante en el artista.

Hemos de señalar que la relación concreta entre la labor compositiva estructural y la danza, ya ha sido transitada por otros investigadores en alguna ocasión, aunque se ha hecho desde ópticas distintas a la nuestra, por lo que en ciertos momentos aludiremos a algunos ejemplos coreográficos relacionados previamente con el mundo filosófico elegido. Un ejemplo, es el trabajo del célebre coreógrafo William Forsythe, aunque acudiremos a otros ejemplos coreográficos recogidos bajo la visión de la propia experiencia que ampara estas líneas.

El sexto capítulo pretende elaborarse con la intención de consolidar algunas de las afirmaciones que esta investigación tratará de aportar; teniendo en cuenta lo ya mencionando respecto a la parte empírica, y por tanto, empática a la que al presente estudio le atañe. Apoyar dichas disertaciones desde la mirada de otros profesionales que, a su vez, aparezcan como sólidas figuras del arte coreográfico actual, se nos muestra ineludible. Así emprenderemos la investigación de procesos creativos de modo directo que se presten a la confirmación o no de nuestras hipótesis.

Por tanto, en este capítulo buscaremos indagar, a través de los propios artistas elegidos, en sus propios procesos compositivos, al tiempo que asistiremos al proceso creativo de alguna de sus obras, como será el caso de Chevi Muraday con *En el Desierto*, y, Johan Inger con *Carmen*.

La investigación de los procesos creativos de cada uno de ellos pretende construirse a partir de las cuestiones señaladas desde el comienzo de la presente introducción en torno al objeto estético, y al modo en que el propio artista lo enfrenta considerando, tal como decíamos, las diversas “leyes” encargadas de regir las interrelaciones entre las formas y lo que sucede en ese encuentro entre creador, contemplador y objeto creado.

En el apartado que dedicamos a Johan Inger concluiremos con la argumentación de su última creación para la Compañía Nacional de Danza española, *Carmen*, que

enfrentaremos a otra de sus obras, *Rain Dogs*, creada para la célebre compañía suiza *Ballet Basel* en 2011. El principal motivo de su comparación es poner de manifiesto dos modos opuestos de enfrentar la creación; sin embargo, aún cimentándose ambas en la plena diferencia, intentaremos descubrir, igualmente, ese nexo común que sella sus creaciones.

En el caso de Chevi Muraday, concluiremos argumentando *En el Desierto*. Una creación que, en nuestra opinión, marcará nuevos rumbos en la escena de la danza contemporánea⁷ española y desde la que se hará necesario elaborar nuevas reflexiones, sirviéndonos de contrapunto en la elaboración de las mismas.

Y, por último, será *Nippon Kokku* de Marcos Morau, la obra con la que concluiremos el apartado que le dedicamos al coreógrafo valenciano.

Subrayamos, de nuevo, que el hecho de elegir estilos muy diversos de composición para especular se deberá, principalmente, a la búsqueda inminente de apoyo a la pluralidad y, por tanto, al respeto a la diversidad, así como a las nuevas propuestas dancísticas de calidad que ya pueden verse en nuestro país, sirviéndonos como paradigmas de las direcciones que está tomando la danza en nuestros días.

Un último apartado establecerá las conclusiones finales de este estudio.

El presente estudio pretende finalizar con una propuesta formativa en danza moderna y sus estilos colindantes, así como con un conjunto de reseñas visuales cuyo objetivo se limitará a mostrar la diversidad y pluralidad en la que se encuentra ubicada la danza de nuestros días. Anticipamos que la aportación no pretenderá, en ningún caso, cubrir la enorme variedad estilística actual, sino únicamente servir como complemento de lo expresado a lo largo del presente proyecto, sabiendo que, el ámbito actual lo ocupan gran cantidad de coreógrafos y compañías de altísimo nivel

⁷ En este caso el término alude al significado cronológico de actualidad y al técnico que define un género concreto.

que quedan fuera de nuestras líneas. Dichas propuestas quedarán incluidas en el Apéndice y en el apartado bibliográfico respectivamente.

4. Sobre la utilización del término danza contemporánea.

Para finalizar con la presente introducción, añadiremos una pequeña aclaración sobre el título principal que abraza esta investigación respecto al *Arte Coreográfico Contemporáneo*. El término *Contemporáneo* no se eligió desde la concepción de *danza contemporánea* como género o técnica propia, sino como sinónimo de *actual*.

Ahora bien, cierto es que dentro de las estéticas dancísticas actuales, la presente tesis, tal como hemos explicado, queda centrada en la danza moderna y sus principales despliegues, que incluyen una danza moderna en interacción con la danza clásica, la danza jazz, y la danza contemporánea, teniendo en cuenta dichas distinciones solo desde la importancia de una mirada técnica que aporte positividad a tal diferenciación.

El continente europeo ha sido y es muy dado al etiquetaje de las formas. Aunque es cierto que muchos de los países europeos destacados en el ámbito de la danza han ido abriendo sus concepciones sobre el término, de modo que en la actualidad sea la pluralidad la encargada de ocupar sus escenarios y escuelas. La concepción del término *danza contemporánea*, tal como se ha entendido hasta ahora en nuestro continente, está cambiando de modo radical. Así lo iremos viendo a lo largo de nuestro estudio, el cual pretende aportar caminos que actualicen antiguas concepciones sobre el término, lo que es de absoluta relevancia para crear nuevos espacios formativos no considerados hasta el momento.

Pensando en tal prioridad, nuestro estudio quedará marcado por cierta peculiaridad en el trato e interpretación de dicho término durante la elaboración de cada capítulo, por lo que muchos de los momentos en los que el concepto *danza contemporánea* sea utilizado se acompañarán de su correspondiente nota al pie que aclare si se refiere al

concepto de *actualidad*, como sinónimo de *contemporáneo*, o al *tipo de registro* al que pertenece como danza.

CAPÍTULO I

ELEMENTOS INTEGRANTES EN LA COMPOSICIÓN ARTÍSTICA.

*Las reflexiones y las valoraciones críticas tienen siempre como punto de partida un conjunto de cánones que son el resultado histórico de la historia del arte y del gusto.*⁸

Gianni Vattimo

Es sabido que cualquier artista ha de ser diestro en el manejo de las cualidades del gusto, el estilo, el placer estético o la belleza en el momento de enfrentar el acto creativo. La finalidad del artista se encuentra en la consecución de su obra, concluyendo claro está, en su representación. En consecuencia, cualquier estudio teórico elaborado en torno a las artes habrá de admitir la especial atención de dichas cualidades, por ser todas ellas consideradas parte inherente de la creación artística. Ciertamente, el objeto de nuestro proyecto no deriva en un análisis profundo de ninguno de los conceptos mencionados, ya que cualquiera de ellos nos conduciría al desarrollo de una tesis en toda su magnitud. Así, nuestra reflexión se moverá en torno a la comprensión de dichos conceptos, en tanto se conformen como elementos esenciales de la creación artística, debiendo comprender ciertos aspectos que posibiliten la claridad de criterio en el delicado momento de enfrentar el acto creativo. Por tanto, trataremos simplemente de exponer algunos de los aspectos fundamentales que han de caracterizar dichos términos como conceptos vivos en continua mutación a través de los siglos, evidenciándose los distintos modos de expresión a los que se prestarán según la época, contexto o lugar en el que cada uno se encuentre, descubriendo posiblemente su correspondiente reflejo en las diversas formas artísticas.

⁸ VATTIMO, Gianni y ROVATTI ALDO, Pier: *El pensamiento débil*, Madrid: Cátedra, 1988-2006,p.20

Por otra parte, y considerando el estudio que estas páginas enfrentan, se ha añadido un quinto elemento de reflexión por considerarse prioritario, en tanto y en cuanto, nuestra investigación queda centrada en la danza. Nos estamos refiriendo al elemento musical. Música y danza como disciplinas independientes al tiempo que tremendamente dependientes, por lo que se ha considerado crucial el análisis historiográfico de la relación entre ambas, especialmente si se observa que una parte importante de los referentes de la danza moderna se ocuparían de independizar los movimientos danzados respecto de la música, desenvolviéndose así en su propio ritmo corporal para acabar componiendo música mediante su danza, lo que conduciría al enorme despliegue de estilos y distintos géneros en los que se habría de desarrollar la danza moderna durante todo el siglo XX hasta nuestros días.

1.1. La Belleza.

A lo largo de la historia nos encontramos con numerosos y diferentes análisis elaborados en torno a la idea de belleza; dichos análisis pondrán de manifiesto la importancia e influencia de las diferentes culturas y sociedades en la construcción de dicha idea. Nos mostrarán la cultura, el momento histórico o tipo de sociedad como aspectos fundamentales en la formación de la opinión sobre todo aquello que nos gusta o que nos resulta agradable visualmente, y acogerán matices muy distintos dependiendo de la situación en la cual se encuentre el individuo. Por tanto, forjarse una idea preconcebida del concepto de belleza no es empresa recomendable en ningún ejercicio crítico a realizar, considerándose primordial la comprensión de que la reflexión sobre la belleza, así como el hecho de cultivar el gusto, van a suponer en todos los casos un estímulo crucial de las capacidades estéticas. Efectivamente la consideración de lo bello dependerá de la época y de las culturas, aunque posiblemente más allá de las distintas concepciones del término existan normas únicas aplicables a todos los tiempos y sociedades.

Por ejemplo, para los antiguos griegos, la idea significaba forma. Los arquitectos, escultores o artistas plásticos no consideraban la forma como la cumbre suprema, sino que se derivaba de relaciones numéricas. Los presocráticos (S.VII y VIa.c) pretendían dar una visión del mundo como un todo ordenado, gobernado por una ley única. Más adelante con Pitágoras (S.VIa.c) comenzaría la relación entre la numerología, el espacio, la estética y el cosmos, estrechando vínculos entre dichos aspectos. Los pitagóricos buscan en el número el orden y la inteligibilidad, encontrando en ellos el límite necesario capaz de proporcionarles dichas cualidades, propiedades que por otro lado, son inherentes sin duda, a la música y la danza. Los pitagóricos necesitan asentarse en la idea de finitud, ya que la infinitud les produce temor e inseguridad ante la sensación de la incapacidad de ordenar. Al igual que en el músico, la noción de orden, como todos sabemos, constituirá un aspecto fundamental en la mentalidad del bailarín profesional⁹, el cual necesita indiscutiblemente de una adecuada partitura organizada para poder concretar su obra, por lo que la estrecha relación atisbada ya, entre el pensar pitagórico o presocrático con la música y la danza se hará indiscutible; disciplinas íntimamente relacionadas al ritmo, a la métrica y por tanto al orden, la proporción o la búsqueda de la armonía, ya que para ellos la idea de la armonía musical se relacionaba directamente con la producción de lo bello.¹⁰

Y no hay belleza ni deleite sin proporción y la belleza está en los números: es necesario que todas las cosas tengan una proporción numérica, y por consiguiente, el número es el modelo principal en la mente del creador y el rastro principal, que en las cosas, conlleva a la sabiduría. (Buenventura de Bagnorea S.XIII)¹¹

⁹ Entendiendo como bailarín profesional a aquel que se enfrenta a la danza siendo conocedor de los códigos dancísticos que se estipulen en un determinado momento, sea cual sea el tipo de danza que se practique.

¹⁰ ECO, Umberto: *Historia de la belleza*, Barcelona : Random House Mondari.SA, 2004.

¹¹ Idem. P.62.

En efecto, la idea de la proporción va a continuar elaborándose durante toda la antigüedad para ser transmitida a la Edad Media por Boecio (S.IV y Vd.c) gracias a la relación directa que este entabla con la música en parte de su obra.¹² Es evidente pues, que ya desde la antigüedad, los griegos identificasen la belleza con la proporción, para lo cual la consecución técnica de la forma se tornaría destacable, aunque a su vez, también proclamasen la auténtica belleza como aquella capaz de evocar la verdadera naturaleza del alma humana.

Con Aristóteles, al igual que con Platón, la belleza será asociada al primer principio del *uno* y *el bien*, siendo convertida en realidad trascendente, aunque a diferencia de Platón, Aristóteles concederá mayor protagonismo y atención al arte que a la belleza, dominando en su pensamiento la dimensión cualitativa y el finalismo.

Otra interesante idea básica para nosotros con respecto a la belleza, heredada de los antiguos griegos y que continua marcando el contrapunto con la cánones modernos de belleza, es la que nos lega Plotino, el cual proclamará que la belleza será antecedida por la unidad de la forma y no de la armonía entre sus partes. Para Plotino la verdadera belleza va a trascender el espacio de la sensibilidad alcanzando un espacio superior ubicado en lo invisible, en el alma; por eso la belleza superior estará constituida por todo aquello que va más allá de lo sensible y que el artista debe ser capaz de transmitir a través de su obra.

Con el retorno del platonismo entre la época humanista y renacentista, el ser humano vuelve a instaurarse en esa concepción matemática del mundo que también encontrábamos en Platón, dando lugar sobre todo durante el Renacimiento, al desarrollo y auge de la perspectiva, que será aplicada de modo clave en todas las artes plásticas, transformando totalmente sus estéticas. Aspecto importante en el cual

¹² Boecio: filósofo Romano calificado por los historiadores como el último representante de la cultura romana antigua así como el primero de los intelectuales medievales. Entre las diversas disciplinas sobre las que escribió podemos encontrar escritos interesantes dedicados a la música.

también participarán los bailarines y coreógrafos del momento, para los que el conocimiento y desarrollo del espacio influirá decisivamente en la construcción de los ballets renacentistas.

Manteniéndonos en el pensar griego apuntaremos al pensamiento de Heráclito, el cual, comprendía un universo de realidades irreconciliables fluyendo en la armonía y el equilibrio entre los opuestos. Esta idea de equilibrio que Heráclito nos plantea como dos entidades opuestas que se reconcilian mutuamente eliminando la tensión, va a conducirnos a la belleza apolínea y dionisiaca tan ampliamente referidas a la danza y tan características del pensar artístico de Nietzsche, el cual hará su aparición siglos después (S.XIX) mostrando una belleza apolínea instaurada en el orden y la medida transmitiendo sereno equilibrio y una belleza dionisiaca que no encuentra su expresión en el aparecer de las formas sino más allá, obligándonos a trascender para alcanzarla. Esta será la visión de belleza primordial en las estéticas contemporáneas.

Volviendo a los distintos rostros que la belleza puede mostrarnos caminando entre épocas, culturas o diferentes sociedades, no podemos obviar la transformación mental determinante para la cultura moderna que se experimentará con la filosofía kantiana, a partir de la cual se llevará a cabo el despliegue entre lo bello y lo sublime, de tal modo que desde ahora la belleza quedará más ligada a la forma, aunque sin desprestigiar el contenido porque todo aquello que en la forma se encuentre informe mostrando la capacidad de gustar excelsamente será integrado en un nuevo concepto: *lo sublime*. Para Kant, el objeto bello tiene limitación, se dirige hacia nosotros en cuanto podemos adecuarlo a nuestras facultades de conocimiento, mientras que aquello a lo que llamaremos sublime puede encontrarse en un objeto informe a la vez que traspasa los límites de la imaginación.

Más adelante, las estéticas postkantianas basarán su idea de belleza en la presencia divina sobre el artista, es decir, aquello no humano que servirá de instrumento revelador de la profundidad más escondida que hace necesaria la salida de lo real

para poderla encontrar. Este aspecto será el que domine la mentalidad de los filósofos y artistas románticos, los cuales darán al concepto de genio, tal como Kant ya lo había descrito¹³ el atributo divino que marcará la diferencia en la mano del artista, y tanto Fichte como Hegel continuarán concibiendo *el absoluto* como punto de partida en las manifestaciones finitas del ser humano. Si con Hegel la imperfección que muestra la belleza natural será la causa principal de la existencia de la belleza artística, con el pensamiento poshegeliano el interés volverá a situarse en el hombre, apuntando a los vértices fundamentales de la esencia y la experiencia. A consecuencia de estos aspectos, el arte no se comprenderá necesariamente ligado a la belleza, sino que en muchos casos partirá de la propia subjetividad del artista, por lo que se complicará la comprensión del significado de la obra. Este pensamiento constituirá un precedente fundamental en las vanguardias artísticas que van a ir surgiendo a finales del S.XIX y principios del S.XX donde la forma y el contenido viajarán en una independencia individual, así como en la existencia mutua, dependiendo de los distintos movimientos que se vayan sucediendo.¹⁴

El pensamiento nietzschiano (S.XIX) constituirá uno de los grandes precedentes del arte contemporáneo del S.XX y sus vanguardias; un pensamiento que será atisbado abiertamente en las grandes pioneras de la danza moderna de principios de siglo como Mary Wigman, Marta Graham o Doris Humphrey, así como en otros muchos artistas. La búsqueda del equilibrio en la reconciliación de los opuestos significará, para estas grandes divas de la danza, no solo un pilar conceptual en el que apoyarse para construir su obra desde el concepto, sino también y de modo crucial, un pilar técnico en el que basarán su danza. Es sabida la famosa técnica de Doris Humphrey *fall and recovery*, la cual surgirá de la dualidad existente entre el equilibrio y la pérdida del mismo, idea que a su vez será desarrollada gracias a la influencia clara de

¹³ Para Kant el talento, entendido como dote natural, sería el encargado de dar la regla al arte. CFR. YARZA, Ignacio: *Introducción a la estética*, Navarra: Universidad de Navarra S.A, 2004.

¹⁴ YARZA, Ignacio: *Introducción a la estética*, cit.

la filosofía de Nietzsche que, al igual que para Graham, constituiría un referente en toda regla para su pensar artístico¹⁵. Los principios apolíneo y dionisiaco tan característicos del pensar nietzscheano, les servirán pues, para concluir en esa dualidad de opuestos tan necesaria para el artista creador que a su vez es hombre y que como tal y como artista debe albergar en la armonía y la belleza tanto como en el caos y la ruptura. Ideas que de nuevo transformarán decididamente los conceptos estéticos y por tanto los ideales y códigos que hasta ese momento definían lo bello.

Será a finales del S.XIX y principios del S.XX con las vanguardias artísticas cuando se comenzará a experimentar una nueva etapa en el arte y la belleza. Artistas como Rimbaud o Mallarmé defenderán la idea de arte puro, un arte independiente desligado del contenido que rechazará las teorías artísticas precedentes. A partir de ahora, comienza a intuirse el cambio radical que surgirá con las llamadas vanguardias históricas, que van constituir fundamento absoluto de las estéticas posteriores con sus respectivos cambios en el entendimiento de la belleza y por tanto en las estéticas surgidas a lo largo del S.XX y hasta nuestros días. Poco a poco se irá cultivando la estrecha relación entre arte y belleza tan obvia en la época moderna, y será Heidegger, sin duda, uno de los principales protagonistas en cuanto a la recuperación del nexo arte-belleza, otorgando consistencia al rechazo del subjetivismo y defendiendo las principales estéticas modernas, así como marcando un precedente claro del pensamiento postmoderno.

Al iniciarse el S.XX todo se mueve, la pintura, la música y en paralelo con la misma fuerza lo hará la danza. Dicho movimiento se verá ligado a un fuerte sentimiento

¹⁵ ABAD CARLES, Ana. *Historia del ballet y la danza moderna*. Madrid : Alianza editorial, 2011.

colectivo de ruptura contra *el viejo estilo*¹⁶. Los inicios del S.XX van a nadar en un mar de contradicciones que a su vez conformarán nuevos arquetipos de vida colectiva e individual, siendo este un estímulo crucial para el fuerte movimiento dancístico que acaba de surgir con la danza moderna. La danza moderna había comenzado a despegar con muchísima fuerza, buscando nuevas estéticas que rompieran, de modo radical, con los ballets clásicos románticos. Una idea surgida de la experimentación de nuevas técnicas que finalmente darían como resultado nuevas estéticas creadas a partir de la inversión del concepto practicado por los ballets clásicos, basando su técnica en la fuerza del interior del cuerpo y no en la apariencia física, es decir trabajando la forma y por tanto el movimiento desde la subjetividad del artista, tal como Heidegger proclamaba. Así es como comienzan los primeros pasos y transformaciones en el mundo de la danza moderna de principios del S.XX, buscando enfrentarse al caos para encontrar la serena armonía humana.

Más adelante, con el postmodernismo y en paralelo a las estéticas estructuralistas y posestructuralistas, reubicaremos el canon de belleza, fomentando estéticas nuevas basadas en el concepto, la experimentación y la importancia de las estructuras creadas por sí mismas y no tanto por su contenido. Estados Unidos como pionero de la danza moderna va a destacar con los movimientos de la *Judson Church* desarrollados en Nueva York, suponiendo este movimiento dancístico experimental, el de mayor envergadura mundial. Desde él podemos atisbar la influencia del pensamiento posestructuralista en muchas de las creaciones de los coreógrafos del momento, Merce Cunningham constituiría un claro referente, ofreciendo una idea de belleza en las composiciones coreográficas muy diferente a las que se venían ofreciendo hasta el momento.

¹⁶ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid: Turner S.A, 1989.

Obviamente, lo que pretendemos es pulular sobre la idea no absolutista de lo bello defendiendo un concepto mutante y vivo fundamentado en la creencia, innegable hoy por hoy, de que manejamos un término que presentará rasgos distintos en cada época o país, tanto en su parte externa como interna, en su forma y contenido o en lo palpable e intuitivo. Asimismo debemos apuntar a los diferentes aspectos que la belleza puede mostrar en una misma época y lugar entre diferentes disciplinas a juzgar. Por ejemplo, no necesariamente vamos a encontrar las mismas tendencias pictóricas que literarias o dancísticas y musicales en una misma época; así como considerar la evidencia historiográfica que pone de manifiesto como las mismas tendencias y estilos pueden interrelacionarse a través del tiempo para ir y venir indefinidamente. Es en este sentido, en el que apuntaremos la necesaria apreciación de la posibilidad de diversas visiones de la belleza coexistiendo en un mismo momento y lugar.

Sin duda alguna los cánones de belleza han ido desarrollándose y transformándose a lo largo de la historia, lo que evidencia la viveza, a la vez que la grandeza indiscutible del concepto; un concepto que, hoy en día, debido a los nuevos avances en comunicación y tecnología está al alcance de todos y por tanto de las masas, lo que va a significar una influencia detonante en la construcción y entendimiento de todo aquello que podamos considerar bello. En la actualidad, la preocupación por la cultura de masas y el gusto popular elaborado a través de los medios tecnológicos es un aspecto que encontraremos en boca de cualquiera que pretenda teorizar sobre lo artístico en el S.XXI y que por tanto supondrá una gran influencia en la estética de las creaciones artísticas de nuestro tiempo.

1.2. El Gusto y el Placer Estético como espacios físicos e intuitivos del artista.

Deducimos pues de todo lo expuesto, y como ya Hume defendía, que tanto el gusto como la belleza vendrán caracterizados por el peso consensual que se le otorgue en cada época, cultura o sociedad. Hume concebía el gusto como sentido interno y la

belleza como sensación placentera de tal sentido, pudiendo esta proceder de la forma, o de su utilidad y por tanto desembocando en la belleza de la forma o en la belleza de la imaginación. Indiscutible aparece en cualquier artista creador aparece el manejo de las cualidades del gusto, el placer estético o la belleza, a lo largo de cualquiera de sus procesos creativos. La finalidad del artista se encuentra en la consecución de su obra, concluyendo, claro está, en su representación. Aunque no es fin de este proyecto desarrollar toda la teoría kantiana sobre las facultades de juzgar, para comprender como el artista puede desenvolverse con dichos elementos hemos querido resaltar algunos aspectos interesantes del pensamiento kantiano. Kant va a concebir el placer estético como: *un estado del espíritu en el cual una representación concuerda consigo misma, en cuanto fundamento, bien para conservar tal estado, bien para producir un objeto.*¹⁷ El proceso creativo del artista transcurre entre bien diversas vertientes, dos de ellas discernidas de esta reflexión, en tanto que el artista se va a mover entre su capacidad y habilidad para producir, como en el interés de la capacidad y habilidad del receptor para recibir. Lo cual irá ya determinando, sin duda, la maleabilidad del objeto. En el epígrafe 49 de *la crítica del juicio* Kant definiría el significado estético del espíritu como:

*Espíritu, en significación estética, se dice del principio vivificante en el alma; pero aquello por medio de lo cual ese principio vivifica el alma, la materia que aplica a ello, es lo que pone las facultades del espíritu con finalidad en movimiento, en un fuego tal que se conserva a sí mismo y fortalece las facultades para él.*¹⁸

Esa habilidad de representación de las ideas estéticas emergentes de la imaginación es lo que Kant llamaría “espíritu”. El espíritu aparece como esa voz interior que va a cuestionar constantemente y gracias a la cual la intensidad de la vida se hará posible, ofreciéndonos a su vez esa tensión necesaria para continuar mutando. Defenderá que

¹⁷ BOZAL, Valeriano : *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid : Antonio Machado, 1987, p 212.

¹⁸ *Ibidem*.

el libre juego de las facultades, la imaginación y el entendimiento que se desarrolla gracias al juicio del gusto penetrará, intensamente, en el interior del sujeto para conducirlo más allá de una actividad específicamente estética, consiguiendo así, entrar en relación con esa totalidad necesaria, siempre inherente a la obra de arte. Entiende una imaginación viva, gobernada por la habilidad de elaborar una idea y ampliarla estéticamente desde sí misma, por lo que el creador pondrá en movimiento esa capacidad intelectual por medio de la cual, se hará posible la plasmación imaginaria que se busca, otorgando la diferencia. Por tanto, Kant entenderá el placer estético como la conservación de tal exceso, para concluirlo siempre con la representación; una representación surgida a consecuencia de todo ese movimiento generado en la imaginación del artista y que recopilando todos esos detalles informativos procedentes de la intuición más absoluta, yacerá en la unidad de lo expresado.¹⁹

La habilidad de plasmar, dar forma a una idea imaginaria para a dar a luz un nuevo ser de sensaciones, constituye una ardua tarea que requiere del desarrollo no solo intelectual sino intuitivo, ya que reducir la realidad a la plena racionalidad es renunciar al más puro impulso vital. Del mismo modo que reducir la realidad al absurdo o la irracionalidad constituiría tremenda insensatez.

El hombre completo es capaz de permanecer sensible a la experiencia poética y mística del cosmos, es aquel capaz de captar a través de realidades cósmicas algo de conocimiento invisible.[...]La belleza tiene en este sentido, su propia función, en cuanto activa la nostalgia de los valores perdidos, despierta el espíritu y hace presente, de algún modo, el error de tales perspectivas parciales.²⁰

¹⁹ BOZAL, Valeriano: *Mimesis: las imágenes y las cosas*, cit.

²⁰ YARZA, Ignacio: *Introducción a la estética*, cit p 15.

Con este argumento, se hace clara la importancia del concepto de belleza en la creación artística, así como esas sensaciones invisibles que ocupan el espacio intuitivo del artista y que no solo no se deben obviar, sino que deben ser pensadas para que su manejo desemboque en un incremento de la habilidad creativa.

Ahora bien, no solo la habilidad intuitiva se hace indispensable en la construcción y el desarrollo del objeto artístico, con lo que durante semejante proceso de estetización no dejaremos de enfrentarnos como artistas-creadores al ejercicio crítico, un ejercicio asociado a las capacidades intelectuales que, como ya hemos dicho, deberán activarse, indiscutiblemente, para concluir la plasmación final. Hume mantenía que el hecho de dogmatizar la belleza es un hecho impracticable: ¿cómo encontrar la belleza real o la deformidad exacta? Considerando la gran magnitud y dificultad del concepto de belleza, tal como venimos viendo hasta ahora, no nos queda más que apoyar la afirmación de Hume sobre evitar cualquier dogmatismo en relación a la belleza, teniendo en cuenta su pertenencia al sentimiento humano. Todo aquello que permanezca en relación a los sentimientos se escapará de cualquier lógica científica admitiendo infinidad de sentimientos distintos.

Ciertamente, todo aquello que ocupa el espacio intuitivo en el ser humano se va a convertir en indescifrable con exactitud, aunque no podemos olvidar que el ser humano va a moverse entre ambos espacios: el espacio intuitivo y el espacio físico, considerando este último un espacio en el cual también se ancla la belleza, el espacio de la razón. Por tanto tal como Hume postulaba, fijar reglas de composición a priori no es tarea realizable:

Es evidente que ninguna de las reglas de composición están fijadas por razonamientos a priori, y tampoco pueden considerarse como conclusiones abstractas del entendimiento a partir de la comparación de tendencias o relaciones de ideas que

sean fijas e inmutables. Su fundamento es el mismo que el de todas las ciencias prácticas: la experiencia.²¹

Obviamente, el proceso creativo de cualquier artista, requiere de la experiencia del creador, siendo este un motivo determinante en la visión, aceptación o rechazo de los elementos que van conformando la obra. Hermanar ambos espacios en cuanto a los elementos que venimos analizando, resumirá Hume, que dependerá del consenso adquirido en cada época y sociedad; a mayor consenso sobre lo que es bello, place o agrada, mayor aceptación y respeto se obtendrá. Teniendo en cuenta, claro está, la gran variedad de gustos que sin duda existen, además de ciertos criterios que parecen emerger de la naturaleza y que se consideran universales, Hume hará la observación de la *delicadeza del gusto*, aspecto en el cual se pensará basándose en el entendimiento y conocimiento de la materia a tratar y de su historia a través de los siglos. En nuestro caso, aplicaremos su reflexión a la construcción de un criterio profesional gracias a ese fomentar el gusto por medio de la observación interior y la experiencia.

En síntesis, restringir el ímpetu de la imaginación para reducir el acto a la razón, la exactitud y la proporción generaría un organismo inerte que nada tendría que ver con el arte, aunque al mismo tiempo reducirlo a lo contrario se escaparía de toda racionalidad, equilibrio y armonía, por lo que tanto el espacio intuitivo como el espacio físico deben ser potenciados al unísono para, al menos, todo aquel que persiga la creación.

²¹ HUME, David: *Sobre la norma del gusto*, [Online] <http://www.ugr.es/~zink/pensa/Hume1757.pdf> [Consulta 11 de Julio de 2014]

Para concluir diremos que estar familiarizado con diversos tipos de bellezas, al igual que con ciertos elementos íntimamente relacionados con ella, generará un ejercicio crítico más profundo, así como mayor capacidad de análisis; aspectos que indiscutiblemente se verán reflejados en la calidad de la obra artística.

1.3. El Estilo.

La forma artística no tiene un fin en sí, no está hecha para encerrar o neutralizar el fermento de donde ha salido. Es el receptáculo que no deja de calentarse, atizado por el contenido viviente hasta que en el mutuo proceso de fundición se haya completado; es cuando, solamente entonces, el acto de creación artística nos habla.²²

Mary Wigman

Será al sumergirnos en el universo de la composición coreográfica cuando analicemos en profundidad la realidad dual tan determinante que ofrece la obra dancística entre la forma y el sentido como elementos fundamentales a los que debe enfrentarse cualquier creador que elabora su obra. No hace falta señalar la importancia del análisis de estos dos mundos en el ámbito danzario, teniendo en cuenta que desde que la danza fue considerada un arte más, esta supondría la disciplina por excelencia que, a través de los siglos, se desarrollaría en un continuo debate entre la mera expresión manifestada a través del cuerpo y la capacidad de expresión desde una puesta en escena surgida desde el concepto. Por hacer una referencia historiográfica, nos remontaremos a París, situándonos en el año 1727, donde nacería Jean Georges Noverre, uno de los nombres más significativos de la historia del ballet y padre del ballet moderno, coreógrafo, intérprete, maestro de ballet y teórico de la danza. Noverre se ocupó de reformar radicalmente los

²² WIGMAN, Mary: *El lenguaje de la danza*, Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2002.

principios tradicionales del ballet como aspecto decorativo en las óperas, para otorgar a la danza las cualidades de la acción, posibilitando así la representación dramática y por tanto teatral, más que las habilidades técnicas o virtuosas; anteponiendo por tanto, la *danza de expresión* a la *danza de ejecución*, aspecto que caracterizará a los grandes pioneros alemanes y americanos de la danza moderna del S.XX. Por tanto, afirmar que la danza es un arte de expresión capaz de transmitir por sí misma ideas reales o emociones, pudiendo así narrar, comunicar, transmitir un mensaje o cuestionar sobre lo que se pretenda, es tan cierto como afirmar que al mismo tiempo la danza puede mostrar el extremo completamente opuesto; aquel que muestra la geometría, un juego de formas libres que no busca narrar, ni experimentar emociones sino que simplemente busca la belleza de los gestos gracias al virtuosismo de los movimientos y el control del cuerpo en el espacio, así como la riqueza de las estructuras compositivas, encadenando una figura detrás de otra, buscando el movimiento musical o el silencio, pudiendo ambos hermanarse al movimiento danzado sin necesidad alguna de crear en el espectador ningún tipo de sentimiento; danzar sin la pretensión de narrar o de transmitir. Noverre anexó la danza a la pantomima liberándola del único placer de la vista, haciendo de ella un arte del movimiento creando un lenguaje de formas y símbolos, tal como los modernos harían dos siglos más tarde.

De dicha reflexión, concluiremos que el espectáculo danzado oscilará eternamente entre dos concepciones: la física y la conceptual. Afirmación de la que partiremos no solo para desarrollar nuestra teoría sobre la diferenciación entre la creación de estilo a la habilidad compositiva, sino para elaborar y asociar a partir de dicho aspecto, nuestra propia historia de la danza moderna y muchas de sus confluencias, para terminar comprendiendo el porqué de la danza actual y su adecuada formación.

Enfrentándonos, por tanto, a la construcción artística desde una perspectiva filosófica, tendremos en cuenta varios aspectos importantes sobre los que reflexionar:

en primer lugar nos encontramos con la elaboración del lenguaje coreográfico como discurso, en el que diferenciaremos dos aspectos importantes; por un lado la realización del mismo como acontecimiento, y por otro su comprensión como sentido, aspectos que nos conducirían de nuevo a *la forma y el concepto* como elementos fundamentales en la elaboración del estilo. Si entendemos el discurso como estímulo, guardando en sí mismo la característica de estar vivo, diremos que el discurso actúa comportándose como ese modo energético que influye directamente sobre las emociones o disposiciones afectivas del receptor. Dicho discurso constituiría la coreografía como tal, por lo que en él, estaríamos poniendo en juego la exteriorización intencional que haría posible dicha capacidad de dialogar y, por ende, de realizar una interpretación capaz de convencer al espectador.

Por otro lado, para elaborar el discurso debemos disponer de una serie de elementos que nos ayuden a construir el lenguaje coreográfico deseado, con lo que acudiremos al signo. Los signos serán los encargados de construir. Un gesto virtuoso, los pasos, un tipo de movimiento determinado, serán elegidos para crear la unidad básica del lenguaje dancístico, mientras que la sucesión de esos movimientos (que a su vez constituirían las frases danzadas) supondrían la unidad básica de la coreografía. El discurso coreográfico, por tanto, sería el encargado de sostener la dialéctica del *acontecimiento* y del *sentido*, comprendiendo por *acontecimiento* un mundo que consigue convertirse en lenguaje gracias al discurso del ejecutor ofrecido a un receptor (espectador) con el que entablará un intercambio solo como fenómeno temporal. Considerando la relación entre el movimiento y la composición de los mismos en el discurso coreográfico, lo que nos llevaría a la creación de las frases danzadas, al encadenamiento antes mencionado de las diversas figuras que se van creando con el cuerpo, pasaríamos a la importancia de la habilidad de crear un

discurso capaz de ofrecer en sí mismo la totalidad de la obra, así como una obra discursiva entendida como producción estética capaz de proyectar *un mundo*.²³

Ahora bien, aunque todos estos rasgos son esenciales en su conjunto a la hora de analizar o reflexionar sobre la composición coreográfica, también los vamos a encontrar definitivamente, en la elaboración de un estilo propio, para lo cual hemos de asumir la triada formada por : *significante o estructura formal, sentido o intención, significación o comunicación*.

Hoy por hoy sería muy discutible plantear una creación meramente formal. Cualquier artista creador, aún defendiendo la no comunicación o transmisión de sentimientos o emociones, contará con el pleno manejo del *sentido o intención* como elementos encargados de ofrecer una *forma* plenamente viva.

Una vez aclarados los puntos anteriores y sin perder de vista en ningún momento nuestra pequeña reflexión sobre la belleza, el gusto o el placer estético como elementos mutantes por excelencia a lo largo de la historia y las diferentes culturas, continuaremos nuestro análisis desde la defensa absoluta de una producción dancística que oscilará continuamente entre esas dos concepciones mencionadas, ofreciendo así el rigor necesario para el abrazo de una formación plural que servirá de apoyo a esa reflexión emergente en el encuentro del bailarín con el cuerpo y el proceso de creación. Por tanto, proponemos dos rasgos distintivos que como veremos a lo largo de nuestra investigación pretenden sostener la solidez formativa a la que deben someterse cualquiera de las dos vertientes, para que tanto una como otra puedan constituirse con extrema excelencia, unificando la calidad del esfuerzo físico y mental requerido por igual en ambas formas de composición, además del apoyo

²³ RICOEUR, Paul: *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México : Fondo de cultura económica, 2004.

que esta actitud supondrá para la pluralidad de lenguajes que finalmente se ocuparán de conformar los diferentes estilos.

Continuando nuestro particular desglose disciplinario, pero ya entrando en una globalidad artística independiente de la concepción con la que cada creador se identifique, haremos dos diferenciaciones dentro de la *obra*. Por un lado, nos fijaremos en la obra como secuencia mucho más larga que la que ofrecen las frases creadas, paulatinamente, con sus propios problemas de comprensión, ya que dicha secuencia deberá guardar relación con la totalidad finita y cerrada que ofrece la obra como tal. Por otro lado, miraremos la *obra* como *ser* sometido a un tipo de codificación que se aplica a la propia composición, pudiendo otorgar al discurso un *sentido* o una *significación*. A esta codificación le asignaremos el nombre de *registro dancístico*, entendiendo como tal el acercamiento del movimiento utilizado a unas determinadas técnicas u otras. Por tanto, para ofrecer una definición de estilo diremos que: es lícito en la obra o coreografía que esta pertenezca a uno u otro registro dancístico, aunque, finalmente, cada obra acabará recibiendo su única y genuina configuración, la cual irá asociada al individuo que la crea. Esta configuración propia sería *el estilo*.

Por tanto la composición pertenecerá a un determinado registro y, en consecuencia, permitirá que emerja un estilo individual que caracterizará el discurso propuesto, un discurso que podremos conformar como obra discursiva (totalidad cerrada) o como fragmentos formales que no dispongan de finalidad comunicativa en sí mismos, aunque sí del *sentido* que haga de ellos organismos vivos y que, por tanto, estén a su vez conformando una producción artística. Categorías como *obra* o *producción* invitan al trabajo, al esfuerzo y, por tanto, al conocimiento necesario requerido para dar forma a la materia sometiéndonos al dominio de los diferentes registros y la creación de estilos individuales. Así, el lenguaje del danzar, desde un punto de vista

profesional, se convierte en una *praxis* y en una *techne*.²⁴ *El trabajo es así una de las estructuras de la práctica, si no la estructura principal: es la actividad práctica que se objetiva en las obras.*²⁵ Del mismo modo la obra dancística considerada artística y con fin en sí misma, será el resultado de un trabajo capaz de reorganizar el lenguaje dancístico creado.

En síntesis, la paradoja en la cual se mueve cualquier proceso creativo entre la *forma* y *el sentido o significación*, nos lleva a concluir que en lo referente a las artes plásticas, la enajenación que puede llegar a experimentar el receptor puede darse simplemente por la belleza causada por la *forma* conseguida (experiencia estética), sin que el creador pase por la obligación de tener que transmitir un determinado mensaje, aunque dicha forma nunca vaya a su vez desprovista de sentido. Por tanto, valernos de una perspectiva hermenéutica para analizar reflexivamente sobre la creación propia y *el sentido o significación* que a esa creación podamos ofrecerle una vez haya sido exteriorizada, nos ha conducido a la consideración absoluta de que la multiplicidad y la versatilidad en el arte del danzar no hace más que enriquecer tal disciplina, aportando múltiples visiones que no tienen porqué quedarse fuera de la profesionalidad, el rigor o el academicismo.

1.4. Antecedentes musicales y dancísticos: asociación y ruptura.

*Vivimos en un tiempo en el que creo que no hay una corriente principal, sino muchas corrientes, o incluso, si se quiere pensar en un río de tiempo que hemos llegado a un delta, puede que incluso más allá de un delta, a un océano que se extiende hasta el cielo.*²⁶

John Cage, radio KPFA, 1992.

²⁴ RICOEUR, Paul: *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México : Fondo de cultura económica, 2004.

²⁵ Idem, p.101.

²⁶ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar el S.XX a través de su música*, Barcelona. Seix Barral S.A.2009, 2014, P 425.

Diversos estudios e investigaciones historiográficas demuestran que la música y la danza son disciplinas hermanadas, lenguajes originarios de la humanidad. Ambas gozan de ser los modos primigenios de comunicación entre los hombres. Pero a su vez, si nos acercamos a su desarrollo como disciplinas profesionales, como especialidades artísticas que desarrollan su propia técnica, teorización y representación, podemos observar que, a lo largo de su evolución, se moverán en una constante asociación y ruptura para desembocar, finalmente, en la actualidad en su individualidad como materias artísticas, aunque la excelencia de su relación posiblemente sobre otras sea indiscutible.

El significado social y la evolución estética que presenta la danza en nuestros días tienen una confirmación histórica. Si analizamos representaciones prehistóricas o estudiamos e investigamos antiguos códices de pueblos primitivos observamos como la música, el canto y la danza tuvieron total relevancia en cuanto a la vida ceremonial y social de estas civilizaciones, donde sus ideas religiosas suponían un encuentro con sus divinidades a través de rituales organizados con el fin de venerarlas; dichas divinidades constituían para la sociedad de aquellos días un modo de sincretismo mágico entre el ser humano y su medio, basado en el control de un universo donde todo fenómeno natural se aparecía como criatura de los dioses y sustento de los hombres, por lo que su relación se nos presenta, podríamos decir, como fenómeno inherente a la humanidad.

Por ejemplo, los bailes religiosos de algunos pueblos africanos invitan al lance y la transfiguración fusionando la magia y el arte para reflejarnos ya, desde un principio, la naturaleza estética del hombre. El símbolo también es parte fundamental en su cultura, dejan ver claramente su tendencia artística, apareciendo artistas especializados en diferentes técnicas que harán posible el desarrollo de los valores artísticos, por lo que ya en la prehistoria, se atisbaba claramente el precedente fundamental de la historia. Existe por tanto una tendencia a la abstracción, a la

organización y coordinación del ritmo y el movimiento enriqueciéndolo expresivamente a través de la música.

Numerosas referencias históricas nos confirman la gran diversidad de danzas existentes en cada cultura e incluso su inserción en la religión, así como su confluencia con la música. Ya en Grecia, a la danza se le otorgarán cualidades como la euritmia o la elegancia en el cuerpo y el espíritu, siendo los filósofos el colectivo que plantearía su reglamentación social. Ciertamente la influencia de la danza en las artes llega hasta nuestros días. Se tienen noticias de autores antiguos que confirman la existencia de bailes ancestrales que desembocarán en una diversidad de danzas populares ofreciendo diferentes formas según la región o país al que perteneciesen. Las danzas americanas son un valioso ejemplo, aunque complicado en su estudio, por la enorme incidencia presentada debida a la colonización e inmigración europea y africana.

Interesantes aportaciones medievales fueron los bailes señoriales de trovadores y troveros en los cuales serían añadidos el canto y la poesía, lo que supondría un importante legado cultural de ritmos y formas. Con la aparición de la burguesía situaremos un primer precedente en la profesionalización de la danza, ya que este constituirá un sector preocupado por cultivar debidamente su ocio. Obviamente la evolución de la danza conlleva el desarrollo de la música que la acompaña; se añadirá el canto, lo que implicará mayor complejidad entre la unión de ambas artes. Gracias a tratadistas musicales, como Grocheo o poetas como el Arcipreste de Hita, entre otros, podemos saber de estas danzas así como de los instrumentos musicales con los que se acompañaban. La resistencia de la nobleza al poder feudal va a propiciar la continuación de fiestas y eventos urbanos, así como la continuación de celebraciones suntuosas que afianzan el poder de la realeza, aspectos fundamentales que marcarán el sustento y desarrollo de ambas artes.

En Italia, en 1581 con Catalina de Medici se facilitará la creación del *Ballet Comique de la Reine*, principal antecedente de lo que será posteriormente el Ballet.²⁷ Así si la danza medieval había supuesto un conglomerado de distorsiones y movimientos frenéticos, con el movimiento renacentista, esta dejaría marcado para siempre un estilo de amanerada elegancia reverencial y de una triunfante oferta del bailarín hacia su público. Con lo que el virtuosismo técnico pasaría a protagonizar la danza requiriendo de la presencia del maestro y el especialista para su construcción, el coreógrafo. Será con el trabajo de ambos como se formarán bailarines de una precisión prodigiosa desencadenándose el entusiasmo por un perfecto dominio de lo difícil para resaltar una técnica depurada y naturalmente artificiosa.²⁸

El Renacimiento se verá imbuido de un potente espíritu dirigido al desarrollo de la música y la danza; grandes banquetes, mascaradas y desfiles con espléndidos disfraces, todo ello concebido con una meticulosa organización en la que la pantomima y la acción serían protagonistas. Sería el propio monarca el que organizaba dichos eventos y el que se encargaría de controlar la colaboración artística, estableciendo un plan y un argumento donde la poesía, el mimo, la danza, la música y la plástica se constituían ya en un colectivo interdependiente, aspecto precursor de los orígenes de la ópera y el ballet.²⁹

Con el Barroco, el género mixto mascarada ballet proseguirá a la mascarada simple evolucionando algunos aspectos en su conformación. Por ejemplo, compositores como Monteverdi (*Il ballo delle ingrate*) contribuirán a aportar al género la belleza de sus partituras. Se introducirán nuevos pasajes en la música que más tarde se acabarán convirtiendo en recitativos y melodías. En suma, se pasa de la diversión al espectáculo, surgen nuevos ballets en las cortes francesas (*el ballet à entrées*) ofreciendo, en un principio, números sueltos de danza acompañados por un preludio

²⁷ XIRAU, Ramón y SOBREVILLA, David: *Estética*, Madrid : Trotta, SA, 2003.

²⁸ NAVERAN, Isabel y ECIA, Amparo: *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid: Artea , 2013

²⁹ XIRAU, Ramón y SOBREVILLA, David: *Estética*, cit.

explicativo e intercalados por recitales o cantos monódicos o polifónicos, todo un desarrollo que, finalmente, culminaría en la gran danza final. Poco a poco se fueron incrementando las partes cantadas, lo que permitía considerar las entradas como momentos danzados intercalados en una ópera. Jean-Baptiste Lully (1632-1687) compositor, instrumentista y bailarín afincado en la corte de Luis XIV, comprendiendo las posibilidades estéticas de dichos ballets, así como sus aspectos negativos, emprendió colaboraciones con influyentes dramaturgos, tales como, Corneille, Racine y Molière, así como con reconocidos ingenieros escenográficos, para dar lugar a la creación de la ópera-ballet y la comedia-ballet como suma de todas las artes. Gracias a su iniciativa se fundará la Academie Royale de la Musique et de la Danse que consolidaría este nuevo género y donde se establecerían los principios de la danza clásica con validez universal hasta la actualidad.

Con el cambio de monarquía de Luis XIV a Luis XVI la estética del ballet se verá claramente marcada por el racionalismo barroco. Más tarde, y a lo largo del s.XVIII, nuevos ritmos subrayaran una evolución estilística en correspondencia con la aristocracia predominante del momento. A la par, las danzas americanas, heredadas de culturas africanas e indígenas, llamadas danzas profanas harán su irrupción en Europa extendiéndose por el continente desde las cortes españolas, como danzas majestuosas de elegancia hispana, un legado cultural del cual España podrá jactarse de haber aportado al continente Europeo después de la llegada a América. Serán los maestros de baile de las cortes europeas de los s.XVII y XVIII los que se encarguen de crear, con la influencia de estas danzas, las llamadas danzas preclásicas.³⁰

Curiosamente, tal como sucederá dos siglos más tarde con los pioneros de la danza moderna, a lo largo del s.XVIII se respirará un afán por escapar de lo clásico con un correspondiente resurgimiento de la estética del sentimiento y lo cotidiano. Se

³⁰ GUERRA, Ramiro: *Eros baila: danza y sexualidad*, Cuba: Letras cubanas, 2000.

experimentará también un poderoso influjo de todo lo oriental; lo exótico se pone de moda generando una tendencia general en las artes hacia el “motivo de la turquería” (*allegro alla turca* de la famosa sonata de Mozart) o ambientes orientales y americanos en *Las Indias galantes*, ópera ballet compuesta por el que sería considerado el sucesor de J.B Lully en las cortes francesas, Jean Philippe Rameau. Rameau introducirá la danza en sus óperas, dejándole de interesar la ópera-ballet, e incorporará la danza al desarrollo argumental de sus óperas. Como alusión diremos que ya en el s.XVII Ménestrier defendió el derecho del ballet a figurar por sí mismo en las artes de imitación.³¹

En aquellos momentos, el célebre y emblemático Noverre se encontraría trabajando por una danza de expresión con vida propia en contraposición a una danza de acción tratada como simple elemento decorativo basado en la técnica y en construcciones meramente formales. Renunciará al helenismo artificioso para abrazar una temática más humanista, lo que evidentemente se acompañará de la creación de nuevos valores coreográficos, dinámicos y plásticos. Toda esta reforma afectará también a la indumentaria que se verá verdaderamente revolucionada llegando a renunciar a las pelucas tradicionales y las máscaras, influyendo así en la interrelación dada entre la danza, la música y la escenografía. Por tanto, aparecen nuevas facetas que producirán una renovación de la antigua pantomima con la visión de una estética prerromántica, tal como correspondería al resto de las artes en este mismo momento.

Con Noverre, estaríamos asistiendo a un entendimiento de la danza al estilo de los modernos del s.XX permitiendo que el gesto corporal y el movimiento repleto de dramatismo reinasen sobre el tempo musical o el virtuosismo técnico. A esta tendencia instaurada por Noverre responderá el maestro de ballet Carlo Blasis (1795-1878) el cual considerará que la fuerza de la expresión no debe perturbar el

³¹ XIRAU, Ramón y SOBREVILLA, David: *Estética*. Madrid : Trotta, SA, 2003.

virtuosismo técnico ni la euritmia por lo que propondrá *fundar la acción sobre una base rítmica y el gesto sobre una base escultórica, estilizar la figura y la expresión temática, observar con flexibilidad la retórica de las tres unidades*.³² Este “duo epocal” que se nos presenta con Noverre y Blasis bien podría recordarnos al formado por Cunningham y Balanchine en el s.XX, del cual hablaremos a lo largo de este capítulo.

Durante el s.XIX, y paralelamente a la evolución del ballet profesional irrumpirán nuevos ritmos que se verán reflejados tanto en la música como en la danza: vals, mazurcas, polonesas, escocesas, el can-can en el París de 1830, etc. El ballet seguirá participando en las óperas, y hacia 1850 decaerá la estética del ballet romántico igual que en el resto de las artes. Será en el s.XX cuando el ballet emerja de modo sorprendente; momento que se verá protagonizado por el desarrollo de su creatividad coreográfica, destacando por ser motivo de interés para pintores, músicos y escritores, lo que hará de él una disciplina cuasi arrogante para el gremio dancístico no afiliado al clasicismo. En respuesta a dicho florecimiento se rebelarán todo un colectivo de artistas bailarines que reivindicarán de nuevo otras formas de expresión no basadas en lo artificioso o el virtuosismo. Serán los futuros pioneros de la llamada *Danza Moderna*.

Por tanto, la música y la danza han parecido siempre estar predestinadas a una dependencia común “renunciando” quizás de un modo inherente a su propia individualidad. Dicha dependencia ha significado, sin duda en el ejercicio profesional de ambas, motivo de disputa a partir de las rupturas surgidas en el s.XX con los elementos tradicionales que venían predominando de la segunda mitad del s.XIX.

³² XIRAU, Ramón y SOBREVILLA, David: *Estética*, cit, p268.

El s.XX marca una relación entre música y danza caracterizada por un continuo cuestionar la independencia individual de cada una de ellas. Quién prima sobre quién sería una pregunta constante que sus respectivos representantes se plantearían en según qué circunstancias. Ala par, el s.XX marcará, decididamente, los principales ejemplos profesionales en cuanto a grandes colaboraciones artísticas surgidas entre coreógrafos y compositores. Un precedente de la marea de asociaciones que vendrán después, se atribuye a las grandes obras de Tchaikovsky (1840-1893) las cuales serán inscritas en los ballets rusos del s.XIX. Las composiciones musicales de Tchaikovsky estarán ampliamente ligadas a la obra coreográfica de Marius Petipa (1818-1910), coreógrafo y maestro de danza en la corte imperial rusa. Ambos artistas permanecerán unidos por la mayor parte de su obra en importantes colaboraciones que aún hoy serán incluidas en numerosos repertorios clásicos de grandes ballets. Sería pues Tschaikovsky el que respondería a los arreglos musicales solicitados por Petipa, accediendo a la transformación de las partituras en orden a las necesidades de la danza, con lo que la concepción existente en aquel momento apoyaba la necesidad de la música de ser bailada dejando a esta subordinada a la danza.

Manteniéndonos en el contexto de los ballets rusos y teniendo en cuenta las subordinaciones que la música experimentaba frente a la danza en todas sus colaboraciones artísticas, será en 1913 cuando las relaciones entre coreografía y composición musical abrirán una nueva etapa en la que ambas disciplinas comenzarán a moverse en un contexto de entendimiento mutuo que permitirá el desarrollo de ambas materias de forma individual. Una etapa que será marcada por Vaslav Nijinsky (1889-1950), coreógrafo y primer bailarín de los ballets rusos de Serge Diaghilev, que haría presente su originalidad y capacidad de innovación con la emblemática puesta en escena de la *Consagración de la Primavera* en manos musicales del gran compositor Igor Stravinsky (1882-1971). En esta obra, la faceta musical sería definida en su tiempo como *una gran fusión de sonidos nacionales* y

*modernos con rasgos folclóricos y vanguardistas que se refuerzan mutuamente.*³³

Este ballet sería estrenado el 29 de Mayo de 1913 en el Théâtre des Champs-Élysées en la avenida de Montaigne de París, donde los ballets rusos de Serge Diaghilev celebrarían su primera gala primaveral. En este ballet, Nijinsky se preocupó de estudiar el modo en que la coreografía y la música pudiesen confluir, encontrando un nexo común que las aunase, analizando así la parte rítmica para encajar partitura y coreografía por medio de un lenguaje común: el ritmo. A pesar de que Nijinsky se encargó de apoyar su aprendizaje musical, con Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) en cuanto a la integración de los elementos rítmicos en el movimiento del cuerpo, Stravinsky no dudó en manifestar su descontento acusándole de incompetencia en el plano musical defendiendo íntegramente la subordinación de la danza al tempo musical. Investigaciones posteriores realizadas por Millicent Hodson³⁴ descubrieron que Nijinsky se negó a seguir la música defendiendo una mayor complejidad rítmica del movimiento danzado³⁵.

Así, en medio de una vorágine de innovaciones estilísticas nace el ballet de *La Consagración o Danza de la Tierra*. Una danza que profetizaba, según escribiría Alex Ross;

...un nuevo tipo de arte popular: primitivo pero sofisticado, elegantemente salvaje, el estilo y el músculo entrelazados. Encarnaba la “segunda vanguardia” dentro de la composición clásica [...] Durante gran parte del s.XX la música había sido un

³³ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar el S.XX a través de su música*, Barcelona. Seix Barral S.A.2009, 2014, p.123

³⁴ Millicent Hodson elaboró en los años 80 una Tesis Doctoral sobre los ballets rusos de Diaghilev, para la cual llevó a cabo una meticulosa investigación durante más de siete años y que culminaría con la reconstrucción del ballet de *La Consagración de la Primavera* interpretado por el Jofrey Ballet.

³⁵ PINEDA PEREZ, Juan Bernardo. "Música y sonido en la danza contemporánea occidental del s.XX." *Revista Multimedia*, dic, 2012.

Disponible en: <http://www.danza.es/multimedia/revista/musica-y-sonido-en-la-danza-contemporanea-occidental-del-s.-xx>

[Consulta el: 17 de agosto de 2014]

*teatro de la mente; ahora los compositores habrían de crear una música del cuerpo. Las melodías habrían de seguir los modelos del habla; los ritmos habrían de corresponderse con la energía de la danza; las formas musicales debían de ser más concisas y claras; las sonoridades habrían de tener la crudeza de la vida tal como se vive realmente.*³⁶

Disputas en el terreno profesional en cuanto a la supremacía de una disciplina sobre otra comenzarán a surgir a partir de estos momentos, de modo que poco a poco sea la danza la que acabe por adaptarse plenamente a las exigencias musicales a pesar del trabajo en conjunto que continuarán realizando coreógrafos y compositores. Prueba de ello será, años más tarde, el tándem artístico formado por Stravinsky y Balanchine, momento en el que la música adquiere un protagonismo preponderante sobre la danza, quedando esta sujeta a la hegemonía musical.

*Con la llegada de George Balanchine, sin embargo, Stravinsky encontró a su otra mitad creativa. El proyecto de Balanchine de volver a captar el estado de equilibrio de la danza clásica por medio de la coreografía moderna (a veces atlética, a veces abstracta) era la imagen refleja del nuevo estilo de Stravinsky. La unión de danza y música sugería una unión superior de cuerpo y espíritu.*³⁷

Esta será una faceta que volverá a cambiar, como iremos viendo, a partir de los años sesenta con Merce Cunningham como precursor de una nueva búsqueda de la individualidad dancística.

Consideraremos el ballet de *La Consagración de la Primavera* de Nijinsky-Stravinsky, así como los ballets rusos de Diaghilev, un precedente fundamental tanto para las grandes compañías clásicas como para algunas de las comedias musicales de Broadway, donde coreógrafos como Jerome Robbins o George Balanchine serán

³⁶ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar el S.XX a través de su música*, cit, p.106.

³⁷ Idem, p.155.

los referentes más absolutos, siendo además este último como hemos señalado y desarrollaremos más adelante en el capítulo que le dedicamos, uno de los más grandes maestros en cuanto a la adaptación y confluencia de la danza y la música.

La Consagración de la Primavera de Nijinsky marcará una época en la que un buen grupo de compositores europeos de alto nivel -como Stravinsky en Rusia, Béla Bartók en Hungría, Maurice Ravel en Francia o Manuel de Falla en España entre otros-, se dedicarán a la música popular además de a otros asuntos musicales con la firme propuesta de burlarse de la gran influencia de los grandes compositores alemanes y austriacos. Influjo que venía soportándose desde el s.XIX, obligando a la música a habitar continuamente espacios formales y sinfónicos, no permitiendo la experimentación y, por tanto, la apertura a nuevas y genuinas formas de composición. Compositores como Satie o Debussy comenzarán a buscar el modo de enfrentarse a las nuevas tendencias musicales y salir de las fuerzas del sinfonismo beethoveniano y la ópera wagneriana con el fin de reconciliarse con los nuevos tiempos que se avecinaban, originando, finalmente, durante la Primera Guerra Mundial una clara ruptura con las formas más clásicas impuestas hasta el momento; un tiempo en el que jóvenes compositores parisienses, incluyendo a compositores de la talla de Satie, se apropiarían de melodías del music-hall, ragtime o del jazz³⁸, lo cual marcaría un nuevo periodo musical acentuado, principalmente, por la pluralidad de estilos ampliamente desarrollados a lo largo del s.XX, estilos marcados por una gran diversidad de ritmos, muchos de ellos heredados del folklore y los pueblos afroamericanos, que tanta influencia tuvieron en el boom jazzístico y sus derivados musicales estableciendo su cuna en los Estados Unidos de América.

A pesar de las disputas por mantenerse independientes y sobrevivir individualmente, se torna indiscutible la influencia recíproca que ambas disciplinas van a experimentar

³⁸ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar el S.XX a través de su música*, cit.

en cuanto a su evolución se refiere, por lo que entenderemos que la evolución de la danza implicará, a su vez, un crecimiento en la música que la acompaña y viceversa. Para poder comprender el entramado dancístico que será vivido durante el s.XX, debemos echar una mirada al universo musical que se dio paralelamente.

Los años veinte protagonizarían un desasosiego cultural que pareció rociar a los grandes compositores clásicos de aquellos tiempos.

*En los locos años veinte por primera vez en la historia, los compositores clásicos no tenían la certeza de que ellos eran los únicos custodios del grail del progreso. Estaban apareciendo otros innovadores y progenitores. Eran estadounidenses. A menudo carecían del barniz de una educación de conservatorio. Y, cada vez con más frecuencia, eran negros.*³⁹

Efectivamente, la cultura afroamericana comenzaba a integrarse de modo arrasador en la cultura norteamericana. Los espirituales afroamericanos supondrían la llave para el futuro musical de los Estados Unidos, diría Dvorak, compositor del s.XIX que ya intuyó lo que acabaría confirmándose años después.⁴⁰ En 1892 el maestro checo viajaría a New York para dar clases en el Conservatorio Nacional. Allí comenzaría a diseñar lo que más tarde sería la novena sinfonía *Del Nuevo Mundo* tal como fue titulada, llevándole a expresar sus opiniones sobre las melodías negras en un artículo publicado en el New York Herald el 21 de Mayo de 1893:

[...] En las melodías negras de Estados Unidos descubro todo lo que se necesita para una gran y noble escuela de música. Son emotivas, delicadas, apasionadas, melancólicas, solemnes, religiosas, audaces, alegres, desenfadadas o todo cuanto se desee. Es música que se adecua a cualquier estado de ánimo o cualquier propósito.

³⁹ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar el S.XX a través de su música*, cit., p.15

⁴⁰ *Ibidem*.

No hay nada en el tema de la composición que no pueda abastecerse de temas procedentes de esta fuente.⁴¹

La colonización y la conquista de tierras americanas marcan un choque de culturas que en lo que se refiere a las artes, y en especial a la música y la danza, será absolutamente decisivo para América y muy notable para Europa. Al igual que la música negra hacía su irrupción en la cultura americana cuestionando la gran tradición musical arrastrada por Europa y abriendo nuevos caminos en el terreno sonoro, al evolucionar los conceptos clásicos de armonía, melodía, timbre o métrica gracias a la incursión de valiosísimos y altamente variados ritmos que modificarían la composición predominante hasta el momento, las danzas africanas irrumpían modificando cánones y códigos danzarios que, en el s.XX, se desplegarán en nuevas técnicas y pulidos registros ampliando el horizonte y la concepción de la danza académica. Ramiro Guerra, en un texto publicado en 1992 en Cuba, en el Nº 3 de la revista Tablas,⁴² diría de la danza africana que:

La danza africana posee movimientos, tanto tensos, animalísticos y rudos, como otros llenos de relajamiento, suavidad y lirismo, todo con un sello peculiar de gracia no convencional. Usa a veces movimientos de gran simplicidad, repetitivos, y otros, complejos y virtuosos, alardes que bordean con la acrobacia.⁴³

Si bien Dvorak en 1892 respiraba el aire fresco, la sensibilidad y la riqueza sonora que aportaban las melodías negras sabiendo que estas podían ser para la cultura musical, como de hecho fueron, un caldo de cultivo de incalculable valor, Ramiro

⁴¹ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar el S.XX a través de su música*, cit.

⁴² Extraído del fragmento inédito para el libro *Calibán danzante* que la editorial Letras Cubanas publica en 2008.

⁴³ NAVERAN, Isabel y ECIA, Amparo: *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid: Artea, 2013, p.212.

Guerra⁴⁴ en su valioso análisis sobre las danzas africanas y su legado nos aportará la misma sensación.

Aunque como veremos a lo largo de esta investigación, los términos utilizados para nombrar determinados registros estilísticos en danza y en música no siempre van a coincidir, lo que sí observaremos serán características comunes que harán posible la creación de nuevas técnicas y estilos, sirviéndose en muchos casos de su reciprocidad de influencias. En definitiva, fuente común que nutrirá numerosos y variados estilos musicales y dancísticos desarrollados durante el s.XX en Occidente, y que van a protagonizar gran parte de los espectáculos danzados y musicales de este siglo. Así, veremos como el cambio y la ruptura en la vida y obra de muchos de los célebres compositores clásicos de principios del s.XX producirá una adaptación a nuevos valores artísticos que desembocarán, en cuanto a la danza se refiere, en diferentes tipos de asociaciones teatrales donde, poco a poco, el teatro musical se convertirá en una fuente de obras convertidas en grandes referentes para la música y la danza de este siglo.

La Gran Guerra enfrentaría a los individuos a una crisis de valores estéticos y morales imposibles de frenar en su afeción mental, traduciéndose inevitablemente en pensamientos traumáticos y sensaciones violentas, lo que quedaría reflejado en las creaciones de muchos de los artistas de aquel momento. *El cambio de siglo arrastró un alejamiento de las tendencias más suntuosas y místicas del arte, así como el ascenso de la música popular y las tecnologías de difusión masiva: el cine, la radio, el jazz, el fonógrafo o el teatro de Broadway.*⁴⁵ Aspectos determinantes de la realidad de la posguerra que marcaría los próximos acontecimientos artísticos.

⁴⁴ Ramiro Guerra, ensayista, bailarín, coreógrafo y fundador de la danza moderna en Cuba, Doctor Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte en 1989.

⁴⁵ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar el S.XX a través de su música*, Barcelona, cit, p.159.

París había quedado entusiasmado con la música afroamericana ya hacia el 1900, por lo que los ritmos de *Jazz* se usaban en una continua influencia reflejada en todo tipo de compositores del momento. Los años veinte marcarían esos años parisinos donde las veladas jazzísticas, el music-hall o las nuevas tendencias abrazadas a las jóvenes vanguardias del cubismo, futurismo, dadaísmo o surrealismo se entremezclaban en ese afán de ruptura y conservación, donde la reconciliación de opuestos se traducía en general, y en especial para los artistas, en un cierto equilibrio ficticio a causa de la rotunda necesidad por trascender una realidad trágica legada por la guerra.

En medio de este entramado de circunstancias no es de extrañar el destacado lugar atribuido a los espectáculos de Serge Diaghilev, que si bien son del todo relevantes en cuanto al protagonismo que ofrecen en su novedosa concepción del espectáculo fusionando las distintas materias artísticas en su concepto de *Obra de Arte Total*, no lo son menos respecto a las variadas, célebres y prodigiosas colaboraciones entre coreógrafos y compositores que, sin duda, conformarán un hito en las vanguardias artísticas de principios de siglo, abordando con entendimiento y profesionalidad la mezcla de géneros, las nuevas tendencias musicales, y, por ende, nuevos registros danzarios influenciados por el folclore, el music-hall o el flamenco⁴⁶, todos ellos desarrollados desde la elegancia y el virtuosismo de bailarines que contaban con potentes formaciones clásicas. Sin duda, Diaghilev y Massine fueron capaces de intuir los primeros pasos del ballet moderno, prueba de ello serían los ballets *Parade (1917)* o *Mercure (1924)*. Ambos, fueron coreografiados por Massine y compuestos musicalmente por Satie, con diseño de vestuario y escenografía de Pablo Picasso. Entre otras colaboraciones coreográficas y musicales realizadas por los Ballets Rusos

⁴⁶ Los ballets rusos de Diaghilev mantienen durante la I Guerra Mundial, importantes relaciones con España a nivel político y artístico, tanto que establecen su sede en España, siendo esta su sede central durante la primera guerra mundial. De aquí la influencia, muy notable en alguna de sus obras, del flamenco por ejemplo, u otros motivos populares españoles. En: NOMMICK, Yvan y ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio: *Los ballets ruses de Diaghilev y España*, Madrid: Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2012.

cabe destacar *El sombrero de tres picos* (1919) de Manuel de Falla y coreografía de Massine, *Pulcinella* (1920) con música de Stravinsky y coreografía de Massine, *La siesta de un fauno* (1922) de Claude Debussy y coreografiado por Nijinsky, o *Blue Train* (1924) compuesto por Darius Milhaud y coreografiado por Bronislava Nijinska por nombrar algunas de ellas.

Tres serán los avances tecnológicos destacables a partir de los años veinte que incluirán de modo decisivo en lo que queda de siglo. En primer lugar, la grabación eléctrica, que enriquecerá la calidad ofreciendo una gama dinámica inimaginable hasta el momento. En segundo lugar, la radio, que alcanza la capacidad de transmitir música en vivo por todo el continente. Y, en tercer lugar, aparece el cine sonoro, incorporándose el micrófono, lo que permitió la liberación de la música clásica restringida, hasta entonces, únicamente a los salones de concierto de élite. A partir de ahora la música clásica podría formar parte de la cultura de todos los habitantes abriéndose a todo tipo de clases sociales.⁴⁷

Alrededor de los años cuarenta, paralelamente, a la II Guerra Mundial mientras la Alemania nazi y la Unión Soviética mantenían el control de toda Europa, una oleada de célebres genios artísticos emigraron a Estados Unidos. A partir de este momento, Estados Unidos se convertirá en la cuna principal de los acontecimientos dancísticos y musicales surgidos durante todo lo que restará de siglo y hasta nuestros días. En este mismo periodo, el musical de Broadway empezó a crecer convirtiéndose, poco a poco, en un género independiente de la música estadounidense. Una especie artística que mostraba, cada vez con más fuerza, su propio lenguaje, sus propias escuelas y su particular estilo de canto, pudiéndose ya distinguir entre ópera y Broadway.

Los musicales de Broadway se convertirían en un espacio de acercamiento para artistas de todos los registros. Sería en las comedias musicales de Broadway donde

⁴⁷ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar el S.XX a través de su música*, cit.

grandes figuras de la creación musical y la dancística se encontrarán para emprender colaboraciones emblemáticas. Grandes compositores como: Oscar Hammerstein con *Oklahoma*, Leonard Bernstein con *West Side Story*, Aaron Copland con *Billy the Kid*, o George Gershwin con *Porgy and Bess* por nombrar algunos de ellos, se movieron dentro de este género. En cuanto a coreógrafos también asistiremos a un desfile de genialidades artísticas verdaderamente representativas, como pudieron ser, Agnes de Mille, George Balanchine, Jeromme Robbins o Bob Fosse entre otros muchos. Otra colaboración musical y coreográfica destacable aunque no en Broadway, fue la que mantuvieron Martha Graham y Aaron Copland en 1945 con *Appalachian Spring*. La idea de la obra surgió de Martha Graham, la cual propiciaría un espectáculo danzado utilizando un estilo aéreo y atlético de danza moderna muy propio de ella.

Así, aunque la música sirviese como inspiración o factor complementario para con otras disciplinas, el binomio característico que se observa entre la música y la danza, a lo largo de toda la historia no podrá, en verdad, igualarse a ningún otro entre las artes. Por tanto considerando lo mencionado hasta ahora, y teniendo como objetivo la comprensión de cómo desde un punto de vista dancístico profesional puede afectar la música a la danza, de si la danza es independiente o no de la música para crear su propio universo o, de cómo se puede danzar con o sin el acompañamiento musical, hemos decidido otorgar al *ritmo* la característica de eje central de nuestra disertación, siendo este la base principal a través de la cual la danza podrá permitirse enmarcar y reafirmar, o no, su independencia.

Hablar del ritmo, si se nos permite, sería hablar del eje central que marca el movimiento, ya sea el corpóreo o el del sonido; dos aspectos absolutamente fundamentales a considerar en cualquier discurso referido a la música y la danza. El sonido se desplaza al igual que el cuerpo al bailar y es en esos desplazamientos donde ambas disciplinas pueden permitirse confluír o distanciarse para mostrar su

independencia o, por supuesto, su dependencia. Fernand Shirren⁴⁸ lo apoyaría en sus escritos sobre el ritmo, *Le rythmé primordial et Souverain*, sustentando el ritmo como algo esencial que gobierna nuestras vidas, una concepción del ritmo como fuerza primordial y soberana de la vida, pensamiento ya defendido, a principios del s.XX por Émile Jacques-Dalcroze, Rudolf Steiner y Rudolf Laban. Tanto Shirren como todos ellos entenderían que:

*El ritmo es el motor primordial que mueve la creación artística. Es el impulso que anima el pincel del pintor, la banqueta del percusionista, el pie del bailarín o la mano del músico. Se encuentra tras cualquier gran obra de arte y rige las formas vivas de la naturaleza. De entrada se define, pues, como proporción geométrica, como relación armónica entre las partes de una figura [...] la descubrimos en las gargantas de mar, las colmenas de abejas, los templos griegos, el concierto de percusión de Béla Bártok o las proporciones del rostro de la Mona Lisa.*⁴⁹

Pero tanto Steiner como Dalcroze o Laban, al igual que Shirren, van a considerar que el ritmo se deberá entender a través del movimiento corporal. Por tanto, ahora será el cuerpo el medio por el cual alcanzar el verdadero conocimiento del ritmo. Para todos ellos, experimentar con el cuerpo estableciendo correspondencias rítmicas con la naturaleza a través de danzas o del movimiento físico, será el modo de alcanzar la armonía psicofísica que se traducirá en una mejora de la vida humana y, sin duda, constituirá un factor fundamental para enriquecer la creación coreográfica por medio

⁴⁸ Fernand Shirren (Niza, 1920-Bruselas 2004), pianista, percusionista, compositor y profesor en la escuela *Mudra* de Bruselas, escuela fundada por Maurice Béjart en 1970 con el propósito de formar intérpretes completos perfeccionando su técnica y favoreciendo el contacto con los diferentes medios de expresión.

⁴⁹ AVILA, Raimon. "Fernand Shirren i els moviments del ritme." *Estudis escènics: quaderns de l'institut del Teatre*, N° 32, Avila ,2007.

Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/251665>

[Consulta el: 16 de agosto de 2014]

del movimiento danzado. Sin embargo, según Laban existía la posibilidad en el ser humano de carecer de sentido del ritmo, y en ese caso Laban afirmaría que:

*...sin una sensibilidad y una conciencia para el uso y la función del ritmo en el cuerpo no podremos descubrir el inexpresable poder y potencial comunicativo de la sensibilidad más alta y la consecución de la armonía.*⁵⁰

Estas consideraciones serán aspectos fundamentales que influirán decididamente en las nuevas concepciones con respecto a la música en la danza de las que se nutrirá la segunda mitad del s.XX en cuanto a la independencia que sufrirán la una de la otra en la creación de nuevos lenguajes dancísticos y nuevas formaciones, también en las diversas experimentaciones que se llevarán a cabo en la danza, sobre todo a partir de los años 50; un sin fin de nuevas investigaciones que comenzarán con las propuestas del compositor musical John Cage y el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham en su empeño por defender la supervivencia individual independiente de cada una de las dos disciplinas. Será en la Cornish School en Seattle, mientras Cunningham cursa sus estudios como actor y siendo aún muy joven, donde conocerá al compositor John Cage, con el que comenzará una sólida relación artística que durará casi toda su carrera. De esta relación, fluirán las experimentaciones, hasta ese momento absolutamente novedosas, en cuanto al uso de la música con respecto a la danza, para llegar a independizarla completamente de la música.

Según Cunningham la danza se basta a sí misma. Debe seguir siendo una entidad independiente. En su opinión, no se trata pues, de subordinar su danza a un acompañamiento sonoro cualquiera. Al considerar los factores que puedan afectar

⁵⁰ AVILA, Raimon. "Fernand Shirren i els moviments del ritme" *Estudis escènics: quaderns de l'institut del Teatre 2007*, num 32, pdf p.3 <http://www.raco.cat>

*al movimiento, el elemento sonido debe considerar un carácter absolutamente independiente y permanecer fuera del tiempo y del espacio*⁵¹.

Todos estos son aspectos que marcaran, decididamente, la etapa del boom del postmodernismo dancístico que se vivirá en Estados Unidos alrededor de los años 60, liberando la danza respecto al argumento o la narración. Las representaciones dancísticas se verán envueltas en parámetros espaciales donde el bailarín será mostrado como elemento integrante de una construcción arquitectónica efímera y móvil.⁵²

*...la composición musical comienza a formar parte del espectáculo de danza como espacio sonoro eliminándose cualquier atisbo de jerarquización entre música y danza, así como una necesidad del silencio por parte del bailarín que evidencia su deseo de mostrar una danza pura.*⁵³

En contraposición a las tendencias postmodernistas, cargadas de nuevas experimentaciones, la danza clásica, la danza moderna y la danza jazz con el musical de Broadway y los espectáculos televisivos, así como las danzas populares americanas, también cobrarían gran fuerza, siendo partícipes de la tremenda evolución musical que se estaba experimentando. Así, Balanchine, otro gran referente del momento, supondrá la otra cara de la moneda respecto a la relación de la música con la danza. En el análisis teórico de su ballet *Agon*, obra que realiza en colaboración con Stravinsky, él mismo escribe:

Para mí, por encima de todo, la invención rítmica de Stravinsky es la que proporciona el mayor estímulo. El coreógrafo no puede inventar ritmos, solo reflejarlos en cada movimiento. El cuerpo es su medio, y sin ayuda, improvisará

⁵¹ BARIL, Jacques: *La danza moderna*, París. : Paidós., 1977, p.236.

⁵² PINEDA PEREZ, Juan Bernardo. "Música y sonido en la danza contemporánea occidental del s.XX." Cit.

⁵³ *Ibidem*.

*durante un momento. Pero la organización del ritmo a gran escala es un proceso mantenido, una función de la mentalidad musical.*⁵⁴

Para este gran maestro de la danza, bailar requeriría fundamentalmente de la música. La música para Balanchine supondría el estímulo máspreciado, el impulso necesario para construir sus obras.

*...No era sencillo imaginar pasos de una densidad, calidad, insistencia métrica, variedad, maestría formal o asimetría simétrica que fueran comparables. [...] así un carpintero de ballet ha de encontrar la cualidad dominante del gesto, una tensión o una paleta de movimientos consistentes, una escala activa de canales de corrientes que descubran a la vista lo que Stravinsky dice al oído sensibilizado.*⁵⁵

Las distintas posiciones que Balanchine y Cunningham mostrarán frente a la música en la danza posibilitarán a las siguientes generaciones de bailarines y coreógrafos relativizar la importancia de una frente a la otra. Los coreógrafos se moverán en un espacio de libertad en la utilización de la música en el espectáculo danzado, siendo únicamente su decisión ignorar la música, eliminarla por completo o someterse a ella. Actitud que a partir de los años sesenta mantendrán gran número de coreógrafos contemporáneos.⁵⁶ Otro ejemplo a mencionar con respecto a la utilización de la música en la creación coreográfica de los años 60-70 es el de la bailarina y coreógrafa Trisha Brown, la cual dijo sobre su relación con la música que:

No podía hacer movimientos con la música sin que estos no fuesen afectados, ya que si hubiera continuado trabajando con la música, jamás podría haber desarrollado un vocabulario que inscribe estructuras polirítmicas dentro del cuerpo. Es decir, no

⁵⁴ BALANCHINE, George y MASON, Francis: *101 argumentos de los grandes ballets*, Madrid: Alianza Editorial S.A 1988, p.17.

⁵⁵ BALANCHINE, George y MASON, Francis. *101 argumentos de los grandes ballets*, cit, P.16

⁵⁶ PINEDA PEREZ, Juan Bernardo. "Música y sonido en la danza contemporánea occidental del s.XX." Cit.

podemos hacer estructuras rítmicas e integrarlas en movimiento estando pendientes del tiempo de la música.”⁵⁷

Es evidente que Trisha Brown, al igual que muchos creadores de su colectivo, planteaban un grado cero de comunicación entre las dos disciplinas, quizá influidos por esa jerarquización de la música frente a la danza, que esta última arrastraría en los años previos al postmodernismo. La autarquía musical fue un hecho durante un tiempo y, probablemente, la danza quiso responder con la misma moneda. La cuestión es que todo este entramado de circunstancias hizo que la danza se desplegara en una oleada de representaciones “amusicales” y experimentales que en algunos casos rozaron en gran medida la cotidianidad y la falta de formación técnica quedando en creaciones efímeras y sin ningún peso, tal como sucedió con muchos de los representantes de la *Judson Church*. Un aspecto que, posteriormente, sería heredado en muchos otros países de Europa. A pesar de la problemática que la autarquía musical denuncia en su propio ámbito respecto a las demás artes, una parte de la danza contemporánea europea de mediados de los años 80 reemprenderá el tándem danza-música a partir de los programas pedagógicos dirigidos a la formación del bailarín en Bruselas, por ejemplo, a través de una serie de cursos impartidos por Fernand Schirren.⁵⁸

Lo cierto es que bailar con la música no ignorándola, sino utilizándola para ser bailada siendo capaz de manejar el cuerpo con una determinada dinámica, requiere de una formación musical de cierta complejidad, así como de un estilo de movimiento concreto que pueda conciliarse con el estilo de música elegido. Sin duda, este es un aspecto que podemos observar en todas las danzas hermanadas al ritmo musical, o en todos aquellos ballets que emplean la música para bailarla y no

⁵⁷ PINEDA PEREZ, Juan Bernardo. "Música y sonido en la danza contemporánea occidental del s.XX." Cit.

⁵⁸ Ibidem.

como acompañamiento. Los ballets clásicos, la danza jazz, las danzas urbanas o populares son todas ellas vivo ejemplo de hermandad musical. Prueba de ello sería Bob Fosse con su magistral utilización del cuerpo ensamblado al ritmo musical. Martin Gottfried en su biografía sobre la vida del coreógrafo diría:

*A Bob le volvía loco toda la música, ya fuera Satie o Mahler, jazz Dixieland o Rock and Roll, cuando trabajaba a solas en la sala de ensayos tan solo le interesaba el compás. Este gusto por el ritmo era una extensión lógica del claqué, un estilo de baile que convierte al cuerpo humano en un instrumento de percusión.*⁵⁹

En cuanto a la danza moderna y, o contemporánea, es difícil generalizar ya que dependerá absolutamente de la decisión de cada coreógrafo, tal como veníamos explicando en párrafos anteriores. A partir de los años 50, con el boom de experimentaciones que se producirán en Estados Unidos con la *Nueva Danza* y los colectivos de la *Judson Church*, la danza moderna se desplegará en un sin fin de derivados de los cuales se generará la llamada “danza contemporánea”. Desde ese momento y hasta nuestros días, dichos términos van a provocar gran polémica en cuanto a la clasificación de estilos dentro del gremio profesional. Aspecto que en este proyecto tendremos en cuenta para no dar lugar a equívoco en nuestras afirmaciones. A nuestro entender, el factor musical obrará como un factor determinante en el momento de su diferenciación. La danza moderna, así como la danza contemporánea, van a centrar su eje rítmico en el cuerpo, en la naturaleza viva, y, por tanto, la principal escucha del creador se moverá en torno a la imposición del ritmo corporal frente al tempo musical, mientras que en la danza jazz, la danza clásica, danzas urbanas o populares, el ritmo musical se impondrá al cuerpo. El cuerpo deberá encontrar su propia expresión sin obviar el tempo musical.

⁵⁹ GOTTFRIED, Martin. *Bob Fosse . Vida y muerte*. Barcelona: Alba Editorial, 2006, p.244.

En nuestra opinión, la imposición del tempo musical en este tipo de danzas no debe comprenderse como una subordinación de las mismas a la música. Balanchine lo expresó abiertamente en sus afirmaciones. Es sabido George Balanchine fue ampliamente reconocido por la maestría con la que sus ballets fluían con la música; Helgi Tomasson, directora artística del ballet de San Francisco diría en una entrevista para *la Dance Magazine*:

*The first Balanchine ballet I saw was "Theme and Variation", and the music and dance come together in a way I had not seen before and I said, "That's I would like to dance".*⁶⁰

En otra entrevista al director artístico de la prestigiosa *Lar Lubovitch Dance Company*, este diría sobre el trabajo de Balanchine que:

*When I first saw his work in the sixties, I saw widely driven people dancing with a full-tilt energy, using their bodies in extreme ways. It looked very modern to me. Subsequently I recognized the astonishing craft and the underlying simplicity of being guided by the music so perfectly. Since then, I've gone back to Balanchine intermittently to rediscover the tools of the craft of choreography.*⁶¹

Bajo estas afirmaciones el dominio musical del coreógrafo se muestra indiscutible, pero además es obvio su conocimiento del cuerpo y del movimiento dejando ver entre líneas la importancia de la intención y del sentido que a través del cuerpo se puede mostrar. Un movimiento que empujado por cada acorde musical no se somete,

⁶⁰PERRON, Wendy. "Balanchine through coreographers" *Dance Magazine*, Vol 78, Nº1, 2004, P60
El primer ballet de Balanchine que vi fue *Tema y variaciones*, la música y la danza se fusionaban de un modo que nunca había visto antes y dije: "Eso es lo que me gustaría bailar."

⁶¹ Idem P.64.

Cuando me encontré por primera vez con su obra en los años sesenta, vi a gente completamente entregada bailando con gran energía, creando formas extremas con sus cuerpos. Me pareció muy moderno. Posteriormente, reconocería el arte tan asombroso y la subyacente simplicidad generada al ser guiado por la música con tanta perfección. Desde entonces he vuelto a Balanchine de manera intermitente para redescubrir los instrumentos del arte de la coreografía.

sino que se hace vivo impulsado por la música, intencionado y repleto de sentido, por lo que se podría entender la relación filial entre la música y la danza desde una mirada dancística clásica y popular, pudiendo ambas sobrevivir individualmente manteniendo su independencia sin renunciar la una de la otra.

Del mismo modo, encontramos en la danza moderna y contemporánea su propia individualidad e independencia. Acceder al ritmo a través del conocimiento corporal y por medio de este, abrir un espacio en el cual, el silencio, la respiración, el pulso o la mera tensión muscular, por ejemplo, actuarán como componentes de una propia sinfonía danzada. El bailarín, por tanto, podrá utilizar su cuerpo como instrumento musical haciendo que solo su danza ya sea música.

En suma, bailarín y músico errantes expresivos condenados al devenir y a la fugacidad, conviviendo en un mundo oculto donde las palabras no dicen. Aquel que baila vagará para siempre de un lugar a otro. Nada se constituye si no hay movimiento o devenir, pudiendo con la danza atrapar, a través del instante su más excelso acontecer, que, tatuado para siempre en la mismísima vida del viviente, en su materia, en aquello que lo conforma *es por encima de todo*. Porque *la danza es la máxima expresión del movimiento, siempre cambiante, no anquilosado. Atrapa el devenir pero al mismo tiempo deviniendo.*⁶² La música como máxima expresión de lo intuitivo, impulso divino, estimulante de la vida e incitación seductora hacia ella, viaje interminable al que no se puede renunciar.

Música y Danza, hijas de Apolo y Dionisos como hijas de esta unión estética divina donde la reconciliación de los opuestos hará posible su acontecer. Instinto dionisiaco que expresa el dolor frente al influjo de Apolo, el dios que con su luz conduce a la armonía y la belleza. La concepción nietzschiana de lo apolíneo y lo dionisiaco como

⁶² AAVV: *Nietzsche actual e inactual. Proyecciones en el pensamiento contemporáneo*. Argentina, Oficina de Publicaciones-Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires. 1994. P.304. En: BERTI, GABRIELA. "Friedrich Nietzsche, Mary Wigman: danzar en el caos".

instintos artísticos de la naturaleza se hace en ellas fuertemente presente en su aparecer como arte, ya que cohabitando un espacio común o independiente, ambas *son*.

Desde esta reflexión de corte nietzscheano entenderemos su dependencia o su individuación. Como hemos visto en su historia a través de los siglos, la música y la danza han pasado de ser las madres de la comunicación para la humanidad a constituirse como disciplinas artísticas de indiscutible influencia en todas las sociedades. Una mirada al pensamiento romántico en busca de una unidad originaria se contrapone a una razón moderna enigmática y febril, donde el fluir de la individualidad en un caos independiente se hace obligado para alcanzar un resurgir que instale a cada una de ellas como ser viviente y autónomo. Ser viviente que como tal, se establezca en lo fugaz y lo cambiante, al igual que la música y la danza. Creemos que este es un aspecto común a ambas, ya que las dos residirán en un continuo desplazamiento capaz de comunicar, permitiendo a todo aquel que lo practica fluir con el universo vivo.

Otorgándole a la música el lugar de excelencia en cuanto a su integración social, por ser esta misma la principal responsable de hacernos intuir la unión de todo lo existente, apoyaremos que la danza puede crearse sin música y que esto es posible gracias al ritmo. Un ritmo natural que se encuentra en toda materia viva y, por tanto, en el cuerpo humano, instrumento principal para bailar. Aunque en nuestra opinión, la música como estimulante de la vida y creadora de impulso viviente, será siempre su eterna compañera, tándem artístico explosivo que permitirá volar al ejecutante y al espectador.

CAPÍTULO II

ANTECEDENTES DANCÍSTICOS

LA DANZA MODERNA: UN RECORRIDO HISTÓRICO POR EL S. XX.

Uno de los intereses primordiales de nuestra investigación, se encuentra en el estudio del fenómeno coreográfico partiendo de un conocimiento que permita potenciar el empuje creativo del artista bailarín, considerando la relación que mantiene, no solo con el cuerpo, sino con el pensamiento. Pretendemos una visión de la danza más allá de un espacio meramente físico, mostrando una danza decidida no ajena al pensamiento. Potenciar el conocimiento y una reflexión profunda en la mente del artista bailarín se muestra relevante en su encuentro con el cuerpo, haciendo que dicho encuentro pueda mantenerse desde un estado de mayor comprensión, para permitirse desembocar en creación. La danza, hoy, es una más en el ámbito de las artes, condicionando sin duda alguna el hecho que tratamos de puntualizar, sabiendo que cualquier creador necesita recopilar una serie de elementos, tanto racionales como irracionales, así como meramente físicos, para poder enfrentar el acto creativo. Perseguir el desarrollo y elaboración de este trío elemental, conducirá a elevar la calidad del resultado final, el nacimiento del artista y el de su obra de arte. Entenderemos la obra de arte como creación genuina que respeta un significado universal, o lo que es lo mismo, que va más allá de lo meramente individual, puesto que será a partir de lo propio y particular, donde se establezca el germen creativo.

Otro de los objetivos de nuestro trabajo se encuentra el estudio de la interrelación que se produce a lo largo de todo el S.XX entre la danza moderna y las danzas populares, el teatro musical e incluso la danza clásica, lo que nos servirá para fundamentar la principal actitud dancística de nuestros días comprendiendo la pluralidad actual, una pluralidad afinada en los híbridos como principal factor de creación de nuevos lenguajes. Las numerosas investigaciones realizadas durante el S.XX han dado como resultado un afianzamiento espectacular de la calidad

dancística actual, por lo que incluso hoy, las técnicas más puras de las que se parte para poder ofrecer una formación de calidad se tornan indispensables. Encontraremos sus orígenes en los referentes elegidos para este trabajo, y aunque cierto es que a lo largo del S.XX, Francia o Gran Bretaña han contribuido con un escenario coreográfico interesantísimo, en nuestro caso, hemos centrado nuestra investigación en Estados Unidos y Alemania; Estados Unidos porque ciertamente es la cuna de la *Danza Moderna*; habrá, incluso, quien llegue a identificar la *Modern Dance* como una forma artística rigurosamente americana.⁶³ Así mismo, se destacará como país pionero de la comedia musical, tan relacionada con la danza jazz, las danzas populares o la danza clásica. Por otro lado, hemos elegido Alemania como cuna expresionista y precursora de la danza teatro, y aunque, efectivamente, Francia y Gran Bretaña son considerados países de gran tradición coreográfica, hemos decidido sesgar en Estados Unidos y Alemania debido a que ambos países suponen las raíces originarias de la danza moderna y lo que derivará de ella, posteriormente, hasta nuestros días.

Existen diferentes y variadas investigaciones que demuestran que la *Modern Dance* fue un movimiento, principalmente, americano con el contrapunto de Alemania, que se habría situado a la cabeza, si no hubiese sido por el frenazo causado por el régimen nazi y los catastróficos sucesos desencadenados por la II Guerra Mundial, lo que, finalmente, recolocaría a Estados Unidos en primer lugar, aunque con una notable influencia de artistas expresionistas alemanes. Una relación que consideraremos esencial en nuestra investigación, si pretendemos lograr una correcta comprensión de las influencias recibidas recíprocamente y que servirán como previos fundamentales de los modos de danza actuales.

⁶³ COLOMÉ Y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*. Madrid : Centro de Documentación de Música y Danza, 2010.

De aquí que un repaso organizado al contexto cultural de estos dos países a través del hacer dancístico y coreográfico de los representantes seleccionados, nos aporte el rigor necesario para comprender la pluralidad que ofrece la danza de nuestros días y, a pesar de que haremos un hueco para el neoclasicismo europeo con Holanda, Suecia y España, recorrer el s. XX a lo largo de los Estados Unidos y Alemania podrá otorgarnos el conocimiento perseguido, dado que los más grandes referentes de la danza del s.XX, han colindado con Estados Unidos en algún momento de su carrera, o en gran parte de los casos, Norteamérica se ha constituido como su sede artística.

Analizando el camino de determinados referentes de la creación dancística del siglo.XX, demostraremos como reconocidos artistas del ámbito de la danza han ocupado, decididamente, la triada pensamiento, intuición y cuerpo, para dar a luz a sus seres de sensaciones, seres universalmente reconocidos desde su mismísima creación hasta nuestros días. Defendemos por tanto, una asociación del artista bailarín con el pensamiento como foco fundamental de inspiración, ya sea en el ámbito de la acción o en el del contenido. Por otro lado, consideraremos la técnica para la formación física que cada uno elija como la educación determinante para el cuerpo y por último observaremos la relación que cada coreógrafo establecía con la música.

Ciertamente existen numerosos y excelentes manuales sobre historia de la danza, aunque en castellano no tantos como nos gustaría, sin embargo, alejados de una nueva elaboración historiográfica del mundo de la danza, nuestra pretensión quedará forjada, allí donde lo expuesto justifique el hacer artístico de los coreógrafos elegidos, considerando una perspectiva mental y física que sirva como empuje de su obra. Trataremos de adquirir el conocimiento suficiente que permita entender cómo se baila hoy y porqué, comprendiendo la importancia de la pluralidad de los lenguajes “danzarios” que existen hoy en día, y cómo han llegado a constituirse de tal o cual modo, aproximándonos a su aceptación desde una visión profesional y, por

tanto, formativa. Para ello, hemos considerado un marco dancístico plural que englobe los diferentes movimientos y creadores más emblemáticos del siglo pasado teniendo en cuenta diferentes criterios: su relación con el contexto social y cultural de su tiempo y su contribución en el desarrollo de las diferentes técnicas físicas encaradas por los "principios arquitectónicos" de la danza moderna, puesto que desde una visión técnicamente distinta a la que ofrecía el ballet clásico, se estudiaría un desarrollo del cuerpo permitiendo mantener una calidad del gesto y del movimiento, así como un determinado virtuosismo que elevase el movimiento a su máxima expresión.

Destacaremos que, el marco trazado en este capítulo para fundamentar las principales inquietudes que inspiran esta investigación deja fuera numerosos coreógrafos y maestros de incalculable valor creativo y pedagógico, habiéndonos decidido en última instancia, por algunos de los referentes más emblemáticos de las danzas seleccionadas que, constituyendo arquetipos cruciales de cada una de ellas, nos prestarán el fundamento necesario para la elaboración del estudio perseguido en estas páginas, aunque sin olvidar, que el sesgo de esta investigación abre, sin lugar a dudas, todo un mundo en el que seguir descubriendo.

2.1. U.S.A: Rupturas/Pioneras/Primeras Escuelas.

Los grandes cambios políticos, sociales y culturales que caracterizaron los finales del S.XIX y los comienzos del siglo XX, se conformarían como precedentes fundamentales de la aparición de la llamada *Modern Dance*. Nos situaremos en los Estados Unidos de América donde la segunda revolución industrial, el imperialismo o la inmigración actuarían como factores causantes de las profundas transformaciones que iban a marcar no solo el terreno dancístico, sino el resto de las artes. La evolución artística que se venía experimentando a lo largo del s.XIX, especialmente en la pintura, y algo más tarde, ya iniciado el s.XX, en la música, conformaron dos elementos cruciales que contribuirían a la formación de nuevas

estéticas que acabarían afectando muy directamente a la visión dancística de los creadores que se aproximaban. Las tendencias pictóricas supusieron un eje fundamental en la apreciación de la nueva danza que pronto estallaría. Una danza libre, enormemente vinculada a la producción de imágenes que, rompiendo bruscamente con la concepción geométrica imperante de los ballets románticos, aceptaría un dinamismo vivo en contacto con la vida para renovar, transformar, empujar e impulsar un remolino de circunstancias que terminarían desembocando en nuevos escenarios dedicados a elevar la energía del artista. Loie Fuller, Ruth St. Denis, Maud Allan, Isadora Duncan o Michio Ito serán considerados pioneros de este nuevo lenguaje.

Surgirá pues, una nueva concepción de danza para defender la expresividad emanada del interior del artista, yendo más allá de una ejecución formalmente armónica. Los modernos van a partir de la necesidad imperante de comunicar, de contar, fluyendo desde una inquietud de comunicación interior con el público. Rechazarán la frialdad proveniente de los ballets románticos que, hasta el momento, habían dado prioridad al virtuosismo y la proporción primando la técnica formal sobre cualquier indicio dramático. Así, cada una de los artistas mencionados creará un lenguaje propio y distinto, mostrando empujes creativos muy diversos en cada uno de ellos. Ninguno de estos creadores apoyará la técnica clásica como vía formativa para bailar, ya que sus investigaciones van a desarrollarse en torno a una calidad principalmente interpretativa, la cual abrirá el cauce para la calidad del gesto o el movimiento. De aquí que el legado de Isadora Duncan sea reconocido no tanto por una técnica que apoye la danza, sino por la brillantez de sus ideas, las cuales constituyeron los cimientos fundamentales sobre los que poder construir sus danzas; danzas geniales que causaron la admiración de grandes artistas; Stanislavski, Fokine o Gordon Craig son solo algunos de ellos.

2.1.1. Isadora Duncan.

Aunque el hacer artístico de Duncan será contemporáneo a las vanguardias históricas de principios de siglo, Isadora continuará guardando fidelidad a su profunda inspiración en la naturaleza, quedando por tanto más próxima a los postimpresionistas, que a los artistas característicos de las vanguardias históricas del momento. Más cerca de pintores como Cézanne o Rodin que de cubistas, expresionistas o futuristas.⁶⁴ La idea de naturaleza en Duncan iba a cobrar un sentido metafórico defendiendo un grupo de ideales sociales y estéticos que caracterizarían su encuentro con el cuerpo. Ideales basados en la libertad, en la sencillez, en la belleza y la armonía de los elementos naturales o en el amor. En definitiva, una serie de conceptos que servirán de guía a su composición coreográfica y su estilo genuino.

Duncan traducirá su profunda inspiración en la naturaleza en la sencillez de un movimiento corpóreo en el que los pasos, la carrera, los pies descalzos en contacto con el suelo y los brazos, unos brazos tremendamente inspirados en el movimiento de las olas, constituirán los principales elementos de sus danzas. Isadora va a mostrar un rechazo absoluto por la técnica que imponían los ballets clásicos elaborando sus danzas a partir de un impulso interior capaz de despertar la idea de un movimiento pretendido que buscase su perfecta ejecución del modo más bello posible.⁶⁵ A pesar de que Duncan no liderará una técnica dancística posterior, tal como sería el caso de Marta Graham años después, le otorgaremos liderazgo a un tipo de movimiento personal pionero en la construcción de un dinamismo circular inspirado en las olas del mar, encontrando su origen en el centro del cuerpo para fluir con libertad hasta la cabeza y el resto de las extremidades, en un hacer pictórico a través del cual el espacio se iría dibujando. Esto marcaría las técnicas modernas que se desplegarían, posteriormente, basando su movimiento en la contracción y liberación del centro del

⁶⁴ DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Akal, 2003.

⁶⁵ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit.

cuerpo, para perder y recuperar continuamente el equilibrio como medida fundamental en la construcción de las frases danzadas.

Duncan iba a apoyar una preparación física para encarar la danza, muy en contra de cualquier opinión de nuestros días, basada en la mera gimnasia, no forzando la condición anatómica particular de cada uno, sino reforzándola para crear un físico preparado para el movimiento. Cabe destacar que a pesar de sus reiterados intentos por crear su propia escuela, finalmente no conseguiría hacerla perdurar. Respecto a su relación con la música diremos que Duncan apoyaba de un modo contundente la independencia de la danza sobre la música, sin embargo todas sus danzas serían impulsadas por esta siendo una ferviente seguidora de la música clásica.

Isadora nacida en 1878, natural de San Francisco de California, crecería en Los Estados Unidos que, por aquel entonces, era considerado una potencia mundial y donde los sentimientos de identidad, libertad y ejemplaridad eran un modelo de conducta americana que claramente se transmitía al mundo de la creatividad.⁶⁶ Fue una lectora voraz de los filósofos alemanes así como una ferviente seguidora de los esquemas de valores planteados en la Grecia clásica. Entendería la voluntad expresada por Schopenhauer como esencia íntima del mundo, una voluntad ciega y poderosa inaccesible al más puro intelecto que marcaría la otra dimensión de la experiencia humana. Un ser humano instalado entre dos estratos que solo podrían vincularse a través del arte o la ascesis. Para Isadora, la danza constituiría el medio a través del cual podríamos aproximarnos lo más posible a esa esencia íntima del mundo. Dotaría al cuerpo de un protagonismo ejemplar, asimilando la idea nietzscheana que aceptaba el cuerpo como eje central de toda teoría. En palabras de Nietzsche: *soy enteramente cuerpo y nada más; y el alma es solo una palabra para hablar enteramente de algo acerca del cuerpo.*⁶⁷

⁶⁶ COLOMÉY PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit.

⁶⁷ DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, cit, p.17.

El protagonismo que Isadora otorgaba al cuerpo iría acompañado de una serie de connotaciones fundamentales que viajarían más allá de la mera utilización de este para la danza. A través de su idea del cuerpo como lugar sensual, espejo fulminante de la mismísima naturaleza, se sobreentenderían una serie de significados de determinados valores sociales característicos de la época. La libertad e igualdad de las mujeres, el amor a la naturaleza, la aceptación de las pasiones o el cuerpo como medio creativo para el artista, serían algunos de ellos, defendiendo su aceptación y rompiendo con doctrinas religiosas que pudiesen tachar el cuerpo como lugar de pecado, en torno a las cuales se establecían una serie de actitudes sociales restrictivas, en contra de las que Isadora construiría su lenguaje artístico.

Otro aspecto que marcó diferencias esenciales respecto a los ballets románticos contra los cuales Isadora se sublevaba, lo formaría el nuevo concepto de relación que ella mostraba entre música y danza, no pareciendo estas ser elaboradas mediante la búsqueda de una reciprocidad entre ambas, sino a través de una relación donde la música apareciese como reina del impulso y privilegiado acompañante de sus más profundas inspiraciones danzadas. Isadora desarrollaría una intensa vida profesional fuera de su país, donde no se sintió comprendida. Pasaría la mayor parte de su vida ejerciendo su danza en Europa. El legado de Isadora para la futura danza moderna que ya se gestaba sería de incalculable valor, teniendo en cuenta su incansable lucha por defender la danza como arte, la brillantez de sus ideas, de las cuales muchos de sus escritos dejaron constancia, y las incesantes reivindicaciones sociales dirigidas a la ruptura de tradiciones que solo hiciesen frenar la evolución de las personas y por tanto de los artistas. Un momento en el que la sociedad estadounidense se movía en halos de libertad, la emancipación de la mujer se tornaba rasgo social protagonista, América era considerado el país de las oportunidades y las vanguardias europeas se extendían hacia los Estados Unidos, haciendo mella indiscutible. Intensos fueron los comienzos de siglo para el ámbito artístico, político y social, una intensidad que sellará no solo el mundo de la danza, sino el resto de las artes.

Las llamadas vanguardias históricas aparecen liderando un espacio mental decisivo en las reacciones de los artistas del momento. Se caracterizarán por la búsqueda continua de la renovación de formas y contenidos con el objetivo de reinventar el arte y así ofrecer nuevos y diferentes espacios que acogiesen la creación y no la recreación. Para ello se potenciarían los enfrentamientos con las diferentes disciplinas precedentes definiendo un vanguardismo que se encargaría de abordar nuevas manifestaciones estéticas apoyadas bien por planteamientos divergentes de los ya existentes, o, por la búsqueda de una significación social reivindicada en la obra, para así encontrar el modo de crear quebrando las representaciones o expresiones artísticas que ya existían fuera cual fuese el ámbito del que proviniesen: pintura, música, teatro, literatura, cine...etc. Una visión que para los precursores de la *Modern Dance* iba a traducirse en ese enfrentamiento con los ballets románticos y en su independencia respecto de las formas simétricamente perfectas que el ballet proclamaba a costa de sacrificar toda expresividad procedente del propio ser, tal como cualquier arte debía promover, una visión artística que decididamente también mellaría en la danza.

Los inicios del s.XX, una mezcla de acontecimientos plagados de cambios radicales propiciados por numerosos avances científicos que, sin duda, iban a constituir un anticipo de todo lo venidero y sus consecuencias. Basándonos en palabras del historiador alemán Philip Bloom describiríamos unos principios de siglo verdaderamente vertiginosos:

Los grandes avances en tecnología, el pacifismo y diversas visiones alternativas del mundo y el futuro tales como la teosofía y la antroposofía; el feminismo; los avances en la tecnología del transporte y el culto de la velocidad; las enfermedades nerviosas «de moda», indicio del desajuste provocado por la vertiginosa modernidad; el

*impacto social del cine; la sociedad de consumo y la estandarización de la producción industrial; el pensamiento eugenésico y sus desvaríos, etc.*⁶⁸

Hechos destacables que rotulaban unos años desenfundados en los que, por un lado se viviría un sentimiento de esplendor gracias a la sensación experimentada de independencia y desarrollo, mientras que por otro subyacería una desazón colectiva que profetizaba los más que desagradables sucesos que vendrían a continuación. La lucha entre lo racional y lo irracional ocuparía pues un lugar privilegiado en las sociedades de aquel momento, las doctrinas nietzscheanas circularían como corrientes de pensamiento protagonistas respecto a sus radical transformación de los valores haciendo resurgir en la sociedad el eterno debate entre el intelecto y el sentir, aunque a partir de ahora, desde un rechazo de lo divino como verdad absoluta. Una visión del mundo responsable de abrir nuevos cauces en la mirada de ese nuevo colectivo de creadores que se avecinaba, triunfando un perspectivismo ideológico esencial en la concepción del concepto de creación y por tanto en el dinamismo, la mutación y la innovación. En suma, las convicciones tradicionales se encontrarían flotando en un mar de contradicciones traducido en una contracultura donde sus predicadores protagonistas vendrían a ser figuras como, William Blake, Charles Baudelaire, Frederich Nietzsche o Henri Bergson.⁶⁹ Una *Era de la Razón* tambaleante debido a la proclamada *muerte de dios* que desembocando en un vértigo prominente necesitaría aplacarse en fuentes como el instinto, la intuición, la mística, el apoyo a las pasiones y la inspiración mediante la emoción. Por tanto, un contexto caracterizado por una óptica múltiple debido a la creciente aceleración que se experimentaba, comenzando a gestarse lo que sería la futura danza moderna con sus más que diversos representantes.

⁶⁸ - BLOOM, Philip: *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1915*, Barcelona: Anagrama 2010.

⁶⁹ Ibidem.

Destacable iba a ser el poderoso influjo oriental que experimentarán numerosos artistas occidentales pertenecientes a ámbitos diversos. Por ejemplo, pintores como Van Gogh, o Cezzane quedarán influenciados por elementos técnicos y compositivos de paisajes de telares chinos o japoneses. Claude Debussy pretendió utilizar la ondulación melódica y los rizos que aparecen en la música *gamelan* de Indonesia para adaptarlo en sus composiciones. Walt Whitman se inspiró en el uso de la repetición de los *Upanishad Hindúes* para crear *epifanías*.⁷⁰ El teatro asiático ocupó un lugar de influencia muy importante en los dramaturgos, directores e intérpretes más talentosos del teatro occidental del momento, y por supuesto, la danza moderna no quedaría excluida de tal influencia.

2.1.2. Ruth St. Denis.

St. Denis, una mujer extraordinariamente dotada física y mentalmente descubrirá su verdadera vocación como bailarina oriental y coreógrafa, ya entrada en su particular vida artística. Comenzó dedicándose al espectáculo de variedades actuando en el teatro de Broadway, donde trabajó durante algunos años no solo bailando, sino cantando e interpretando. Aunque su carrera tomaría un rumbo muy distinto al rumbo con el que comenzó, sus orígenes en el mundo del espectáculo causarían un hacer particular que acabará siendo detonante en la evolución y desarrollo de la *Modern Dance*. Ruth St, Denis encontrará su más profunda inspiración en las danzas orientales a partir de un encuentro fortuito con un cartel de la diosa Isis. St. Denis tomará la decisión de transformar rotundamente su vida artística rompiendo con el teatro de variedades para dedicarse a la creación. Aquel encuentro con la diosa egipcia le valió para darse cuenta de *un no sé qué*, que dormitaba en su interior y que

⁷⁰ BLUMENTAL, Eileen."Corrientes Orientales: La tendencia del teatro occidental." pdf. *Revistes Catalanes amb Accés Obert Raco*. Disponible en:
<http://www.raco.cat/index.php/Assaigteatre/article/download>
[Consulta el 2 de Octubre 2014]

había despertado, no permitiéndole más obviar su llamada. Así es como decide introducirse en el exotismo oriental y convertirse en creadora a través de la danza.

St Denis despuntaría por ser una bailarina tremendamente instintiva en la que la inspiración jugaba el papel protagonista, y por tanto su gran empuje. Una mujer en la que su fluidez de ideas era una constante y su belleza un imán que atraía a todo el que la veía actuar. Ruth crearía su compañía con danzas principalmente inspiradas en el exotismo oriental. Investigaría sobre Egipto y se familiarizaría con la religión y mitología hindúes poniéndose en contacto con los medios hindúes de New York para instruirse en el conocimiento de las mismas.⁷¹ El exotismo oriental, su belleza, la calidad del gesto, su espiritualidad y su interés en el conocimiento le otorgarán el sello a su labor artística, una labor que continuará hasta el final de sus días con ochenta y cinco años de edad y que no cesará en el arte del danzar y todo lo que con este arte colindase. Obtendrá un gran éxito estadounidense (1906-1909) con su primera compañía y acto seguido efectuará una amplia gira por Europa, en la cual también cosechará grandes triunfos, especialmente en Alemania, Londres y París donde será aún mejor recibida, al igual que experimentaron Loie Fuller e Isadora Duncan.

Respecto a sus comienzos coreográficos cabe destacar que St. Denis fue más bien considerada una *Star*, antes que una mera bailarina, teniendo en cuenta el tipo de espectáculo que mostraba. Un espectáculo compuesto esencialmente por danzas de carácter exótico inspiradas en la mitología y el folclore de la India y que otorgaban a su puesta en escena rasgos más cercanos al music-hall o al teatro de variedades.⁷² A nuestro entender la influencia de sus comienzos profesionales en el mundo del espectáculo teatral donde la fusión del teatro, el canto y la danza habían constituido sus orígenes, determinó un factor destacable en el estilo que acabaría sellando su

⁷¹ BARIL, Jacques: *La danza moderna*. París: Paidós: 1977.

⁷² *Ibidem*.

carrera, de hecho, la escuela que montó con Ted Shown, supondría un caldo de cultivo para la formación de talentos profesionales de muy diferentes registros dancísticos.

Por la escuela de Shown y St.Denis pasarían los más emblemáticos referentes de la danza del momento, desde los reconocidos como fundadores de la *Modern Dance*, Marta Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman, hasta, más adelante, grandes bailarinas y artistas de la comedia musical como Gwen Verdon, o el célebre coreógrafo Jack Cole, por ejemplo. Una comedia musical que más tarde con precedentes coreográficos como *Rodeo* (1942) o musicales como *Oklahoma* (1943), ambos coreografiados por Agnes de Milles, acabará ofreciendo una gran calidad dancística y artística, tal como veremos a lo largo de nuestra investigación.

Ruth conocerá a Ted Shown con el que se casará y acabará creando la escuela Denishown en el verano de 1915 en Los Angeles, cerca de los estudios cinematográficos. Orientarán la escuela a una enseñanza general de la danza en la que tendrán cabida los diversos estilos y registros, así como las diversas técnicas existentes, impartiendo de modo original un tipo de danza clásica que se desarrollaba con los pies descalzos. Como escribe Jaques Baril:

*El Denishown es, pues, un centro de actividad donde se desarrollan las experiencias susceptibles de estimular la imaginación del bailarín, un lugar donde cada uno puede no solo recibir una formación, sino también buscar y descubrir lo que, tarde o temprano, contribuye a la reafirmación de su personalidad artística.*⁷³

La importancia de la Denishown para la danza es del todo crucial (1915-1931), solo habría que investigar el terreno antes y después de su aparición para darse cuenta del avance definitivo que experimentará el mundo de la danza gracias a esta institución.

⁷³ BARIL, Jacques: *La danza moderna*, cit, p.66.

La Denishown no solo triunfó con sus programas formativos sino que crearía su propia compañía con los bailarines de su escuela liderando una fructífera producción protagonizada por bailarines-coreógrafos como Marta Graham, Doris Humphrey o Charles Weidman⁷⁴. La actividad de las Denishown va a ser por tanto un foco fulgurante a considerar en la evolución y desarrollo de las diversas corrientes que comenzarán a desplegarse de la danza moderna. La Denishown será liderada por ambos coreógrafos, Ruth y Ted, atravesará distintas fases de producción con ambos creadores aportando su propio sello. La compañía obtendrá numerosos éxitos en Estados Unidos y en 1915 gozará de la incorporación como director musical de Louis Horst.

Por su parte Ruth St, Denis dará a conocer un nuevo proyecto al que titulará *music-visualization*, y que caracterizará gran parte de sus creaciones a partir de su puesta en marcha. Comienza experimentando su idea de visualización de la música, lo que acabará marcando una progresión indiscutible en sus danzas. Su método *music-visualization* consistirá en un modo de trabajo liderado por un coreógrafo que asignará a cada bailarín la misión de seguir, fielmente, nota por nota cualquier instrumento de la orquesta. A partir de 1922 incluirán en el repertorio de la compañía danzas bautizadas con el nombre de *music-visualizations* y que firmarán ambos coreógrafos Ted y Ruth. Hasta Agosto de 1931, Ruth y Ted seguirán asociados contando con una destacable producción de danzas caracterizadas por una profunda cercanía al movimiento oriental. La compañía presentaría un buen número de danzas inspiradas en la mitología, leyendas orientales o incluso en el flamenco o el folclore americano, logrando espectáculos de un intenso exotismo. Mediante su *music-visualizations* St.Denis compondrá una obra mística a la que titulará *La profetisa* (*The Prophetess*) la cual se construirá sobre la sinfonía inacabada de Schubert.⁷⁵

⁷⁴ BARIL, Jacques: *La danza moderna*, París : Paidós: 1977.

⁷⁵ Ibidem.

St. Denis, por tanto, constituirá un referente fundamental para la evolución y desarrollo de la danza moderna, aportando un estilo característico propio que la haría reconocible artísticamente, aunque lo importante de esta gran musa de la danza y su labor es la pluralidad de lenguajes que apoyó en otros artistas, bailarines y coreógrafos que, al menos desde su centro de creación, tuvieron la posibilidad de bailar, de experimentar y por tanto de descubrirse como creadores, defendiendo un tipo de pensamiento característico de los seguidores de este nuevo movimiento que la danza encaraba, el fiel conocimiento de la propia originalidad que instalada en cada individuo les conducirá a su propia manera de moverse. Así, con este pensamiento y por ser una gran figura de la *Modern Dance*, aunque algo olvidada, todo hay que decirlo, vamos a encontrarnos con Michio Ito.

2.1.3. Michio Ito.

Uno de los grandes pioneros y mayores influjos de la danza moderna americana, admirado por artistas como Debussy o Rodin en París y Yeats o Shaw en Inglaterra⁷⁶. Importante figura del ámbito que nos compete y que desgraciadamente ha parecido ausentarse de los excelentes manuales de historia de la danza moderna, o por el contrario, en aquellos lugares donde aparece, las líneas dedicadas a su labor, son tan cortas que no dejan constancia de su importante legado. Referente fundamental de nuestra investigación debido a su larga trayectoria artística, no solo como intérprete y coreógrafo, sino como un gran maestro. Estimar la pluralidad de su tarea profesional respecto al tipo de espectáculos que encaró, coreografiando y bailando para grandes producciones teatrales, conciertos, el cine de Hollywood o incluso el teatro más comercial, así como eventos de la misma índole, supone tarea fundamental de nuestro análisis. Dirigió y coreografió varias danzas para la compañía Denishown donde conoció a los, ya mencionados, fundadores de la danza moderna, con los que

⁷⁶ COWELL, Mary-Jean. Ito Foundation Biography. <http://www.michioito.org> [Consulta el 10 de Octubre de 2014]

se codearía hasta el punto de que trabajaría junto a Graham en el Greenwich Village Follies⁷⁷ 1923-1925 donde esta interpretaría su coreografía *The Garden of Kama*.⁷⁸ Michio Ito asumió todo tipo de espectáculos a los que pudiese hacer frente según su formación y su talento, incluyendo espectáculos gigantescos como los representados en el estadio de Pasadena Bowl en Los Angeles entre otros muchos.

Michio Ito nace en Japón en 1893 en el seno de una familia bien avenida, donde el gusto por el arte estaba al orden del día. Eran tiempos de verdadera prosperidad gracias al reinado del emperador Meiji, la llamada *era Meiji* (1868 - 1912) época en la que Japón iba a experimentar un crecimiento significativo, pasando de un sistema feudal a una rápida modernización. Su padre estudió arquitectura en los Estados Unidos y él sería aceptado en la Tokio Academy of Music como estudiante de canto. Uno de sus profesores le animó a dedicarse a la ópera y marchar a Europa, lo que hizo a la edad de 18 años, alrededor de 1912. Primero llegó a París y después viajaría a Berlín donde su decepción por la estética y nada creíbles interpretaciones de los actores operísticos le llevó a tomar la decisión de apartarse de este género, un género con el cual no encontró identificación alguna; entonces sería cuando a raíz de asistir a una actuación de Isadora Duncan y absolutamente cautivado por su interpretación, decidiría dedicarse a la danza.

Nos ubicamos, por tanto, en la Europa de aquellos años desenfrenados, protagonistas del cambio de siglo y sus principios. Un tiempo en el que los diversos ámbitos tenían mucho que decir; desde la ciencia y la tecnología: la Segunda Revolución Industrial, la aparición del motor de explosión, la Teoría de la Relatividad de Albert Einstein

⁷⁷ COWELL, Mary-Jean. Ito Foundation Biography. <http://www.michioito.org> [Consulta el 10 de Octubre de 2014]

Aclarar que los espectáculos del Greenwich Village Follies se catalogarían en una categoría más cercana al teatro comercial.

⁷⁸COWELL, Mary-Jean. Ito Foundation Biography, cit.

Michio Ito, sería el responsable de presentar a Marta Graham a su buen amigo el famoso escultor Isomu Noguchi, que tantos decorados diseñaría para las posteriores producciones de la coreógrafa.

que consolidaba la idea de que el espacio y el tiempo no eran absolutos, lo cual reducía el mundo objetivo a valores relativos y fuerzas invisibles,⁷⁹ suponiendo un gran impacto en el desarrollo posterior de las ciencias y de las artes. La aparición de la teoría de los sueños freudiana con el inconsciente humano como protagonista también se haría notar en el ámbito artístico derivando en una gran diversidad de vertientes características, que no hacían otra cosa que proclamar a gritos el descontento de la sociedad del momento. Un descontento surgido a consecuencia de determinados acontecimientos políticos que desde prácticamente la segunda mitad del s.XIX venían causando una gran decepción en los individuos de las diferentes culturas. Acontecimientos políticos como la constitución de la segunda y la tercera República francesa (1848-1871), por ejemplo, serán sucesos precedentes enormemente importantes que ya irán marcando motivos suficientes para esa noción de decadencia que marcó la vida política y cultural del fin de siglo francés, desencadenando ese sentimiento rupturista que debía convivir con la modernidad y los avances técnicos, dando como resultado las múltiples estéticas surgidas de ese pluralismo ideológico inevitablemente engendrado y en constante ebullición.

Los famosos *Salones de París* serían un precedente importante de las rupturas artísticas que comenzaban a surgir con respecto a las tradiciones o al gusto más conservador, derivando como resultado el *Salón de los Rechazados* (1890) donde empezarían a reunirse todos aquellos artistas innovadores que rompiendo con las formas de expresión más clásicas trataban de crear nuevos lenguajes dando paso a las nuevas tendencias, a la modernidad y con ella, a las vanguardias artísticas que iban a desarrollarse durante toda la primera mitad de siglo. Así pues, París supondría uno de los puntos de referencia europeos junto con Alemania para el desarrollo de cualquier artista. Alemania, considerada cuna del arte moderno durante las primeras décadas del s.XX presumirá de ser uno de los mayores caldos de cultivo de artistas de muy

⁷⁹BLOOM, Philip: *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, cit, p.130.

diversas disciplinas, artistas que se manifestarían contra las tradiciones extremadamente asentadas. Surgieron los grupos de *El Puente* y *El Jinete Azul*, reivindicando el arte como una necesidad de expresión nacida del interior y que debía ser descifrada, rechazando por tanto, la recreación de cualquier propuesta externa y engendrando así el movimiento expresionista. Se respiraba la enorme influencia cultural que Richard Wagner suponía aún después de muerto, no solo en la música, sino también en la pintura, el teatro o la literatura; un Wagner que se presentaba como el rostro cultural de antisemitas y ultranacionalistas otorgando un aire característico a los diferentes movimientos políticos y estéticos que se desarrollaban.⁸⁰

En un paisaje como el descrito, alrededor de 1912, Michio Ito comenzará una nueva trayectoria formativa en su vida, empezando por estudiar euritmia⁸¹ en el instituto Dalcroze muy cerca de Dresden. La euritmia se constituiría como técnica alternativa a la técnica clásica y sería estudiada por diversos coreógrafos del momento, tales como Mary Wigman por ejemplo, así como por numerosos bailarines pertenecientes a la danza moderna. En el instituto Dalcroze (1913), Ito pudo acercarse a los interesantísimos conceptos escenográficos aplicados al teatro y postulados por Gordon Craig, o al manejo de la iluminación teatral que lideraba Adolph Appia. Con estos conceptos de producción escénica y su formación con el método de Dalcroze, Michio Ito creó su propio estilo de danza, al tiempo que se caracterizaba por su genuino modo interpretativo, acercándose así a la enseñanza.

En 1915, ya comenzada la I Guerra Mundial, Michio Ito viajará a Londres donde comenzará a ser estimado en los círculos sociales más destacados. Considerando que las vanguardias protagonistas del s.XX veían en el arte oriental un modo original de

⁸⁰ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar el S.XX a través de su música*, Barcelona : Seix Barral S.A.2009, 2014.

⁸¹ Entenderemos euritmia como la técnica mediante la cual se hace visible la música y la poesía en todos los posibles movimientos corporales individuales o de grupo.

reavivar el arte occidental con el encuentro de nuevas expresiones y que escritores y directores del momento fijarían la mirada en Asia buscando nuevas salidas al realismo occidental, no es de extrañar la popularidad que pudo conseguir Ito en aquellos contextos. Artistas como Gordon Craig quedarían cautivados por las alternativas que ofrecía el teatro *noh* japonés y las descripciones de las representaciones de la India, apoyándose en la sensibilidad oriental en muchas de sus puestas escenográficas⁸².

Ito actuaría en el *Colliseum Theatre* de Londres con una serie de danzas japonesas que causarían furor social, lo que llamaría la atención de los poetas Ezra Pound y William Butler Yeats. Ambos artistas propondrían a Ito la creación de algunas danzas teatrales que él inspiraría en el teatro *noh*, y que acabarían gozando de una enorme aceptación. A partir de aquí Yeats escribiría una danza poética que sería creada y representada por Ito en el *Hawks Wells Theatre* de Irlanda, alcanzando un gran éxito dentro de las élites artísticas del país. Ya en 1916, debido a las amenazas de la guerra, Ito se marchará a New York con un contrato de trabajo como intérprete.

Aquellos tiempos no suponían aún tiempos productivos para la danza moderna en New York, todavía muy eclipsada por los Ballets Rusos y con la atención del público en las interesantes vanguardias pictóricas y musicales tan decisivas de aquellos años. La futura danza moderna aún caminaba en tierra de nadie, por lo que Ito nada seducido por el panorama dancístico neoyorkino, se marchará a Los Angeles (1917). Allí conocerá la Denishown y a los futuros fundadores de la danza moderna, para los que coreografiará, dirigirá y enseñará su particular estilo, debido a la gran influencia oriental que tanto en la Denishown, como en las tendencias culturales del momento, podían respirarse; aunque como consideración importante con respecto al hacer artístico de Ito, diremos que él no se sentía identificado con ninguna corriente

⁸² BLUMENTAL, Eileen. "Corrientes Orientales: La tendencia del teatro occidental." Cit.

determinada, de hecho él mismo proclamaría: ... *My dancing is not Japanese. It is not anything, only myself.*"⁸³ Al igual que Isadora, Michio iba a defender el desarrollo de un estilo original y genuino que habitando en cada individuo debería acabar mostrándose. Su labor como maestro fue tremendamente destacable en este aspecto.

La *Modern Dance* emergerá a finales de los años veinte con el magnífico trabajo que realizarían Graham, Weidman, y Humphrey. El trabajo de Michio Ito, sería considerado parte de este nuevo movimiento que surgía. El famosísimo crítico de danza del New York Times John Martin diría de las composiciones de Ito:

*... saw his work as more like Humphrey's than Graham, more abstract rather than mimetic.*⁸⁴

Aunque sus influencias interpretativas y dancísticas se evidenciasen en sus danzas, Ito conseguiría coreografiar e interpretar con sello propio, y si en algo se diferenciaría de artistas como Isadora Duncan o incluso Ruth St. Denis, aunque con esta última en menor grado, sería por su particular modo del empleo de la música en la creación de la manifestación danzada. Aspecto que en nuestra investigación terminará marcando un punto de inflexión con el cual podremos aproximarnos más concretamente a una clasificación adecuada de registros dancísticos debidamente fundamentados, los que permitirán aportar el rigor suficiente a la selección de materias para los futuros proyectos formativos del ámbito que nos concierne. Por tanto, Ito concederá al movimiento danzado en confluencia con la música un papel protagonista, siendo este un aspecto que caracterizará sus composiciones y su modo de enseñar. En palabras del propio Michio Ito:

⁸³COWELL, Mary-Jean. Ito Foundation Biography, cit.

Nota traducida por la autora de esta tesis: "Mi danza no es Japonesa, no es nada, simplemente soy yo mismo."

⁸⁴COWELL, Mary-Jean. Ito Foundation Biography, cit.

Nota traducida por la autora de esta tesis: "Vi su obra al mismo nivel que la obra de Humphrey o Graham, más abstracto que mimético."

*When I dance, the music does not accompany me, we become as one. Sometimes the instrument has the melody, and sometimes the melodies are intertwined.”*⁸⁵

Las coreografías de Ito tendían a seguir las estructuras y acentos de aquellas músicas que él mismo elegía, aunque no de un modo estricto o excesivamente cuadrado, ya que en determinados momentos, si así lo requiriese la composición, Ito sabría cómo cambiar el tiempo y la dinámica de la música para acabar ajustándolos a la danza. En 1927 Ito coreografiaría e interpretaría un solo de tango que despuntaría por su enorme influencia de los bailes de salón hispanos y un gran sabor español en el gesto. Por lo que de este particular uso musical en su danza reconocemos otro hacer musical diverso con respecto a la danza moderna que se gestaba y que, a su vez, iría sellando el estilo de movimiento de cada uno de los coreógrafos pioneros vistos hasta el momento, lo que continuará sucediendo en los diversos estilos dancísticos actuales.

Ito pensaba que la danza japonesa surgía como una forma inspirada principalmente en la literatura, mientras que la danza occidental apoyaba una abstracción que surgía primordialmente de la relación de esta con la música, una asociación que permitía al espectador potenciar su imaginación más libremente. Las creaciones de Michio Ito se inspirarían principalmente en la elección de una determinada idea, o en el impulso emocional, otorgándole a la música un carácter protagonista respecto al estímulo que, gracias a ella, se produciría en la composición y en la mismísima imaginación del espectador.

Michio Ito continuará una fructuosa carrera como coreógrafo en los Estados Unidos, donde contraerá matrimonio con una de sus bailarinas. Creará su propia compañía con la que iniciará un “tour” por toda Norte América, una importante y exitosa gira

⁸⁵ COWELL, Mary-Jean. Ito Foundation Biography, cit.

Nota traducida por la autora de esta tesis: “Cuando bailo, la música no me acompaña, sino que nos convertimos en uno solo. Algunas veces es el instrumento quien lleva la melodía y otras son las melodías las que aparecen entrelazadas.”

que concluirá en Los Angeles con un concierto excepcionalmente aclamado por todo el gremio artístico local, músicos, bailarines y artistas visuales en general. Este será un acontecimiento que le otorgará una posición destacada en el ámbito dancístico, y a partir de la cual, emprenderá sus aclamadas enseñanzas en lugares como Edith Jane School of Dancing (1929) impartiendo clases magistrales para profesionales y para cualquiera que quisiese asistir. Cuatro meses después de comenzar dichas clases estrenaría una serie de recitales para un pequeño anfiteatro muy cerca de Los Angeles, el *Argus Bowl*, para el que seleccionaría intérpretes de sus propias clases. Una de las danzas que Ito rescataría sería la danza poética escrita años atrás por Yeats y que había representado él mismo en el Hawks Well (1915) y más adelante repuso en New York (1918). Para esta danza seleccionaría a Lester Horton entre sus alumnos, concediéndole el papel que él mismo había interpretado años atrás.

Lester Horton va a constituir parada fundamental de nuestra investigación, por lo que como veremos más adelante, la influencia de Michio Ito en sus comienzos justificará determinados elementos del legado de Horton a la danza moderna. En Septiembre de ese mítico año, Ito coreografió otro gran evento para el Pasadena Rose Bowl, donde participarían más de doscientos bailarines acompañados por orquesta y coros en vivo.

Ito seguiría trabajando en su empeño de combinar la danza japonesa con la occidental, pero nunca llegó a dar grandes resultados. A pesar de los efectos devastadores que trajo consigo *La Gran Depresión*, con la recesión económica, el comercio internacional altamente afectado, así como los precios, los ingresos fiscales, los beneficios empresariales y en consecuencia la caída en picado de los ingresos personales, Michio Ito continuó en Los Estados Unidos trabajando por doce años más, hasta el inicio de la II Guerra Mundial que constituiría el detonante de su marcha del país para siempre.

En los próximos doce años Michio Ito continuaría trabajando en Estados Unidos, coreografiando giras de conciertos, así como danzas sinfónicas en el *Hollywood Bowl*, todas ellas acompañadas por la Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Realizaría una exitosa gira por México con una compañía local, a la vez que coreografiaría para seis películas en Hollywood y continuaría con la enseñanza hasta que desafortunadamente en 1941 durante las veinticuatro horas siguientes al ataque a Pearl Harbour por los japoneses, Michio Ito será arrestado y acusado de espionaje por el FBI. Le recluirán en un campo de prisioneros hasta 1943 de donde sería repatriado a su país en un intercambio de presidiarios. Ito continuará el resto de sus días en su país natal, donde seguirá dedicándose a la coreografía, la danza y la dirección artística, trabajando para el *Ernie Pile Theatre*, la primera sala de entretenimiento militar americana que se instauraría en Japón, reconciliándose con el país que le había educado profesionalmente, tal como él proclamaría. Aún así, su obra parece haber sido borrada de la historia de la danza moderna. A lo largo de esta última década y gracias a la labor de su biógrafa Mary-Jean Cowell y la de *Los Angeles Dance Foundation* parece por fin, quedar desvelado, que efectivamente fue el gran olvidado entre los pioneros de la *Modern Dance*.

Por tanto se reconoce en Michio Ito un currículum profesional que comprende más de 120 coreografías y 23 producciones teatrales, además de una intensa vida laboral pedagógica transmitiendo su técnica. La mayoría de los eventos realizados serían acompañados por orquestas sinfónicas reconocidas e interpretados por elencos de más de cien bailarines. De aquí, la importancia que otorgamos en nuestra investigación a la labor de este gran intérprete y coreógrafo, relevancia fundamentada principalmente en el conocimiento de la globalidad de su obra. Una obra y un creador que ya a principios de siglo, unos principios de siglo que bien podrían compararse esencialmente a los actuales, se debatiría entre dos vértices creativos, aquellos que tocaban un ámbito más comercial, lo que a su vez lo hacía próximo a la forma y la acción, y aquellos que se acercaban más a una producción

teatral donde el movimiento se convertiría en poesía y la dramaturgia se haría primordial. La obra de Michio Ito constata en su totalidad que tanto un ámbito como el otro pueden moverse en la calidad artística y la profesionalidad, siendo ambos derivados del talento y una adecuada formación.

*Everyone has his own feeling and his own expression; dance as you feel and as you want, that is a better dance for you than any other kind.*⁸⁶

Michio Ito. (1919)

2.1.4. Martha Graham.

Continuamos en Los Estados Unidos de América colocados en los inicios desenfrenados del siglo XX, años en los que la inmigración estaba al orden del día recibiendo individuos de las más diversas procedencias: irlandeses, italianos, británicos, africanos.... Un hecho que provocaría una transformación decisiva en la cultura del país debido a la enorme cantidad y diversidad de influencias culturales que se experimentaban. Martha Graham 1894 crecerá y se formará en esta primera mitad de siglo para continuar dedicándose al arte de la danza produciendo piezas durante toda su vida. Casi cien años despierta, Graham atravesará la gran mayoría de los acontecimientos que han caracterizado el siglo XX, un siglo que será azotado por guerras devastadoras, y que tal como se ha mencionado, generaría un crecimiento desorbitado de la inmigración provocando grandes conflictos raciales y sociales que, supondrán una influencia radical en el desarrollo de las sociedades y de los individuos.

Un siglo que, sin duda, fue para la danza el siglo de oro. Un tiempo en el que el arte del danzar experimentaría grandes transformaciones tanto en los lenguajes existentes

⁸⁶ COWELL, Mary-Jean. Ito Foundation Biography, cit.

Nota traducida por la autora de la presente investigación: "Cada cual tiene su propio sentimiento y sus propias expresiones: baila como sientas y como quieras, esa es tu mejor danza, mejor que ninguna otra."

como en la avalancha de nuevos lenguajes y técnicas que habían de instaurarse durante este periodo; un periodo en el que Martha Graham inventaría su propio modo de danza siendo pionera, creando una técnica propia equiparable a la técnica clásica, regulando y codificando ese nuevo vocabulario propuesto y aportando así una valiosa herramienta para la formación física del bailarín.

Como ciudadana americana, Graham va a proliferar en un mundo donde la mujer ha ganado sus derechos y se siente libre para encarar su vida profesional, al tiempo que gozará de independencia y posibilidades para enfrentar los diversos procesos de creación desde ámbitos y circunstancias sociales favorables a esta empresa. Estados Unidos aprobaría el sufragio femenino en 1920 así como la ciudadanía India en 1924, datos directamente proporcionales al hacer artístico responsable de la obra de Graham. Por un lado, por lo que la independencia de los derechos de la mujer y lo que esa mentalidad conllevaba socialmente, lo que sería decisivo para el desarrollo de cualquier creadora mujer, y por otro, por la gran influencia de las culturas orientales en las artes occidentales, reflejándose abiertamente en la inmigración. Aunque el marcado puritanismo femenino que se venía experimentando en el país retrasó indiscutiblemente el avance de la *Modern Dance*, poco a poco esto se iría perdiendo, situando a esta generación en un lugar privilegiado que les permitió impulsar la nueva danza que surgía como nunca se había hecho en ningún otro lugar del mundo.

Martha Graham, la sacerdotisa de la *Modern Dance*, creadora incansable e intérprete excepcional va a mostrarse una apasionada de la pintura, con Picasso y Kandinsky a la cabeza, así como de la literatura, donde la tragedia griega o la mitología ocuparían un espacio importantísimo en muchas de sus creaciones, mostrando, en consecuencia, una gran sensibilidad por la filosofía de Nietzsche y Schopenhauer, al tiempo que de la pintura heredaría una concepción de la forma plástica como agente esencial en la transmisión de la emoción, concepto que le servirá de herramienta para

la configuración de sus creaciones. Muy interesada en Picasso o Kandinsky, por sus escritos sobre la forma abstracta, compartirá la idea emanada de las corrientes pictóricas sobre la abstracción como estilo artístico que potenciará aquellos aspectos referidos al color o a las formas y estructuras, realizándolos para generar así el sentido buscado y una potente expresividad surgida de la esencia del creador, excluyendo cualquier creación basada en la imitación. Conceptos que se desplegaban de un hacer pictórico procedente de los ismos que protagonizaban la época y que ella utilizaría para su hacer plástico a través de la danza.

Como ya hemos mencionado Martha Graham comenzará su formación dancística profesional en la escuela *Denishown* junto a Ruth St.Denis y Ted Shown lo que por aquellos años sería un gran acierto, ya que gracias a aquella sede, la danza moderna pudo encontrar un espacio constante donde poder organizarse y situarse. Cuando St. Denis y Ted se separan, Martha quedará como mano derecha de Ted Shown, enseñando en la escuela y haciendo sus pinitos coreográficos para la compañía, años donde Graham podrá nutrir su formación en muy diversos aspectos, tanto en los técnicos como en los estilísticos, debido a la gran cantidad de influencias que la *Denishown* recibía por aquel entonces; Michio Ito o Mary Wigman entre otros muchos, fueron un claro ejemplo de dichas influencias y del alcance que tuvieron. Allí conocería a Louis Host (1884-1964) compositor musical, pianista, profesor y escritor que compartirá con Martha Graham gran parte de su carrera artística componiendo partituras para sus danzas, así como desempeñando la extraordinaria función de consejero profesional, una función que no quedaría limitada exclusivamente a la coreógrafa, sino a numerosos bailarines y coreógrafos de la generación de Martha y posteriores.

Es lícito destacar, que el periodo en el que se desarrollará la *Modern Dance americana* constituirá un tiempo en el que no va a cuestionarse la ausencia musical en torno a la danza, pudiendo esta existir dependiendo de las pretensiones

coreográficas, pero no como estado dominante. La generación de la *Modern Dance* va a mantener ese maridaje música-danza característico de los ballets clásicos aunque, desde luego, mostrarán un uso de la música muy diferente al que harían los coreógrafos e intérpretes clásicos, relacionándose directamente con el estilo del coreógrafo, sus pretensiones coreográficas y su formación musical. La influencia de Louis Horst a este respecto fue absolutamente decisiva en la generación de la *Modern Dance*. En 1925 Horst pasó una temporada en Viena con la intención de nutrirse del arte contemporáneo europeo, dejándose ver, posteriormente, en su contribución a los representantes de este ámbito, a los que transmitió un modo de relacionarse con la música muy distinto al que hasta ese momento se utilizaba en América, propiciando un movimiento danzado intensificado por esta, al tiempo que buscaba su oposición con ella, una forma sofisticada de relación musical que independizaba a la danza de ajustar estrictamente el movimiento a la música, lo cual a su vez, liberaba al intérprete para escuchar el propio ritmo de su cuerpo y dejarlo fluir. Un modo de relacionar la música y la danza característico de Europa que, sin duda, marcaría los nuevos lenguajes dancísticos que se aproximaban para convertirse, como iremos viendo a lo largo de nuestra investigación, en un punto de inflexión en el que fijarse para entender la variedad de estilos que surgirían dentro de cada lenguaje. Grandes compositores musicales crearían partituras para los grandes de la *Modern Dance* y, concretamente Graham, encargaría partituras a compositores de la talla de Aron Copland, Henry Cowell, Darius Milhaud o Paul Hindemith entre otros muchos.

Volviendo a Louis Horst, proclamado ilustre Decano de la danza americana por la Universidad de Wayne State University en 1963, diremos que colaborará no solo de manera excepcional con su máxima protegida Marta Graham, sino que actuaría como consejero y director musical de bailarines como: Helen Tamiris, Doris Humphrey, Charles Weidman, o Ruth Page entre otros muchos. La importancia que atribuimos a Louis Horst como foco crucial en la evolución y desarrollo de esa generación de

bailarines que conformarán la *Modern Dance* tendrá su origen en su entrada en la Denishown como director musical y pianista, así como en la estrecha relación que mantendrá con los bailarines y coreógrafos durante su estancia en la escuela, donde observaría los problemas a los que se enfrentaba el bailarín en el momento de inventar su propio movimiento, de lo cual *deduce que es indispensable despertar la imaginación del futuro bailarín, que debe necesariamente tomar conciencia por sí mismo de una cierta percepción física de todas sus intenciones coreográficas.*⁸⁷

Así, Horst creaba un espacio de apoyo fundamental para todos los integrantes de la *Modern Dance* que, junto con su profundo conocimiento musical, supondrían herramientas de gran valor para todos ellos y por supuesto para Martha Graham, con la que establecerá una estrecha relación durante diecisiete años, extendiéndose en el aspecto profesional a toda su vida. Él animaría a Graham a abandonar la Denishown y emprender su propia carrera artística. Así fue como atendiendo a sus recomendaciones, después de seis años con la Denishown, Graham se marchará para trabajar en la Greenwich Follies donde trabajará junto a Michio Ito, tal como mencionábamos en el capítulo anterior. A partir de este momento comenzarán sus investigaciones y sus experimentaciones coreográficas concentradas plenamente en la búsqueda de su propio lenguaje y de su técnica, pudiéndose llevar a cabo gracias a su trabajo como maestra para la Anderson-Milton School. Durante este periodo de experimentación Graham concentrará sus esfuerzos en el despoje del estilo exótico aprendido en la Denishown, además de otros aspectos de la danza que allí practicaba para conseguir alcanzar su propia invención. Así es como desde la desnudez Graham buscará vestirse de nuevo, y así es como Graham encontrará una primera codificación de un nuevo vocabulario a partir del cual, el despliegue de las diferentes escuelas y estilos se convertirán en una constante a lo largo del siglo.⁸⁸

⁸⁷ BARIL, Jacques: *La danza moderna*, cit, p.71.

⁸⁸ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, Madrid: Alianza editorial, 2012.

Su técnica se focalizará en su famosa contracción del abdominal interno como origen y punto de equilibrio para establecer un fluir de movimientos donde la respiración y la conciencia de la gravedad se convirtiesen en los principales responsables de esa constante recuperación y ruptura que pincelaría el espacio, otorgando al cuerpo pleno control y confluyendo por tanto con el tiempo gracias al ritmo natural que la respiración lograba imponer. Establecería nuevos códigos que, alejados de los preceptos clásicos, pondrían en tela de juicio la exclusividad otorgada a la técnica clásica como única vía de acceso al virtuosismo formal. El uso de la percusión, quizá influenciada por los expresionistas alemanes, una marcada angularidad en los movimientos⁸⁹ y, posteriormente, el uso del suelo, resaltarían peculiaridades de su lenguaje y su técnica. Tal como escribió Ana Abad Carlés:

*Graham podría ser para la danza moderna lo que Blasis supuso para la danza clásica del Siglo XIX: una primera codificación de un vocabulario nuevo, a partir del cual diferentes escuelas y estilos van a ir surgiendo a lo largo del siglo.*⁹⁰

El logro de la *Técnica Graham* radicó en el hecho de que Martha Graham logró crear toda una técnica en torno a un lenguaje propio capaz de ser codificado poniéndose a la altura de la propia técnica clásica. Los mismísimos coreógrafos clásicos tuvieron que asumir los principios instaurados por ella como aspectos absolutamente relevantes para alcanzar un nuevo enriquecimiento de las formas clásicas, marcando así un antes y un después en la danza moderna y lo que esta acabará significando. Si bien es cierto que, a partir de este momento sobre todo en los años cincuenta y sesenta, comenzará a respirarse un clima de reconocimiento mutuo entre ambas disciplinas, hecho que hasta ahora había sido refutado por ambas partes.⁹¹

⁸⁹ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, cit

⁹⁰ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, cit, p.295.

⁹¹ *Ibidem*.

La continua evolución coreográfica que caracterizará la obra de Graham va a nutrirse de muy diversas fuentes. Creadora incansable encontrará en cada pieza la oportunidad de una nueva experiencia tallando su estilo continuamente. Tal como hemos mencionado Graham se nutrirá de muy diversos conocimientos para inspirar sus composiciones, las cuales podrán reflejar desde los profundos problemas sociales del momento hasta los mitos griegos, o las más puras doctrinas filosóficas, a lo que añadiremos la gran influencia heredada del teatro oriental no solo en la danza, sino en la puesta en escena, siendo esta destacable en muchas de las producciones de la coreógrafa. Ming Cho Lee natural de China, y con una extensa carrera profesional en los musicales de Broadway, es probablemente el artista escénico vivo que más influencia ha tenido en los Estados Unidos siendo el artífice de numerosos diseños escenográficos para las producciones de la coreógrafa, producciones que iban a servir como un tremendo filtro para las ideas asiáticas en el teatro occidental.⁹² Así Graham trasladará las corrientes asiáticas hacia el terreno musical para integrarlas en su danza.

*Aunque la primera generación de pioneros de la danza moderna en Estados Unidos, incluyendo a Denishawn y Graham, trabajaron solamente el sentido más impresionista de la danza asiática, dieron con un nuevo rango de expresión. Vocabularios que estaban centrados en la tierra y la respiración se convirtieron en su léxico físico. Torsos y extremidades que se podían doblar y torcer, abrieron nuevas dimensiones acerca de la arquitectura del cuerpo y con igual importancia estos innovadores trabajaron en el sentido de que el movimiento puro, la línea pura, podían transportar el rango de las emociones humanas hasta el grado de que la danza podía ser dramática en su sentido más fundamental.*⁹³

⁹² BLUMENTAL, Eileen. "Corrientes Orientales: La tendencia del teatro occidental." Cit.

⁹³ Idem, p.17

Sin duda el influjo oriental en el hacer artístico de Graham se desplegará en diversos vértices que enriquecerán su obra pasando de la afectación de la forma física al diseño escenográfico o a la dramaturgia que imprimirá a sus composiciones, tomando del teatro noh o kabuki referentes que afectarán a la estructura formal de sus obras, las cuales van a verse reforzadas gracias a la calidad de los diseños escenográficos elaborados por el célebre escultor Isamu Noguchi para sus diversas composiciones.

La labor artística de Graham viajaría más allá de la danza para desenredarse en una completa puesta en escena que, requiriendo el conocimiento de muy diversos elementos, fuese a desembocar en una globalidad que aún en su abstracción guardase plena armonía. Graham hará uso de diferentes géneros para llevar a cabo su tarea artística, como creando danzas-drama inspiradas en la mitología griega o incluso en los cuentos de los granjeros americanos, lo que la aproximaría a la utilización de vocabularios y sensibilidades que terminarían integradas en el mundo de la danza del teatro musical estadounidense.⁹⁴ Ming Cho Lee lo resumiría así:

*Así que mucha de la comedia musical fue afectada por Appalachian Spring. Muchos de los trazados escénicos vinieron de Martha, que a su vez estaba influida por lo asiático.*⁹⁵

Por tanto, desde que Graham descubre su propio lenguaje fluctuaría en un sin fin de formas danzadas surgidas de una creciente observación del mundo que le rodeaba y que a través de su lenguaje decidió reflejar. Convirtió muchas de sus danzas de la tercera década de siglo en gritos de protesta contra la sociedad contemporánea. Condenará el puritanismo que influenciaba la sociedad americana en (*Panorama, 1935*) se rebelará contra la traición imperialista en (*Chronicle, 1936*) y se inspirará en las aberraciones causadas por la guerra civil española en (*Immediate Tragedy* y

⁹⁴ BLUMENTAL, Eileen. "Corrientes Orientales: La tendencia del teatro occidental." Cit..

⁹⁵ Idem, p.16.

Deep Song, 1937). Poco a poco Graham empezará a confirmarse públicamente como profesional indiscutible poseedora de una nueva danza que ella misma consagrará para siempre. Se convertirá en miembro del Comité de Arte Municipal de Nueva York y será invitada a bailar en la Casa Blanca para el presidente Roosevelt en 1937 en Washington, todos estos acontecimientos harán que Graham adquiera una madurez indiscutible, convirtiéndola en la primera embajadora de la danza moderna.⁹⁶

La danza moderna representó uno de tantos movimientos artísticos revolucionarios que caracterizaron el siglo pasado aunque en el caso de la danza moderna estadounidense iba a suponer algo más que una corriente rupturista, significando la creación de un nuevo lenguaje, de una nueva disciplina artística con todo su rigor, todo un nuevo mundo que tuvo que lucharse y descubrirse poco a poco para ir instaurándose, algo por lo que sus primeros representantes lucharían concienzudamente para acabar logrando. Las circunstancias socio-políticas en las que emerge la danza moderna van a colocarse en un periodo tan delicado como es el periodo de entreguerras 1918-1939. Dos de los acontecimientos más sangrientos de la historia como encargados de sellar el principio y la madurez de este nuevo arte. Un periodo de entreguerras que arrancará con el final de la Primera Guerra Mundial. Una contienda mal resuelta que se verá acompañada de débiles acuerdos de paz y soluciones mal pensadas, sucesos a los que tendremos que añadir La Revolución Rusa con los pensamientos ilusorios y utópicos que trajo consigo.

Poco después irrumpirán en tal escenario los llamados *felices años veinte*, los cuales se acompañaron de una falsa creencia de prosperidad perpetua para muchos, así como de sensaciones de injusto reparto de bienes para otros, lo que iba a colindar con el ritmo fulgurante de la actividad y la tambaleante recuperación económica, de la

⁹⁶ BARIL, Jacques: *La danza moderna*, cit.

cual el *crack del 29* dejaría buena constancia. La inevitable consecuencia a tal serie de sucesos iba a ser representada por la subida al poder del régimen nazi derivando desafortunadamente en la Segunda Guerra Mundial, sumiendo al país en una situación catastrófica que consecuentemente actuaría como freno principal en el desarrollo evolutivo de la danza moderna alemana. Un nuevo género artístico que crecía en un marco como el que acabamos de relatar, empujado por una esencia rupturista y revolucionaria que buscaba reivindicar desde una fortaleza surgida de la capacidad de independencia individual que con un objetivo social y colectivo marcaría el tipo de actividad coreográfica desarrollada por sus representantes, constituyéndose en un rasgo fundamental para su proliferación.

Surgía pues un nuevo género original inspirado en la confrontación contra los ideales predominantes de los ballets románticos que perseguían un individualismo egocéntrico completamente alejado de la realidad de la vida. Los modernos sentirían el mundo desde la piel de personas de carne y hueso, pondrían los sentidos en los problemas cotidianos para encontrarse con la inspiración. En definitiva, se fijarían en *El hombre ante los problemas de la sociedad presente enfrentándose a los grandes retos de la humanidad*.⁹⁷

Con un marco como el descrito no es de extrañar el intenso carácter de protesta social característico de Graham en este periodo que, enormemente inspirada por ese trepidante universo imbuido de realidades trágicas para tantísimas personas, teñiría sus composiciones de dinamismo y verdad, colocándose finalmente en los círculos formales americanos donde podría dar buena cuenta de esta nueva danza que se establecía, abriendo las puertas a otros muchos coetáneos y posteriores. De hecho la integración de la danza moderna en la Universidad de Benington en 1934 conformaría un precedente decisivo en el desarrollo de la *Modern Dance* de Estados

⁹⁷ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit, p.89

Unidos, provocando en la sociedad pleno respeto por esta disciplina, lo que crearía una actitud de seriedad y respeto no experimentada en ningún otro lugar del mundo.

Lugares como la Universidad de Bennington ofrecerían la posibilidad de encontrarse con los mejores profesionales del momento estallando en un proceso de retroalimentación consecuentemente derivado en esa diversidad de nuevos lenguajes y técnicas características de la danza moderna americana que posteriormente caracterizarán también la europea. Impronta definitoria de Estados Unidos respecto a la recepción de influencias de todo tipo como aspecto directamente proporcional al enriquecimiento de su propia cultura, un dato que explica el abismo que separa la danza moderna de la clásica en nuestro continente.⁹⁸

Por tanto, una danza moderna que se instauraba como el nuevo arte de la cultura americana impulsada por los catastróficos acontecimientos que definieron el siglo pasado, y que actuaron como motores indiscutibles de su emerger. La abierta aceptación de la diversidad cultural, la emancipación de la mujer o la integración de este nuevo arte en los estudios universitarios iban a propiciar toda una diversidad de estilos y técnicas donde la reciprocidad de información y de tendencias darían como resultado el triunfo de los híbridos, lo que en nuestra opinión se constituirían como sinónimo de crecimiento.

Marta Graham continuará su carrera coreográfica hasta casi el final de sus días. En su amplísima obra se le reconocerán más de ciento ochenta composiciones coreográficas de las que gran parte de ellas también serían interpretadas por ella misma. Graham continuará experimentando, evolucionando y caminando por diversas fases de creación, quedando todas ellas marcadas por sus múltiples inspiraciones. Hará una extensa carrera en Estados Unidos y no será hasta 1954 hasta

⁹⁸ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, Madrid: Alianza editorial, 2012.

que Graham se lance al continente europeo realizando una amplia gira triunfal bailando en numerosas ciudades europeas: Londres, Holanda, Suecia, Dinamarca, Francia, Suiza, Bélgica, Italia y Austria, experimentando una exitosa acogida del público europeo, asunto que le llevaría a afirmar que Europa necesitaba de la danza americana para su evolución. Una afirmación que, en nuestra opinión, estaría íntimamente relacionada con el respeto a la pluralidad que, tal como venimos exponiendo, marcaría el enriquecimiento de los lenguajes.

Por aquel entonces, debido en gran medida a las consecuencias bélicas unidas al triunfo nacionalista, la danza europea quedaría estancada en las influencias de los ballets clásicos y especialmente en los ballets de Diaghilev, los cuales amparados en su modernismo, justificarían su evolución. Serge Lifar daría buena cuenta de dicho asunto, dirigiendo el ballet de la Ópera de París desde 1929 hasta 1958 (haciendo un mínimo paréntesis en los años inmediatos a la II Guerra Mundial). Lifar mostraría abiertamente su intolerancia con la danza moderna llegando a hacer declaraciones plenamente despectivas de la propia Graham⁹⁹.

A pesar de que Graham creó su propia técnica y lenguaje original a los que se mostró ser fiel a lo largo de toda su carrera fue una artista nutrida por la gran diversidad de estilos en los que la danza moderna de su país pudo participar. De ahí, la constante evolución que mostraban sus composiciones a lo largo del tiempo, composiciones en las que a partir de la mitad de la década de los cuarenta, las acrobacias, virtuosismos técnicos y el lirismo, irían cobrando cada vez más relevancia. Sus colaboraciones iniciadas a principios de 1959 con el célebre coreógrafo del New York City Ballet, George Balanchine, darían buena muestra de dicha evolución. Ambos artistas compondrían una obra coreográfica común que sería incluida en el repertorio del New York City Ballet. La pieza constaba de dos partes, la primera parte sería

⁹⁹ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit.

coreografiada por Martha Graham, *Episodes Part I*, mientras que la segunda la realizaría Balanchine, con la particularidad de que aunque ambos exigiesen a sus propios bailarines para interpretar su parte, tanto Graham como Balanchine harían una excepción en solistas como Paul Taylor de la compañía de Graham, o Sallie Wilson, perteneciente al New York City Ballet, activando irremediamente el proceso de retroalimentación, creando y experimentando forzosamente nuevas formas expresivas que se añadirían a la diversidad dancística ya mencionada para seguir creciendo, enriqueciendo y produciendo.

El hecho de que la danza clásica y la danza moderna se permitiesen colaborar bajo el respeto y la comprensión de que nutrirse recíprocamente concurriría en crecimiento para su propio arte, daba buena cuenta de la elevación artística e intelectual que ambos representantes manejaban, además de marcar un precedente fundamental en el desarrollo de la danza neoclásica que posteriormente, en la últimas décadas de siglo, desarrollarán las grandes compañías de ballet.

Martha Graham ha liberado el cuerpo porque ha sabido recrear minuciosamente la técnica, partiendo de la base de que no hay libertad sin rigor.

Maurice Béjart.

2.2.2. José Limón

Hablar de José Limón es, en definitiva hablar de Doris Humphrey que, como todos sabemos, sentará las bases de la *Modern Dance* americana junto a su eterna rival Martha Graham. Los cimientos que hoy se consideran el sustento sobre el cual se ha alzado la danza moderna se lo debemos en su origen a estas dos mujeres, las cuales harán del género toda una disciplina que deba ser estudiada. Resulta incuestionable que las primeras décadas del siglo XX iban a presentar grandes innovaciones, no solo en el ámbito artístico, sino en todos los demás. Al término de la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos envuelto en un sentimiento de victoria debido a la

catástrofe en la que la guerra había sumido al continente europeo, experimentaría un fuerte crecimiento social a todos los niveles, lo que ayudaría al desarrollo de la *Modern Dance*, tal como ya hemos explicado.

Doris Humphrey (1895-1958) natural de Oaks Park, Illinois, recibiría formación dancística desde que fuese una niña, su padre fotógrafo, y, su madre pianista, pronto atisbaron las aptitudes que su hija mostraba para la danza, así que plenamente conscientes de ello la empujaron en un primer momento al estudio de los bailes de salón y folclóricos para continuar con formación en ballet clásico. Al igual que Martha Graham, Humphrey pertenecería a la Denishown completando allí su formación desde 1917 hasta que decidiese marcharse para crear su propia escuela y compañía con Charles Weidman con el que emprenderán una larga y estrecha colaboración ejemplar difícil de ser repetida. Uniendo sus esfuerzos crearán la técnica Humphrey-Weidman, así como su escuela y compañía con el mismo nombre. Lo verdaderamente interesante de esta asociación es la reciprocidad de la que ambos se nutrirán, aun manifestando un foco crucial y altamente dispar entre ellos. Humphrey centrará sus investigaciones en el movimiento y la composición, mientras que Weidman se preocupará, en mayor medida, por dirigir sus investigaciones hacia el teatro, trabajando incansable en el acontecer del gesto, consiguiendo en ellos una sutileza tal que acabaría acercándolos más a la sugerencia que a la expresión. Un binomio característico que abrazando el tipo de investigación encarada por estas líneas hará emerger el eterno debate al que la danza siempre es expuesta: la forma y la significación.

Humphrey descubrió su principal motivación en los cambios de energía creando su danza sin otorgarle el protagonismo absoluto al propio ritmo que su cuerpo marcaba, sino haciendo que el movimiento fuese principalmente dirigido por el propio peso de su cuerpo, la gravedad lideraría como fuerza propulsora causante de un flujo dinámico que surgía con naturalidad, lo que para ella prevalecería ante la búsqueda

de una imagen necesariamente bella. Es decir, la forma exacta emanaría del proceso descrito, un proceso responsable de generar la más pura emoción,¹⁰⁰ a diferencia de Graham que apoyaría que de la emoción surgiría la forma.

Humphrey se zambullirá en el dinamismo y la sensación de fluidez para dar a luz su famosa técnica bautizada como *fall and recovery*, o lo que sería igual, *caída y recuperación*, poniendo de manifiesto la dualidad existente entre el equilibrio y la pérdida del mismo, idea que a su vez, será desarrollada gracias a la enorme influencia de la filosofía de Nietzsche que, al igual que para Graham, constituyó un referente en toda regla para su pensar artístico. Tomó los principios de una dualidad humana y artística entre las dos caras que ofrecen los dioses Dionisos y Apolo, concluyendo finalmente que todo hombre y artista debe seguir el mensaje apolíneo, el arte por el arte en su más perfecta forma de armonía y belleza tendiendo a un equilibrio que, por otro lado, la mismísima naturaleza dionisiaca nos hará perder en beneficio de un arte y una conciencia espiritual mucho más cercana al placer momentáneo. En realidad el abandono del cuerpo y su recuperación será un principio básico en los diferentes lenguajes considerados dentro de la danza moderna. La liberación del torso trabajando para no perder el control desde el centro del cuerpo, la conciencia del uso pélvico y el plexo solar o el movimiento circular marcarán fundamentos técnicos esenciales en el desarrollo de la danza moderna y su correspondiente despliegue de corrientes posteriores.

Después de esta introducción a la maestra principal de José Limón, nos adentraremos en el hacer artístico del coreógrafo e intérprete mexicano, el cual creará su propia compañía que, junto con la de Martha Graham constituirán los dos exponentes principales de la danza americana en Europa durante las primeras décadas de la segunda mitad del s.XX, especialmente durante los años cincuenta y sesenta. Dato

¹⁰⁰ PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1994.

importantísimo en la comprensión del hacer dancístico actual, y como la danza europea se desplegó en ciertas corrientes que serían afectadas principalmente por estos dos modelos y no por otros, caracterizando así muchas de las tendencias de danza contemporánea¹⁰¹ generadas en Europa.

José Limón (1908-1972) natural de Arcadia Culiacán en México, inmigraría con sus padres a Estados Unidos a la edad de siete años. Su vocación de bailarín fue verdaderamente tardía. Creció sintiéndose atraído por la pintura a lo que en un principio pensó dedicar su vida profesional iniciando estudios en New York. Sin embargo a la edad de veintiún años, motivado por una actuación de Harald Kreutzberg¹⁰² tomaría la decisión de consagrar su vida a la danza. Comenzaría a estudiar con Humphrey en su escuela Humphrey-Weidman heredando la visión que apoya a cada bailarín como instrumento único, tratando de encontrar su propia danza y rechazando la imitación de otros, aun admirándolos. Afirmación en la que se volcaría duramente, rechazando formalismos aprendidos, buscando encontrar su propio camino como vía única y exclusiva mediante la cual fluctuar transmitiendo. José Limón ha sido reconocido como un trabajador incansable al que le caracterizaba una disciplina de hierro gracias a la cual emanaría su obra. Toda una obra reconocida, hoy, como otro de los grandes paradigmas de la *Modern Dance*.

Tal como hemos mencionado, José Limón se formaría principalmente en la técnica Humphrey-Weidman, aunque es interesante destacar que combinaría su estricta formación física con cursos de danza clásica impartidos por Nanette Charisse y Ella Daganova. Limón otorgaría mucha importancia a una preparación física adecuada. Él mismo escribiría en sus memorias:

¹⁰¹ El término danza contemporánea, sería la denominación que acabaría dándose en Europa a estas corrientes que se desplegaron de la *Modern Dance*.

¹⁰² Uno de los máximos exponentes de la danza expresionista alemana, estudió con Mary Wigman (1902-1968). Hablaremos de su influencia en el capítulo que dedicamos a la danza moderna alemana.

El cuerpo debe ser fuerte y flexible; y estar sujeto a los ejercicios del ballet tradicional y a las técnicas de la danza moderna para entrenarse en equilibrio, el control, la elevación, la velocidad, la coordinación y la exactitud de la ejecución. Pero para mí la parte más fascinante de nuestra labor radica en la investigación continua. Exploramos las posibilidades y potencialidades de cada movimiento inherentes a cada parte de nuestro cuerpo [...] Esos son los ricos recursos del cuerpo, esa son sus voces. Deben ser disciplinadas y estar desarrolladas para que puedan decir la verdad, poderosamente. Eso necesita de la calidad de movimiento [...]. Es esa calidad, esa inflexión en el movimiento, la que suscita esa magia en el teatro que la danza puede crear. Un completo dominio del matiz y del color en el gesto y en el movimiento es el objetivo por el que los bailarines trabajamos continuamente, ya que su maestría es lo que da importancia y validez a su significado.¹⁰³

La importancia otorgada por el coreógrafo a la técnica clásica iba a suponer un rasgo diferencial con respecto a las creencias de Martha Graham, la cual, tal como otros muchos representantes de la *Modern Dance*, iba a mostrarse contraria a las enseñanzas que la técnica clásica pudiese aportar, siendo rechazada por muchos de ellos. Al igual que hemos planteado con las diferentes relaciones que se iban estableciendo entre la danza y la música, la técnica elegida para la preparación del cuerpo también conformará un factor determinante en la definición de los diferentes lenguajes que se iban creando. La velocidad de piernas, así como la suspensión en los saltos o la sensación de elevación aún con piernas flexionadas o en el suelo dinámico son elementos que el bailarín consigue mayormente, gracias a un trabajo constante de la técnica clásica. De hecho con respecto a Graham diremos que más adelante, el que fuese uno de sus más prestigiosos bailarines, Merce Cunningham,

¹⁰³ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit, p178.

afirmaría de su técnica, precisamente, la falta de velocidad en las piernas, aportando al movimiento una cadencia diferente.

En cualquier caso, lo verdaderamente relevante de las enseñanzas de Limón fue la inteligente aceptación de las diferentes influencias que, conscientemente trabajadas, y correctamente aplicadas, darían como resultado una calidad de movimiento cada vez mayor. La importancia otorgada a la calidad interpretativa en cualquier tipo de representación es esencial, pero, la calidad en la ejecución del movimiento danzado es siempre agradecida, confiriendo así autenticidad y maestría a la obra.

José Limón se enrolaría como bailarín de la compañía Humphrey-Weidman en 1930, combinando su trabajo en la compañía con algunas apariciones para el teatro de Broadway, lugar donde no acabaría de encontrar su sitio, sin embargo le serviría para adquirir seguridad en las tablas. Compondrá coreografías desde sus comienzos profesionales y en 1937 obtendrá un importante reconocimiento en el Bennington Fellowship¹⁰⁴ en el que bailarían junto a Anna Sokolow. Ese mismo año Limón se impresiona por los horribles daños que la Guerra Civil Española está causando en la *madre patria* y compone su famosa *Danza de la Muerte*.

Aprovechando este último dato, subrayaremos la importancia que la Guerra Civil Española tuvo en la generación de la *Modern Dance*. Un acontecimiento que provocó un impacto coreográfico como pocos lo habían impulsado hasta el momento. Los fundadores de la *Modern Dance* iban a caracterizarse por compartir una fuerte idea socio-cultural en la que concebirían la danza como un arte responsable de transmitir la verdadera vida del momento. Los problemas de las personas, sobre todo de la clase obrera, sus desafíos, sus vicios y sus virtudes constituirían su principal preocupación, ya que si algo determinó la sensibilidad de todos estos artistas fue la dureza de la Depresión.

¹⁰⁴ *Bennington Fellowship* era una entidad constituida para recompensar a jóvenes bailarines con talento.

*Los creadores de la danza moderna sufrieron la dureza del desempleo y de la pobreza en su propia carne y en la de sus familias. Habían abandonado el mundo del ballet, almibarado y fantástico, para inventar un lenguaje de la danza que podía expresar sentimientos reales, toda la gama de emociones desde la desesperación más profunda hasta la alegría y el éxtasis (...). Eran artistas serios y gente de conciencia que se sintieron parte íntegra de la masas que sufrían a su alrededor, por lo que fue natural que se identificarán con movimientos políticos cuyo objetivo era luchar contra los abusos de la sociedad capitalista que mostraba los aterradores síntomas de desmoronamiento y decadencia que Marx había profetizado. Artistas que sintieron la necesidad de echar una mano a los que intentaban luchar y protestar. La mejor manera era crear obras de arte que expresaran sus creencias.*¹⁰⁵

La repercusión de la Guerra Civil Española en los intelectuales y artistas del momento supuso reacciones de gran envergadura en dichos ámbitos. Al lado de la República iban a colocarse escritores de todo el mundo, así como artistas plásticos que se encargarían de asegurar la propaganda necesaria que apoyara la causa, una causa principalmente antifascista que ya auguraba los horribles acontecimientos posteriores. Carteles propagandísticos de Joan Miró con el lema de ayudar a España o el cuadro del Guernica de Picasso, el cual se expondría en el Pabellón de la República Española en París en 1937 y que a petición de su creador daría la vuelta al mundo. Se generaría apoyo a la causa republicana activando una actividad informativa reforzada a menudo de una significada calidad literaria de la que escritores de todas partes darían buena cuenta. Entre algunos de ellos destacaremos personajes como: Thomas Mann, Rabindranath Tagore, Ernest Hemingway, Arthur Koestler, Pablo Neruda o Gasto Berger, aunque la cantidad de escritores implicados fue enorme y sin precedente.¹⁰⁶

¹⁰⁵ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit, p. 73.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

Encontramos pues, una danza moderna americana que durante las dos primeras décadas del siglo pasado fluctuaría en tierras de nadie deambulando en un periodo de entreguerras, así como de *felices años veinte* y madurando en plena Depresión, este movimiento encontrará en la Guerra Civil Española uno de sus mayores impulsos coreográficos en un momento que resultó ser clave para su desarrollo. Fueron muchos los coreógrafos implicados en este desastroso acontecimiento español. Además de Martha Graham y José Limón, tal como ya hemos mencionado, tropezaremos con otras figuras como: Ted Shawn, Anna Sokolow, Helen Tamiris, Angna Enters, Lester Horton, Pauline Koner, Sophie Maslow, Lillian Shapero, Jane Dudley, Sophia Delza, Nadia Chilkovsky, Ida Soyer, Miriam Blecher o Lily Melman.¹⁰⁷

Retomando a José Limón, podríamos considerar su *Danza de la muerte* como su primera coreografía seria y consistente que, sin duda, marcaría el precedente de todo lo que vendrá después. En 1943 con motivo de la II Guerra Mundial, José Limón es reclutado por el ejército de los Estados Unidos donde continuará montando espectáculos para las tropas. Cuando por fin el ejército prescindiera de él retomará su vida y su danza volviendo a los estudios de su antigua maestra de técnica clásica Nennete Charisse, con el objetivo de recuperar el tono muscular y enfrentarse de nuevo a la coreografía. En 1945 José Limón fundará su compañía, empleando a Doris Humphrey como directora artística, formando uno de los binomios más característicos y productivos que ha ofrecido la danza moderna. A partir de ahora la producción coreográfica de Limón será una constante, creando coreografías tan veneradas como *La Pavada del Moro* en 1949, una peculiar estilización del argumento de *Othello* de Shakespeare, y que será interpretada a lo largo de los años por grandes compañías de ballet. Nureyev, por ejemplo, haría de ella parte de su repertorio. Una pieza que se ha convertido en uno de los clásicos del siglo XX.

¹⁰⁷ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit.

Como ya adelantábamos en líneas anteriores la compañía de Jose Limón será junto con la de Graham, los referentes americanos que más utilizó el Departamento de Estado estadounidense para mostrar su cultura en el exterior, lo cual también justificaría su constante producción. Además José Limón será contratado como profesor de la Julliard School donde impartirá su técnica. Por tanto considerar a José Limón como uno de los máximos exponentes de la *Modern Dance*, enormemente activo, se convierte en una obligación en lo concerniente a nuestra investigación. Trabajador incansable en pos de una técnica y un lenguaje propiamente original que permitiese sellar su obra. Así lo hizo. Él mismo diría:

*Con todas nuestras crudezas somos americanos. No nos avergüenza declararlo y así lo hemos hecho en nuestra danza. La danza académica de Europa no es adecuada para expresar lo que queremos decir. Hemingway Faulkner, escriben en inglés pero escriben como americanos, De la misma forma, intentamos encontrar un nuevo lenguaje para la danza americana.*¹⁰⁸

2.2.3. Lester Horton.

Aún hoy podemos seguir considerando tres escuelas primordiales en el mundo de la danza moderna. Escuelas que van a ocuparse de transmitir una técnica depurada y estructurada que permita acceder a un lenguaje profesional diferenciando el movimiento danzado plenamente natural de aquel que pretende ser especializado en este arte. Ampliar las competencias y los espacios del propio dinamismo físico mediante un método de movimientos razonados constituirá la clave de esa diferencia; una diferencia que permitirá al profesional traspasar los límites “heredados”. De ahí la necesidad de la preparación física a través de una técnica apropiada y completa, así como de la dificultad de crear escuelas alrededor de un género.

¹⁰⁸ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit, p 176.

Tal como ya hemos visto en estas líneas, Marta Graham y Doris Humphrey serían dos de las principales escuelas surgidas en torno a la danza moderna, la tercera la formaría Lester Horton. Hoy en día su técnica conforma la base esencial de multitud de formaciones dancísticas y reconocidas compañías, la escuela de Alvin Ailey constituirá uno de sus mayores referentes, aunque desde luego no el único. Grandes profesionales del mundo de la danza se han afianzado como intérpretes y coreógrafos gracias al paso por su compañía y la fuerte formación recibida en técnica Horton. Bailarines como Alvin Ailey, Bella Lewitzky, Joyce Tristler, James Mitchell, Carmen de Lavallade, Janet Collins o James Truitte han podido seguir transmitiendo su técnica, así como sus enseñanzas artísticas a lo largo de su vida profesional.

La técnica Horton se desarrollará con la pretensión de trabajar el cuerpo en la extensión y la fuerza reforzando su resistencia física, de modo que este aumente su capacidad de expresión aislando cada músculo del cuerpo a la vez que se alarga. Se buscará un trabajo por separado de cada parte del cuerpo con el fin de que cada una de ellas alcance la máxima expresión, idea heredada de su admiración por la danza oriental. Así, Horton trabajará con ejercicios concentrados en dedos, muñecas, hombros, cuello, ojos, ondulaciones de brazos y costillas. A estos ejercicios que utilizará como un inicio de calentamiento del cuerpo le añadirá un fuerte trabajo de tronco, profundos pliés,¹⁰⁹ extensión y contracción abdominal, además se un sólido trabajo del equilibrio en los diferentes planos que ofrece el espacio y el propio cuerpo del bailarín. El resultado final de este tipo de trabajo iba a constatarse en la creación de bailarines con cuádriceps definidos, largos y estilizados, así como lumbares elásticas pero fuertes. Gracias al énfasis espacial que Lester otorgaba a su técnica el bailarín podía alcanzar el afuera de su propio cuerpo. Sin duda comenzaba a desplegarse la tercera escuela característica de la *Modern Dance*. En palabras de sus propios discípulos:

¹⁰⁹ Plié o flexión de piernas, tal como se le quiera denominar.

Además, todos los aspectos del tempo, rango de movimiento, patrones rítmicos y acentos dinámicos son explorados (Joyce Tristler, Dance Perspectives, autumn 1967) Lewitzky llama al estilo de Horton “Técnica Arquitectónica”, enfocada en la “movilidad de las articulaciones, desarrollando las calidades de tirar, lanzar, el swing, y los movimientos fuera de balance.”(Bella Lewitzky, 1967) “También contiene un uso expresivo de los movimientos redondos y arqueados de la espalda.” El concepto del arco y la curvatura de la espalda es similar a la teoría de contracción y relajación de Martha Graham. “Lester desarrolló una técnica que ponía a prueba la capacidad del cuerpo de moverse a su máximo” (Bella Lewitzky, 1967)¹¹⁰

En la técnica Horton el torso se considera la raíz de todo movimiento al igual que en las técnicas de Graham y Humphrey aunque, en este caso, se gestionará de un modo distinto buscando impulsos y dinámicas diferentes y otorgando protagonismo a los hombros, el diafragma, el esternón o la pelvis como orígenes del movimiento, a diferencia de Graham o Humphrey, en las que destacará la contracción abdominal y el plexo solar. Los bailarines ávidos en la técnica Horton se destacarían por su velocidad en el manejo del espacio, adentrándose y precipitándose en él sin flotar, se inclinarían e internarían en un ámbito espacial para mostrar cómo eran capaces de poseerla. James Truitte, uno de los instructores de Horton en Estados Unidos que más estrechamente trabajó con él, definió así el enorme alcance que su técnica podía aportar:

Lo maravilloso acerca de la técnica de Horton es que explora cada parte del cuerpo y que trabaja desde la articulación hacia fuera. Es una exploración lógica de la anatomía...después de haberla estudiado a través de los años, al entrar a otro tipo

¹¹⁰ REY, Nereida. Teoría y práctica de la danza moderna. Lester Horton. Agosto 2007. <http://www.teoriadanzamoderna.blogspot.com.es> [Consulta el: 20 de Octubre 2014]

*de técnica, ya sea Graham, Holm o cualquier otra, nadie puede etiquetarte o adivinar tu bagaje técnico. Este es uno de los grandes aspectos que definen la técnica de Lester.*¹¹¹

Lester Horton, (1906- 1953) natural de Indianápolis, comenzaría sus estudios de danza estudiando danza clásica con Adolph Bolm y continuándolos en la Denishown formando parte durante algún tiempo de la compañía, la que finalmente abandonará para trabajar en solitario y crear su propio lenguaje. Horton, especialmente interesado en la antropología, fue un ferviente admirador de las culturas indígenas, incluso llegó a marcharse durante algún tiempo a Nuevo México, concretamente a Santa Fé y Taos, a observar y estudiar las tribus indias. Su especial inclinación por la etnología es un rasgo esencial que va a dejarse ver en su obra.

Excelente dramaturgo, fue siempre un fiel seguidor del teatro, lo que finalmente le condujo a una combinación del teatro y la danza durante toda su carrera. Adquirió la habilidad de convertir las danzas étnicas en formatos comercialmente aceptables que le llevarían a coreografiar abundantes números musicales para el cine de Hollywood, actividad que desarrollaría durante la década comprendida entre 1940 y 1950. Lo destacable de Horton no era únicamente su destreza coreográfica y dancística perfectamente hermanada a la música, sino su enorme habilidad para manejar el resto de los conceptos que integraban una producción escénica, tal como la iluminación, el vestuario o la escenografía, todos ellos ámbitos en los cuales demostraría ser tremendamente artificioso. Carmen Lavallade explicaría: *No solo nos enseñaba la danza, nos iniciaba también en la música, en la pintura, en la escultura y en el arte de la comedia.*¹¹²

¹¹¹ REY, Nereida. Teoría y práctica de la danza moderna. Lester Horton. Agosto 2007. <http://www.teoriadanzamoderna.blogspot.com.es> [Consulta el: 20 de Octubre 2014]

¹¹² BARIL, Jacques: *La danza moderna*, cit, p.188.

Esta pluralidad cultural y artística que definía a Lester Horton le conducirá a la creación de piezas inspiradas en todo tipo de temas, viajando desde los temas clásicos al melodrama, o sumergiéndose en aquellos temas concernientes a aspectos sociales y políticos característicos de su época. Lester Horton sería un artista tremendamente sensibilizado con la segregación racial que aún podía experimentarse en su época, ya que no hay que olvidar que el fenómeno de la integración racial es una característica de los últimos tiempos de Estados Unidos, constituyéndose un fenómeno relativamente reciente, no siendo hasta julio de 1965 cuando la Cámara de Representantes de los Estados Unidos de América aprobaría una ley federal que confirmaría el derecho al voto por igual, *a todos los americanos sin distinción de raza ni color*.¹¹³ Los años treinta, sin embargo, mostrarían aún un escenario muy diferente con los negros afroamericanos, teniendo que luchar muy duramente ante la injusticia social por no serles permitido un desarrollo formativo y laboral a la par de los blancos. Colomé lo transcribía así:

*Como miembro de una comunidad históricamente oprimida en la sociedad americana, la primera batalla del artista negro tenía que consistir en ganar su entrada en las principales instituciones culturales: los estudios, las compañías de danza, las salas de concierto.*¹¹⁴

La compañía de Lester Horton sería la primera compañía de danza en la que blancos y negros bailarían juntos en los escenarios sin distinciones de raza ni color, además de crear la primera escuela de danza multiracial de los Estados Unidos. Se le reconocerá una sensibilidad radical respecto a las tremendas injusticias sociales de su tiempo en las que la segregación racial ocuparía un lugar distinguido al que no podría dar la espalda. Jacques Baril lo explicaría así:

¹¹³ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid: Turner S.A, 1989, p.165.

¹¹⁴ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit, p.85.

*Su interés por las cuestiones inherentes a los grupos étnicos le condujo progresivamente a valorar los problemas y las condiciones del hombre en la sociedad de su tiempo, particularmente de cara a la injusticia social y a las condiciones raciales. Su obra es fiel ilustración humana de todo lo que afecta al ser en su cuerpo, en su corazón y en su alma. Para ello creó un tipo de danza teatral realista en la que cada personaje se confronta con el suceso, dentro del clima depresivo de una época caracterizada por el reino de la angustia.*¹¹⁵.

Su contribución coreográfica inspirada en temas derivados de la etnología gestionando su representación bajo un aspecto político-social es abundante y variada: *Aztec Ballet (1934), Dictator (1935), The Mine (1935), Totem incantation(1948)*, solo serían algunas de ellas. En definitiva, cuestionará y reivindicará tales daños sociales desde un laborioso y reflexivo hacer artístico además de pedagógico, toda una esmerada labor profesional que distinguirá su obra.

Los años treinta en los Estados Unidos y particularmente en aquellos que integraban el movimiento de la *Modern Dance*, así como los artistas de los muy diferentes ámbitos, iban a caracterizarse por un fuerte sentimiento de revolución contra el sistema que apoyaba el capitalismo y que sustentaba la explotación de la clase obrera. En concreto, el mundo de la danza parecía ser un mundo donde aquella fobia capitalista, nacionalista e injusta para con las clases más bajas o excluidas socialmente se había convertido en motivo de protesta, así como en impulso coreográfico para muchos artistas, tal como ya hemos mencionado. Motivo por el cual el apoyo de muchísimos artistas americanos a la causa republicana española se desarrolló de manera realmente notable.

¹¹⁵ BARIL, Jacques: *La danza moderna*, cit, p. 188,189.

En Mayo de 1936 gracias a un tremendo esfuerzo común se crearía el Primer Congreso Nacional de la Danza, el cual insistiría en la lucha de unos determinados derechos que contribuyesen a una mejora de la nueva danza que acontecía. Pero lo curioso del asunto es la profunda relación que se establece con aspectos claramente políticos, lo que denota una honda sensibilidad de los congregados ante los problemas que preocupaban a la sociedad americana. Transcribimos literalmente algunos de los puntos que se decidieron en el Primer Congreso Nacional de Danza de 1936.

- a. *apoyar y favorecer la tolerancia hacia todas las formas existentes del arte de la danza.*
- b. *urgir, a todos los bailarines norteamericanos sin distinción de raza, credo, color o estilo, a que cooperen bajo una bandera unificada en una causa concertada, a saber, la de llevar el arte de la danza a sus más altos niveles artísticos y sociales.*

IV. Ya que las fuerzas del fascismo llevan inevitablemente, por la propia naturaleza de la política fascista, a un estancamiento de todas las formas artísticas y todos los procesos de creación [...], en interés de una danza libre y sin censura, se opondrán resueltamente a la guerra, al fascismo, a la censura y a todas las acciones que propicien políticas regresivas.

V. En la medida en que el pueblo negro en América ha estado sujeto a una segregación y una supresión que han limitado su desarrollo en el campo de la danza creativa, el Congreso de la Danza decide fomentar y apadrinar la labor del pueblo negro en el terreno creativo.¹¹⁶

¹¹⁶ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit,p.119.

La intención de esta transcripción radica en el trazo esquemático pero contundente que nos permita entender cuál era el sentimiento de todos aquellos que integraban la *Modern Dance*, además de muchos de sus seguidores y el de las clases más bajas estadounidenses de aquellos años. Un sentimiento con el cual, tal como ya hemos expuesto, iban a solidarizarse muchos de los grandes exponentes de la *Modern Dance*, dejando constancia de su apoyo a las causas izquierdistas a través de su obra.¹¹⁷ Lester Horton compondría dos coreografías inspiradas en los acontecimientos provocados por la Guerra Civil Española: *Madrigal Doloroso, en estilo flamenco, con interludios hablados y cuatro hombres sentados al fondo haciendo palmas y zapateado como acompañamiento.*¹¹⁸ Y *Pasaremos*, la cual haría referencia a la España Republicana cuando las tropas franquistas entraron en la capital a últimos de marzo de 1939.¹¹⁹

Parece ser que su sensibilidad político-social le llevó a engendrar problemas con el Comité del Congreso de Actividades Norteamericanas a principios de los cincuenta, incluyéndole en “la lista gris” lo que influyó directamente en la producción de su obra, ya que aquel incidente suponía un frenazo para su creatividad.

Desde que Lester Horton se acercase al mundo de la escena partiendo de sus más diversas vertientes serían muchas y diferentes producciones las que enfrentaría. Nos situaremos en sus comienzos con la Denishown, encuentros que continuarían con la directora y productora teatral Carol Bates para seguir trabajando en una de las producciones más importantes de Michio Ito, asumiendo el papel protagonista, experiencia de la cual se dejará influenciar artísticamente dada la admiración que le procesaba. Más adelante en 1932 fundará su propio grupo y a partir de ese momento

¹¹⁷ COLOMÉ, Delfín y PUJOL: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit.

Sobre la influencia que la Guerra Civil Española causó en los artistas referentes de la danza moderna americana, así como el interés político tan profundo que, en concreto, experimentó la danza moderna, se hace indispensable la lectura de este magnífico libro, legado de Delfín Colomé.

¹¹⁸ Idem, p.164.

¹¹⁹ Ibídem.

su producción artística y pedagógica arrancará para no parar hasta su prematura muerte en 1953.

En 1932 Horton impartiría clases en el estudio de Norma Gould, bailarina y coreógrafa que afincada en Los Angeles dirigía su propia escuela. Esta etapa será considerada como una etapa verdaderamente importante respecto a los influjos experimentados por la danza moderna, la danza jazz y las danzas populares en los Estados Unidos. El estudio de danza de Norman Gould se caracterizaría por concentrar en su espacio las diversas técnicas existentes, considerando tanto la técnica clásica como los diferentes sistemas pertenecientes a la *Modern Dance*, además de las danzas indias, africanas, nativas americanas y hasta formas del folclore español, las cuales serían impartidas en su escuela y representadas en diversos escenarios. Norma Gould y Horton compartirían programa en varios espectáculos.¹²⁰ A partir de 1934 Horton se convertirá en un artista notablemente reconocido dando conciertos continuos con su compañía en las mejores salas de Los Angeles, el Philharmonic Auditorium, Pasadena Play House o el Hollywood Concert Hall, serían algunas de ellas.

El mayor reconocimiento a su obra llegaría en 1937 cuando le contrataron para coreografiar un ballet para el Hollywood Bowl. Muy poco después llegaría su premiada pieza: *Le Sacre Du Printemps*, partitura de Stravinsky, con aquella obra grandiosa enfrentándose a un público de más de 20.000 personas, Horton quedaría consagrado profesionalmente. Mostrará una gran madurez artística haciendo un uso adecuado de la música y la teatralidad, además de la danza, e integrando una gran variedad de influencias artísticas enriquecedoras. Su continua labor profesional, la cual ya no pararía, iba a permitirle conseguir su sueño, crear su propio centro de

¹²⁰ PREVOTS, Nayma: *Lester Horton (1906-1953)*, Dance Heritage Coalition, 2012.
http://www.danceheritage.org/treasures/horton_essay_prevots.pdf [Consulta el 19 de Octubre 2014]

enseñanzas profesionales artísticas y pedagógicas en el West Hollywood, el Dance Theatre, tal como se llamaría. La escuela abriría sus puertas en mayo de 1948, la primera escuela multiracial, como ya hemos mencionado en donde se formaría uno de los grandes referentes de la danza moderna actual, Alvin Ailey.

En suma, el legado de Lester Horton a la danza moderna constituye el tercer referente esencial para una correcta formación en este lenguaje, codificando todo un nuevo vocabulario, considerado en densidad formativa, tan estricto como el ofrecido por la propia danza clásica. Lester Horton contribuyó no solamente al mundo de la creación poniendo en marcha un estilo propio que iba más allá de la danza, sino que fue un artista enormemente preocupado por los problemas inherentes a los grupos étnicos, lo que le condujo a la consideración de los problemas característicos de la sociedad de su tiempo, así como de su mismísima condición humana, utilizándolos como inspiración y empuje de toda su obra. Dicha consideración le llevaría a contribuir enormemente con ciertas clases desfavorecidas a través de su tarea artística y pedagógica en un momento en que la situación no era, en absoluto, adecuada. Aportó todo un eclecticismo de inestimable valor artístico para su época sometiendo su inspiración coreográfica a las exigencias de la acción dramática, lo que marcaría su propia particularidad y muchas de las corrientes que surgirán después.

2.2. La influencia de la Danza Moderna, la Danza Clásica, la Danza jazz y las Danzas Populares en la Comedia Musical Americana: Agnes de Mille, Hellen Tamiris, Balanchine y Jeromme Robbins.

[...] mientras en Europa el público contemplaba las danzas “salvajes” de Josephine Baker como representativas del verdadero espíritu de la raza negra, en los Estados Unidos no las bailaban los afroamericanos sino los blancos como Hellen Tamiris[...] utilizando espirituales negros que eran aclamados por la

*crítica como reflejos del espíritu y del ritmo negro en el idioma de la danza moderna.*¹²¹

Uno de los focos esenciales de esta investigación se sitúa en la confluencia de las llamadas técnicas puras con los nuevos lenguajes que han conformado la danza moderna a lo largo del siglo pasado, nuevas lenguas en las que la fusión se erige como elemento protagonista. La invención, la creación o la innovación requieren de la aceptación de la pluralidad, así como del rechazo a una tradición absoluta que, como tal, se alce en el estatismo. Por tanto, fijando un interés en la danza moderna y en su despliegue a lo largo del siglo XX trataremos de aportar el rigor suficiente a nuevas formas de danza, que aun siendo híbridos, van a constituirse como rigurosas disciplinas de estudio así como artísticas.

Como ya venimos explorando en capítulos precedentes la danza moderna surgirá como un movimiento de protesta y ruptura con las estéticas predominantes del siglo XIX basándose en determinadas ideas y asentando pilares estéticos comunes que poco a poco se irán desarrollando, evolucionando y codificando para aportar según los diferentes creadores que la enfoquen. Estos aspectos harán que se extienda y regenere, desdoblándose en los muy diversos y bellos lenguajes que nos harán entender las estéticas actuales.

Para comprender qué ha pasado hoy en día con la danza moderna y la danza contemporánea, así como la importancia que deben mantener la danza jazz o las danzas populares¹²² en un proyecto como el que aquí se enfrenta, es necesario observar los diferentes resultados artísticos surgidos de la fusión de ciertas técnicas madres con sus diversos modos danzados, aportándole finalmente un

¹²¹ A. MANNING, Susan. "Dance spirituals: The performance of Race in American Modern Dance" Conferencia dada en el Roehampton Institute de Londres, el 13 de Marzo de 1977; citada en Burt: 1998. En: COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit, p. 148.

¹²² Las danzas populares solo serán consideradas en nuestro proyecto como influjos decisivos en la construcción de estilos derivados de la danza moderna.

rigor que permita su codificación propia y por tanto su concepción como disciplina. Así es como vamos a encontrarnos con dos referentes esenciales respecto a la fusión de lenguajes que cambiarán rotundamente la danza en la comedia musical americana, y como su influencia se trasladará al universo dancístico general dando a luz nuevos modelos de lenguaje danzado, hablamos de Agnes de Mille y Hellen Tamiris.

2.2.1 Agnes de Mille.

Agnes de Mille, figura clave en nuestra investigación, artista innovadora, consiguió integrar el ballet clásico en la comedia musical de Broadway, creando así un nuevo estilo, no solo inexistente hasta el momento sino probablemente considerado tabú en los distintos y variados gremios dancísticos que se desplegaban en aquellos momentos. No le importó, y siendo fiel a su condición americana afincada en la versatilidad se atrevió a romper aquellas barreras inquebrantables que los diferentes gremios “danzarios” asumían como tales. Introdujo el ballet clásico en el musical americano para fusionarlo con el lenguaje de las danzas nativas americanas y la expresión de la danza moderna, transformando el mundo de la comedia musical para siempre. Toda una hazaña emblemática a partir de la cual se abriría un nuevo universo de relaciones que sin duda caracterizarán toda la danza de la segunda mitad del siglo XX.

Agnes de Mille, nace en Harlem, New York, en 1905, aunque siendo muy pequeña se mudará a Hollywood con sus padres. Hija del dramaturgo William Churchill de Mille y sobrina de Cecil. B. de Mille, célebre director de cine de Hollywood, lo tendrá muy complicado para integrarse en el mundo de la danza. A pesar de haber heredado el apellido apropiado para poder hacer carrera en las artes escénicas, de Mille se enamoró de la danza siendo aún muy niña, actividad para la cual no parecía estar dotada, ya que no contaba con un físico adecuado; un físico más cercano al sobrepeso que a la delgadez requerida por la danza clásica. Fue a partir de asistir a

una actuación de la Pavlova, siendo aún muy pequeña, cuando tomó la decisión de ser bailarina.

De niña, Agnes de Milles sería instruida en el piano y la danza clásica y encararía algunos papeles como actriz dadas sus relaciones familiares. Por su parte, sus padres no se tomarían su formación dancística como carrera de futuro sino como una actividad complementaria, por lo que sería empujada a estudiar en la Universidad de UCLA donde se graduaría. Una vez terminados sus estudios decidiría dedicarse plenamente a la danza. Formada principalmente en técnica clásica, aunque habiendo colindado con otras disciplinas, de Mille estaba decidida a experimentar todo tipo de estilos e influencias que pudiesen enriquecerla como bailarina. Trabajaría en espectáculos de music-halls y variedades aunque no con mucho éxito, y así fue como finalmente se dirigiría a los estudios de Martha Graham con la intención de ser aceptada en su compañía, petición a la que Graham se negaría sintiendo que de Mille poseía un estilo y una personalidad demasiado propios, recomendándole buscar su propio lenguaje¹²³. De Mille decidiría entonces viajar a Gran Bretaña donde estudiaría con Marie Rambert y Ninnette de Valois, grandes maestras que, por aquel entonces, estaban muy atentas a nuevos talentos coreográficos para integrarlos en sus compañías. Allí conocerá nada menos que a Frederick Ashton y Anthony Tudor, con este último estrenaría su obra maestra *Dark Elegies* en 1937 entablándose una interesante relación personal y artística entre ambos, relación que posteriormente le llevará a Estados Unidos donde sería contratado como coreógrafo principal del American Ballet Theatre. Agnes de Mille se integraría en la compañía de Rambert, el Ballet Club, significando para ella un paso decisivo en su carrera profesional.

Aprovecharemos esta pequeña incursión en Gran Bretaña para subrayar la influencia del hacer artístico de Anthony Tudor en los nuevos horizontes que se abrieron en los

¹²³ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, Madrid: Alianza editorial, 2012.

ballets británicos de los años treinta, introduciendo lo que luego se trasladará a América gracias a su trabajo en la compañía mencionada.

*Tudor introdujo la motivación psicológica en el ballet; consiguió plasmar a través del movimiento emociones que no podían ser expresadas con palabras.*¹²⁴

Sin lugar a dudas este es un dato que vincula el aumento de calidad técnica y de movimiento en la danza que se desarrollará en los musicales americanos y que tanto Agnes de Mille, como posteriormente, Jeromme Robbins,¹²⁵ del cual hablaremos más adelante, emplearán magistralmente. Con su obra maestra *Dark Elegies*, Tudor elaborará una fusión del ballet clásico con el expresionismo alemán respecto a la utilización de los pies en paralelo, así como al uso percusivo de los mismos contra el suelo, influjos que el coreógrafo captó de un grupo de danzas folclóricas del este de Europa. Innovaría con la sencillez de las líneas buscadas y conseguiría que las emociones de los intérpretes se diesen en toda su plenitud gracias a la coreografía, al uso de la respiración y del control estático de los bailarines. Todos ellos rasgos que, posteriormente serán heredados por el joven Robbins, tal como ya mencionábamos, calando muy hondo en la evolución de la comedia musical y la tecnificación de la danza jazz. En palabras de Abad Carles:

Curiosamente, sería la segunda generación de bailarines que habría de emerger tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos la encargada de admirar la obra de Tudor y hacer de ella un punto de partida sobre el que continuar explorando los sentimientos humanos. Tanto Jerome Robbins como Kenneth MacMillan deben gran parte de sus estilos y sus carreras a la obra de Tudor, que sería espléndidamente resumida por Nureyev con estas palabras: Los ballets de Tudor son metáforas

¹²⁴ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, cit, p. 329.

¹²⁵ Jerome Robbins pertenecerá a una generación posterior de bailarines. Bailarín proveniente del American Ballet Theatre, su formación estará plenamente influenciada por Tudor y Mille.

*encontradas en la escritura coreográfica, equivalencias a nuestros pensamientos íntimos.*¹²⁶

En un panorama artístico como el acabado de relatar encontramos ese precedente europeo al nuevo estilo dancístico que surgirá en América de la mano de *de Mille*. Sin duda toda una revolución para la danza clásica, la danza moderna y, desde luego, las danzas populares que tampoco faltarían. Agnes de Mille volverá a los Estados Unidos y gracias a sus influyentes relaciones familiares conseguirá ser contratada para coreografiar unas secuencias de danza en la película *Cleopatra* en 1934, aunque sin mucho éxito. Finalmente la coreógrafa ganará confianza profesional por la coreografía realizada para *Romeo & Juliet*. Así, paso a paso y poco a poco, Agnes de Mille comienza a ser respetada en el mundo de la danza, siendo nombrada miembro del American Ballet Theatre, compañía para la cual en 1940 de Mille coreografiará *Black Ritual*, que aun no llegando a ser un gran éxito, marcará un importantísimo previo en el mundo del ballet, ya que será la primera vez que bailarines blancos y negros compartan escenario en una compañía de danza clásica. La siguiente pieza *Three Virgins and A Devil* que Mille coreografiaría para el American Ballet Theatre conseguiría, por fin, ser el éxito que tanto necesitaba para ampliar su circuito profesional. Ella misma la describiría así:

*Technically, my work is eclectic, a mixture of classical and modern, which makes special demands on the performers.*¹²⁷

En 1942 Agnes de Mille será invitada por el Ballet Ruso de Monte Carlo para coreografiar *Rodeo*, con música del célebre compositor estadounidense Aaron

¹²⁶ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, cit, p. 332, 333.

¹²⁷ BYER, Diana. Agnes de milles 1905-1993. New York City Ballet.

<http://www.nytb.org/images/demille-guide2.pdf>

[Consulta el 13 de Octubre de 2014] p. 1.

Nota traducida por la autora de esta tesis: "Técnicamente, mi trabajo es ecléctico, es una fusión de la danza clásica y moderna que crea una exigencia especial en los intérpretes."

Copland, coreografía con la cual alcanzará su consagración profesional. La coreógrafa inventará un nuevo estilo de danza enormemente revolucionario que va a transformar todo el panorama dancístico, y especialmente, el de la comedia musical. Fusionó el folclore del Oeste americano con la danza clásica a la que va a incorporar pasos de claqué como pincelada innovadora. La danza moderna y el movimiento lírico se dejaban ver con total maestría entre virtuosismos acrobáticos perfectamente realizados, gracias a una elección perfecta de los bailarines. Después de este éxito estruendoso será invitada a colaborar con Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II para coreografiar el musical que marcaría el antes y el después de la danza en el circuito teatral de Broadway, *Oklahoma!* (1943). A partir de ahora el particular estilo americano que de Mille había aportado a la danza sería su sello. El éxito de *Oklahoma!* conduciría a de Mille a la creación de toda una serie de exitosos musicales a los que no se resistiría ni una sola crítica, constituyendo ya claros referentes en el circuito musical: *One Touch of Venus*, *Bloomer Girl*, *Carousel*, *Fall river Legend and Tally- Ho*.

Agnes de Mille continuaría coreografiando piezas que aún, en esta última década, siguen siendo repuestas en los escenarios por reconocidas compañías como El New York Theatre Ballet, por ejemplo. Galardonada con dos premios Tony y un Emy a las mejores coreografías, su contribución al mundo de la danza y el teatro es ya una leyenda. Sus creaciones compartirán programa con otros grandes maestros de la coreografía, tal como Balanchine, Anthony Tudor o Frederick Ashton entre otros. Además de una extensa carrera como coreógrafa, directora de escena e intérprete, de Mille va a destacar como una ávida escritora, complementando su labor en los escenarios plasmando en el papel su experiencia como bailarina y coreógrafa. Ha publicado varios libros sobre danza, los cuales han sido premiados concediéndole el rango de Doctora Honoris Causa en diversas universidades americanas. La importancia colosal que esta mujer supone, no solo para la danza americana, sino para el mundo de la danza y del teatro en general, es absolutamente indiscutible,

habiéndose considerado la artífice de un nuevo vocabulario teatral y dancístico que, aún hoy, goza del reconocimiento de todo el gremio de las artes escénicas, otorgándole un lugar exclusivo en la danza profesional y en la historia del teatro.

2.2.2. Hellen Tamiris.

*Tamiris, la más encantadora y extrovertida de los primeros modernos, puso su inmenso atractivo a disposición de su intención, al servicio de poder mostrar los conflictos de la vida moderna.*¹²⁸

Marcia Siegel.

*La danza de Tamiris más que la de cualquier otro bailarín americano, tiene un rigor, una energía y un entusiasmo que derivan de las fuentes populares.*¹²⁹

Stacy Prickett.

Hellen Tamiris, figura clave para una investigación como la que desarrollan estas líneas. Eje central a partir del cual la *Modern Dance* marcará la diferencia esencial respecto a la concepción de la forma, el ritmo musical y el contenido, caracterizando un tipo de composición coreográfica muy distinta de los principales referentes “neoyorquinos”¹³⁰, Graham, Humphrey o Weidman. Para Tamiris el empuje dinámico que provoca el ritmo musical es esencial en su composición, desarrollando un lenguaje rítmico y particular donde la emoción surgida de la música elegida desembocará en el movimiento danzado.

¹²⁸ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit, p. 147. Marcia Siegel, autora del libro *The Shapes of Change: Images of American Dance*. Es crítico honorífico de la asociación de críticos de danza en New York, biógrafa de Doris Humphrey y columnista fija de la *New York Magazine* entre otras.

¹²⁹ Idem, p.148.

Stacey Prickett, Investigadora superior del ARCH (Arts and Humanities Research Council) Centre for Cross- Cultural music and dance performers.

¹³⁰ Utilizamos el término newyorkino únicamente como referente del lugar principal donde dichos artistas desarrollaron su labor profesional.

Ejemplo de determinación, resistencia, sensibilidad y buen gusto, Helen Tamiris, aún dotada para la danza no lo tuvo fácil. Su verdadero nombre, Helen Becker (1903 - 1966)¹³¹, hija de emigrantes ruso-judíos que cansados de escapar de los rusos por su condición judía decidirían emigrar a New York donde Tamiris crecería en una familia humilde pero sensible al arte, lo que sería esencial para su futura formación. A la edad de ocho años su familia observó sus aptitudes para la danza decidiendo llevarla a estudiar ballet clásico al estudio de Irene Lewisohn, después iría a estudiar con el ballet del Metropolitan Opera Company ingresando en el cuerpo de baile donde estudiaría con Rosina Galli¹³². En 1922 la Bracale Opera Company pidió “prestada” a Tamiris al *Metropolitan Opera* para encarar un papel solista en su programa, el cual desarrollaría en una gira por Sudamérica, motivo que pudo acercarla a otras formas de danza no usuales aún en Estados Unidos.

A su vuelta a New York, Tamiris no encuentra su lugar en el Ballet y decide abandonar la Metropolitan Opera Company. Ya fuera de la compañía decide acudir a las clases de Mikhail Fokine estudiando las técnicas clásicas rusas e incluso llegando a bailar con su compañía en el Gilbert Miller's production of *Casanova*. Después de esta experiencia y lejos de sentirse cómoda con la danza clásica, Tamiris decidirá estudiar danza moderna en el Neighborhood Playhouse antes de que fuese instalado el método de Louis Horst (1918-1920). Más tarde probaría en los estudios de Isadora Duncan con los que tampoco se identificaría, dado su excesivo lirismo y énfasis en la expresión puramente personal. En aras de encontrar su verdadero lugar en la danza, se sumiría en muy diversas experimentaciones escenográficas trabajando en los music-halls, cabarets, clubs nocturnos o espectáculos que complementaban

¹³¹ El año de nacimiento de Hellen Tamiris no queda constatado, ya que varía según la documentación consultada. Nos hemos decantado por 1903 por haber encontrado una mayoría de documentos que coinciden en esa fecha, aunque sigue sin quedar claro del todo.

¹³² COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit

proyecciones fílmicas en los cines, todo ello aportándole una gran seguridad en los escenarios.

En 1925 viajaría a París donde incluso recibiría clases de flamenco con un tal Ariaza.¹³³ Ese año realizaría una gira americana como solista con la compañía de John Murray Anderson. Después de estas experiencias en los distintos contextos escénicos, Tamiris seguiría sin encontrar su lugar en el mundo de la danza, tomando finalmente la decisión de romper con todo para dedicarse, durante casi dos años, a la pura exploración coreográfica, asumiendo la determinación de encontrar su propio camino creativo, complementando su experimentación dancística con formación en canto y arte dramático.

El 9 de octubre de 1927 Hellen Tamiris ofrecerá su primer recital como solista con un programa titulado *Dance Moods*, representado en el Little Theatre de New York, y en el que será acompañada al piano por el tan respetado en los circuitos de danza del momento, Louis Horst, el cual, la acompañaría durante una temporada ya que pasado cierto tiempo, ambos entenderían que sus concepciones sobre la composición coreográfica discrepaban lo suficiente como para emprender nuevas relaciones. Así es como Tamiris crearía toda una serie de solos con los que triunfaría potencialmente.

Es sabido que Helen Tamiris sentía una gran empatía por los temas americanos tradicionales así como su fiel convencimiento de que la danza americana debía beber de las fuentes de los pueblos indígenas, pero quizás por su condición de inmigrante ruso-judía su sensibilidad para con cualquier tipo de discriminación racial se situaba a flor de piel, razón por la cual probablemente derivaría en sus danzas bailadas al ritmo de los espirituales negros, introduciendo en ellas un elemento que

¹³³ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit.

inevitablemente convivía con la vida de los norteamericanos de aquellos años, la negritud. En palabras de Ellen Graff:

*[...] encuentra en las canciones, en los ritmos, en la música negra, unas formas que se adaptan como un guante a su explosiva vitalidad, a su forma de transmitir el mensaje coreográfico. “Los espirituales negros le dieron la oportunidad de mostrar su estilo más llamativo, a ella que había sido chica de conjunto, que había actuado en revistas y cabarets, y que además era una mujer muy bella.”*¹³⁴

La obra de Tamiris se destacaría por la composición de ocho coreografías sobre los espirituales negros en las que, poco a poco, se aproximaría a las formas de arte de la raza negra, integrándolas progresivamente en su concepción de la danza moderna. En 1928 incluirá dos de dichas creaciones en su recital: *Nobody Knows the Trouble I see* y *Joshua Fit the Bottle of Jericho* donde iría incorporando a sus danzas la energía emocional tan profunda y característica de la música negra, así como movimientos danzados en los que claramente se entendía el ritmo corpóreo característico del pueblo afroamericano. La música jazz, el barrio de Harlem o las danzas ceremoniales típicas de la gente africana también conformarían cualidades esenciales de sus creaciones.

En definitiva, un amalgama de rasgos característicos del pueblo negro que servirían de inspiración y de estudio a Tamiris para acabar consagrando composiciones coreográficas con un sello particular que, sin duda, la diferenciarían de cualquier otro artista de la *Modern Dance*, no solo como coreógrafa sino como intérprete, encontrando en sus “espirituales” una gran riqueza ética y estética. Sus experimentaciones con el ritmo de la música, su estética teatral, su sensibilidad con las diferentes etnias aunque muy concretamente con la raza negra, o su capacidad de situarse en el afuera del cuerpo empujada por una emoción que emanaba desde lo

¹³⁴ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit, p.148. Ellen Graff es experta en estudios teatrales en la universidad de artes de New York.

más profundo, encontrando en el ritmo su mayor empuje, se acabarían configurando como rasgos esenciales de la danza jazz, incurriendo finalmente en su tecnificación e imbricación principal en la comedia musical americana y demás circuitos comerciales que poco a poco en Estados Unidos ganarían una calidad espectacular, muy pocas veces igualada en los circuitos comerciales europeos.

Ciertamente, la danza jazz encuentra sus orígenes en las tradiciones musicales y dancísticas de los pueblos africanos inmigrantes a Estados Unidos, así como en un cúmulo de danzas populares que, aun originadas por tradiciones negras, se irán desarrollando poco a poco en los comienzos del siglo XX y en paralelo a la música jazz. Diferente será su tecnificación, la cual se producirá gracias a dos influjos esenciales y uno más que le servirá para complementarse: la danza moderna, la danza clásica y las danzas populares concebidas en toda su amplitud, por lo que cuando nos referimos a las danzas populares es menester tener en consideración todo un abanico posible; orientales, primitivas, contemporáneas, flamenco, bailes de salón, claqué o danzas de carácter.

Es tarea fundamental de estas líneas comprender básicamente qué es la danza jazz como disciplina dancística de estudio, excluyéndola de cualquier devaluación que, por falta de conocimiento, pueda hacerse sobre ella, y por tanto, nos conduzca a una valoración errónea de los conceptos que pretendemos tratar. En nuestra opinión y en un primer lugar, manteniéndonos fiel a la investigación que venimos desarrollando, es crucial comprender la danza jazz como una expresión que encuentra su origen en la pura expresión de la comunidad negra, una expresión étnica primaria relacionada con una raza, con su cultura, su historia y su expresión vital, produciéndose por la necesidad de transmitir y de querer identificar sus propias raíces.¹³⁵

¹³⁵ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid: Turner S.A, 1989.

En segundo lugar su comprensión requiere del conocimiento de todo un proceso de tecnificación que va a ser protagonizado por una avalancha de influjos provocados por las danzas europeas en interacción con las danzas surgidas en América. En suma, sin olvidar su raíz y su origen, el cual marcará la diferencia a la hora de otorgarle identidad como disciplina, se torna elemental comprender *El Jazz como un amalgama de factores diversos que, en definitiva, nace, crece, y se desarrolla en América.*¹³⁶ Todo un híbrido genuinamente americano que finalmente poseerá sus propios códigos de diferenciación, confiriéndole así su autenticidad como materia, aun admitiendo una gran diversidad de expresiones, tantas como artistas que lo practiquen, tal como pasaría con la danza moderna, aunque con la diferencia de que esta se conformaría en una masa de influjos infinitamente menor. Este sería el escenario propio de Tamiris. Una visionaria que pretendía pisar un suelo aún no conformado, la danza jazz, pero dentro de un espacio recién inaugurado, la *Modern Dance*.

Con el pulso de su danza entre las manos, Tamiris creará veintisiete solos en menos de dos años. Solos con los que viajará por toda Europa triunfando plenamente en Austria, París y Berlín donde fue aclamada como la sucesora de Isadora Duncan y donde se relacionaría con artistas de la talla de Pablo Picasso, Gret Palucca, o Mary Wigman, por ejemplo. Acto seguido volvería a New York verdaderamente triunfal, ofreciendo un nuevo recital en el Martin Beck Theatre de New York (1929) con un éxito de tal magnitud que hubo que repetir el espectáculo en el Cort Theatre a los pocos días, lo cual no era, precisamente lo más habitual con respecto a los recitales de solos que ofrecían los artistas de la *Modern Dance*.

Con tal reclamo, Louis Horst le propondría sumarse a la compañía de Marta Graham, propuesta a la cual se negaría, sintiendo que su modo de bailar no

¹³⁶COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid: Turner S.A, 1989, p.163.

empatizaba en absoluto con el de la coreógrafa. Entonces decidiría fundar su propia escuela y abrir las puertas de su School of American Dance con el objetivo de establecer los cimientos de una técnica coreográfica originalmente americana, lo que nos confirma esa diferencia en los rasgos que empujaban su danza. Tamiris se alejaría, en cierta medida, del excesivo conceptualismo, así como de un marcado subjetivismo o abstracción, lo que en su caso sería sustituido por una interioridad emocional e impulsiva originada en el sentir negro. Hermanaría el cuerpo a la música, generando un movimiento danzado particular y diferente que acabaría por configurarse muy próximo a lo que posteriormente se definirá como danza jazz, triunfando como estilo principal de la comedia musical.

Más adelante va a enrolarse en otro de los proyectos más interesantes desarrollados en pos de la *Modern Dance* de aquellos años, la puesta en marcha del Dance Repertory Theatre (1930) de la que fue directora y fundadora. Una organización formada por Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Agnes de Mille (que se sumaría posteriormente) y ella misma. Dicha organización pretendía ofrecer recitales colectivos cuyo fin residiría, según la propia Tamiris, en ofrecer al público recitales individuales y colectivos en los cuales bailarían como grupo, pudiendo así provocar la aparición de un público no tan especializado que finalmente se interesase más por ver danza moderna en sí misma, que por ver personalidades de la danza moderna. Ni que decir tiene que la importancia de dicha iniciativa iba a desembocar en la creación de los primeros recitales de danza moderna colectivos con Tamiris como fundadora, intérprete y produciendo muchísimos de ellos al tiempo que se extendían por todo el país. John Martin el célebre crítico del New York Times llegaría a situar su compañía y sus actuaciones entre las mejores del ámbito dancístico del momento. Empresa a la que continuará dedicándose produciendo coreografías hasta 1943 cuando su vida profesional gire hacia el musical.

A pesar de la trayectoria de Tamiris y de haber sido la fundadora y directora de dicho proyecto colectivo con los mayores referentes de la *Modern Dance* del momento compartiendo programa con todos ellos, Hellen Tamiris no sería admitida en los círculos universitarios de Bennington donde iban a congregarse los más grandes creativos del universo dancístico de la época, incluyendo la danza moderna y la danza clásica. Algo que Tamiris sabrá superar poniendo en juego de nuevo su tremenda personalidad, tenacidad y convicción en su arte. Cabe resaltar que pese a que Tamiris gozaba de todo el reconocimiento de su labor coreográfica en los circuitos de la *Modern Dance*, la directora del Bennington School of Dance, Marta Hill, diría de Tamiris que no era capaz de reflejar en sus piezas un tema concreto y que ampliaba su hacer coreográfico a muy diversos campos¹³⁷. Con dicha afirmación, Hill parecía castigar la incursión de Tamiris en los circuitos comerciales y sus influencias de las danzas populares, lo cual parecía ser concebido como menos artístico (sin duda, otro rasgo más que confirma un estilo propio y distinto que ya busca su propio espacio); aspectos por los que probablemente no la consideraría consagrada a la causa principal de la *Modern Dance* excluyéndola de los cursos de Bennington tan aclamados por las figuras de la danza del momento. A este dato añadiremos que posteriormente Helen Tamiris acabará impartiendo cursos junto a Daniel Nagrin para el Post College of Long Iland University, a lo que después de su muerte se le añadirá La Escuela Superior de Artes Escénicas de New York y la Universidad de Utah, los que se encargarán de reconstruir parte de su obra como material destacable e interesante para la enseñanza artística e historiográfica dancística.

¹³⁷ MCPHERSON, Elizabeth. Helen Tamiris 1902-1966. Dance Heritage Coalition, 2012. http://www.danceheritage.org/treasures/tamiris_essay_mcperson.pdf [Consulta 4 de Octubre 2014]

La década de los treinta destacará por los efectos devastadores generados por la Gran Depresión, una crisis verdaderamente larga en el tiempo y que afectó a numerosos países. Se originará en 1929 en los Estados Unidos y durará hasta el final de los años treinta, justo en el periodo de madurez de la *Modern dance*. Estados Unidos atravesó momentos realmente difíciles durante la *crisis del 29*, razón por la cual en 1934 bajo el mandato del presidente Roosevelt, se pondría en marcha la Work Progress Administration con el objetivo de crear puestos de trabajo útiles para los millones de afectados a causa la Gran Depresión. Duró aproximadamente ocho años y consiguió reinsertar alrededor de 8,5 millones de desempleados poniendo en marcha diferentes proyectos donde pudo ubicarlos. El universo artístico también iba a verse beneficiado por dicha institución alentando diferentes proyectos que pudo sacar adelante: Proyecto de Arte Federal, Proyecto de Escritores y Proyecto Federal de Teatro, para el que Tamiris trabajaría incansable. Dichos proyectos supusieron una inyección enormemente estimulante para el florecimiento de la cultura. Bajo la dirección de la WPA fueron empleados miles de artistas, escritores, actores, bailarines y músicos, promoviéndose así los programas culturales en diversos ámbitos, donde miles de artistas encontraron trabajo. Este conformaría otro rasgo decisivo que contribuyó al desarrollo y madurez de la *Modern Dance*.

Hellen Tamiris, incesante activista de la izquierda coreográfica formó parte de muchas de las manifestaciones que la danza revolucionaria llevó a cabo esos años interviniendo en el Congreso de Danza de la American Dance Association y en el Federal Dance Project, proyecto en el cual Tamiris se volcaría incansablemente y para el que crearía algunas de sus mejores piezas: *Salut au Monde (1936)* y *How long, Brethren (1937)*, esta última sería galardonada con el primer premio de la revista *Dance* a una coreografía de danza moderna. Tanto ella como su compañía serían situadas por los más célebres críticos del momento John Martin y Margaret Lloyd como una de las mejores compañías de danza de la época. El propio José Limón escribiría sobre ella:

*Esta soberbia criatura, que a veces es amazona, a veces la madre tierra, ora celebrante de las alegrías y las miserias de los negros, ora devota de Walt Whitman, era uno de los seres humanos más vitalmente robustos jamás creados. Con su arte nada complicado, su entusiasmo, su apertura hacia todo y su bondad. Su baile era una oda a la vida.*¹³⁸

Extremadamente comprometida con las causas sociales, políticas y humanas del momento Hellen Tamiris constituirá otro referente entre los *modernos americanos* con su contribución a la causa de los republicanos españoles para la que crearía una de sus obras maestras y uno de los emblemas coreográficos de la *Modern Dance* del momento, tal como la calificaría la célebre crítica de danza Margaret Lloyd: *Adelante*, una producción para la cual Tamiris tuvo que luchar concienzudamente para ponerla en marcha, ya que las subvenciones de la *FTP*¹³⁹ se tambalearían teniendo que reducir drásticamente los presupuestos.

*En Adelante, Tamiris intentó usar el idioma de la danza moderna para mostrar su apoyo a los republicanos españoles en su desesperada batalla contra las fuerzas fascistas. Este era un sentimiento compartido por muchos en la comunidad artística. Mientras el FTP decidía si Adelante se producía o no, los republicanos habían sido vencidos por los fascistas y Franco se instalaba en el poder. Seguir ensayando más tiempo sin una confirmación de la fecha de estreno significó que Adelante tuvo que sufrir varias metamorfosis para seguir conectado con la GCE.*¹⁴⁰

De nuevo Tamiris hará emerger sus más preciadas cualidades. Su fuerte personalidad y su enorme tenacidad, así como su potencial carácter le harán superar la adversidad. *Adelante* conseguirá estrenarse el 20 de Abril de 1939 en el Daly's Theatre de New York y proseguirá en cartel hasta el 6 de Mayo del año siguiente. Toda una hazaña

¹³⁸ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936, 1939*, cit, P.147.

¹³⁹ Federal Theatre Project o lo que es lo mismo Proyecto Federal de Teatro.

¹⁴⁰ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit,p.153.

teniendo en cuenta el tema que acarrearía y el difícil momento para que un espectáculo de danza moderna pudiera aguantar tanto tiempo seguido en cartel.

En 1940 reorganizará su grupo al que se incorporará Daniel Nagrin.¹⁴¹ Sobrevivirá con su escuela y sus actuaciones hasta 1944, momento en el cual el rumbo de su vida profesional y artística experimentará un cambio decisivo convirtiéndose en una de las coreógrafas más aclamadas de Broadway. Durante más de once años Hellen Tamiris se dedicará plenamente al musical donde cosechará grandes éxitos. Intervendrá en una veintena de producciones y será premiada con un *Tony* por *Touch and Go*. Otros ejemplos destacables serían: *Show boat* (1946), *Annie get your Gun* (1946) o *Funny* (1954) entre otros muchos.

Su experiencia en la comedia musical del circuito On-Broadway permitiría a Tamiris desarrollar una serie de ideas teatrales que ya eran fundamentales para ella, pero que aún estaban sin pulir. Tamiris emprenderá una fructífera relación con el Group Theatre, dirigido por el célebre Lee Strasberg, uno de los hombres más importantes del circuito teatral estadounidense. Juntos formarían un sistema en el que ella enseñaría danza a los actores y él teatro a los bailarines, lo que incidiría en la evolución de su estética interpretativa en torno a la danza, enriqueciéndola de nuevo y pudiéndola poner en práctica gracias a los numerosos espectáculos musicales que Tamiris coreografiaría.

*Tamiris logró cristalizar su concepción del teatro ideal, donde todas las artes, incluida la danza, se funden en una unidad creativa. Pero sí que consiguió que la danza moderna se integrase plenamente en el género y actuara como un elemento claramente revitalizador del teatro musical.*¹⁴²

¹⁴¹ Figura importante de la *Modern Dance* de aquellos años, quince años más joven que ella. Se casarían y entablarían una relación personal y artística que duraría hasta 1963, tres años antes de la muerte de Tamiris.

¹⁴² COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit,p. 144.

En sus creaciones para musicales gestionará la fusión de la danza con el canto, la interpretación, o el pictorialismo escénico. A este marco debemos añadir la calidad de los intérpretes con los que Tamiris contaría, ejemplos de ello podrían constituirlos: Pearl Lang, Rod Alexander, Valeri Bettis, Claude Marchante, Dorothy Birds, Pearl Primos o Mary Anthony, entre otros y que posteriormente se ocuparán de transmitir su legado.

No olvidemos que solo un año antes de que Tamiris comenzara su andadura por los musicales de Broadway, Agnes de Mille, había triunfado con *Oklhoma!* cambiando la calidad técnica y artística de los circuitos comerciales americanos, lo que sin duda se refleja en la cantidad de referentes coreográficos de alto nivel provenientes de diferentes disciplinas y estilos de danza que durante más de una década frecuentaron los musicales americanos. Estamos hablando de gigantes del mundo de la danza como por ejemplo: George Balanchine, Mikhail Fokine, Hanya Holm, Agnes de Mille, Doris Humphrey, Charles Weidman y Jeromme Robbins.

Este es un rasgo básico que va a fundamentar el tipo de investigación que aquí pretendemos sostener y que funciona como termómetro absoluto de la calidad del producto comercial que se acabó desarrollando en Los Estados Unidos, así como el profundo alcance que dicha característica supuso en el terreno dancístico en general y especialmente, tal como veremos más adelante, en la danza jazz. Por tanto, adelantando ya ciertas conclusiones de nuestro estudio, guardaremos dos núcleos centrales encargados de vincular la danza clásica y la danza moderna a la comedia dia musical y en consecuencia a la danza jazz. Nos referimos claro está a Agnes de Mille y Hellen Tamiris respectivamente.

Retomando la técnica y estética de Tamiris nos permitiremos transcribir una descripción de Paul Douglas que diría así:

El espacio en el que se mueve parece no tener límites. Hace un uso completo de su cuerpo con un ritmo fluido que resulta igual de poderoso en sus movimientos melifluos como en sus contracciones. Cándidamente consciente de la belleza de su cuerpo, no teme usarlo como un activo valioso. Raramente Tamiris ha intentado escaparse hacia el subjetivismo o la abstracción. Siempre consciente de las fuerzas sociales que determinan su relación con la sociedad, sus formas nunca han permanecido estáticas, sino que han ido evolucionando en un constante proceso de cambio. (...) Tamiris entiende perfectamente que la forma de una composición está siempre determinada por la materia de que se trate. Y ese principio fundamental debería guiar a la danza moderna.¹⁴³

Así Helen Tamiris irá definiendo su estilo poco a poco, aunque pisando fuerte desde el principio. Tamiris construirá su propio y genuino edificio paso a paso, siempre abierta a nuevos materiales, pero eso sí, lo hará sobre cimientos extremadamente sólidos de los que partirá y no moverá. De hecho en 1928, Tamiris escribiría un *Manifiesto* que saldría publicado en el programa de uno de sus recitales solistas en el que expone su contundente y rotunda visión sobre el arte del danzar y la necesidad de su repercusión en la sociedad. El *Manifiesto* de Tamiris diría así:

-Una nueva civilización siempre crea nuevas formas de arte.

-No tenemos que olvidar el tiempo en que vivimos.

-No hay reglas generales. Cada obra de arte crea su propio código.

-El objetivo de la danza no es narrar (anécdotas, historias, fábulas, leyendas... etc) por medio de recursos mímicos u otras formas coreográficas establecidas. Danza es un simple movimiento con un concepto personal del ritmo.

¹⁴³ DOUGLAS, Paul: "Modern Dance Forms", en *New Theatre*, noviembre de 1935, p 26, 27.
En: COLOMÉ, Delfín y PUJOL: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit, p. 150.

[...] *La realidad no tiene interés por lo que realmente es sino por lo que el artista ve en ella.*

Bailar de puntas... ¿por qué no bailar sobre las palmas de las manos?

*La danza de hoy tiene que tener un tempo dinámico y ser válida, precisa, espontánea, libre, normal, natural y humana.*¹⁴⁴

He aquí una transcripción de algunos de los puntos redactados en su *Manifiesto*. Estableciendo ideas de tal rango y contundencia, Tamiris deja muy claro cuáles son las bases de su *modum* creativo a la vez que se revelan claramente sus afinidades para llevar a cabo su tarea artística entre las que destacaremos la importancia y defensa de la diversidad cultural, en tanto y en cuanto el artista debe dejarse fluir descubriendo su propio lenguaje y rechazando ser una marioneta del sistema preponderante. Por otro lado refleja claramente su compromiso social, conduciéndonos de algún modo a las características más respetables que pueden encontrarse en un artista.

En síntesis, Hellen Tamiris referente emblemático de la *Modern Dance* y, en nuestra opinión, pionera en la creación de un nuevo híbrido que desplegándose de la danza moderna se conformará con identidad propia, aportando nuevas estéticas tanto al ámbito de la *Modern Dance* como en el de la comedia musical, forjando así un vínculo crucial entre la danza moderna y las numerosas corrientes que se desplegarán después. Su experiencia en las diversas disciplinas artísticas colindantes a su vocación hace de su obra un referente plural con una riqueza indiscutible. Su incursión en el ballet, los clubs nocturnos, el teatro musical y la interpretación harán viajar a Tamiris de un lenguaje a otro para acabar conformando sus danzas, lo que le otorgará su propia singularidad. Paradigma artístico indiscutible a la vez que humano, elaborando y reelaborando a lo largo de su vida su compromiso con el arte

¹⁴⁴ COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, cit, p. 145-146.

y la humanidad. Personalidad implacable que pudo impulsar su lucha, no siempre fácil, pero sí decidida. Fiel a sus convicciones, fue un artista capaz de realizar su tarea creativa sin rendirse a un sistema impuesto o estructuras establecidas, luchando por encontrar su propia expresión y apoyando a otros en la misma empresa. Hellen Tamiris defenderá sus ideas tanto morales como estéticas, logrando instaurarse como creadora indiscutible a la que referirse.

Hasta aquí hemos visto como Agnes de Mille y Hellen Tamiris van a constituir referentes esenciales respecto a la fusión de los diferentes vocabularios “danzarios”, considerando a ambas, pioneras de este nuevo género danzado que floreció en Estados Unidos y del que emanarían, sin duda alguna, nuevas concepciones dancísticas. Nuevas concepciones que se aplicarán con éxito en la comedia musical americana, así como en los circuitos comerciales estadounidenses, elevando el nivel de dichos espectáculos a su máxima potencia y creando un nuevo espacio para la danza donde experimentar nuevas estéticas. Pero continuemos en el circuito teatral estadounidense desde una óptica coreográfica y dancística.

Considerando el contexto cultural americano que venimos apuntalando hasta el momento, la instauración de un arte tan nuevo en la cultura americana teniendo en cuenta su integración en las universidades y en los centros culturales más importantes iba a constituirse como un hecho consagrado a los ojos de la sociedad y de los artistas. La danza florecía como arte con principios, lenguaje y preocupaciones conceptuales propias,¹⁴⁵ lo cual la conduciría a un asentamiento rápido y sólido en el panorama cultural del país. A dicho escenario le añadiremos un factor muy importante, el florecimiento del musical, no solo de Broadway, sino de Hollywood, por lo que la enorme importancia y protagonismo adquirido por la danza en la sociedad estadounidense se constituirá como un fenómeno único en el mundo.

¹⁴⁵ ABAD CARLÉS, Ana. *Historia del ballet y la danza moderna*, cit.

Tal como hemos mencionado, Agnes de Mille reinventará el musical norteamericano rompiendo barreras y creando un nuevo género que enfrentar. Se abrirán nuevos cauces no experimentados hasta el momento generando una explosión de nuevas ideas y tendencias estéticas que congregarán a los mejores coreógrafos del país, los cuales no dudarán en dedicar parte de sus carreras a dicha empresa. La audiencia norteamericana pronto iba a acostumbrarse a ver números de jazz en puntas o ballets en los que sus bailarines dominarían la punta, la media punta o el zapato de claqué, lo cual requeriría de los bailarines una sólida formación en diversas técnicas y estilos, aumentando así la calidad de la danza y la coreografía. Con un universo como el descrito no podemos dejar de encontrarnos con dos gigantes del arte coreográfico del siglo XX, George Balanchine y Jerome Robbins.

2.2.3. George Balanchine.

La danza no puede expresar nada. La danza se expresa a sí misma.

George Balanchine.

En las primeras décadas del siglo XX el panorama dancístico estadounidense iba a caracterizarse por una avalancha de cambios y una intensa actividad en los diversos lenguajes existentes, así como por una evolución y asentamiento de los nuevos que surgían.

A pesar de los desalentadores sucesos políticos y sociales que determinaron esas primeras décadas de siglo, la sociedad estadounidense iba a desarrollar una amplia cultura en torno a las artes, y en especial, a la música y a la danza. El florecimiento del musical estadounidense, la inmigración de grandes figuras del arte procedentes de otros países y los diversos apoyos que, en muchos casos, por cuestiones de identidad y refuerzo de la joven tradición cultural americana el estado ofrecía, iban a suponer la inyección de confianza necesaria para potenciar la innovación

coreográfica. Tanto la danza clásica como la danza moderna iban a habitar nuevos espacios estructurales de los que se continuará bebiendo hoy en día.

George Balanchine llegará a New York en 1933 después de intentar, sin éxito, sacar adelante su propia compañía en París, *Les Ballets*, y perder la oportunidad de dirigir el ballet de la Ópera de París a causa de una grave enfermedad. La dirección del proyecto quedaría en manos de Serge Lifar, ex bailarín de los Ballets Rusos de Diaghilev y que el propio Balanchine propuso como sustituto durante su enfermedad. Balanchine nacerá en St. Petersburgo, Rusia, en 1904, y hoy por hoy, está reconocido como uno de los principales coreógrafos en el ámbito de la danza clásica, conjeturándose como un antes y un después en el mundo del ballet para el que revolucionó sus códigos creando un vocabulario propio con el que firmará su obra.

Comenzó su formación en ballet clásico a la edad de nueve años en la rigurosa escuela del Imperial Theatre de St. Petersburgo. Hijo de compositor, estudió piano desde los cinco años y aproximadamente a los dieciséis se enroló en el Conservatorio de Música de Petrogrado estudiando teoría de la música, composición y armonía durante tres años. Al finalizar sus estudios de música, en tiempos de la Revolución Rusa donde la pobreza acompañaba el curso de los días, Balanchine comenzaría a componer y a tocar el piano en los cabarets y clubs nocturnos de la ciudad, intercambiando sus servicios artísticos, simplemente, por algo que echarse a la boca. Su completa formación musical caracterizará posteriormente su arte coreográfico, traduciendo la música en perfecto movimiento danzado como nadie ha sido capaz de hacerlo. Debido a su profundo conocimiento musical, Balanchine entablará una de las relaciones artísticas más productivas en el ámbito de la música y de la danza, colocándose a la altura del célebre compositor Igor Stravinsky.

Georche Balanchine coreografiaba desde antes de cumplir los veinte años, llevando a cabo sus primeras experimentaciones en algunos teatros soviéticos. En 1924 formaría un pequeño grupo de cuatro bailarines, incluido él mismo, con el que consiguiendo

permiso de la Unión Soviética, emprenderían una gira por el oeste europeo de la que nunca volverían. Gracias a sus actuaciones en los escenarios europeos, el pequeño grupo de bailarines formado por: Tamara Geva, Alexandra Danilova, Nicolas Efimov y él mismo, serían invitados por Diaghilev a una audición para Los Ballets Rusos, aceptando a los cuatro jóvenes en su compañía. Así es como Diaghilev se fijará en las brillantes cualidades coreográficas del joven Balanchine que, aprovechando la marcha de Nijinska, se estrenará como coreógrafo de Los Ballets Rusos de Diaghilev, comenzando entonces, su verdadera trayectoria profesional en manos del famoso empresario.¹⁴⁶

Discurriendo en la visión de ruptura con respecto a los ballets clásicos imperiales, así como en la práctica de los nuevos conceptos escénicos puestos en marcha por Diaghilev, intuiremos los precedentes esenciales de las experimentaciones coreográficas del original Balanchine. Cabe resaltar que las investigaciones artísticas llevadas a cabo por el coreógrafo en sus comienzos, ya consideraban cierto tipo de rupturas con el ballet tradicional, coreografiando pasos a dos o solos con los pies descalzos, lo cual se alejaba de los hábitos tradicionales que caracterizaban los ballets del momento.

Poco a poco Balanchine pondrá en marcha una mezcla de elementos heredados de la danza jazz con los que va a sellar sus composiciones posteriores definiendo su estilo, aspectos que quedarán ya reflejados en *Apolo*, uno de sus ballets más importantes y que más adelante en 1937 será representado en New York por el American Ballet. *Apolo* con música y libreto de Igor Stravinsky, estrenado por los Ballets Rusos en París el doce de Junio de 1928, será uno de los ballets más importantes de todos los creados para la compañía. Apolo ya dejaba ver ese estilo genuino que iba a caracterizar al coreógrafo ruso a lo largo de su carrera, fusionando elementos de la

¹⁴⁶ FOUNDATION, George Balanchine. Biography of George Balanchine 1904-1983, 2002.
[http:// www.balanchine.org](http://www.balanchine.org) [Consulta el: 28 de Octubre 2014]

danza jazz con las zapatillas de punta y el rigor de la técnica clásica.¹⁴⁷ Un rasgo que se irá acentuando en sus creaciones posteriores y que de cara a su trabajo en los musicales americanos va a funcionar maravillosamente bien, creando una nueva estética caracterizada por la elegancia y estilización que aporta el ballet clásico, a la vez que la fuerza interpretativa y salvajemente musical que aporta la danza jazz, otorgando una calidad dancística simplemente espectacular a las coreografías.

Aprovechando las incursiones de Balanchine en la danza jazz y el musical americano irrumpiremos en una nueva reflexión sobre esta disciplina, su origen, su despliegue y su condición como lenguaje principal en los circuitos más comerciales sin dejar de ser por ello, tan artística y rigurosa como cualquier otra de las mencionadas y reconocidas hoy como disciplinas de estudio.

Si consideramos el origen de la danza jazz en el sentir y el hacer del pueblo negro, comenzaremos a reconocer en el hacer particular de los blancos una danza menos salvaje que pretende enriquecerse de las técnicas corporales que, desde el razonamiento, convertirán el cuerpo en un instrumento más poderoso y con mayores posibilidades de ejecución, aunque sin perder determinados elementos que continuarían definiendo su identidad. Por ejemplo, deteniéndonos en el sentir del pueblo negro, distinguiremos que una cualidad peculiar del danzar africano es su fuerza vital y enorme expresividad, características que aportan al movimiento un grado de frescura singular. Otros rasgos típicos de este tipo de danza quedarán reflejados en la rapidez de acción del torso, la completa liberación de la pelvis o el aislamiento de cabeza, brazos, torso y piernas al ritmo del tambor que acompañe, aportando sinuosidad y sensualidad al movimiento. Una sensualidad erótica no entendida desde un prisma mental europeo eclipsado por una arraigada tradición cristiana, sino un erotismo surgido de la más pura comunicación con las fuerzas naturales que así se harán acontecer en las formas emanadas de los impulsos.

¹⁴⁷ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, Madrid: Alianza editorial, 2012.

De extrema relevancia se torna comprender este aspecto fundamental de las danzas africanas. Un aspecto que se aplicará posteriormente en la construcción del jazz codificado, ofreciendo un movimiento que aun envuelto en la sensualidad física, podrá jactarse de su esencialidad artística, rechazando así el exhibicionismo del cual, en determinadas circunstancias, ha sido tachado.

De la danza africana van a desprenderse toda una línea de expresiones danzadas que acabarán encontrando sus más potentes manifestaciones en el folclore posterior, donde las danzas en pareja van a intensificarse en una combinación de fuerza y lirismo como estigmas de lo masculino y lo femenino, desde una marcada elaboración rítmica en la que la música actúa como empuje del movimiento, evolucionando así en bailes populares de sociedad estrictamente codificados y que constituirán parte esencial en la conformación de la danza jazz como disciplina de estudio.

Por su parte el danzar occidental propio de su cultura, presentará rasgos físicos absolutamente distintos a los acabados de describir, propiciando una danza extrovertida de cuerpos fuertes que buscan la completa estilización de sus miembros, flexibilizándolos hasta hacer acontecer la más pura elegancia de la forma corporal. Sus bailarines utilizarán el espacio para trasladarse hábilmente a lo largo y ancho del mismo, lo que necesitará de los grandes y pequeños saltos, así como de los giros rápidos y animados.

Esta fusión de culturas es la que poco a poco va a ir conformando la danza jazz como materia de estudio. La cual no solo se nutrirá del sentir del pueblo negro, lo que marcará gran parte de su esencialidad, sino que para constituirse como disciplina debería atravesar un proceso de universalización entrando en contacto con todas las formas de cultura corporal, quedando finalmente influenciada por todo tipo de

expresiones: oriental, primitiva, bailes de sociedad, flamenco, carácter, claqué¹⁴⁸... Louis Horst, por ejemplo, desde su profundo conocimiento dancístico y musical, definiría la danza jazz como: *una especie de primitivismo popular que ilustra con su tiempo y sus impulsos, el deseo de nuestra cultura compleja y sofisticada de volver a los ritmos y movimientos existentes en las sociedades menos civilizadas.*¹⁴⁹ Aunque por supuesto para terminar asentándose como disciplina necesitaría colindar con las técnicas más puras surgidas desde la danza moderna o evidentemente, la danza clásica, y así acceder al rigor académico necesario que sustentase su propia tecnificación.

Después de estas apreciaciones que aclaran la procedencia y desarrollo de la danza jazz, considerada como la disciplina dancística preponderante de la comedia edia musical, nos reinstalaremos en George Balanchine para continuar con su incursión coreográfica en el ámbito teatral estadounidense, así como con la valiosa influencia que dicha incursión supuso para el mundo de la danza en general. Es sabido que Balanchine participó en numerosas producciones de Broadway y Hollywood como coreógrafo de musicales, rompiendo radicalmente con una extensa tradición que separaba el “gran arte” del mero “entretenimiento”, poniendo de manifiesto una visión artística sin límites escénicos. Algunos de sus trabajos para el musical americano serían: *Zigfield Follies* en 1936, para continuar con *On your Toes* en el mismo año, al que le seguirá *Slughter on Tenth Avenue* o *Babes in Arms*, entre otros muchos.

Para él, el ballet era un arte escénica más, que constituía parte del universo del entretenimiento al igual que cualquier otro tipo de forma de expresión danzada. Lo verdaderamente preponderante en su caso, sería elaborar un trabajo profesional y

¹⁴⁸ COLOMÉ, Delfín: *El indiscreto encanto de la danza*, cit.

¹⁴⁹ Idem p. 162.

altamente cualitativo. Aunque, en ocasiones, este modo de pensar no fue acompañado favorablemente por algunos críticos de su tiempo, Balanchine no dudaría en ningún momento de mantenerse fuera de la tradición y seguir adelante con sus experimentaciones. En palabras de Abad Carles:

*Su trabajo en Broadway le permitió además de sus fuentes ese nuevo estilo que él había encontrado fascinante desde sus inicios como coreógrafo: el Jazz. De esta nueva forma de baile habría de tomar los ritmos percutivos del trabajo de pies, el abandono y distorsión de las caderas y la rapidez de movimiento que él muy pronto empezó a transferir a su técnica de ballet clásico. Los bailarines entrenados por Balanchine muy pronto se convertirían en los más rápidos y expansivos de todo el panorama coreográfico.*¹⁵⁰

El novedoso horizonte que se abría con Balanchine es hoy un hecho. Tanto la danza clásica como la danza jazz iban experimentar una reciprocidad de elementos tal, que las marcaría para siempre. Su evolución y desarrollo desde aquel momento nunca volvería a ser el mismo. Al ballet se le iba a aportar una fuerza expresiva y manejo del torso no permitido por la tradición clásica imperante anteriormente, mientras que a la danza jazz (profesional) se la diferenciaría a partir de ahora, por la gran calidad técnica procedente del ballet, que la sustentaría, abriendo un abanico de formas expresivas para ambas disciplinas, original e innovador.

Una anécdota que iba a caracterizar el tipo de actitud profesional con la que se define la carrera de Balanchine, fue aquella en la que el coreógrafo ruso coreografió para el Circo de los Hermanos Ringlin en 1941 y para el que llamaría al mismísimo Stravinsky para crear la partitura de la coreografía, acción que se llevó a cabo quedando para la posteridad. El resultado fue Circus Polka con el que cosecharon un éxito considerable.¹⁵¹ Su falta de prejuicios a la hora de aceptar trabajos que

¹⁵⁰ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, cit, p.307.

¹⁵¹ Ibidem.

cualquier otro coreógrafo de hoy en día rechazaría ofendido, constituyó una cualidad predominante en su labor profesional a lo largo de toda su carrera.

Balanchine continuaría sus experimentaciones en una constante puesta en escena coreográfica, ya fuese desde su propia compañía, otras compañías, o los espectáculos comerciales. Su revitalizador trabajo para el Ballet Ruso de Montecarlo, por ejemplo, iba a suponer un soplo de aire fresco para la compañía que, bajo la dirección de De Brasil, se debatían por recordar los días en los que Diaghilev dirigió Los Ballets Rusos, procurando la innovación en cada nueva producción.

En 1946 Balanchine retomará su compañía *Ballet Society* para la que creará su célebre pieza *Four Temperaments*. Esta pieza servirá como paradigma de la ruptura estructural en el mundo del ballet, enfrentando las limitaciones de la danza clásica para acabar trascendiéndola de nuevo.

Four Temperaments abría nuevos campos de expresión para la danza clásica. Retomando la corriente iniciada por Apollo, el énfasis en las líneas, la austeridad de las formas, la falta de argumento y la clara evolución de la técnica en ritmos sincopados y un trabajo de pareja rara vez visto antes, hizo de esta obra, un ejemplo a seguir, no solo por el coreógrafo que la creó, sino por multitud de artistas que veían nacer una nueva estética coreográfica.¹⁵²

Como estamos viendo, la incursión de Balanchine en el mundo del espectáculo comercial, no solo traería nuevas concepciones estilísticas y técnicas a la danza, sino que conformaría un verdadero acierto, creando nuevas estéticas teatrales que desde la preponderancia formal abrían un nuevo espacio al que llevar la danza, recuperando la supremacía de su condición frente al resto de las artes. *Four Temperaments*, acabará rompiendo con la idea “Diaghileviana” que había primado hasta el momento debido al giro propiciado por los espectáculos del famoso empresario, idea en la que

¹⁵² ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, cit, p.30

finalmente la danza perdía parte de su identidad, constituyéndose en un elemento más del espectáculo global que se enriquecía gracias a la colaboración del resto de las artes; concepción que venía imponiéndose desde las primeras décadas del siglo, tanto en las compañías de clásico como de moderno. Dicho rasgo, actuaría estigmatizando de nuevo el formalismo en el que la danza debía moverse por su condición natural, sin dejar de ser un arte por el hecho de no poetizar desde el argumento.

En nuestra opinión, poetizar desde la simple estética creada y hermanada al ritmo musical o físico, es realmente posible, pudiéndose crear la máxima belleza formal; imágenes en las que simplemente su propia plasticidad ilustre ese abismo expresivo capaz de transportar, tanto al espectador como al ejecutor. Balanchine da buena muestra de ello con su obra. En palabras del mismo Balanchine: *...El elemento más importante en un ballet es la danza.*¹⁵³ *La danza se expresa a sí misma*¹⁵⁴ Solamente existirá un elemento esencial del que Balanchine nunca prescindiera en su danza y ese será la música. Una fiel característica de su modo de componer sería la ausencia de argumento en la mayor parte de sus creaciones, lo que acabaría suponiendo su sello coreográfico.

*No es la emoción lo que domina el escenario sino una fe musical que la coreografía mantiene, y eso es lo que convence de que las canciones son buenas.*¹⁵⁵

Otro paso esencial en el proceso coreográfico del célebre creador de origen ruso lo conformarán sus irrupciones en el folclore americano, las cuales serán puestas en escena en obras como: *Western Symphony* (1954), *Square Dance* (1957), o su célebre

¹⁵³ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, cit, p. 311.

¹⁵⁴ Idem, p. 320.

¹⁵⁵ BALANCHINE, George y MASON, Francis: *101 argumentos de los grandes ballets*. Madrid: Alianza Editorial S.A 1988, p.347.

Stars and Stripes (1958), obras que demuestran una fusión magistral de los diversos lenguajes con respecto a la técnica corporal y una perfecta elaboración rítmica.

En 1957 George Balanchine se enfrentaría a una nueva creación, una obra maestra que enrolaría a la danza en un nuevo viaje, *Agon*. Con partitura de Igor Stravinsky, *Agon* será el ballet que habría de conducir a la técnica clásica al máximo de sus resultados corporales y formales. Obra emblemática que consigue transmitir la rapidez, la ansiedad o el nerviosismo que acompañó al siglo XX de un modo magistral. Tensión y ansiedad son rasgos que la obra consigue comunicar al espectador gracias al pulso musical que Balanchine traduce desde una autoridad y fuerza formal asombrosas.¹⁵⁶ En palabras del propio Balanchine, refiriéndose a la composición musical de Stravinsky, el cual experimentaba por primera vez en la música dodecafónica:

*Sonidos como aquellos no se habían oído antes (...) para mí era otra oportunidad envidiable para responder al impulso que provocaba su música tan abiertamente para ser bailada (...) no era sencillo imaginar pasos de una densidad, calidad, insistencia métrica, variedad, maestría formal o asimetría simétrica que fueran comparables.*¹⁵⁷,

En suma, George Balanchine como máximo emblema de la danza del siglo pasado. Caracterizado principalmente por su asombrosa versatilidad; una versatilidad que le hará incurrir en esa gran variedad de estilos y técnicas que englobará con total precisión y armonía. Innovador a ultranza, transformador de sistemas y estructuras no solo en el mundo de la danza clásica, sino en el ámbito de la danza en general. Capaz de pulular a través de cualquier vocabulario que pudiese aportarle un nuevo ritmo creativo, marcando así una profunda sensación de parálisis en el marco de la

¹⁵⁶ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, cit.

¹⁵⁷ BALANCHINE, George y MASON, Francis: *101 argumentos de los grandes ballet*, cit , p. 16.

innovación coreográfica después de su obra. Así es como Balanchine viajaría a través de todo tipo de lenguajes, partiendo de los académicos a los modernos y postmodernos o el folclore, hasta cualquiera que supusiese una herencia de la cultura corporal, lo que supondría el eje de su trayectoria artística hasta su muerte en 1983. Su tremenda inquietud de búsqueda y su aceptación de una realidad eternamente mutante harían de Balanchine el mayor de los creadores coreográficos del siglo XX, un creador que jamás podrá ser obviado en la historia de la danza.

2.2.4. Jerome Robbins.

El último titán del mundo de la danza, tal como se le ha denominado en alguna ocasión. El otro gran gigante que junto a Balanchine y Agnes de Mille transformaría el mundo de la comedia musical y de la danza en general, otorgando a la danza ese carácter único que le permitirá *ser* sin encasillarse en un determinado vocabulario. Jerome Robbins (1918-1998) hijo de emigrantes, sus padres emigrarían de Polonia en 1904 para establecerse en Nueva York donde acabarían adquiriendo una posición económica holgada gracias al arranque y asentamiento de su propia empresa, por lo que tanto el joven Jerome, como el resto de sus hermanos podrían disfrutar de una educación favorable que, en Robbins, quedaría reflejada en sus estudios de violín y piano floreciendo posteriormente en su carrera dancística y coreográfica.

En 1935 después de graduarse en la Woodrow Wilson High School intentaría estudiar química y periodismo en la Universidad de Nueva York, aunque no con mucho éxito. Eran tiempos en los que los coletazos de la Gran Depresión podían notarse intensamente en la economía de los ciudadanos afectando igualmente a su familia que no podría afrontar el pago de los estudios universitarios de su hijo, especialmente cuando por su parte no consiguiese cumplir con el paso de todas las asignaturas, motivo por el cual abandonaría la Universidad para buscar trabajo. Así fue como, ayudado por su hermana Sonia, Jeromes comenzaría sus primeras incursiones en el mundo del espectáculo. Por aquel entonces su hermana ya se

dedicaba a la danza moderna profesional habiendo bailado para la compañía de Irma Duncan y para la Senya Gluck Sandor's Dance Center, compañía con la cual Robbins conseguirá su primer trabajo en el mundo profesional.

Robbins comenzaría a estudiar danza a una edad tardía, recibiendo formación en ballet clásico, danza moderna, flamenco y folclore, además de canto e interpretación, siendo en esta última disciplina alumno del célebre director de cine Elia Kazan. Su trabajo con la compañía de Gluck-Sandor conformaría uno de los precedentes definitorios del hacer artístico de Robbins. Gluck-Sandors era un coreógrafo "híbrido" formado potencialmente en técnicas clásicas y modernas pero con una extensa e intensa carrera en los espectáculos de Broadway, el *vaudeville* y el *burlesque dramático*. Su estilo altamente teatral y expresivo atrajo profundamente al joven Robbins desde el principio, lo que acabó influenciando positivamente sus sucesivos trabajos. De hecho durante el año 1937 Robbins se dedicaría especialmente a coreografiar e interpretar una serie de shows muy cercanos al género *burlesque*, donde una de sus labores destacadas sería enfrentar pequeños cortos reivindicando desde el humor o la burla, así como tantos otros con fuerte contenido social. No es de extrañar pues, el sello posterior característico de las creaciones "robinescas" donde el particular sentido del humor y sarcasmo constituirían una de sus singularidades más determinantes.

Hasta 1939 Robbins continuaría con este tipo de espectáculos, pero además, bailarían en la compañía de ballet de Jones Beach y haría algunas incursiones coreográficas destacadas para el Comité de Artes Teatrales inaugurado en Broadway en 1939. En este periodo Robbins combinará todo tipo de trabajos siendo contratado como intérprete para alguno de los musicales estrenados en Broadway, como por ejemplo *Keep on the Grass (1940)* donde con Balanchine como coreógrafo, sería elegido por este para formar parte del Ballet Theatre que acababa de formarse y que posteriormente sería llamado American Ballet Theatre. Allí contará con mentores

como Agnes de Mille y Anthony Tudor que se encargarán de enriquecer su formación técnica y artística considerablemente.

Muy pronto Robbins avanzará de las filas del cuerpo de baile a los papeles principales como solista, los cuales, aun no destacando como virtuoso de la técnica clásica, iba a poder compensar con su habilidad interpretativa, además de con su enorme fluidez y calidad de movimiento. Después de no pocas actuaciones como solista, y asentándose como artista de éxito dentro de su ámbito, el Ballet Theater le propondría finalmente coreografiar para la compañía. A partir de este momento Robbins se hará uno de los coreógrafos más destacados y respetados de todo el circuito dancístico colocándose a la altura de George Balanchine con el que trabajaría en numerosísimas ocasiones durante toda su carrera.

Su primer ballet importante creado para la compañía de American Ballet Theatre sería *Fancy Free* (1944). Este ballet supondría la primera colaboración del coreógrafo con el célebre compositor Leonard Bernstein, entablando una interesantísima relación profesional que posteriormente daría como resultado una de sus más aclamadas obras maestras, *West Side Story*.

Fancy Free era un ballet desenfadado que contaba en clave de humor las peripecias de tres marineros en su día libre. Este ballet iba a desembocar en el film musical *On The Town* (Un día en New York) que finalmente acabaría en un musical de Broadway. Toda una hazaña coreográfica que no ha vuelto a repetirse, pues nunca una coreografía pensada para un Ballet ha inspirado una película que a su vez haya inspirado todo un montaje teatral. La coreografía de este ballet quedaba enraizada en la tradición del musical americano, lo que la convirtió en total referente del género durante décadas. Fue a partir del estreno en el Metropolitan Opera House de Nueva York con *Fancy Free*, a partir del cual Robbins se consagraría como uno de los referentes paradigmáticos del arte coreográfico del momento, tanto en el mundo del Ballet como en el de la Comedia Musical, consiguiendo a su vez aportar a ambos

géneros la extensión necesaria para permitirse esa revolución estructural que decididamente desembocaría en evolución, estigmatizando ambos mundos para siempre.

Robbins al igual que Balanchine, contará con una desarrollada formación musical que le hará enfrentar la danza y la música como eternas compañeras. Musicalidad como receta estilística protagonista de sus coreografías, ofreciendo piezas geométricamente perfectas respecto a lo que se oye y a lo que se ve, una relación impecable entre los pasos y la notación musical. Sin duda buscando la forma y una estética concreta.

Al igual que con Balanchine con el que entablaría una relación profesional verdaderamente interesante, la convivencia de géneros sería una constante en sus creaciones, funcionando como exponente básico de su danza y reflejándose en el modo de resolver los gestos o en el tipo de estructuras creadas en los *pa de deux* por ejemplo. Así, Jerome Robbins acabaría convirtiéndose en uno de los coreógrafos más aclamados de Broadway haciendo frente a una larga serie de musicales en los que no solo aparecería como coreógrafo, sino como director artístico. Algunos ejemplos de esta larga serie de espectáculos podrían manifestarse en: *Billon Dollars Baby* (1946), *High Button Shoes* (1947) *Call Me Madam* (1950) o *The Pajama Game* (1954) donde sería codirector con Bob Fosse.¹⁵⁸

Efectivamente, Jerome Robbins se convirtió en uno de los coreógrafos más aclamados de Broadway junto con Agnes de Mille, llegando a ser toda una eminencia en los circuitos teatrales americanos. Allí es donde conseguirá una de sus

¹⁵⁸Bob Fosse conseguirá su primera oportunidad para coreografiar un musical de Broadway gracias a *Pajama Game*, manteniéndose a la sombra de Robbins, el cual accede a apoyar al joven Fosse en su primera incursión en una producción musical grande. Robbins accedería a que Fosse coreografiase, mientras que él se encargaría de supervisar el proceso exigiendo aparecer como director artístico de la obra y no como coreógrafo. Se pueden encontrar más detalles en el capítulo que dedicamos a Fosse.

obras maestras más aclamadas hoy en día, considerada un clásico de la danza y en particular de la danza jazz; hablamos claro está, de *West Side Story*. En este musical Robbins fusionará magistralmente los diferentes elementos técnicos procedentes de los diversos registros, así como las danzas populares y los componentes característicos del musical americano, consiguiendo que la coreografía quedara totalmente integrada en la película, formando parte de la psique de todos los personajes e innovando con este aspecto en el musical de la época al tiempo que creaba uno de los mayores emblemas de la danza jazz tecnificada.

*West Side Story, sin embargo, es uno de los mejores ejemplos de las nuevas preocupaciones que la nueva generación de coreógrafos emergentes tenía a la hora de elaborar sus obras y crear un nuevo estilo. En la coreografía creada para el musical está totalmente presente el vocabulario desarrollado por Martha Graham y la escuela de danza contemporánea, y se explota de manera magistral en el uso de contracciones, los nuevos ritmos y la importante aportación del folclore hispano y americano en continua yuxtaposición.*¹⁵⁹

Hasta 1949 Robbins continuaría coreografiando piezas para el American Ballet, coreografías donde la inclusión de los códigos “balletísticos” interactuarían en una constante con los de la danza moderna creando piezas como por ejemplo: *The be-bop ballet* (1945) o *Facsimile* (1946) en colaboración con Leonard Bernstein nuevamente. Pero será en 1949 con la llamada de George Balanchine cuando Robbins decida abandonar el Ballet Theatre para unirse como co-director artístico asociado al New York City Ballet (en adelante NYCB), donde además de dirigir se permitirá encarar numerosos papeles como intérprete en diversas creaciones de Balanchine.

En 1950 se retirará de la escena para dedicarse plenamente a la coreografía, ámbito en el que se distinguirá para siempre. Coreografió numerosas piezas para el NYCB y

¹⁵⁹ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, cit, p.379.

se nutrió profundamente de su predecesor George Balanchine con el que a pesar de mantenerse a su sombra no dejaría de mostrar su propia originalidad, confirmándola gracias a una fuerte personalidad que también actuaría como emblema de su obra. De hecho Balanchine le diría a Robbins, hablando del legendario ballet ruso en tiempos de Marius Petipa, lo siguiente:.. *Very few people can do. Petipa, you, me...we can do.*¹⁶⁰ Cualquier caminante cercano a la danza profesional es capaz de entender esta frase de Balanchine, la cual evidencia la particular y elevada condición creativa de Robbins al mismo tiempo que alaba su modo de enfrentarse al arte coreográfico que, manejado con absoluta maestría, fusiona los múltiples lenguajes corporales encajándolos musicalmente con total perfección; aspectos reflejados en numerosa piezas coreografiadas para la compañía: *Age of Anxiety* (1950, de Leonard Bernstein), *The Cage* (1951 de Stravinsky), *Afternoon of a Faun* (1953) o *The Concert* (1956), constituirían algunas de ellas.

En 1958 Jerome Robbins formaría su propia compañía con la que triunfaría en el continente europeo, *Ballets: USA*, empresa que estuvo activa durante tres años, un periodo en el que el coreógrafo pondría en escena numerosas piezas de las que había coreografiado para el NYCB y para el Ballet Theatre, más nuevas obras que creó especialmente para su propia compañía. Muy bien recibida en el entorno europeo, aunque no tanto en USA, llevaría finalmente a Robbins a volver al NYCB y a los espectáculos de Broadway donde coreografiando otro buen puñado de ellos cosecharía otro gran éxito con el *Violinista en el Tejado*.

Estamos situados en los años sesenta, un tiempo en el cual la danza fue “presa” de experimentaciones de todo tipo, lo que quedaría marcado con la aparición de la Judson Church, influyendo muy directamente en algunos de los grandes como

¹⁶⁰ VAILL, Amanda. Biography Jerome Robbins Foundation, 2001.
<http://www.jeromerobbins.org> [Consulta el 28 de Octubre 2014]

Balanchine, Cunningham por supuesto, y claro está en Robbins. Incluso él pondría en marcha experimentaciones de ballets sin música, aunque definitivamente, no acabaron formando parte de su estilo. En palabras del propio Robbins:

... he estado buscando una danza, viendo gran cantidad de material en Judson Church y el resto de la vanguardia, y me he preguntado ¿qué es lo que ocurre al entrar en contacto con el amor, con la celebración positiva de las cosas? ¿ Por qué tiene que estar todo separado y alienado... ¹⁶¹

Fueron tiempos donde la experimentación en la danza estaba al orden del día llevándose a límites que nadie habría sospechado diez años atrás. Robbins también protagonizaría importantes experimentaciones de la mano de compositores postmodernistas como Philip Glass o Steve Reigh, al igual que Balanchine y Cunningham que, aunque de modos muy diferentes, iban a jugar con intentos extremadamente radicales yendo cada vez más lejos. Viajarían por los famosos *Happenings* y el *Performance*, así como por la tan sonada ruptura entre música y danza de la que Cunningham sería protagonista, lo que parece ser que a Robbins no acabó de convencerle, ya que a pesar de experimentar sin música o focalizarse en la falta de argumentos de sus danzas buscando la forma, sería partidario de lo plenamente humano en sus creaciones, sensibilizándolas hasta la saciedad en la interpretación de sus bailarines, en el gesto y en la relación tan singular que Robbins era capaz de crear entre la música y la danza.

Su regreso definitivo al mundo del ballet ocurriría en 1969, momento en el que Robbins se entregaría en cuerpo y alma al NYCB, dando a luz más obras maestras, como por ejemplo: *Dance at a Gathering (1969, Chopin)*, *In the Night (1970,*

¹⁶¹ BALANCHINE, George y MASON, Francis: *101 argumentos de los grandes ballets*, cit, p.111.

Chopin) The Goldberg Variations and Watermill (1972) o Other Dances (1976), un hermoso pa de deux representado por Natalia Makarova y Mihail Barishnikov.

A pesar de mostrar gran sencillez coreográfica, *Dance at a Gathering* se constituiría como obra monumental, mostrando un gran lirismo y fluidez coreográfica que más tarde ampliaría en *Other Dances*. Su consagración como creador ya era indiscutiblemente definitiva.

Edwing Denby, respetado crítico del *Dance Magazine* diría refiriéndose a *Dance at a Gathering*:

*La música y la danza parece que se inventan entre sí. Para un aficionado a la danza, la fluidez de cambios de impulso tiene un encanto especial.*¹⁶²

Así como el propio Robbins expresándose sobre su propia danza diría:

*Es un ballet sobre personas seres humanos reconocibles, en lugar de meros números. No tienen argumento, pero está presente un profundo estilo y atmósfera.*¹⁶³

A pesar de la extensa carrera de Robbins en el momento de enfrentar *Dance at a Gathering*, y del magnífico uso musical que había llevado a cabo hasta entonces, dicha pieza marcaría un antes y un después en su carrera llegando a verse atrapado en el simple devenir de la música, metamorfoseándola en algo físico y tangible que acabaría convirtiéndose en una experiencia espacial y visual en la que completamente arrastrado por la música se sumiría en una inagotable interpretación coreográfica que finalmente le llevaría a coreografiar dos obras más con las partituras de Chopin, *In The Night (1970)* and *Other Dances(1976)*. La importancia de la espléndida musicalidad de Robbins en todas sus creaciones coreográficas va a verse reflejada durante toda su carrera aunque será probablemente con *Dances at a*

¹⁶² BALANCHINE, George y MASON, Francis: *101 argumentos de los grandes ballets*, cit, p.119.

Gathering, y quizás de un modo más personal, cuando acabe por consagrarse dicha relación para siempre. En palabras del propio Robbins:

*Luego me sentí arrastrado por la música. Comenzó a fluir como si se hubiera abierto dentro una válvula y la pureza de trabajar con bailarines dominara la situación. Tenía que encontrar la forma. (...) Y me sorprendió que las danzas comenzaran a surgir y que en cierto sentido lo hicieran tan a borbotones. Y trabajé de un modo que no había utilizado antes.*¹⁶⁴

La carrera coreográfica de Robbins será considerada hoy en día, junto con la de Balanchine, la más fructífera del ballet contemporáneo distinguiéndose principalmente por la musicalidad de sus piezas y la perfecta convivencia entre los diferentes registros “danzarios.” Jerome Robbins galardonado con cuatro premios *Tony* a las mejores coreografías, dos Oscars de Hollywood por *West Side Story*, cinco premios Donaldson, dos premios Emy o el premio de la crítica teatral newyorkina, así como algunos otros, ha sido considerado junto con George Balanchine por todos los artistas de los gremios dancísticos que transformó, como el mayor creador coreográfico que nunca ha existido. A caballo entre dos mundos considerados plenamente opuestos nadie como él supo moverse entre ambos espacios con mayor facilidad, elegancia y profesionalidad que Jerome Robbins.

En definitiva, hablar de su labor artística como coreógrafo implica hablar de la danza en sus más diversas manifestaciones, siendo muy difícil poderle adjudicar un registro dancístico concreto. Aunque lo que sí supondrá una impronta de este personaje, será su profundo conocimiento del ritmo musical y su modo magistral de traducirlo en movimiento danzado. Su labor profesional ha estigmatizado sin ninguna duda, el ámbito de la danza jazz, la danza moderna y la danza clásica, fusionándolo magistralmente para convertir su trabajo en un valioso emblema para la danza del

¹⁶⁴ BALANCHINE, George y MASON, Francis: *101 argumentos de los grandes ballets*, cit, p.110.

siglo XX y hasta nuestros días. La magnífica fusión que Robbins consigue entre el movimiento danzado, la música y el elemento teatral, funcionará como precedente esencial en el desarrollo y evolución de la danza jazz y la danza clásica; un genuino hacer coreográfico que quedará estampado en todos sus ballets, y en sus numerosos trabajos en Broadway. Su fuerte personalidad quedó, fielmente, reflejada en su obra, habiéndose ganado un lugar privilegiado como creador en el ámbito coreográfico de su tiempo, demostrando, sobradamente, su originalidad.

2.3. El influjo de los Ballets Rusos de Diaguilev.

En 1913 la ciudad de París albergará un acontecimiento crucial en la evolución y desarrollo de la danza y de la música a lo largo del siglo XX. El estreno de *Le Sacre du Printemps*, (*La Consagración de la Primavera*) en el *Teatro de los Campos Elíseos* de la Avda de Montaigne, será el foco crucial de influencia en numerosos de los coreógrafos modernos más destacados del pasado siglo, ya fuesen europeos como estadounidenses.

Hasta 1913 la idea de *Obra de Arte Total* entendida al modo wagneriano iba a predominar en las grandes producciones teatrales. Las ideas “dalcrocianas” estaban en pleno auge, otorgando finalmente a la música la primacía, no solo sobre el movimiento, sino sobre el resto de las artes en la producción teatral. Este punto de inflexión que venía predominando desde el siglo anterior, encontraría su quiebra en la figura de Igor Stravinsky, el cual irrumpió drásticamente en la concepción musical clásica, quebrantando la idea wagneriana para crear una aproximación entre las artes, un acercamiento en el que las diversas formas de arte pudiesen mantener cierta identidad. Para ello rompería con las convenciones académicas básicas de la teoría musical mostrando que el ritmo no tenía porqué mantenerse en un orden convencional, pudiéndose impulsar o crear desde la asimetría, tal como lo expresaría el sentir primitivo del ser humano, y para ello, se inspiró en los rituales de las antiguas tribus creando ritmos violentos, acentos sincopados y acordes politonales

que, sin duda, resquebrajaban todas las reglas establecidas.¹⁶⁵ No se había escuchado nada parecido hasta aquel momento, el alejamiento de las óperas wagnerianas y el sinfonismo beethoveniano se hacía inminente. Del mismo modo Nijinsky renunciaba a la estética clásica convencional para resolver la coreografía en un sin fin de gestos violentos, agresivos y feroces donde los bailarines reflejaban la esencia primitiva en movimientos salvajes, saltando sin mostrar control, pataleando o agitándose para formar corros en el escenario al estilo tribal.

Ciertamente, no era la primera vez que Nijinsky rompía las reglas académicas convencionales para crear controversia entre sus coetáneos. Con su primera coreografía, *La Siesta de un Fauno*, compuesta con el *Preludio* de Debussy, Nijinsky marcaba ya un precedente estilístico apartado de las estéticas de los ballets clásicos tradicionales, alejándose del criterio del público y creando un *Fauno* solo acogido por las élites de la danza, como únicos capaces de atisbar la visionaria actitud artística que el coreógrafo ruso poseía. Violó sin ningún pudor los principios académicos del ballet clásico, rechazando una estética decorativa o bella para aproximarse a la comunicación desde una expresión corporal íntima y psicológica, nada parecido a lo que se venía haciendo hasta el momento. Para ello buscó desplazamientos desde la pelvis y no desde los pies, confiriendo una sensualidad al movimiento nada común en el ballet. Dejaría atrás la asociación típica del movimiento danzado a la música para crear tensiones dinámicas independientes al fluir musical, abriendo las puertas a un nuevo espacio de juego entre la música y la danza desde el que experimentarán muchos de los coreógrafos modernos que surgirán después.

Aún habiendo marcado dicho previo coreográfico, Nijinsky se enfrentará a su gran reto con *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky. La nueva creación del célebre compositor era escandalosamente innovadora incluso para los propios

¹⁶⁵ PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*, cit.

músicos profesionales, razón por la cual podemos imaginar las dificultades que Nijinsky habría de enfrentar respecto al manejo de sus bailarines, debiendo desafiar su nuevo trabajo desde una óptica muy parecida a la que previamente había experimentado en *La Siesta de un Fauno*. A pesar de que para el ballet de *La Consagración de la Primavera*, Nijinsky contase con las enseñanzas de Dalcroze y la asistencia de Marie Rambert, no trataría en ningún momento de ajustar el movimiento al complejo ritmo musical que ofrecía la obra, por lo que decidió trabajar con los mismos principios artísticos que sirvieron a Stravinsky de inspiración, rompiendo con las estéticas simétricas, bellas o armoniosas que caracterizaban la danza clásica para inspirarse en el comportamiento de los rituales de las tribus primitivas buscando formaciones grupales, movimientos asimétricos o convulsos y centrándose en el paralelo de piernas y pies, dándoles consistencia mediante su focalización en el peso.

Los bailarines de *La Consagración* debían pegarse al suelo para reflejar la densidad de los movimientos y acentuar los ritmos corporales, experimentando así nuevas concepciones espaciales no vistas hasta el momento. Todos estos rasgos abrían paso, sin duda, a las estéticas modernas. *La Consagración de la Primavera* iba a marcar un foco irresistible tanto para los coreógrafos clásicos como para los coreógrafos modernos, lo que la convertiría en un “eterno retorno” de inspiración de muchos de los grandes artistas de la danza del siglo XX de ambos lados del Atlántico. Lo cierto es que en 1930, Massine, otro de los coreógrafos de Diaghilev pondría en escena su propia *Consagración de la Primavera* en la que Martha Graham interpretaría el papel de la doncella sacrificada. Esta actuación inspiraría a Graham un año más tarde su coreografía *Primitive Mysteries*, que actuaría como foco esencial de inspiración en la generación de bailarines modernos de la década americana de los treinta. El mismo año que se estrenaba *La Consagración de la Primavera* en París, en Alemania ya se experimentaba con la ruptura de las estéticas tradicionales inspiradas en los rituales tribales primitivos. De hecho en los inicios de los años veinte, Wigman iba a

experimentar con la danza en silencio y la independencia del ritmo corporal y musical, tal como una década antes habría iniciado Nijinsky. Cuatro décadas después, en la segunda posguerra, Wigman encontrará de nuevo el éxito gracias a su propia creación *de la Consagración de la Primavera*. Lo cierto es que han sido muchos los coreógrafos que se han inspirado en la composición de Stravinsky: Bejart, Pina Bausch o Balanchine, son solo algunos de ellos.

Por tanto, la gran diversidad de creaciones coreográficas inspiradas en la obra musical de Stravinsky prueba sobradamente su enorme influencia en el desarrollo del ámbito coreográfico del siglo XX. Gracias a Stravinsky, la concepción del ritmo interno en el bailarín pudo ampliarse abriendo un nuevo espacio de reflexión hacia el movimiento en el cual la posibilidad de considerar independiente la danza de la música o viceversa se hacía inminente, manifestando una libre asociación entre el sonido y el movimiento que descubría el propio ritmo interno de cada disciplina por separado. Significando un punto crucial en el despliegue posterior de los numerosos y diversos lenguajes dancísticos que emergieron a lo largo del siglo.

2.4. La Danza Moderna en Alemania.

Cualquier análisis que persiga la comprensión del desarrollo y la evolución de la danza moderna, requerirá investigar Estados Unidos y Alemania, tal como venimos defendiendo a lo largo de esta investigación. Presentamos una danza moderna plenamente nietzscheana, ya que encontrando su empuje en la adversidad hallará en el obstáculo su motor. Una danza sin anclajes caracterizada por la ruptura constante y la entrega al devenir como móviles esenciales de su desarrollo, y que, en constante mutación, no aceptará una sola verdad, tal como Nietzsche defendería en la esencia de su doctrina. La necesidad imperante de rebelarse contra las formas de expresión establecidas a lo largo del siglo XIX, supondrá el nexo de unión entre todos los seguidores de este nuevo arte que acabará retroalimentándose de ambos lados del Atlántico. Pero aunque, efectivamente, la danza moderna alemana y la danza

moderna americana se presentan fuertemente vinculadas por un estigma común, mantendrán profundas diferencias, encargadas de fundamentar todo el devenir posterior que caracterizará el universo dancístico del siglo XX hasta nuestros días. Un mundo que se moverá en torno a un eje central, definido por dos vértices principales, y opuestos, como improntas definitorias del lugar geográfico del que procedan. Por un lado la tendencia primordialmente formal desarrollada en América, y por otro, la expresión de sentimientos individuales como típica orientación europea.¹⁶⁶ En cualquier caso, existen numerosos estudios que confirman la enorme influencia de la danza moderna alemana en la *Modern Dance*.

Hasta aquí hemos centrado nuestra investigación en los referentes fundamentales de la *Modern Dance*, salpicándose de algunas incursiones europeas que causaron influencia en los artistas americanos. Considerando la danza moderna como un fenómeno original de Alemania y Estados Unidos, es tiempo de apuntalar los principales motivos y artistas referentes, que hicieron de Alemania la otra cuna de la danza moderna, para situarnos, una vez más, en los diferentes contextos culturales, políticos y sociales desde principios del siglo pasado y continuar avanzando y comprendiendo como todos ellos se relacionaron con esta nueva forma de arte que surgía. Teniendo en cuenta que Europa fue azotada por la I Guerra Mundial, y que continuaría con un periodo de restauración típico después de una guerra demoledora para terminar, de nuevo, inmerso en la II Guerra Mundial, no es difícil comprender como el florecimiento de la danza moderna alemana se paralizaría, en gran medida, pudiendo continuar su legado gracias a la emigración de muchos artistas referentes a los Estados Unidos que, a pesar de ser salpicado por todos los acontecimientos políticos del resto del mundo, supo mantenerse como el país de la libertad y las oportunidades, gozando de una inyección de confianza con la caída de Europa

¹⁶⁶ Aclarar, que la tendencia más formalista típica del continente americano también se le asignará en Europa al modo de hacer británico que se presentará como excepción en cuanto a la expresión de sentimientos individuales característicos del hacer europeo.

provocada por la guerras y la absoluta convicción de impulsar y crear una cultura propiamente americana que pudiese aportarles una identidad de peso.

2.4.1. Los orígenes de la Danza Moderna en Alemania 1900-1934.

*La forma es la expresión externa del significado interno...El artista puede usar cualquier forma que su expresión requiera, puesto que su impulso interno debe encontrar una adecuada expresión externa.*¹⁶⁷

Kandinsky.

Tal como ya hemos apuntado anteriormente, la primera década del siglo XX se destacaría en Europa por enormes cambios y rupturas que emanaban de una profunda necesidad de transformar el pensamiento predominante hasta el momento. En el caso concreto de Alemania, el movimiento artístico que se encargaría de sellar su identidad quedaría a cargo del expresionismo, un movimiento artístico en el cual, la búsqueda de la plasmación de la forma iba a trasladarse a un segundo plano para priorizar sobre el sentimiento o la intuición, de manera que la obra artística se convertiría en una representación de algo mucho más personal y, por tanto, más abstracto, aspecto que se reflejará no solo en la danza, sino en el resto de las artes. De Alemania que, como ya sabemos, a principios de siglo supondría uno de los ejes artísticos centrales del continente europeo junto con Francia, surgirán artistas que reivindicquen el arte como una necesidad de expresión nacida del interior, una expresión que habrían de transformar para encontrar su forma, una forma original y

¹⁶⁷ KANDINSKY: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 2001. En: PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*. Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1994, p.1.

genuina que cada uno entresacaría de sí mismo, y no del exterior, rechazando por tanto, la recreación de cualquier propuesta externa, y engendrando así el movimiento expresionista. Un movimiento a partir del cual se romperían los conceptos estéticos defendidos hasta el momento, para zambullirse en estéticas opuestas en las que lo feo o lo informe encontrarían un lugar privilegiado.

En el ámbito de las artes visuales hará su aparición *Die Brücke* (El puente) formado por un grupo de pintores alemanes que abogarían por un culto al cuerpo humano desde una perspectiva natural y de confluencia con el cosmos, y no desde una realidad primordialmente representativa. Los fundadores de este nuevo grupo fueron Ernst Heckel, Ludwing Kirchner, Fritz Bley y Karl Schmitt Rotluff, los cuales iban a inspirarse en muestras de arte primitivo, tal como haría Picasso en el mismo periodo con las formas artísticas tribales africanas. Este nuevo grupo iba a verse, muy pronto, acompañado por *Der Blaue Reiter* (El jinete azul). Un grupo formado por dos alemanes, Franz Marc y August Macke, y un ruso, Vasily Kandinsky, que se encargarían de enfatizar y continuar desarrollando las ideas ya puestas en marcha por el grupo de *El Puente*, aunque, para ellos, la abstracción de la forma unida al empuje espiritual adquiriría, poco a poco, más relevancia, convirtiéndose ambos aspectos, en móviles esenciales de empuje para la creación; una creación planteada como construcción de las imágenes surgidas, única y exclusivamente, de lo más profundo del artista.

Finalmente Kandinsky se convertiría en una de las figuras más características en la revolución pictórica que se produjo en el siglo XX, experimentando con la abstracción de un modo único, no visto hasta el momento, y situando la composición pictórica en un lugar distinto para desjerarquizar las estructuras tradicionales y mostrar una nueva forma de composición, que rompería radicalmente con las formas tradicionales más academicistas. Las experimentaciones de Kandinsky irían más allá, entablando una relación pictórica y musical en la que asociaría la escala musical a la

escala cromática, bautizando muchas de sus obras con el nombre de composiciones musicales, mostrando así el paralelismo que él veía entre el sonido y el color; investigaciones a las que, finalmente, añadiría el movimiento. Sus investigaciones iban a suponer un referente emblemático para todas las formas de arte que devendrán, posteriormente, a lo largo del siglo, quedando estas reflejadas en toda su obra.

La profunda tristeza y la desesperanza que invadieron los círculos artísticos e intelectuales, tanto en la Alemania prebélica, como en la Primera Guerra Mundial y el periodo entre guerras, conformaría la impronta expresionista por excelencia en la que lo morboso, demoníaco, sexual, pervertido o fantástico suplirían a lo bello, proporcionado, dulce, amoroso o saludable, gestándose, por tanto, una nueva estética que caracterizaría toda la obra artística del periodo expresionista. Rasgo esencial en los pioneros de la danza moderna alemana que marcará una de las principales diferencias con los pioneros americanos, pero de la que, finalmente, acabarían bebiendo.

En medio de todo este horizonte característico de los cambios de siglo comenzará a gestarse la danza moderna expresionista que, al igual que la americana, se impulsará en la adversidad y una fuerte necesidad de ruptura. Nos situamos a principios de siglo cuando los ballets de Diaghilev, curiosamente, no alcanzaron el éxito esperado con el público alemán que contrariamente habría admirado a Isadora Duncan o a Ruth St. Denis como pioneras de la danza americana, habiendo dejado huella indiscutible en el pueblo germánico, al igual que ellas quedaron marcadas por este. Cabe resaltar que Isadora Duncan fue considerada una artista triunfal en las élites alemanas, pasando varios años de su vida en Berlín, donde disfrutó de gran reconocimiento profesional debido a su compromiso artístico desde el que reivindicaba todos aquellos prejuicios sociales tradicionalistas en contra de los cuales ya se levantaban los artistas alemanes. Duncan crearía incluso su propia escuela en

Berlín, la cual duraría desde 1904 hasta 1908, un lugar en el que trataría de transmitir sus ideales dancísticos. La filosofía defendida por Duncan en la que la armonía espiritual y física se hacía posible a través de la danza, no fue capaz de ser recogida por esta en un método estructural que posibilitase su comprensión y, por tanto, sirviese como técnica de aprendizaje a otros, por lo que vamos a encontrarnos con Jacques Dalcroze (1865- 1950), otro foco importante en esa retroalimentación que van a experimentar los artistas de la danza moderna de ambos lados del Atlántico. De hecho Ruth St. Denis, otra de las pioneras americanas, sería una de las encargadas de transportar las enseñanzas de Dalcroze a América. Entre 1906 y 1909 St. Denis emprendería una gira triunfal por toda Europa con paradas especiales en Austria y Alemania, países donde sería especialmente aclamada.

Por su parte Dalcroze, natural de la Suiza Francesa, iba a suponer una influencia a resaltar en los artistas de la danza moderna de ambos continentes. Creando un método de estudio que desarrollaba una correcta aplicación de los principios eurítmicos y, que sería estudiado por numerosos bailarines y músicos del momento, así como por algunos artistas procedentes de otras disciplinas. Este fue el caso de Adolphe Appia que, atraído por el método de Dalcroze, quiso experimentar con sus principios aplicándolos al teatro abstracto y la iluminación escenográfica, ámbito donde Appia fue pionero.

Dalcroze se había formado con Francois Delsarte (1811-1872), un filósofo y esteticista francés que se dedicó al estudio del movimiento inventando un nuevo sistema de lenguaje corporal donde las diferentes partes del cuerpo cobrarán un determinado significado en su interrelación con el tiempo y el espacio, principios que serán heredados por numerosos bailarines de danza moderna, tanto en Europa como en Estados Unidos. Los principios desarrollados por Delsarte tendrían una importante repercusión en las mujeres del continente americano y la propia Duncan, en los que apoyaría sus danzas, ya que abogaban por la manifestación corporal de los

sentimientos. Dalcroze, trató de rigorizar dichos principios creando un método de estudio con una mayor base científica. El profesor basaba la expresión rítmica en *la extensión y distensión, la contracción y la relajación; en esta oposición perpetua que mantiene un estado beneficioso de equilibrio y de liberación*¹⁶⁸ estableciendo una comunicación rápida entre el cerebro y el cuerpo, para añadirle la elaboración rítmica desde el sonido, por lo que finalmente el cuerpo quedaba subordinado a la música. La puesta en marcha de sus enseñanzas en el Conservatorio de Ginebra acabaría llevándole a la dirección del *Instituto de Educación Musical para la Música y el Ritmo (1910)* situado en Hellerau, cerca de Dresde, por el que pasarían muchos de nuestros pioneros.

Los creadores de dicha institución fundarían este espacio con la intención de crear una escuela que ofreciese formación en las diversas formas de arte convirtiéndolo en el mayor centro de formación artística de Alemania, eligiendo a Dalcroze como director del mismo. Durante un tiempo fue el lugar de encuentro de gran cantidad de artistas alemanes y de estudiantes de música y danza de toda Europa, aunque con el estallido de la I Guerra Mundial la escuela se cerraría quedando convertida en un hospital, eliminando así los planes de Dalcroze de afianzar su método para siempre. En cualquier caso, tal como explicamos anteriormente, Ruth St. Denis iba a encargarse de transportar las ideas “dalcrocianas” a América conduciéndolas hasta la escuela fundada en Los Angeles con Ted Shawn. Allí crearía su famoso método *musicvisualization* que, de hecho, sería una adaptación de los principios de eurrítmia aprendidos con Dalcroze. Un método que llegó a criticarse como una mala aplicación de los principios aportados por el teórico suizo.¹⁶⁹

Una alumna relevante del Instituto Dalcroze en los tiempos de la escuela en Hellerau será Mary Wigman, la cual marcharía a estudiar con él a la edad de veintitres años

¹⁶⁸ BARIL, Jacques: *La danza moderna*, cit,p.381.

¹⁶⁹PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*, cit

(1910). Mary Wigman, al igual que Martha Graham, procedía de una familia burguesa que pudo ofrecerle la oportunidad de recibir una educación privilegiada recibiendo clases privadas de piano y voz desde pequeña. Su decisión posterior de estudiar en la escuela de Dalcroze se encaminaría más que al estudio de la música, al aprendizaje del uso del cuerpo a través de ella. Wigman completó sus estudios en Hellerau con calificaciones excelentes. Pero, a pesar de la formación recibida en manos de Dalcroze, Wigman no quedaría muy satisfecha con el método desarrollado por el suizo, planteando su propia visión del movimiento danzando y su particular relación con la música, distanciándose así de los principios “dalcrocianos” y acercándose a un ideal expresionista como empuje de sus danzas y a la relación que de estas pudiera surgir con la música. Rechazaría, pues, el papel predominante de la música sobre la danza, y sería impulsada por el célebre pintor Emile Nolde cuando dejaría la escuela de Dalcroze para estudiar con Rudolf Laban en Suiza.

Rudolf Laban junto con Mary Wigman y Kurt Jooss iban a conformar los tres exponentes principales de la danza moderna alemana durante los años veinte, a partir de los cuales esta nueva danza se desarrollará evolucionado y asentándose como una forma de arte fuertemente germana, que actuará como influjo predominante de muchos de los lenguajes dancísticos nacidos durante el siglo pasado, tanto en Europa como en Estados Unidos. Pero veamos qué pasa.

En primer lugar vamos a encontrarnos con Rudolf Laban (1879-1958) natural de Suiza e hijo de un gobernador militar de la armada austro-húngara, una circunstancia que no facilitaría su educación artística, por lo que no sería hasta concluir su servicio militar en 1900 hasta que Laban, en contra de la voluntad de su padre, decidiese marchar a París para dar rienda suelta a su vocación y formarse en diferentes disciplinas como el dibujo, la arquitectura, la pintura, la interpretación y la danza. París planteaba, en aquel momento, un escenario repleto de ideas artísticas en constante movimiento, dando lugar a una atmósfera de innovación y creación

altamente sugestiva. Allí trataría de ganarse la vida como dibujante, lo cual no sería nada fácil. Comenzaría a recibir clases de ballet durante un año, conoció los principios de Francois Delsarte aprendiendo a analizar la expresión corporal a través de los gestos y su correcta comprensión. Defendería la correcta interrelación entre pensamiento, emoción y cuerpo para el desarrollo y evolución de lo que finalmente sería manifestado a través de este último, lo que quedaría integrado en su conocimiento y su posterior labor pedagógica y artística. Laban quedó fascinado por las enseñanzas de Delsarte, sirviendo estas de semilla para sus investigaciones posteriores, las cuales terminarían por conformar el fundamento esencial de su carrera profesional. Una extensa carrera dedicada básicamente al estudio del desarrollo y evolución del movimiento en su relación con el espacio y el tiempo, así como la elaboración rítmica y armónica del mismo. Laban crearía toda una técnica de trabajo corporal destinada a la preparación física y expresiva que condujese el movimiento danzado a su máxima calidad, significando para el mundo de la danza uno de los mayores teóricos que hayan existido, llegando a crear el primer método capaz de transcribir una coreografía a modo de partitura, al igual que podía llevarse a cabo con las partituras musicales.

Fue el creador del método *Labanotación*, un método que aún complejo y no mayormente utilizado por bailarines y coreógrafos ha permitido guardar algunas obras importantes que de no haber existido se habrían perdido para siempre. Pero lo que en estas líneas nos interesa es, el avance que gracias a Laban experimentó el movimiento danzado en su relación con su propio ritmo interno y con la música. Teniendo en cuenta que ya a principios de siglo y recién pasada la primera década las experimentaciones de los compositores con la disonancia se situaban cada vez más al orden del día en un escenario donde los Ballets Rusos junto con Stravinsky habían revolucionado al público Parísino con su nueva creación *La Consagración de la Primavera*, se abría un espacio completamente nuevo que haría inevitable la reflexión sobre nuevas formas de encarar la música desde el movimiento danzado.

Todos estos aspectos conducirían a Laban a su teoría sobre el propio ritmo interno que apoyaría con el estudio de la anatomía humana y su funcionamiento, agregando desde ahí su relación con el espacio y el tiempo y, finalmente, gestando su propia triada entre danza, sonido y palabra. Abordaba, por primera vez, un nuevo modo de enfrentar la música y de relacionarse con ella desde la danza, abriendo un nuevo espacio a las tendencias contemporáneas. Un modo novedoso que fascinará a Wigman que, nada contenta con las restricciones a favor de la música frente a la danza de Dalcroze, encontrará en Laban su verdadero mentor.¹⁷⁰

Sería en el verano de 1913, al concluir sus estudios en la escuela de Hellerau de manos de Dalcroze, cuando Wigman marchase a Suiza a estudiar con Laban, concretamente a Monte Verita, donde este enseñaba. Nada más conocer a Laban, Wigman tuvo la sensación de que allí debía quedarse para instruirse en el movimiento danzado. Así fue como comenzó a formarse en los principios técnicos de Laban llegando a ser su ayudante. Allí pasaron los años trágicos de la Primera Guerra Mundial elaborando sus experimentaciones y trabajando duro en el desarrollo de una técnica de danza moderna.

Efectivamente, a consecuencia del estallido de la I Guerra Mundial en 1914 Zurich, como país neutral, se convertiría en un núcleo de refugiados pacifistas donde iban a congregarse numerosos artistas e intelectuales del momento, dando lugar a la confluencia de diferentes tendencias artísticas que a su vez pudieron retroalimentarse generando una interacción entre las diferentes disciplinas, sin duda enriquecedora. Allí se darían al encuentro las diferentes vanguardias predominantes del momento como el *expresionismo* alemán, el *futurismo* italiano o el *cabismo* francés. En 1916, un pequeño grupo de artistas instalaron un cabaret en una pequeña cervecería de la ciudad, naciendo así el célebre *Cabaret Voltaire*, y con él, el *dadaísmo*. Sería, por

¹⁷⁰ PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*, cit.

tanto, en el *Cabaret Voltaire* donde brotaría el espectáculo *dadaísta*, una puesta en escena cargada de protesta, agresividad, provocación y propuestas ilógicas o absurdas. Esencial para su desarrollo sería la colaboración de Wigman y Laban, los cuales se ocuparían de las puestas en escena durante todo el tiempo que funcionó. Toda una experiencia para ambos artistas que pudieron llevar a las tablas muchas de sus experimentaciones, además de nutrirse de la interacción emanada de ese cúmulo de artistas extraordinarios congregados en aquel espacio.

*Las nuevas tendencias escénicas que se presentaban en el Cabaret Voltaire fueron en gran medida el trabajo de estos dos artistas, capaces de revolucionar el ámbito del espectáculo, de la misma manera que los artistas dadaístas estaban revolucionando el resto de las esferas artísticas.*¹⁷¹

El dadaísmo trajo consigo la descontextualización de las obras artísticas, la idea de *collage* frente al retrato o la representación, rompiendo bruscamente con el concepto de mimesis, buscando herir al ojo, rasgando y educando de nuevo. La revitalización de la abstracción mostrando imágenes artísticas situadas fuera de la realidad formaría parte de la búsqueda de todo artista plástico o visual, así como el humor negro, incisivo, cambiante, donde la ironía se constituyese como una herramienta indispensable de creación. Un entorno, por tanto, que estigmatizaría la labor profesional de ambos artistas y que en el caso de Wigman iría configurando un previo a la separación de su mentor. Poco a poco Wigman iba a ganar confianza como artista y como maestra mejorando su técnica y sus conocimientos artísticos interdisciplinarios, lo que finalmente le haría abandonar a Laban y emprender su carrera en solitario.

Al concluir la I Guerra Mundial muchos de los refugiados de Zurich volverían a sus lugares de origen y el famoso *Cabaret Voltaire* desaparecería para siempre. Tras la

¹⁷¹ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, cit, p.230.

constitución de la *República de Weimar en 1919* y a pesar de los primeros años de inestabilidad propios de un periodo de posguerra, la diversidad de estilos artísticos y de pensamiento no se hizo esperar conformando unos años en los que el desarrollo creativo resurgiría en un continuo protagonismo. Renacerían las tendencias artísticas de principios de siglo, las ideas de Kandisky ofrecerían su máximo esplendor desde su obra *De lo Espiritual en el Arte* constituyendo una influencia decisiva en todos los artistas de la época. Abría las puertas a la abstracción defendiendo la creación desde lo propia vida del artista emanado de lo más profundo que este tiene en su interior, habiendo así de encontrar la forma adecuada. Conceptos que traerían consigo un periodo artístico de intensa experimentación.

Entre tanto Wigman se había separado de Laban y había creado su propia escuela en Dresde (1920), de la que emergerán un importante grupo de artistas decisivos para todo el devenir posterior de la danza moderna, y curiosamente, para el desarrollo y evolución de la comedia musical americana que se verá enormemente afectada por una de las alumnas aventajadas de Mary Wigman, Hanya Holm. Aunque esta no sería la única exponente destacable de su cosecha ya que en la escuela de Wigman se formarían artistas de extraordinario talento, tales como: Harald Kreutzberg, Gret Paluca o Yvone Georgi entre otros, los cuales tuvieron enorme repercusión en los Estados Unidos.

A partir de este momento Wigman comenzará a experimentar en profundidad con su cuerpo del mismo modo que Graham lo hizo con el suyo. Wigman dará un giro esencial en su pensamiento y decidirá acabar con la idea de que la danza “representa” para partir de la premisa de que la danza “es”, entrando de lleno en su *danza absoluta*, concepto que sellaría su estilo para siempre. Esta idea será determinante para Wigman y su obra, quién se convertirá en la embajadora por excelencia de la danza expresionista del siglo XX y modelo importantísimo a tener en cuenta incluso por las pioneras norteamericanas. Pronto empezó a fluir un estilo y un movimiento

propios que iban a caracterizar sus primeras creaciones, en las que ya comenzaba a independizarse la música de la danza, o incluso a hacerla desaparecer y bailar “con” o en “el” silencio. Aunque Wigman no llevaría dichas experimentaciones al extremo al que las llevaría Cunningham constituirían un elemento decididamente novedoso para la época en la que nos encontramos.

Mary Wigman es sin duda, la artista más identificada al movimiento expresionista. Fue la líder principal de la *Ausdrucksanz*, abogando fielmente por una estética de lo informe, de lo feo, del morbo o la desestructuración. Su técnica presentaba una angulosidad bien característica también de la técnica Graham aunque en el caso de Wigman la ruptura con la belleza de la forma se tornaba esencial primando una estética agresiva, provocadora y brusca, alejándose definitivamente del preciosismo al que estaba asociado la danza y sobre todo el ballet que, al igual que Martha Graham, Wigman rechazaría drásticamente como referente estético y técnico de apoyo a la danza moderna.

A lo largo de la década de los veinte Wigman pasará de un carácter subjetivo en sus danzas a la abstracción pura y dura caracterizada por un estética severa, cruda, angulosa, probablemente inspirada en la arquitectura y la pintura que predominaba en el momento, y que artistas referentes a la vez que buenos amigos como Kandinsky o Kirchner, transmitirían a su bagaje, lo que cristalizaría en la evolución de la estética de sus danzas. Wigman al igual que los pioneros americanos sería influenciada por las corrientes orientales, en concreto el teatro Noh japonés en el que se inspiraría llevando a cabo todo tipo de experimentaciones con máscaras, buscando expresar su más profunda experiencia desde la mayor sutileza de la forma. En sus enseñanzas ella misma diría: *Without ecstasy, no dance, without form no dance.*¹⁷²

¹⁷² PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*, cit, p. 34.

Mientras tanto Laban abandonará Suiza para asentarse en Alemania, concretamente en Sttugart, lugar donde se asentaría y continuaría sus enseñanzas. De sus discípulos también emergerá un exponente crucial de la danza moderna alemana. Hablamos de Kurt Jooss (1901) personaje esencial en el desarrollo de la danza teatro alemana. Así como sus predecesores criticaban las fuentes teatrales por tacharlas de excesivamente convencionales, Jooss sin embargo, mirará hacia la teatralidad como un aporte necesario para enriquecer la danza de su generación. Kurt Jooss pertenecerá a esa segunda generación de bailarines modernos en un tiempo en el que Alemania sería el país de mayor auge teatral de Europa. Todas las ciudades poseían un teatro perfectamente equipado con técnicas de vanguardia, lo que sin duda constituía un impulso potencial para su desarrollo y desde luego, para el interés de los propios artistas.

Al finalizar la I Guerra Mundial una de las mayores reformas llevadas a cabo en Alemania fue en la arquitectura de los teatros que, siguiendo las ideas de Antonin Artaud, debían buscar en su estructura espacial una relación más cercana con el público, por lo que los arquitectos se ocuparon de diseñar todo tipo de modernos edificios teniendo en cuenta dichas ideas. A esta oleada como no, se sumaría Walter Gropius que, como director de la *Bauhaus*, organización a favor de la arquitectura y aplicación de las artes, ordenó la creación de un teatro experimental donde estudiantes y profesores creaban puestas en escena inspiradas en el movimiento *Dada*. Años por tanto de innovación teatral en todos los aspectos, no solo desde la escena, sino desde la escenografía a la que célebres diseñadores como Oskar Schlemmer se sumarían con sus numerosas experimentaciones, creando tal como apuntábamos, la atmósfera adecuada para un potencial enriquecimiento del teatro y sus derivados.

Kurt Jooss recibió formación musical en piano y voz en la Academia de Música de Sttugart, escuela que abandonará para estudiar danza con Rudolf Laban, con el que

descubrirá una gran afinidad, comenzando así sus estudios de danza junto a él. Durante cuatro años Jooss se volcará en la técnica de Laban, adquiriendo una potente formación física que se traducirá en el control dinámico y en calidad de movimiento, aunque cabe resaltar que el entrenamiento de Laban no solo se ocupaba de la preparación corporal meramente física sino de llenar esa dinámica de significado.

*His marvelous method was not to tell anything, but take away everything which might be in our way to penetrate deeper into the realm of dance. Once of his very effective pedagogic mean was destruction. He was able to destroy a lot in us to make space for good things to come.*¹⁷³

No mucho después de que Jooss comenzase a formarse con Laban sería contratado por el Teatro Nacional de Manheim para trabajar en su producción. Jooss en sus memorias diría: *Por aquel entonces la danza expresionista alemana no requería grandes habilidades técnicas: una fuerte intensidad era suficiente.*¹⁷⁴ Jooss combinaría durante algún tiempo sus estudios de danza con sus actuaciones en el teatro y más tarde se uniría a la compañía de su maestro, *Tanzbühne Laban*, como intérprete y poco después como su ayudante.

En 1924 Jooss, es contratado como director de movimiento del Teatro de Munster, puesto creado especialmente para él donde se encargaría de coordinar a todos los artistas, tanto a los cantantes de la ópera como a los bailarines y actores, es entonces cuando decide alejarse de Laban. Una vez allí su visión profesional comenzará a orientarse a su verdadera vocación, la fusión de la danza y el teatro desde una perspectiva de la danza moderna de su tiempo. Formará su pequeña compañía Neue

¹⁷³ PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*, cit, p. 37

“Su maravilloso método no pretendía contar, sino despojarte de todo lo impuesto para penetrar profundamente en el reino de la danza. Uno de sus más efectivos significados pedagógicos era la destrucción. Era capaz de destruir todo lo que había en nosotros para crear un nuevo espacio para cosas verdaderamente positivas.” (Traducción de la autora de esta tesis)

¹⁷⁴ Idem, p.37.

Tanzbüne en la que trabajará con actores y bailarines. Trabajando con bailarines se da cuenta de la importancia de desarrollar un buen método de entrenamiento para realizar cualitativamente su lenguaje. Es entonces cuando decide ampliar su formación, se marcha a Hamburgo donde estudiará con Dussia Berska introduciéndole en un método llamado Eukinetics, basado en la teoría y la práctica de la expresión del movimiento. Más adelante marchará a Viena donde conocerá a Lubov Egorova quien será el principal responsable de introducirlo en el mundo de la danza clásica. Poco a poco, se dará cuenta de la importancia de la técnica clásica y la relevante aportación que, sin duda, ésta hace a la forma física y por tanto su extraordinaria influencia en la calidad del movimiento.

Muy pronto, Jooss decidiría desarrollar un método en el cual se fusionasen elementos de la técnica clásica con los experimentos espaciales de Laban o la estética creada por Wigman, creando así su propio sistema, un sistema que empezará a aplicar en la formación de bailarines, lo cual llevará a cabo en la *Folkwang school* que se creará en 1927 después del primer congreso de danza en el que, en contra de la idea radical de la Wigman, consistente en el rechazo del vocabulario clásico por estar absolutamente convencida de que solo conduciría a la danza al formalismo y la mera representación, Laban y Jooss se reencontrarán para defender una fusión de elementos. Una danza moderna donde exista una base técnica importante y a su vez no se perdiese el elemento teatral o escénico.

Manteniéndose en tales principios de fusión, Jooss creará su obra más importante, *La mesa verde* con la que ganará el certamen coreográfico de París en 1932. Es quizás el único ballet expresionista que ha sobrevivido hasta nuestros días y uno de los más interpretados durante la segunda guerra mundial.

Así poco a poco y especialmente bajo la República de Weimar que, a pesar de los problemas a los que la joven democracia tuvo que enfrentarse y la desestabilidad económica surgida en la primera y última etapa republicana a consecuencia de la catástrofe que supuso la firma del tratado de Versalles con las reparaciones de guerra que se derivaron de él, Alemania pudo disfrutar de un periodo medio de consolidación

(1924-1929) que la danza moderna alemana aprovecharía para su evolución y asentamiento, y que desgraciadamente se paralizaría con la subida al poder del régimen Nazi.

Con el mandato de Hitler, todas las disciplinas artísticas así como intelectuales sufrirían pérdidas incalculables, grandes compositores y futuros talentos asesinados en los campos de concentración o acibillados en las playas de Normandía y en el frente Oriental, Teatros y salas de concierto destruidas por los ataques, así como multitud de emigrantes olvidados en países extraños, y sobre todo una profunda pérdida de autoridad moral irrecuperable.¹⁷⁵

Después de una incansable labor artística y pedagógica desde que fuese elegido director de movimiento del Teatro de Munster, en 1934 y a causa de ser amenazado por el régimen Nazi con ser detenido e ingresado en un campo de concentración, Jooss consigue escapar a Gran Bretaña donde vivirá hasta 1949, (consiguiendo la nacionalidad británica). Allí continuará formando bailarines en técnicas de danza, coreografía, arte de la escena, del decorado, del vestuario y de la escritura del movimiento, a la par que sigue cosechando grandes éxitos coreográficos. Jooss ponderará un estilo en el que la danza escénica deba ser *La síntesis más significativa entre la expresión viva y dramática de la danza propiamente dicha*¹⁷⁶ Para él, lo esencial es llenar el gesto de significado, penetrarlo por el sentimiento para así aportarle un contenido que lo vivifique plenamente. Su técnica por tanto perseguirá la plástica del movimiento armonizada rítmicamente, de modo que pueda alcanzarse una intensidad del gesto ciertamente creíble, lo cual se hará posible a través de una intensa disciplina en su elaboración. Conservará la autonomía de la danza con respecto a la música, defendiendo que ambas deben ser independientes la una de la

¹⁷⁵ ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar el S.XX a través de su música*, Barcelona: Seix Barral S.A.2009, 2014.

¹⁷⁶ BARIL, Jacques: *La danza moderna*, cit, p.415.

otra, de modo que en el proceso coreográfico, la música se componga en colaboración con la coreografía, o una vez esta estuviese terminada.

2.4.2. Harald Kreutzberg. La influencia del expresionismo alemán en la comedia musical americana: Hanya Holm.

Curiosamente, un ámbito en donde el expresionismo alemán supondría una influencia altamente significativa, sería el de la comedia musical americana. Ciertos factores motivaron ese cruce de influencias culturales que fueron engendrando poco a poco cierta reciprocidad de elementos que servirían para enriquecer a los artistas de la danza moderna de ambos lados del Atlántico. Tal como hemos apuntado anteriormente, los años veinte en Alemania trajeron consigo un florecimiento de las diversas disciplinas artísticas, constituyendo para la danza moderna alemana, un periodo de formación, evolución y asentamiento, que del mismo modo, pocos años más tarde, sucedería con la *Modern Dance*. Fueron los bailarines Europeos los encargados de transportar a sus colegas americanos la danza expresionista o *Ausdruckstanz*, una danza europea configurada desde la necesidad de comunicar toda una serie de circunstancias verdaderamente trágicas y rupturistas acontecidas en el siglo XX, y que formado parte de sus vidas, conformaban sus propias experiencias y singulares personalidades. Circunstancias que marcarían las diferentes trayectorias y elaboraciones artísticas de los exponentes de cada continente. Evidentemente el clima social europeo que iba a caracterizar el periodo de entreguerras en Europa después de la experiencia de la I Guerra Mundial difería enormemente del que acontecía en los Estados Unidos. Allí, las últimas décadas habrían de caracterizarse por el progreso y la evolución de los derechos humanos donde la idea de vivir en el país en el que todo era posible acompañaría también la mente de sus gentes. Por tanto móviles empíricos plenamente distintos, aunque compartiendo un espíritu rupturista común. Así, mientras los artistas alemanes trabajaban en la expresión de lo más profundo tratando de construir un gesto vivo cargado de vivencias

desalentadoras, los bailarines americanos se habían acercado a las culturas nativas para inspirar la construcción de sus danzas.

Con la emancipación de la mujer y concluida la I Guerra Mundial con Estados Unidos como potencia ganadora, América viviría unos años veinte donde el florecimiento de todos los ámbitos artísticos, intelectuales y sociales en general fueron un hecho. La industria del entretenimiento emergería extraordinariamente, cientos de espectáculos abrirían sus puertas en Broadway, Hollywood produciría su primera película musical sonora, las grabaciones en disco alimentarían enormemente las puestas en escenas de todo tipo de espectáculos, la revolución musical con los ritmos de jazz se situaban a la cabeza del nuevo panorama musical que surgía y esa misma revolución musical traería consigo nuevos ritmos danzados cargados de un dinamismo intenso que los convertiría en aptos para cualquier tipo de espectáculo. Poco a poco y a causa de todos estos sucesos, la danza se iría integrando cada vez más en las educaciones regladas, lo que conllevó un aumento del público interesado y una atmósfera propicia que en muy pocos años provocó, como ya se ha mencionado, un alto crecimiento del ámbito dancístico, no visto en ningún otro lugar del mundo.

El desarrollo y asentamiento de la danza moderna alemana como técnica y forma de arte llevaría unos años de ventaja a la *Modern Dance*, lo que impulsaría a los pioneros americanos a tratar de viajar a los congresos internacionales de danza organizados en Alemania con el fin de nutrirse de sus colegas europeos. Estos encuentros también servirían para establecer relaciones que pudiesen facilitar a los artistas germanos la organización de sus giras por el país o sus colaboraciones en las escuelas como transmisores de su arte y su técnica.

Es así como llegamos hasta Haraldt Kreutzberg, alumno de la Wigman y el primer bailarín alemán de alto nivel que cruza el Atlántico para involucrarse en una gira estadounidense. En 1927 Kreutzberg llegará a Estados Unidos como solista de la

Ópera Estatal de Berlín formando parte de la compañía del *Teatro Alemán de Berlín* bajo la dirección del famoso director cinematográfico y teatral Max Reinhardt, interpretando el papel de Puck en la producción *Midsummer Night's Dreams* (El Sueño de una Noche de Verano) La acogida de Kreutzberg por el público americano fue simplemente triunfal, lo que le abriría las puertas de la *Modern Dance* donde finalmente dejará su semilla, tanto en el ámbito escénico como en el pedagógico, en el que posteriormente y después de varias de sus giras triunfales alrededor de los Estados Unidos sería “capturado” por Marta Hill con el fin de compartir su talento y peculiar estilo europeo en los cursos de verano de Bennington, la cual diría después de presenciar una de sus actuaciones: *Kreutzberg added a theatricality that we didn't have at this time.*¹⁷⁷

Haral Kreutzberg nació en la ciudad de Reichenberg en el año 1902, nieto de un pequeño director de circo. Con solo seis años ya había experimentado pequeñas incursiones en los escenarios. Estudió diseño en la Escuela de Artes Aplicadas de Dresde, en lo que destacó sobradamente. A la edad de dieciocho años decidió tomar algunas clases en el estudio de Wigman que, atisbando sus grandes cualidades para la danza, acabó convenciéndole para cambiar de profesión. Durante tres años estudiaría con Mary Wigman, coincidiendo con Gret Paluca, Hanya Holm, Yvonne Georgi y Max Terpis. Este último, excelente bailarín de ballet, será contratado por la *Ópera Estatal de Berlín* como maestro de técnica clásica, decidiendo invitar a Kreutzberg a la compañía donde en 1923 Max Reindhart, director de la misma, le ofrecerá unirse como intérprete. Así es como la formación dancística y artística recibida en manos de Wigman tomará otros cauces complementando la base expresionista recibida en sus comienzos con elementos técnicos importantes procedentes de la técnica clásica y un estilo teatral característico derivado del célebre director con el cual emprenderá

¹⁷⁷ PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*, cit, p. 58.

“Kreutzberg añade una teatralidad que nosotros no poseemos en este momento.” (Traducción de la autora de esta tesis)

diversas y exitosas producciones como artista de concierto y como solista, acumulando numerosas actuaciones triunfales tanto en Alemania como en Estados Unidos. Lugar donde sería verdaderamente aclamado por el público americano para el que volvería a actuar con su propia producción en 1929 con una nueva gira en la que formaría pareja de escena con Yvone Georgi. Más tarde en 1932- 1933 después de numerosas actuaciones con Georgi, se haría con una nueva pareja de baile Ruth Page con la que emprendería una fructífera relación profesional que duraría varios años.

El estilo expresionista propuesto por Harald Kreutzberg se caracterizaría por presentar una estética no cercana al radicalismo transmitido por su primera maestra, aportando dentro de un propio estilo expresionista una vuelta a la naturaleza humana, una humanidad donde la oscuridad y la luz se encuentran como motivos integrantes de la mismísima vida donde el juego de contrastes es inevitable, creando una estética no anclada en un solo estado anímico, sino en todo aquello referente al mero hecho de estar vivo, teniendo que descubrir igualmente, aunque regocijándose en gestos plurales no asentados en un determinado sentir. La técnica teatral de Kreutzberg aplicada al movimiento, fusionando palabra, música y danza, o el dominio del pleno significado en la ejecución de gestos sutiles y contenidos, eran algunas de sus grandes cualidades, además de su extraordinaria habilidad en el diseño y confección de sus vestuarios, el maquillaje o el dominio del espacio desde el movimiento que, hacían de Kreutzberg una especie de mago en escena, al que la audiencia se rendía inevitablemente. Kreutzberg triunfaría en New York y en diversos lugares de América desde 1927 en adelante aunque el periodo más fructífero en los escenarios se conformaría antes de la II Guerra Mundial, la cual supondría un frenazo sin precedentes en la vida de toda esta generación de artistas europeos, y especialmente, en la generación posterior, ya que numerosos bailarines nacidos entre 1916 y 1925

jamás podrían disfrutar de la experiencia de subirse a un escenario y comunicar, serían desgraciadamente una generación perdida.¹⁷⁸

Otra alumna de Mary Wigman que se convertiría en su principal exponente en Los Estados Unidos sería Hanya Holm que, tal como veremos, se convertirá en uno de los principales referentes dentro de la *Modern Dance*, así como de la comedia musical de Broadway a la que legó el influjo expresionista. En 1931 Holm viajaría a Nueva York donde se encargaría de dirigir la Escuela de Wigman transportando con éxito la filosofía dancística propia de la coreógrafa alemana al pueblo americano, un aspecto que influirá posteriormente en todo el devenir de la danza moderna americana, experimentando precisamente en la década de los treinta su mayor crecimiento. Así llegaría Hanya Holm a Los Estados Unidos como directora de la escuela de su predecesora, la cual después de tres giras triunfales alrededor del país tomó la decisión de transportar sus enseñanzas al otro lado del Atlántico.

Hanya Holm nace en 1898 procedente de una familia burguesa, motivo por el cual pudo contar con una buena educación en torno a las ciencias y a las artes. Holm estudiaría música desde niña aunque con la intención de formarse en el movimiento danzando. Después de asistir a una actuación de Wigman completaría sus estudios en el Instituto de Dalcroze al igual que su mentora. Finalmente continuará su formación de danza en el estudio de Wigman donde descubrirá su vocación por la enseñanza, convirtiéndose en la mano derecha de su maestra.

Extraordinaria pedagoga, una vez asentada en Nueva York se dará cuenta de la adaptación que las enseñanzas de Wigman deben sufrir para adecuarse a la nueva cultura en la que trata de integrarse. Así Holm, poco a poco, irá adaptando los conceptos técnicos y artísticos propios del expresionismo al sentir y al hacer de sus alumnos, siendo plenamente consciente de que la mayoría de las corrientes

¹⁷⁸ PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*, cit

desplegadas hacia la *Modern Dance* se impulsaban sobre todo partiendo de la individualidad de cada creador, aspecto esencial que llevará a Holm a recrear sus estructuras formativas, las cuales se basarán principalmente en el desarrollo de la improvisación y el dominio espacial tan estudiado por Laban y adquirido por Wigman.

*En lo sucesivo Hanya Holm enseña en un país que es nuevo para ella. Y es lo suficientemente clarividente para comprender que para poder sobrevivir, las raíces germánicas de la danza que enseña deben fortalecerse al contacto de las nuevas fuerzas vivas, que son también por tradición americanas.*¹⁷⁹

Así es como instalándose en una progresiva evolución y adaptación, Holm encuentra el modo de ir integrándose en este nuevo mundo reconvirtiendo la Escuela Wigman de Nueva York en la Escuela de Hanya Holm y llegando a crear un sistema personal al que bautizará *Holm Lyricism*, ocupándose de caracterizar esa reciprocidad de culturas dancísticas que Holm ya experimentaba aunque sin perder nunca los principios germánicos básicos de su formación, siempre cercanos a los de Laban y Wigman en los que las fuerzas centrípetas y centrífugas se vuelven responsables de ese devenir formal traducido en el espacio dando paso a la horizontalidad, verticalidad o a la curvatura, reflejando en el bailarín tanto su estado emotivo como su estado físico.

Holm será invitada por Marta Hill a los famosos cursos de Benington formando parte esencial de los principales referentes de la *Modern Dance* que allí se congregaban, traspasando el legado germánico a la cultura americana. En abril de 1937 Hanya Holm creará su obra más importante para el festival de verano de Benington, *Trend*, la cual marcará un hito dentro de la *Modern dance*, una obra primordialmente dramática que en el momento de su creación llegaría a ser comparada al trabajo de

¹⁷⁹ BARIL, Jacques: *La danza moderna*, cit,p. 181-182.

Balanchine considerándola una espectacular sinfonía de movimientos en los que la perfección de la abstracción del dibujo geométrico sería admirable. Holm continuará coreografiando para su grupo y exponiendo en todos los circuitos de la *Modern Dance* hasta que atraída por el espectáculo de Broadway accederá a la oportunidad de coreografiar su primer musical. A partir de este momento dará comienzo una larga lista de musicales en los que Holm lideraría el montaje coreográfico, entre ellos el famoso musical *Kiss me Kate* (1948) o *My Fair lady* (1956) entre otros muchos. También incurriría en el mundo televisivo con el primer espectáculo de *Modern Dance* que se gestaría para la pequeña pantalla con *Metropolitan Daily* (1939). Otro ejemplo será *Dinner with the President* (1963) aunque no serían los únicos. Además de asumir importantes montajes de Operas, *The Ballad of Baby Doe* (1956) o *Orpheus and Euridice* (1959) como ejemplos.

En definitiva una labor artística extensa junto a una labor pedagógica aún mayor, impartiendo sus enseñanzas en más de setenta colegios americanos como el Benington College, Colorado Spring o Adelphi College entre otros muchos, de modo que su legado quedase plenamente integrado en la formación de los artistas americanos. De hecho John Dewey, el famoso educador, se mostraría impresionado por el tipo de estructuras formativas que planteaba el trabajo de Holm, el cual sería admirado por numerosos maestros de todo el país que acudirían a su escuela de Nueva York, o a los cursos de Bennington para instruirse en ellas.¹⁸⁰

Hanya Holm se ha configurado como una de las principales protagonistas del desarrollo, evolución y asentamiento de la danza moderna americana entre la década de los treinta y los sesenta, así como uno de los principales exponentes en la evolución y crecimiento de la danza en el musical americano; un ámbito que presentaba una calidad espectacular con las fusiones conseguidas entre la danza moderna y la danza clásica, y en el que su nombre se uniría al de Agnes de Mille,

¹⁸⁰ PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*, cit.

Hellen Tamiris y Jerome Robbins, suponiendo una fuerza de vital importancia en la implantación de la herencia germana de Wigman y Laban en la danza moderna americana.

2.4.3. La Danza Moderna durante la Alemania Nazi.

Sin duda la Segunda Guerra Mundial constituiría para los europeos un duro golpe difícil de encarar, teniendo en cuenta que ya habían experimentado las consecuencias de una guerra precedente. La II Guerra Mundial iba a tragarse las esperanzas de muchísimas personas con nombre y apellidos, los cuales jamás podrían recuperar lo perdido. En el ámbito dancístico, no solo afectaría a Europa, sino a Los Estados Unidos que aparecerían verdaderamente implicados, aunque evidentemente la experiencia alemana bajo el régimen de Hitler nunca podría asemejarse a la vivencia americana que si bien las ayudas gubernamentales no se encontraban en momento de apoyar las artes, al menos algunos podrían seguir adelante.

Mientras tanto Alemania desde que el régimen Nazi subiese al poder en 1933 tardaría aproximadamente un par de años en conseguir estabilizar su política radical en la que Hitler pondría en práctica sus macabros objetivos. Sus primeros pasos contra el sistema serían eliminar el partido Social-Demócrata, el partido Centro-Católico y el Nacionalista Alemán. En Septiembre de 1935 redactarían las leyes de Núremberg bajo las cuales comenzaba la discriminación judía negándoles a todos los ciudadanos alemanes de origen judío la nacionalidad alemana y prohibiéndoles su relación con ciudadanos de origen plenamente alemán. Se creó la policía secreta del estado en la Alemania Nazi, *La Gestapo*, la cual se ocupó de estar a pleno servicio de la SS contribuyendo al segundo mayor atentado que haya existido contra la humanidad después del liderado por Stalin contra los ucranianos.

La pretensión de Hitler de construir una raza pura de arios aniquilando a todos los judíos del país llevó a una transformación radical de las políticas culturales que

adaptaron sus normas a la nueva situación a favor del régimen, por lo que cualquiera que mostrase ideas contrarias a las propuestas fascistas sería arrestado y conducido a un campo de concentración. La formación impartida en todas las instituciones educativas se adaptaría a la propaganda del régimen Nazi, motivo por el cual cerraron muchísimas instituciones privadas que para el partido Nazi resultasen sospechosas. De ahí las persecuciones de Kurt Jooss, o Laban y el cierre de las Escuelas de Wigman en el país, la cual sería introducida en la lista negra del partido. Investigaciones actuales parecen reflejar que Wigman tuvo algún tipo de colaboracionismo con el partido Nazi, no por estar de acuerdo con sus aberraciones pero por poder seguir adelante con su vida profesional, al igual que Laban, que en los inicios del régimen y en su convicción de que bajo su mandato podría afianzar para siempre su técnica y su danza comenzó adaptándose a la política Nazi, para acabar al igual que Jooss, perseguido *por La Gestapo*. Laban conseguiría huir a París en circunstancias deplorables, de donde le acabará rescatando Kurt Jooss ayudándole a rehacer su vida en Gran Bretaña. Wigman fue la única de los tres cabezas de la danza expresionista que sobrevivió en Alemania durante todo el mandato Nazi.

Hitler se creía a sí mismo un artista, había estudiado pintura en su juventud y defendía fielmente los conceptos artísticos tradicionalistas, por lo que sus pretensiones iban a conformarse en un cambio radical de las tendencias más modernistas, defendiendo un arte obligado a transmitir una imagen exacta de la realidad, idea que obviamente se contraponía a la esencia del expresionismo, tendencia que durante su mandato habría de condenar como *arte degenerado* frente a su idea de *Arte Alemán*,¹⁸¹ la cual se impregnaba de racismo y absoluto machismo. Bajo el mandato Nazi la danza expresionista tuvo que ir adaptándose a las exigencias de la propaganda, la cual rechazaba cualquier tipo de intelectualidad intrínseca en la que se pudiese “entreleer” cualquier discrepancia con las macabras ideas del partido,

¹⁸¹ PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*, cit

permitiendo a los artistas crear simples espectáculos de entretenimiento, presentando una estética clásica tradicionalista y sin ninguna pretensión de comunicación sentimental o intelectual. Razón por la cual los artistas que decidieron quedarse tuvieron que ir adaptando el conjunto de sus creaciones a las peticiones fascistas, buscando el mero entretenimiento sin más, lo que sería criticado por la audiencia norteamericana. En 1935 cuando Kreutzberg retornó a USA con sus actuaciones después de un intervalo de dos años, el célebre crítico de danza John Martin escribiría en el New York Times del veintidós de Marzo de 1935 que:

*...Kreutzberg had not lost his technical proficiency; it was only that, in the nineteen-thirties, while American dancers enjoy to develop, some of the German dancers, in order to continue to perform, had adjusted to the restriction of fascist ideology.*¹⁸²

Lo cierto es que la dictadura fascista no dio opciones. O estabas con ellos o estabas fuera. La restricción y el sometimiento conformarían evidencias por las que había que pasar si no podías escapar del país, y así fue como tanto Wigman, como Kreutzberg o Paluca, tuvieron que adaptar su hacer artístico a las exigencias fascistas en los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, después de que el ministro Goebbels anulase drásticamente todo el montaje coreográfico de Laban y terminasen por contratar a los artistas mencionados para el nuevo montaje. Un montaje para el cual habían invitado a participar a Marta Graham, la cual declinaría la invitación consciente de la ideología fascista que lideraba, y, situándose plenamente en contra de la misma. Ni que decir tiene que los montajes coreográficos que tanto Wigman como sus antiguos discípulos tuvieron que enfrentar no se acercarían en nada a sus pretensiones artísticas, rindiéndose a las peticiones del partido Nazi.

¹⁸² PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*, cit, p.89-90.

“Kreutzberg no había perdido sus habilidades técnicas; solo que en los años treinta, mientras los americanos disfrutaban del desarrollo, algunos bailarines alemanes, con el fin de continuar actuando, se han adaptado a las restricciones de la ideología fascista.”(Traducción de la autora de esta tesis)

Posteriormente tanto Wigman como Paluca serían condenadas a no actuar más debido a sus relaciones amistosas con artistas como Kandinsky, Nolde, Klee o Kirchner, a los que también se les habían confiscado sus obras por ser consideradas *arte degenerado*, por lo que cada vez se mermaban más sus posibilidades de trabajar, teniendo en cuenta que ambas fueron también alejadas de las instituciones formativas.¹⁸³

Por tanto el panorama vivido en Alemania en la década de los treinta y hasta la finalización de la Segunda Guerra Mundial implicará un frenazo radical para la danza moderna alemana que experimentará la emigración de grandes de sus referentes, así como la detención definitiva de todo aquello que venía gestándose en las décadas anteriores, afectando a su evolución y desarrollo, no quedándose en el estancamiento, sino aún peor, experimentando un drástico retroceso, motivo esencial por el que finalmente la danza americana se hará con el terreno principal en el crecimiento de esta nueva forma de arte, situándose a la cabeza durante más de tres partes del siglo XX. Aunque sin olvidar que figuras como Kurt Jooss o Hanya Holm se encargarían, al menos, de mantener vivos muchos de sus principios.

2.5. La danza moderna después de la II Guerra Mundial.

La tragedia a la que debe enfrentarse Europa en esta segunda posguerra va a quedar tatuada en todos aquellos que la vivieron. Ciudades bombardeadas y destruidas, gentes sin hogar y familias separadas e incomunicadas a consecuencia de la destrucción de las redes comunicativas. Un paisaje desalentador que estigmatizará las generaciones de entre guerras tanto como las inmediatamente posteriores. Después de la perversión política de la que Alemania había sido víctima, la esperanza por

¹⁸³ En 1942 Wigman fue condenada a no actuar públicamente y su escuela de Dresde fue confiscada por ser considerada parte del *arte degenerado*. Aún así en 1943 podría trabajar para la Academia de Música de Leipzig's como maestra, consiguiendo así salir adelante esos últimos años antes del final de la guerra. Por su parte Paluca también sería destituida de su cargo en la dirección de la Escuela de Artes de Dresde.

construir una sociedad europea libre y democrática no podía hacerse esperar, fraguándose de modo casi inmediato los medios para la “reconstrucción vital” de sus gentes. La necesidad de renovar lo espiritual y lo artístico surgía como burbujas en ebullición buscando la calma. Artistas exiliados durante la Guerra exponían sus obras en edificios en ruinas o galerías abandonadas. Huellas reiterantes de miseria y humillación caracterizarían el sentir de sus gentes, acompañadas de una situación socio-económica y política de desesperanza como trazo de lo vivido.

Los años posteriores a la II Guerra Mundial serán para la danza expresionista años de lucha por recuperarse, reencontrar sus raíces se tornaba esencial después de las imposiciones fascistas. A causa del tiempo perdido el estancamiento de las diversas formas de arte generaría una vuelta a sus orígenes comunicativos, así como a una renovación de las formas. Algunos de los representantes de la danza expresionista como Wigman, Kreutzberg o Paluca, que habían conseguido subsistir en Alemania durante el Tercer Reich, pudieron reestructurar sus vidas profesionales. Retomarían sus conciertos como solistas así como sus puestos como educadores, aunque deberían ir adaptándose poco a poco a las nuevas tendencias que habían surgido y que irían llegando al país. De hecho a finales de los cuarenta, el público del “oeste alemán” se vería cautivado por las nuevas tendencias dancísticas provenientes de América en las que la mezcla de lenguajes estaba de auge con Balanchine. La fusión del ballet con el jazz o el teatro musical iba a convertirse en un rasgo irresistible que caracterizaba el hacer dancístico americano y las aspiraciones de las nuevas generaciones. Un neoclasicismo que calaría hondo en el ámbito del ballet en Alemania.

Las compañías de danza moderna americanas lideradas por Martha Graham o José Limón también harían su incursión en el país reflejando un sólido desarrollo y crecimiento dando cuenta de las tendencias del momento y la calidad de las formas que la danza moderna americana, tal como hemos visto, había elaborado. Tendencias formales americanas conseguidas gracias a la conformación de técnicas efectivas y

su implantación en las instituciones educativas de todo el país. En definitiva, todo un paisaje al cual los artistas alemanes deberían ir adaptándose poco a poco. Con todo, la Wigman se recuperará y volverá a trabajar por muchos años y a cosechar grandes éxitos de nuevo, uno de ellos sería su *Sacre du Printemps* en 1957 para la *Metropolitan Ópera de Berlín*, obra con la que conseguiría consagrarse de nuevo constituyendo su último gran éxito. Ese mismo año, a consecuencia de una actuación de Martha Graham para el Festival de Berlín, Wigman tuvo la oportunidad de reunirse con varios de los líderes de la *Modern Dance*, un encuentro descrito por Hedwig Müller así:

*Martha Graham had finished her dance; a moment of complete silence followed. Then Mary Wigman rose from the orchestra and Martha Graham walk toward from the stage. They embraced each other and a standing ovation honored the two artists.*¹⁸⁴

En los años siguientes Wigman viajaría a New York donde se encontraría con Graham y Ruth St. Denis, retomando contactos y relaciones surgidas de sus exitosas giras por América treinta años atrás. Entablará amistad con el escritor Walter Sorrel, el cual la animará a escribir. Será testigo de cómo sus influencias han calado en los estudiantes y artistas norteamericanos, también gracias a Hanya Holm. Una serie de acontecimientos que harán de Wigman y sus enseñanzas un referente esencial de la danza moderna de su tiempo, influyendo en numerosos artistas posteriores que heredando sus principios, indagaran en nuevas formas de expresión coreográficas basadas en la manifestación de sentimientos individuales y en la estética característica de Wigman que, continuará aún hoy, latente en tierras germanas.

¹⁸⁴ PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*, cit, p.129.

Martha Graham había terminado su danza. Un momento de completo silencio sucedió a continuación. Entonces, Mary Wigman se levantó desde la orquesta y Martha Graham se dirigió hacia ella desde el escenario. Ambas se abrazaron mientras que toda la audiencia se levantaba en estruendosa ovación y admiración por las dos artistas.(Traducción de la autora de esta tesis)

Laban sin embargo, terminaría sus días en Gran Bretaña en 1958. Inglaterra lo recordaría como el padre de la danza moderna educacional, mientras que contrariamente en Alemania será recordado como el cabeza referente de la danza moderna alemana, más que como un teórico que aportó toda una técnica de estudio, como un revolucionario que trató de crear un nuevo lenguaje en contra de los clásicos.¹⁸⁵

Por su parte Jooss volverá a Alemania en 1949. La ciudad de Essen se lanza en la reconstrucción de la escuela *Folkwang*, para la que ofrecen a Jooss retomar el puesto que perdió años atrás. Essen pone todos los medios económicos para la restauración de la escuela y el apoyo a Jooss para sacar adelante su propia compañía, Folkwang Tanz-Theatre, brindándole así la oportunidad de cumplir su sueño, por lo que finalmente y a pesar de sus dudas, acaba volviendo a su país. Folkwang se restaurará bajo su dirección, creando una escuela de danza con formación en técnica clásica, técnica moderna, eukinetics, improvisación, composición y danzas populares así como un grupo de asignaturas teóricas como, historia de la danza, música para bailarines, análisis del ritmo, pedagogía y *labanotación*, completando así la formación de los estudiantes, y recibiendo alumnos de todas las ciudades de Europa. Estrenaría su compañía en la Essen Opera House en 1951, la cual se mantendrá hasta 1962 donde la disolverán por falta de fondos.

Su influencia en toda Europa y en Estados Unidos será indiscutible, creando un estilo genuino y personal que estigmatizará enormemente la danza moderna europea, un estilo que basó en la correcta utilización de elementos de la técnica clásica fusionada con los elementos teatrales de la danza alemana, introduciendo así características de ambos lenguajes y estableciendo su sello. Kurt Jooss formaría numerosos artistas destacados que han continuado su andadura a través de la danza moderna, tal como sería el caso de Pina Bausch, la cual se reconoce en la actualidad como la mayor

¹⁸⁵ PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*, cit

representante de la danza teatro. Pina Bausch defenderá fielmente las enseñanzas de Jooss manteniéndose en los principios teatrales y escénicos que siempre mantuvo en contra de la *danza absoluta* que Mary Wigman defendió.

2.6. Hacia un postmodernismo dancístico. Pina Bausch.

Pina Bausch, 1940-2009, es considerada una de las creadoras más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, y emblema del teatro-danza actual. Con sus experimentaciones a lo largo de su carrera conseguiría redefinir el género del teatro-danza para ser capaz de fusionar interpretación, danza moderna y musical, en una nueva concepción dancística que ha originado su particular e innovador lenguaje. Ha establecido estrechas relaciones de reciprocidad con otras corrientes escénicas, que sin duda alguna, ampliarían su propio campo de expresión coreográfica, el cual se enriqueció de tal forma y con tal diferencia, que muchas de sus piezas pueden incluso evocar imágenes cinematográficas, demostrando su indiscutible poder creativo y original.

La formación dancística de Pina Bausch se impulsará de la mano de Kurt Jooss en la escuela alemana de la Folkwang Hochschule, escuela que le permitiría la conexión con otras artes escénicas y visuales. Será beneficiaria de una beca de intercambio entre escuelas marchando a Estados Unidos por tres años para estudiar en la Juillard School de Nueva York. Allí gozará de maestros de la talla de José Limón y Louis Horst entre otros muchos. Trabajó en las compañías de José Limón y Paul Taylor, experiencia que le permitiría absorber los diferentes tipos de lenguajes coreográficos que circulaban en aquel momento. Tras pasar tres años aproximados en América, Kurt Jooss la llamaría para colaborar con él en algunos de sus montajes, y así es como Pina decide volver a Alemania donde poco a poco comenzará su carrera como coreógrafa y por tanto sus primeras experimentaciones.

Será en 1973 cuando asuma la dirección del Wuppertal Ballet al que cambiará el nombre por el actual Wuppertal Tanztheater, lugar que dirigirá hasta su muerte y

donde creará su propia compañía. Desde allí comenzará a experimentar nuevas formas dentro del lenguaje coreográfico buscando su propia expansión a través de nuevos modos de creación.

Las particularidades de la obra de Pina son muy diversas. Entre ellas habría que destacar sus móviles y estímulos creativos, la utilización de los espacios, su modo de creación con los bailarines investigando en el interior de ellos mismos, de sus emociones y experiencias propias para, a partir de ahí, promover una improvisación por parte de cada uno de ellos, que en cualquier caso, ella no dejará de dirigir. La elección de la música, la introducción de la palabra en sus danzas, la integración de los elementos básicos de la naturaleza, presentando cierto dominio iconográfico que adaptará a su propia necesidad de expresión, así como la utilización de las artes visuales muy en contacto con los espacios urbanos en los momentos en los cuales hace uso de ellas. Toda esta variedad de elementos unidos magistralmente por Pina Bausch hacen de la obra de Pina una excelente muestra de creación a la que debemos acudir, al menos, como fuente de inspiración.

En cualquier artista creador se descubrirán diferentes etapas de su proceso creativo; etapas visiblemente influenciadas por el momento social, político, cultural o emocional en el que se encuentre. En el caso de una creadora incansable como Pina, también será posible observar la evolución y las diferencias que han ido surgiendo a lo largo de su obra aunque siempre dejando muy clara la influencia tan marcada que aportó a su vida y a su formación artística el movimiento expresionista alemán. La influencia del expresionismo alemán, tal como hemos visto, ha sido un eje fundamental en el desarrollo de la danza moderna del siglo XX. Teniendo en cuenta esta idea podrán comprenderse más fácilmente los ejes principales en los que Pina Bausch basará el proceso de creación de sus piezas, ya que será su personalidad precozmente rupturista, la que probablemente comenzará marcando su forma de explorar nuevos territorios.

Pina rompe con las manifestaciones estético-expresivas más comunes del momento para experimentar una nueva estética desde todos los elementos que va a emplear en sus danzas. Así, nos encontraremos con el uso y aprovechamiento de un espacio abierto y ampliado donde va a incluir, la palabra, el ruido ambiente, elementos decorativos procedentes de la naturaleza, como la tierra, las flores o el agua por ejemplo, llegando a incorporar fragmentos musicales procedentes de diferentes estilos u oponiéndose decididamente a los cánones estéticos asentados en cuanto a la imagen de sus bailarines, creando así un absoluto collage, una mezcla heterogénea que dará como resultado un tipo de obra estética que en muchas ocasiones nos recuerde más al cine que a la mismísima danza. De ahí provendrá poco a poco su singularidad y su asentamiento como coreógrafa, llegando a aportar al siglo XX obras como *La Consagración de la Primavera*, *Café Muller* o *Vollmond*, consideradas absolutas obras maestras. En ellas pueden leerse los diferentes matices psicológicos, filosóficos y antropológicos, así como la influencia de la tradición mítica que ofrece en muchas de sus obras, o el influjo expresionista y lírico-romántico proveniente de su creadora, el cual deja verse principalmente en el movimiento corpóreo de sus bailarines. Averiguar en sus danzas el discurso “escondido” que Pina propone, trascendiendo así la estética para pasar a una concepción cultural, religiosa, mitológica o incluso política, siguen constatando la indiscutible identidad de Pina como artista creadora.

Así pues, el camino de creación que Pina Bausch elegía comenzaría con un proceso basado siempre en la búsqueda, y que en su mayoría, siempre acababa mostrando esa sólida relación antropológica entre naturaleza y danza inspirada constantemente en la esencia del *ser* y elaborada a través de la exploración de la psique humana. Clara influencia de sus precedentes alemanes.

Pina ha sido una creadora nata que aún teniendo muy claros sus móviles y estímulos, basados siempre en las relaciones humanas, emociones, pensamientos y claros

conflictos internos, no ha cesado de explorar nuevos elementos que le permitiesen transmitir a través de diferentes espacios, distintas historias, todos ellos ingredientes que sin duda, han hecho de su obra un ente original y una forma de utilizar el arte como sendero hacia esos mundos subjetivos del *ser* que tanto nos afectan y que tan lejanos mantenemos de nosotros mismos.

En suma, la danza de Piña podría entenderse como una prolongación de la original danza moderna alemana enraizada inevitablemente en su cultura, convirtiéndose en la embajadora internacional de aquella forma de arte por la que sus colegas y maestros lucharon fuertemente, mostrando una notable evolución, desarrollo y asentamiento que marcará considerablemente el ámbito dancístico de nuestros días.

2.7. El postmodernismo dancístico estadounidense. Merce Cunningham

La década inmediatamente posterior a la II Guerra Mundial va a concebirse como un periodo de crecimiento social y económico sin precedentes en la sociedad estadounidense. El aumento del consumo desde Europa debido a los desastres causados por la guerra, la difusión del desarrollo tecnológico o el nuevo modo de enfrentar la economía propiciando el consumo masivo, serían algunos de los factores que impulsarían la prosperidad del país y de sus habitantes. Transformaciones imperantes albergarían en el mundo de las comunicaciones donde la telefonía, la televisión o el avión se convertirían en los grandes responsables de una sociedad de masas más unida que nunca. Nuevas tendencias intelectuales y culturales se esparcían en un nuevo espacio social donde la humanidad quería hacerse notar frente a los totalitarismos vividos. Aún a finales de los cincuenta la persistencia de la segregación racial o el medio a una posible bomba atómica acompañarían a la sociedad estadounidense, siendo factores que en las dos próximas décadas fundamentarán cambios esenciales en la historia y la cultura del país, una historia contada hasta el momento con la falta de voces femeninas o de minorías étnicas esenciales en numerosos sucesos que hacían una historia poco fiable como base de reflexión, por lo que importantes intelectuales de finales de los cincuenta articularían críticas desfavorables al tipo de vida norteamericano. Intelectuales como Herbert Marcuse, Hannah Arendt o

Erich Fromm por ejemplo, sentaban las bases para una nueva comprensión del mundo, ejerciendo un influjo decisivo en la crítica de la sociedad estadounidense e impulsando los grandes cambios que caracterizarán los años sesenta. Una nueva sensibilidad que, tal como defendería el crítico de la modernidad Marshall Berman, abrazaba a los ciudadanos estadounidenses dejando atrás el puritanismo y acercándose a una marcada tendencia hedonista. Por tanto nuevas teorías culturales como responsables de una contracultura que exacerbaba nuevas críticas sociales que actuarían como caldo de cultivo de los nuevos movimientos artísticos de los sesenta, nuevas tendencias y formas de actuar y de pensar que pronto iban a calar hondo el mundo de la danza en general.

Merce Cunningham, 1919-2009. Comienza su carrera artística de la mano de Marta Graham y aunque sería discípulo incuestionable de la gran diva de la danza moderna pronto dejaría de ser fiel a las ideas y tendencias de Graham para independizarse y comenzar a experimentar las suyas propias. Creador e investigador artístico incansable, Cunningham abrirá las puertas a una nueva era de la danza moderna. Teniendo en cuenta los avances ya asentados por sus predecesores durante la primera mitad del siglo. Este joven bailarín será considerado el principal precursor de la *nueva danza* y del postmodernismo dancístico en los Estados Unidos.

Merce Cunningham adquirirá formación en danza y arte dramático y comenzará su preparación dancística a la edad de doce años, siempre en los Estados Unidos. Dos influencias docentes muy importantes en su carrera como bailarín serían las aportadas por Lester Horton y Marta Graham, además de considerar crucial su estancia al lado de Balanchine en la School of American Ballet donde estudiará la técnica clásica que este desarrollaba, llegando a la conclusión de que dándole a un torso moderno unas piernas clásicas el resultado sería mayormente enriquecedor. Será en la Cornish School, en Seattle Washington, mientras cursa sus estudios como actor y siendo aún muy joven donde conocerá al compositor John Cage con el que comenzará una sólida relación artística y personal que durará casi toda su carrera. De esta relación fluirán las

experimentaciones que Cunningham lideró con respecto a la independencia de la danza frente a la música.

*Según Cunningham la danza se basta a sí misma. Debe seguir siendo una entidad independiente. En su opinión, no se trata pues, de subordinar su danza a un acompañamiento sonoro cualquiera. Al considerar los factores que puedan afectar al movimiento, el elemento sonido debe considerar un carácter absolutamente independiente y permanecer fuera del tiempo y del espacio.*¹⁸⁶

Particularidades de su obra fueron sus innovaciones en el campo coreográfico, tanto en el tratamiento del espacio como en el de la música. Era un momento en el cual la danza empezaba a cobrar identidad propia muy poco a poco. Solo había pasado medio siglo desde que los pioneros y pioneras de la danza moderna comenzaron su revolución contra la danza clásica buscando nuevas formas de expresión al tiempo que experimentaban nuevas técnicas que permitiesen soportar firmemente dichas formas. Cunningham va a constituir la semilla de una nueva etapa de ruptura, marcando el punto de partida y el sesgo para numerosos artistas posteriores encuadrados en el postmodernismo dancístico o la llamada *nueva danza*. Aunque Cunningham continuará respetando ciertas restricciones técnicas, así como un vocabulario especializado y representando sus creaciones en teatros, no hay duda de que conformaría la brecha necesaria para una nueva etapa de experimentación en el mundo de la danza, por lo que su lenguaje se mantendrá en el límite entre la danza moderna y la danza postmoderna. De hecho las singularidades que definen su obra como la acentuación de los aspectos formales de la coreografía, la utilización del azar en las representaciones teatrales o la separación de la escenografía y la música

¹⁸⁶ BARIL, Jacques: *La danza moderna*, cit, p.236.

de la propia danza constituirán rasgos definitivos en el momento de definirlo como artista contemporáneo.¹⁸⁷

El concepto de experimentación será una constante a lo largo de su carrera, llegando con sus investigaciones al Black Mountain College donde acompañado por John Cage se harían posibles. Esta pequeña universidad situada en la sierra de Black Mountain en Carolina del Norte, tenía como objetivo fomentar la exploración de nuevas formas, intentando superar los modos modernistas. Era llamada la *Bauhaus* americana, ya que aglutinaba todo tipo de disciplinas artísticas, además de tecnológicas, haciendo posible una continua experimentación sumergida en la interrelación y la independencia. Este tipo de pensamiento conduciría al movimiento Fluxus, movimiento al que pertenecieron numerosos artistas de la vanguardia americana y del que, Merce Cunningham, John Cage o Robert Rauschenberg fueron claros exponentes.

Fluxus supuso un tipo de movimiento (1961-1962) que tenía como objetivo entablar un diálogo entre la música, las artes plásticas y visuales, la literatura y la acción “performativa”, lo que situaba a los artistas en la exploración continua entregada al devenir, un devenir que diese cómo resultado un acontecimiento original que rechazase lo rutinario, preestablecido, marcado o estancado, buscando franquear barreras o rompiendo moldes afincados. Rasgos que a su vez, se mantenían muy en consonancia con las teorías de los filósofos postestructuralistas, las cuales servirán de apoyo a los artistas claves del postmodernismo.

Este tipo de experimentaciones que comienzan con Cunningham van a dar como resultado la búsqueda de nuevas tendencias y pensamientos que influirán de manera directa en el campo coreográfico, ya que transformarán radicalmente el pensamiento de muchos artistas del momento, los cuales encontrarán nuevos estímulos que impulsen sus procesos creativos, dejando a un lado la música o los textos clásicos

¹⁸⁷ NAVERAN, Isabel y ECIJA, Amparo: *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid: Artea , 2013

mitológicos como inspiración de sus creaciones dancísticas. Esto supondrá la aparición de ese nuevo escenario dancístico estadounidense que traería *la nueva danza*; un escenario donde surgirán todo tipo de experimentaciones y con ellas toda una generación de nuevos artistas bailarines y creadores, muchos de ellos procedentes de los ballets Cunningham que revolucionarán la danza moderna como tal, y donde no cabe duda que, aunque muchas de aquellas obras no han perdurado, la influencia que propusieron en la variabilidad de móviles creadores ha supuesto un apoyo más a tener en cuenta en la concepción de la danza, influencia que seguirá evolucionando hasta la actualidad.

Considerando que la danza moderna emergente hasta los años cincuenta se definía por el empleo de movimientos estilizados y estructuras ordenadas, que se inspiraba en la fusión de lo primitivo y lo moderno y que se acompañaba de elementos como la música, la escenografía o el vestuario, comunicando mensajes sociales o emociones, no es de extrañar el tipo de experimentaciones radicales que los artistas postmodernistas pondrían en marcha como estrategia rupturista. Los nuevos artistas buscarían un proceso creativo liderado por la casualidad y el desorden, huyendo del equilibrio y lo armónico para aproximarse al caos como estímulo principal de creación, buscando partir de él en sus experimentaciones, tratando de alcanzar nuevas formas donde la casualidad desempeñase el papel protagonista de la obra.

Y así, teniendo en cuenta ese deseo de reformular el lenguaje propio de la “clásica” danza moderna, Cunningham se alejará de sus predecesores plantando la semilla del postmodernismo. Su obra permitirá estructurar en la casualidad desjerarquizando el espacio de modo que los momentos culminantes de la coreografía pudieran surgir o no, en cualquier parte del escenario o en cualquier momento durante el desarrollo de la pieza, liberando a la danza de toda atadura externa como de la música, la narración apoyada en los diversos textos literarios, las emociones e incluso el propio tiempo de desarrollo, el cual tampoco se determinaría, dejándolo al azar surgido en cada

representación. Por esta razón, las representaciones de los ballets Cunningham nunca iban a desarrollarse del mismo modo, dando lugar a una singularidad de la obra en cada espectáculo.¹⁸⁸

No es de extrañar que habitando un terreno como el descrito el coreógrafo americano se dirigiese aún más allá del propio medio coreográfico en el que trabajaba, cosechando una nueva relación con el resto de las artes visuales de donde emergerían sus famosos *happenings o events* basados mucho más en la casualidad que en un plan estructurado que determinase una experiencia concreta en sus representaciones.

Poco a poco van surgiendo nuevas formas de relacionar el espacio con las artes visuales lo que constituyó uno de los experimentos más innovadores del coreógrafo, influyendo posteriormente en numerosos artistas relacionados con ellas. Su relación con el espacio marcó claros referentes en muchos de los coreógrafos postmodernistas al tratar el espacio sin puntos fijos, creando así una nueva perspectiva de concepción coreográfica a la que acompañaría un modo diferente de mover a los bailarines dentro del espacio escénico, convirtiendo dicho espacio en un elemento distinto y novedoso respecto al modo en el que venía siendo utilizado hasta ese momento. Por tanto, Cunningham reivindicará la importancia de la utilización de diversos lenguajes artísticos interrelacionándolos entre sí y promoviendo nuevas relaciones entre las artes al tiempo que buscaba su independencia total entre ellas, música, diseño y coreografía ocurrirán al mismo tiempo, pero sin que por ello, ninguna de ellas perdiese su propia identidad.

En definitiva, aunque Merce Cunningham centrará las bases del postmodernismo, permanecerá en el límite entre la danza moderna y postmoderna abriendo las puertas del postmodernismo dancístico estadounidense, por lo que se hará indispensable una clasificación de este movimiento para poder comprender las diferentes tendencias y experimentaciones que finalmente, a nuestro juicio, acabarán marcando los distintos

¹⁸⁸ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, cit.

registros existentes, partiendo de una mayor inclinación hacia la danza contemporánea, o por el contrario, hacia la danza moderna. Dos términos que a menudo se utilizan como si fuesen un mismo registro, pero que en nuestra opinión, aunque ciertamente comparten núcleos comunes, existirá un límite que les otorgue diferentes espacios de creación.

Fue en los años sesenta cuando Yvonne Rainer comenzase a utilizar el término postmoderno para definir las experimentaciones dancísticas que ella y otros colegas como, Anne Halpring, Steve Paxton, David Gordon o Trisha Brown entre otros, estaban realizando en la *Judson Church* por aquel entonces, por lo que en cuanto a danza se refiere, entenderemos el término en sentido cronológico.¹⁸⁹

Tal como ya hemos mencionado en líneas anteriores, la danza postmoderna va a surgir en contestación a una danza moderna que muchos artistas acusaron de estar demasiado encerrada en sí misma y en los principios que finalmente asumiría del folklore, el ballet o sus propias técnicas modernas. Sin duda, la danza moderna había evolucionado llevándose a cabo numerosas fusiones entre los diferentes registros que acabamos de mencionar, lo que la conduciría a un momento estanco en el cual la necesidad de abordar nuevos lugares se hacía inevitable. Poco a poco se iría rompiendo con los cánones establecidos por la danza moderna, al igual que en su momento, se rompió con los clásicos. El postmodernismo estadounidense en la danza marcará una generación de coreógrafos más preocupados por componer desde el interés en el contenido del movimiento que desde sus características estéticas. Buscando la composición desde la implantación de unas pautas determinadas que, a

¹⁸⁹ NAVERAN, Isabel y ECIJA, Amparo: *Lecturas sobre danza y coreografía*, cit.

El término *postmoderno* albergará un significado distinto dependiendo de la disciplina artística a la que se le atribuya y para la cultura en general (asunto que ya adelantábamos al comienzo del presente trabajo en el apartado de Introducción) Aunque por otro lado, podamos encontrar rasgos comunes entre la danza postmoderna y otras formas de arte, tales como el pastiche, la ironía, el interés por el proceso más que por el resultado, búsqueda de una nueva relación del artista con el público, etc. No es objeto de estas líneas descifrar el término en toda su magnitud, por lo que nos quedaremos con la utilización del término única y exclusivamente en el ámbito que nos interesa.

su vez, generarán un resultado fruto de ciertas decisiones, esquemas, reglas, conceptos o problemas, como estímulos del movimiento que ocurra en cada actuación.

Para comprender mejor el proceso y las tendencias en las que van a sumergirse y de las que van a partir los nuevos lenguajes que brotarán de la danza postmoderna, diferenciaremos dos periodos: por un lado la danza postmoderna en la década de los sesenta y por otro la danza postmoderna en la década de los setenta.

En la década de los sesenta comienzan a surgir un grupo de coreógrafos que definirán sus pretensiones coreográficas en un espacio donde los rasgos que delimitaban la danza moderna desapareciesen dando paso a otros nuevos y diferentes. Esta generación asumirá la tarea de retomar las promesas que, según su opinión, la danza moderna había dejado incumplidas en cuanto al uso del cuerpo y su función social y artística, considerándola tan elitista como en su día los modernos consideraron a los clásicos.¹⁹⁰ Paul Taylor, por ejemplo, ex bailarín de la compañía de Cunningham, comenzaría una labor fundamental en el campo de la estética dancística del momento, a la cual se sumarán posteriormente otros coreógrafos. Con él se inicia el camino de la incorporación del movimiento cotidiano en las creaciones coreográficas. Comienza a dejar la técnica y el virtuosismo del movimiento al margen, para otorgar prioridad a un tipo de movimiento natural, real, en definitiva, cotidiano, posibilitando su ejecución a cualquiera que no fuese bailarín.

Los coreógrafos postmodernos iban a preocuparse de romper las reglas de la danza moderna e incluso de las vanguardias de los cincuenta para otorgar a la danza un lugar que fuese más allá del significado, del contenido, buscando una mayor conciencia de los sentidos y reivindicando la experimentación a través de ellos: sentir más y oír más, centrándose en la investigación del propio lenguaje coreográfico, reivindicando la forma por lo que es y no por lo que significa.

¹⁹⁰ NAVERAN, Isabel y ECIJA, Amparo: *Lecturas sobre danza y coreografía*, cit.

[...] *La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, inclusive qué es lo que es y no en mostrar qué significa.*¹⁹¹

Esta nueva generación de coreógrafos van a cuestionar la danza moderna en todas sus vertientes, desvinculándose no solo de sus apoyos literarios, mitos o metáforas psicológicas, sino de la elegancia de los movimientos académicos, para enrolarse en un trabajo del cuerpo que promoviese la expresión natural y no aquella que el cuerpo instruido reflejaba. Para ello, numerosos coreógrafos postmodernos, especialmente los pertenecientes al *Judson Churc*, prescindirían de bailarines para llevar a cabo sus representaciones convirtiendo el cuerpo en el objeto de la danza, y no en el instrumento de metáforas expresivas.¹⁹² De las experimentaciones con el espacio, emergerían nuevas estéticas compositivas, donde la incorporación de detalles arquitectónicos o la experimentación con superficies diferentes al suelo marcarían rasgos definitivos. Estas nuevas concepciones con respecto al espacio darán como resultado la utilización de todo tipo de escenarios, donde el teatro iba a suplirse con espacios alternativos como iglesias o galerías de arte por ejemplo.

A partir de los años setenta, una vez abiertos definitivamente los límites de la danza y habiendo roto con la danza moderna, la danza postmoderna continuará con ese proceso de experimentación que la conducirá a seguir desarrollando diversas estéticas y lenguajes. En 1972 Steve Paxton, junto con otros artistas iniciaría una nueva técnica que perdurará hasta nuestros días, el *Contact Improvisation*. Una técnica que potencia la improvisación física, desde el trabajo del cuerpo en contacto con otros cuerpos, añadiendo el componente del azar en interacción con la música en cada representación, por lo que la concepción coreográfica emergerá directamente del movimiento y no de la necesidad de una elaboración conceptual previa. Rasgos heredados muy directamente del estilo compositivo de Cunningham.

¹⁹¹ NAVERAN, Isabel y ECIJA, Amparo: *Lecturas sobre danza y coreografía*, cit, p. 136.

¹⁹² *Ibidem*.

Por tanto, la *nueva danza* que se asentaba se caracterizaría por las nuevas investigaciones relacionadas con el espacio, incorporando los gestos y movimientos cotidianos a las composiciones coreográficas y, en definitiva, por no mantener una relación directa con el virtuosismo dancístico, es decir, con la técnica de danza o con los cánones danzarios, buscando con sus obras provocar o atraer al público, para poner en entredicho la estética, la cual no constituía un fin perseguido. De hecho muchos de los coreógrafos destacados de este movimiento, aunque no todos, rozaban los límites de aquello a lo que podía considerarse danza. Los coreógrafos de la *Judson Church*, serían en principio, el grupo más radical respecto al tipo de experimentaciones que venimos mencionando.

La década de los setenta, trajo más y más experimentaciones en torno a este nuevo modo de expresión. La danza se había despojado de la música, la iluminación, del atrezzo, del vestuario, en definitiva, de todo complemento que interceptase la visión del movimiento puramente por lo que era. Reivindicarían las estructuras dinámicas altamente reiterativas poniendo en escena secuencias de movimiento excesivamente simples donde la inversión, la geometría y los sistemas matemáticos como bases de composición de dichas secuencias definirían el resultado coreográfico. Este tipo de experimentaciones sobradamente radicales se encuadrarán en lo que algunos autores han denominado danza analítica.

*La danza postmoderna analítica resulta programática por su empuje teórico. Esto significa que los coreógrafos asumieron el compromiso de redefinir el concepto de danza a la luz de las polémicas surgidas en los sesenta, y lo hicieron con una idea muy clara de cómo esa definición debía reivindicarse: enfatizando la propia estructura coreográfica y situando en un primer plano el movimiento per se.*¹⁹³

¹⁹³ NAVERAN, Isabel y ECIJA, Amparo: *Lecturas sobre danza y coreografía*, cit, p. 140.

Este cúmulo de experimentaciones durante ambas décadas serán las predecesoras de la llamada danza contemporánea europea, marcando tendencias predominantes en el mundo de la danza en Europa durante el último cuarto del pasado siglo.

A nuestro juicio, muchas de las piezas de danza postmoderna presentan niveles de energía más bien bajos, marcando claras diferencias con la danza moderna, el ballet, las danzas populares o de origen negro; diferencias claramente reflejadas en el rechazo de la musicalidad, la compleja elaboración rítmica o el tipo de cuerpo desarrollado por sus bailarines, que aunque pudiesen mostrar cuerpos entrenados no, presentaban la musculación propia del estudio de las técnicas más puras en danza clásica o moderna.

Aunque, si bien ese estilo analítico y radical definió los primeros años de los setenta, la segunda mitad de la década mostrará otros estilos inspirados en fuentes muy distintas, gestándose nuevas tendencias afincadas en la metáfora y lo metafísico, lo que, de nuevo, dará lugar a nuevas estéticas, reabriendo sus puertas a la música, la teatralidad, la iluminación, el atrezo, y el humor. Todos estos aspectos podrían recolocarnos en una nueva concepción de la danza moderna aunque si analizamos con cuidado se descubrirán aspectos que las hacen diferir y por tanto situarse en diferentes espacios y estéticas, ya que las piezas derivadas del postmodernismo, aún metafóricas, utilizarán objetos y movimientos cotidianos, se servirán de las estructuras de quietud y repetición entrando en una interrelación cuerpo, espacio y tiempo como resultado de un proceso característico. Incorporarán el cine, o la palabra y jugarán con escenarios de todo tipo, no solo teatrales, de forma que el espacio utilizado estigmatice finalmente esa particular estética postmoderna, que en nuestra opinión, funcionaría como estigma de la llamada danza contemporánea, dándonos por tanto, las claves que nos permitan situar el límite entre la danza contemporánea y la danza moderna.

2.8. Las últimas décadas del siglo XX en la danza europea y estadounidense.

Dejando a un lado la parte más extrema abarcada por el movimiento postmodernista más radical, tal como lo marcaron los numerosos coreógrafos del *Judson Memorial Church*, el postmodernismo estadounidense iba a constituir un foco esencial en el desarrollo de todo el arte coreográfico de las últimas décadas del siglo XX, no solo en los Estados Unidos sino en el resto de Europa.

Una figura fundamental emergente del movimiento postmodernista que se responsabilizará de la unión de todos los lenguajes coreográficos conocidos dando lugar a un eclecticismo dancístico sin precedentes donde la esencia de la danza iba a asentarse en la propia danza y no en un registro específico, sería Twyla Tharp. Responsable de un legado dancístico insustituible, Twyla Tharp, contrariamente a las ideas de muchos de sus coetáneos de la *Judson Memorial Church* nunca renegó de las técnicas originarias, por lo que fuertemente formada en danza clásica y moderna acabaría apartándose de la *nueva danza* para hacer carrera como coreógrafa y directora artística de las grandes compañías clásicas, aunando como nadie en el momento, vocabulario clásico y vocabulario contemporáneo. Directora artística del American Ballet Theatre trabajará durante varios años con Mikhail Baryshnikov hasta que este abandone la compañía, momento en el que ella también lo hará. De Tharp se diría que:

*Se atrevió a poner en entredicho todas las tendencias escénicas y estéticas de su momento y mostrarlas al espectador en todas sus flaquezas.*¹⁹⁴

Consiguió fusionar como nadie el complejo lenguaje vanguardista con el vocabulario de la técnica clásica y moderna logrando piezas fascinantes donde bailarinas clásicas en puntas podían convivir en perfecta armonía con bailarines que ejecutaban pasos aeróbicos con zapatillas deportivas. Aunque sus obras parecieran una auténtica locura, siempre mostrarían ser poseedoras de un método contundente. Esto es lo que

¹⁹⁴ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna* cit, p. 405.

las convertiría en *clásicos*; clásicos desde un punto de vista del cual lo clásico es aquello que prevalece, según afirmaría ella misma.

Desde sus comienzos, las obras de Tharp habían sido una auténtica coctelera donde las técnicas más variadas se daban al encuentro para acabar en un sabor delicioso. Las técnicas provenientes de la danza oriental, el folclore, la danza contemporánea, clásica, moderna o las más variadas danzas populares conseguían convivir en perfecta armonía dejando la locura estilística reflejada en la perfecta conjunción de estilos de los que resultarían nuevas y diversas formas de expresión que sellarían su particular hacer coreográfico. Durante su estancia como coreógrafa y directora artística del *American Ballet Theatre*, Tharp rompería por fin las barreras que separaban la danza clásica de la danza contemporánea instalando su propio lenguaje en el bailarín clásico, de este modo conseguía por fin una fusión real de ambos vocabularios porque si bien hasta ese momento coreógrafos como Balanchine, Robbins o de Milles habían propiciado magistralmente la fusión de distintos registros, su legado quedó centrado en la perfecta convivencia de los diferentes géneros, pudiéndose distinguir armónicamente cada uno de ellos. Sin embargo, el trabajo de Tharp da un paso más, constituyendo uno de los grandes precedentes del ballet neoclásico y moderno de nuestros días. Tharp logra fundir ambos lenguajes para diluirlos en uno propio obteniendo un resultado magistral e innovador, dejando constancia de ello en obras como, *Deuce Coupe (1973)* con música de los Beach Boys, *As Time Goes By (1973)* con música de Hydn, *Push Comes to Shove (1976)* o *In the Upper Room (1986)* con música de Philipp Glass.

A finales de los ochenta Twyla Tharp y Mikhail Barishnikov dejarán el *American Ballet Theatre* dejando de nuevo a la danza clásica y contemporánea en eterna discrepancia. En cualquier caso y a pesar del desconcierto causado en la crítica americana, tras abandonar el American Ballet Theatre, Tharp continuará coreografiando para compañías como La Opera de París o el Royal Ballet, así como

para la suya propia, la cual tratará de sacar adelante al marcharse del *Americana Ballet*. Tharp ha acumulado más de 160 creaciones para un amplio abanico de distintos escenarios que irían desde recitales teatrales, los escenarios de Broadway o la televisión. Ha sido galardonada con un premio Tony, dos Emys, diecinueve doctorados, la Medalla Nacional de las Artes en 2004 o el Premio Jerome Robbins 2008 entre otros. Hoy en día continúa en activo aportando escritos verdaderamente interesantes sobre el desarrollo creativo.

Las dos últimas décadas del siglo XX abrirían nuevos recorridos por los que continuar caminando, apoyándose en una herencia compleja donde la pluralidad y la fusión de los múltiples lenguajes no han podido ser obviados aunque tampoco hermanados. Después de la explosión dancística y coreográfica que habría surgido en Estados Unidos durante todo el siglo XX, los años ochenta supondrán en Europa un resurgimiento de ciertas escuelas esenciales que marcarán el desarrollo dancístico de las últimas tres décadas hasta llegar a nuestros días. Hablamos de la escuela holandesa y de la escuela sueca.

Acorde a cualquier otro periodo de fin de siglo, los cambios, las rupturas y un pluralismo emblemático van a confirmarse como rasgos identificativos de dicho periodo, por lo que los últimos años del siglo XX no iban a ser menos. Ciertamente, las últimas décadas del siglo pasado quedarían gravemente estigmatizadas debido al fallecimiento de los grandes referentes coreográficos. Con la muerte de Balanchine, Jerome Robbins, Graham, Ailey, Tudor o Ashton, la danza quedaría de nuevo desubicada, dejándola en un espacio difuso donde la recuperación de la propia identidad iba a convertirse en el único modo de recobrar la seguridad desaparecida a causa de la muerte de sus líderes, lo que hará que poco a poco se vuelvan a levantar barreras entre los lenguajes coreográficos y los vocabularios “danzarios”, muy a pesar de la enorme experiencia dancística y coreográfica que lega el siglo XX. Además, la fuerte crisis económica que se generaría a finales de los ochenta y

principios de los noventa iba a agravar la situación dejando en números rojos a muchas de las compañías que habían podido proliferar holgadamente años atrás. Las grandes compañías clásicas atravesarían por momentos económicos verdaderamente difíciles, los cuales conseguirían solventarse retomando los repertorios más clásicos y tradicionales, lo que pareció estar nuevamente en auge, con lo que las compañías contemporáneas abrirían un espacio aún más complejo, quedando muchas de ellas excluidas de fondos y subvenciones debido a la crisis económica dando lugar incluso a la desaparición de algunas de ellas.

Pero antes de que la crisis económica de los ochenta se hiciese inminente, a principios de la década emergería una nueva escuela de danza en Europa que habría de tener una enorme repercusión en las décadas siguientes, hablamos de la escuela holandesa, la que se destacará por la incorporación de los elementos del lenguaje moderno a la danza clásica, tal como venía predominando en las últimas décadas. Jiry Kylian (1947) y Hans Van Manen (1932), fundadores del *Nederlands Dans Theatre (NDT)* iban a ser dos de los encargados de impulsar un estilo propio que, sin duda, influiría en el arte coreográfico de finales del s.XX y hasta la actualidad, promoviendo interpretaciones donde lo personal y una fusión armónica de los diferentes lenguajes utilizados en la composición iban a fundirse en un resultado enormemente singular. Altamente preocupado por la forma, la ausencia de dramatismo en sus piezas y una acusada frialdad expresiva actuarán como características definitorias de su trabajo.

Por su parte Jiry Kylián, iba a convertirse en uno de los coreógrafos más reconocidos de la escena europea. Estudiaría ballet y música desde los nueve años y se le reconocerían sus dotes coreográficas a una edad temprana. En 1974 estrenó su primera coreografía para la compañía del *Nederlands dans Theatre*, *Sinfonietta*, con música del célebre compositor checo Janàcek, composición en la que demostró sobradamente la construcción de un innovador lenguaje coreográfico donde la forma,

el lirismo y la musicalidad, aspectos que sin duda tenían mucho que ver con su incursión en la escuela anglosajona¹⁹⁵, reflejaban la enorme calidad de la pieza, poniendo de manifiesto a la perfección la fusión del ballet, la danza contemporánea y popular con absoluta maestría. Kylian se enrolaría en la dirección del Nederlands dans Theatre en 1975 manteniendo el puesto hasta nuestros días, legando numerosas creaciones que actuarán como referentes irrefrenables de la danza moderna actual.

La escuela holandesa tuvo su mayor repercusión internacional en la década de los ochenta, pululando en un amalgama de estilos coreográficos con el que sellaría su tarea aunque sin duda, su labor artística ha continuado destacándose ampliamente hasta la actualidad. Coreógrafos como Mats Ek, William Forsythe o Nacho Duato han conformado parte de su elenco creativo. Sin duda, el impacto de la escuela holandesa ha significado un antes y un después en la danza contemporánea europea, la cual había quedado ciertamente eclipsada por la estadounidense en décadas anteriores, de ahí que la escuela holandesa, en un principio, renegase del influjo norteamericano para tomar referentes de la danza expresionista alemana, acabando por implantar un estilo propio en sus formas de expresión que calaría en todo el panorama dancístico internacional y hasta nuestros días.¹⁹⁶

Mats Ek (1945), hijo de Birgit Cullberg, la fundadora de la compañía Cullberg en Suecia. Ek estudiaría música, ballet y danza moderna con Graham y Cunningham. Director y coreógrafo del Cullberg Ballet, también fue bailarín y coreógrafo de la *NDT*. Ek ha mostrado una labor singular respecto a la restauración de los ballets clásicos tradicionales como, *Giselle*, *El Lago de los Cisnes* o *La Bella Durmiente*, los cuales si muestran alguna característica común es la completa ausencia de la partitura coreográfica original, experimentando adaptaciones absolutamente particulares que otorgarán al trabajo del coreógrafo un sello singular. Ha coreografiado para la actual

¹⁹⁵ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna* cit.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

Compañía Nacional de Danza de España en diversas ocasiones, al igual que Kyllian o Forsythe.

La otra gran figura de la élite dancística europea actual la encontramos en el célebre coreógrafo William Forsythe (1949) que sin duda ocupa un lugar preferente entre los coreógrafos de la élite dancística de la última década del siglo XX, destacándose por su violenta utilización de la técnica clásica. En sus obras se distingue un análisis claro del movimiento en un constante diálogo con sus posibilidades espaciales y técnicas mostrando en ellas una ausencia total de dramaturgia frente a un predominio contundente de la forma, factor que hará que sus obras se vean como frías e inexpresivas.

Otro coreógrafo que ha hecho mella en el ámbito de la danza contemporánea desde la última década del siglo pasado hasta la actualidad será el coreógrafo israelita, Ohad Naharín, el cual también colindará en su formación con la educación dancística estadounidense recibiendo formación de la *Julliard School* y de la *American Ballet school*, además de bailar en la compañía de *Martha Graham* con la que podría colindar tempranamente desde Israel. La baronesa Beethsabeé de Rothschild, conocida como patrona de la danza desde que se trasladó a vivir a Israel en 1951, actuaría como principal mecenas de la compañía de Martha Graham, siendo más adelante la principal inversora de la *Batsheva Dance Company*, compañía israelí reconocida internacionalmente y dirigida por el célebre coreógrafo Ohad Naharin desde hace veinte años. Además de coreografiar para la Batsheva durante las últimas décadas, Naharin ha coreografiado para la *NDT*, la *CND* española o para *Kibbutz Dance Company*, entre otras muchas compañías europeas y estadounidenses. Fundador de la técnica Gaga, hablaremos de él en un capítulo posterior. En la actualidad es uno de los coreógrafos contemporáneos mayormente reconocidos

internacionalmente, influenciando intensamente la danza contemporánea¹⁹⁷ de nuestros días.

Otro Israelita que marcará el mundo de la danza contemporánea actual a nivel internacional será Itzik Galilli, el cual formado entre la Batsheva Dance y Londres donde se uniría al curso internacional de *Gulbenkian para Compositores Profesionales y Coreógrafos*, se acabará lanzando al mundo creativo. En 1990 hará su debut profesional con *Double Time* iniciando su andadura profesional para convertirse en otro de los grandes referentes de la danza de las dos últimas décadas, haciendo incursiones coreográficas en las mejores compañías tanto europeas como americanas, de las que destacaremos, *Ballets de Monte Carlo*, *NDT II*, *Les Grands Ballets Canadiens*, *Rambert Dance Company* o *Danza Contemporánea de Cuba*.

Hasta aquí hemos apuntando algunos de los principales referentes de la danza moderna del siglo XX con el fin de comprender su evolución y desarrollo advirtiendo desde una base historiográfica dónde y cómo surge la danza moderna, además de quiénes fueron sus principales exponentes, y cómo afectará su despliegue en la aparición de nuevos lenguajes referentes de la danza actual para continuar caminando entre todo tipo de acontecimientos que finalmente han dado como resultado un crecimiento de la danza en general. La danza jazz, la danza contemporánea o la danza neoclásica, conformarán los referentes terminológicos de los principales registros en los que se mueve la danza no clásica en la actualidad. La explosión de los numerosos y diversos lenguajes puestos en circulación a lo largo del siglo pasado han hecho de la danza y concretamente de la danza moderna una forma de arte en toda su magnitud que requerirá una atención especial en su estudio, teniendo en cuenta que será el tronco del que partan las “ramas” acabadas de mencionar.

¹⁹⁷ En este momento hablar de danza contemporánea de nuestros días lleva implícito la disolución de las formas a la que tiende la actualidad por lo que el término aquí, no queda sujeto a una comprensión del mismo próxima al postmodernismo o la nueva danza, sino que se acerca a la fusión de lenguajes cada vez más característica de nuestros días.

Acorde a los propósitos de esta investigación y al estudio que hasta aquí hemos realizado, considerando la confusión a la que el término contemporáneo o moderno nos conduce en el ámbito dancístico, entenderemos que la danza moderna y la danza contemporánea acabarán fundiendo su vocabulario para desplegarse en numerosos y diversos estilos y escuelas que van a depender directamente del creador que los genere. La danza contemporánea va a constituirse como una prolongación de la danza moderna, una extensión surgida como respuesta a un modelo estático que había dejado de atender los principales objetivos a los que la danza moderna parecía obedecer en su origen. A mitad del siglo XX emerge de nuevo un sentimiento de ruptura y de búsqueda propio de la necesidad que tiene el artista de crear y del influjo de las nuevas concepciones sociales, produciéndose a partir de dichas experimentaciones la creación de una nueva tendencia que si bien emerge directamente de la ya existente, sus móviles e impulsos darán a luz procesos y resultados que identificarán la diferencia.

La danza moderna se reconstruirá con la creación de técnicas puras que la codifiquen en un método oportuno y eficiente a los propósitos perseguidos según qué coreógrafos, además de ser finalmente, y en muchos casos, cumplimentada por la danza clásica. Esto es lo que en un principio marcará la principal diferencia entre la danza contemporánea más pura y la danza moderna, otorgando a la danza contemporánea su base en el postmodernismo, aunque más concretamente en *la nueva danza*, destacando características fundamentales para su diferenciación. La danza contemporánea,¹⁹⁸ se encontrará originariamente alejada del lirismo, la narrativa o la musicalidad y partirá de procesos de creación que nada tendrían que ver con una estética determinada, sino más bien con un proceso de experimentación a través del cuerpo y el movimiento. Esta concepción evolucionará en la década de los setenta para acabar fundiéndose con la danza moderna, siendo a partir de ahora cada

¹⁹⁸ Contemporánea o Postmoderna, de donde entendemos que se despliega como registro.

coreógrafo el que aporte una determinada identidad a su estilo, aunque ciertamente dependiendo del lugar del que se proceda se diferenciarán vertientes comunes o no. Por ejemplo, la danza contemporánea europea de hoy en día, diferirá verdaderamente de la danza estadounidense, ya que principalmente y tal como ya hemos apuntado anteriormente, las tendencias americanas apuntarán mayormente al formalismo, mientras que las europeas colindarán más próximas a los procesos de elaboración y de expresión.

Por otro lado hemos apuntado los orígenes del sentir de la raza negra, la importancia de sus danzas que dando lugar a un modo característico de movimiento afinado en el ritmo y la musicalidad van a encontrar su expresión tecnificada desde la danza moderna y la danza clásica dando origen a la danza jazz, la cual incurrirá principalmente en el género de la comedia musical, convirtiéndose en una disciplina de estudio que encontrará su base técnica en las técnicas modernas y el ballet clásico, y que al igual que la danza moderna, identificará estilos y técnicas determinadas según el coreógrafo o maestro que la imparta. La danza jazz ha constituido un lenguaje básico en la renovación del vocabulario clásico, una fuente de donde maestros como Balanchine beberían muy a menudo en su tarea de revitalización del ballet clásico. Lo que también iba actuar como previo al futuro neoclasicismo.

En cuanto a la danza neoclásica, ciertamente dependerá de toda la experimentación que parte de la época postmodernista estadounidense y que comenzará con Balanchine, tal como hemos mencionado y que coreógrafos como Robbins, Tudor, Ashton o De Milles sabrán prolongar, desembocando en coreógrafos como Tharp o Forsythe entre otros, en los Estados Unidos o la escuela holandesa o sueca, como ejemplos de Europa.

En suma, lo que constituye una obviedad en tiempos actuales es la pluralidad en la que la danza ha terminado instalándose después de la evolución, desarrollo y

tremenda explosión que esta ha sufrido a lo largo de todo el siglo XX, manifestándose una evidencia de las diferencias estilísticas entre los artistas, dependiendo de su procedencia en el mapa, lo que en nuestra opinión ha contribuido a un crecimiento radical de la concepción “danzaria” en general, no debiéndose prestar a comparaciones en un análisis como el que venimos realizando, sino centrándose en mostrar la gran variedad de elementos con los que hoy en día puede contar un creador o bailarín, estimulando la reflexión sobre el manejo de dichos elementos de modo que se pueda seguir enriqueciendo el mundo de la danza.

2.9. La Danza Moderna en España.

*En la medida en que la sociedad demande más y más danza, [...] la propia presión social hará que cambien hasta los más sólidos cimientos del pensamiento, porque la retroalimentación entre sociedad y pensamiento, entre pensamiento y sociedad es, en definitiva, el gran motor de la cultura, [...] sin excluir por supuesto la danza.*¹⁹⁹

Delfín Colomé

*Vivimos en un país en el que no tenemos voz e incluso estamos mal vistos, debe haber partidas económicas para el sustento de las artes escénicas. Las subvenciones no son nada fáciles.*²⁰⁰

Chevi Muraday

El interés que nos procesa la ruptura con principios únicos e inalterables en el ámbito dancístico de nuestro país, así como la valoración de la realidad ética y estética de la sociedad actual en relación con la danza de nuestros días es, para nosotros, un hecho. El panorama actual que ofrece la danza en España es, hoy por hoy, desalentador, teniendo en cuenta que su evolución durante los últimos siete

¹⁹⁹ COLOMÉ, Delfín: *Pensar la danza*, Madrid: Turner S.A 2007, p. 136.

²⁰⁰ Entrevista directa a Chevi Muraday; realizada por la autora de esta investigación el 05-11-2014 en Madrid.

años aproximadamente, ha supuesto más bien una involución que lo contrario. Ciertamente los problemas económicos esbozados por la crisis mundial (a la que aún nos enfrentamos) han jugado un papel de importancia en lo que conforman las causas de tal retroceso, aunque ni mucho menos se constituirán como la causa principal, ya que la danza en España continúa haciendo frente a un profundo subsuelo cargado de, no pocos, factores contrarios a su crecimiento y desarrollo, los cuales habrá que identificar para ocupar el enfoque adecuado en el que procuramos situar el recorrido de estas líneas.

Si bien la danza en España ha gozado de cierto crecimiento durante las últimas décadas del siglo pasado debido al periodo de transición política que nuestro país ocupó después de los años del franquismo, así como también gozó de algo de reconocimiento por parte de las instituciones estatales durante los primeros años del presente siglo, concretamente antes del estallido en toda regla de la crisis económica en nuestro país, no es del todo cierto que tales reconocimientos hayan alcanzado en ningún momento la calidad y la cantidad con las que se han valorado en España otras disciplinas, algo por lo que se intentaba luchar hace relativamente pocos años y que, hoy en día, está prácticamente paralizado; no porque consideremos que la danza esté plenamente olvidada desde las instituciones gubernamentales, aunque bastante, pero sí por el estancamiento cultural y educacional en torno a ella que nuestro país sigue alentando.

En torno a esta afirmación Marcos Morau, premio nacional de danza 2011 y al cual dedicamos un capítulo más adelante, nos diría: *En España, contamos con algunos apoyos procedentes de las instituciones, pero este país podría hacer muchísimo más por la danza nacional.*²⁰¹ Con respecto al estancamiento cultural y educacional en torno a la danza, Morau explicaría que: *El problema de España, en*

²⁰¹ Entrevista directa a Marcos Morau; realizada por la autora de esta investigación el 29-11-2014 en Logroño.

*mi opinión, está en el público, es el público al que tenemos que ayudar, el verdadero cáncer de esta situación se encuentra en la educación, pero no me refiero a la de futuros bailarines, sino a la educación de la gente en general. Para los niños alemanes, por ejemplo, el futbol es igual de importante que la danza; ¿Imaginas esto en España? Tenemos un problema de sistema y de educación muy grande.*²⁰² De tal situación se deriva, por un lado, un intensísimo frenazo de nuevos creadores a los que no les está permitido acceder a las mínimas subvenciones en activo (ayudas que parecen reservarse única y exclusivamente a los pocos creadores ya consagrados y que en muchos casos ni siquiera algunos de ellos consiguen) y por otro lado, el estancamiento de formaciones cualitativas que se adapten a las nuevas exigencias culturales, artísticas y sociales que puedan desarrollarse no solo fuera de nuestras fronteras, sino dentro ellas.

Es cierto que, fuera de nuestras fronteras, el territorio europeo acoge a profesionales españoles con buena calidad artística y formativa en sus compañías, pero también es cierto que la cantidad es muy reducida y que en comparación a nuestros colegas europeos, en número, los bailarines y coreógrafos españoles constituyen uno de los grupos con menos posibilidades de desarrollo profesional dentro de su país, así como de mantenimiento de su profesión a largo plazo, en comparación con los países europeos culturalmente más desarrollados y en torno a los cuales deberíamos situarnos, dado el considerable nivel en torno a la danza que España ha conseguido demostrar. Abandonar por fin el elitismo para abrir la educación en torno a la danza es hoy una exigencia, no solo de cara al futuro artista, sino al futuro público español, del cual dependerá indudablemente el crecimiento de la misma.

²⁰² Entrevista directa a Marcos Morau; realizada por la autora de esta investigación el 29-11-2014 en Logroño

De cualquier modo estas líneas no pretenden en ningún caso, elaborar un análisis de la política cultural de nuestro país, prestándose sin embargo, a una identificación de la situación actual, considerando un marco historiográfico de la danza moderna española de las cuatro últimas décadas, para así, poder desarrollar reflexiones en torno a los nuevos escenarios que la danza actual plantea, aportando herramientas que nos ayuden en su proceso de comprensión y su abordaje desde una correcta contextualización y valoración que nos posibilite el traslado a nuevos espacios de percepción, comprensión y ejecución, derivando en el enriquecimiento y la expansión de una forma artística como es la danza, y accediendo así, al análisis de nuevas posibilidades frente a la creación, a la educación y a la aplicación dancística.

Tal como venimos ya mencionando, la danza moderna en España iba a configurarse como un fenómeno evidentemente tardío debido a las circunstancias promovidas en los años de la dictadura franquista, las cuales frenarían radicalmente el crecimiento cultural y social del país, no siendo hasta 1976, hasta que la danza moderna apareciese dentro de nuestras fronteras, siendo integrada en nuestro país gracias a la iniciativa y dirección de la bailarina y coreógrafa Anna Maleras.²⁰³

Se crearía, pues, en nuestro país, el primer Stage International de Danza Moderna y Jazz, evolucionando con éxito a lo largo de diez años consecutivos; un Stage por el que pasaría toda una generación que sellaría la historia de la danza moderna y contemporánea española: Carmen Senra, Frances Bravo, Monica Runde, Cesc Gelabert o La Ribot serían algunos de los referentes más importantes de aquel momento. España iniciaría un periodo en el cual se tomarían como referencia dos

²⁰³ Anna Maleras será considerada pionera en la integración de la danza moderna y jazz en nuestro país, y especialmente, en Cataluña, de donde ella procede. Aprovechamos esta incursión para aclarar que en España habrá dos centros neurálgicos en torno a la integración y desarrollo de la danza moderna: Madrid y Barcelona. Ambas ciudades se prestan a un estudio en particular, presentando diferencias notables en cuanto a su desarrollo y evolución. Esta investigación no se parará en este análisis por no considerarlo decisivo respecto a los principales intereses que la impulsan, aunque no negamos que pudiera ser de pleno interés para futuras investigaciones.

modelos principales de desarrollo: Estados Unidos y Francia, lo cual acabaría también, distinguiendo nítidamente las tendencias principales en las que la danza moderna española habría de desarrollarse durante los años venideros.

Los resultados para la danza moderna española fueron decisivamente favorables durante aquellos años, promoviéndose una serie de incitativas paralelas que desembocarían en un *boom* de la danza moderna, contemporánea y jazz caracterizado por un alejamiento considerable del mundo del ballet clásico, único mundo, junto con la danza clásica española, al que se podía acceder hasta aquel momento. En consecuencia se alimentaron intensamente nuevas formas de expresión danzada y se renunció a los cánones tradicionales más clásicos, lo cual, casaba muy bien con los sentimientos que el pueblo español desarrollaba durante aquellos años inmediatos al final de la dictadura franquista, unos años caracterizados por un afán de ruptura y de libertad que buscaba ser empujado por formas culturales radicalmente opuestas, resquebrajando los esquemas impuestos durante los largos años dictatoriales.

Entre 1976 y 1986 (este último, año en el que entramos a formar parte de la Unión Europea) España vive una cultura de la transición que va a reflejarse tajantemente en una renovada voluntad del pueblo español por participar y transformar todo un espacio que, ahora, pretendía asentarse en la libertad y la nueva creación, una voluntad que acabaría por cristalizar intensamente en la cultura y la estética de la nueva sociedad española, quedando ampliamente reflejado en las relaciones artísticas, sociales y personales de sus gentes.

Las nuevas libertades a las que se enfrentaba el pueblo español, fuera ya de imposiciones religiosas, iban a afectar profundamente a las relaciones establecidas con el propio cuerpo, asunto esencial en el desarrollo de las nuevas formas dañadas que promulgaban una comunicación abierta fuera de tabúes y de imposiciones prejuiciosas. El pleno reconocimiento de un cuerpo independiente de dios con potencia suficiente para actuar, por sí mismo, en una pluralidad de situaciones que

permitiesen un dinamismo continuo, se instauraba como motor principal de cambio y de creación de nuevos lenguajes, tal como habría ocurrido casi medio siglo antes en los Estados Unidos con la liberación de la mujer, momento en el cual la danza moderna se abrió a su verdadero crecimiento y desarrollo pudiéndose respetar su esencia más profunda.

La danza moderna instauraría su eje central en un cuerpo libre desde el cual poder comunicarse honestamente con el entorno, asunto que tanto Isadora Duncan como Marta Graham, Doris Humphrey o Mary Wigman, entre otros muchos, supieron transmitir desde la más intensa vocación por aquella nueva forma de expresión que descubrirían; un sentimiento que posteriormente se heredaría en nuestro país para acabar configurándose dentro de la danza contemporánea española, la cual durante finales de los ochenta y la década de los noventa quedaría más influenciada por la nueva danza francesa que por el panorama de la danza moderna americana. Dicho aspecto acabaría derivando en diferentes corrientes que dividirían el paisaje de la danza moderna española, así como su conformación y reconocimiento formativo, situación de la cual aún bebemos en la actualidad y que en nuestra opinión solicita ampliamente su renovación. Pero aclaremos dicha afirmación: durante las dos últimas décadas del siglo XX la danza moderna experimentó un desarrollo importante en nuestro país, encontrando un mayor reconocimiento artístico en los estilos contemporáneos²⁰⁴, que en las tendencias más modernas o en la danza jazz.

La danza jazz iba a sufrir, finalmente, una rotunda devaluación como disciplina artística debido al florecimiento de la industria televisiva que finalmente contribuiría con dicha concepción devaluante, priorizando sus fines comerciales para sacrificar los artísticos, centrando sus manifestaciones en objetivos nada culturales (objetivos fácilmente reconocibles, en gran parte, en los programas musicales de máxima

²⁰⁴ En este caso el término contemporáneo se está usando para definir un género y no como sinónimo de actualidad.

audiencia televisiva, en los que, al contrario de sus predecesores estadounidenses, no se apoyaban en la idea de calidad o transmisión cultural, sino en la del mero entretenimiento a costes muy bajos con los que poder enriquecerse económicamente.) Tal situación crearía en España diversos modos de enfrentar la danza moderna, la cual quedó dividida entre contemporáneos y modernos, sufriendo ambos espacios de un importante intrusismo, lo que finalmente se reflejaría en muchos casos, en la falta de formación, tanto de coreógrafos como de bailarines, trayendo consigo la falta de calidad igualmente en un gremio que en el otro.

Por un lado, nos encontrábamos con un *boom* de tendencias contemporáneas asemejadas a la *nueva danza* francesa o a las experimentaciones cotidianas de la *Judson Church* neoyorkinas, cuyo objetivo quedaba situado en la experimentación con el cuerpo olvidando la técnica dancística necesaria que la danza como arte reclama, y por el otro con los programas comerciales que cada vez disminuían más y más el nivel de exigencia técnica de sus bailarines para ofrecer mera imagen, lo que también acabaría en un descenso cualitativo de la danza moderna y de la danza jazz, ya fuese en espectáculos teatrales o televisivos. Sucesos, por tanto, que fueron provocando un descenso intenso de la calidad de las formas danzadas, acrecentándose cada vez más.

Aún así, y a pesar de la falta de calidad de muchos de los coreógrafos e intérpretes de aquellos momentos, (y con esto no nos referimos a toda la danza contemporánea y moderna española, las cuales también han gozado de puestas en escena de una calidad extraordinaria) fue, finalmente, la danza contemporánea la ganadora del puesto de honor en las instituciones españolas, consiguiendo finalmente su debido reconocimiento en el ámbito pedagógico, así como en el ámbito artístico. La danza contemporánea se uniría al ballet clásico y al colectivo de danza clásica española para formar parte, durante no pocos años, de las principales subvenciones estatales junto con la *CND*, que desde que fuese dirigida por Nacho Duato experimentaría el

paso a nuevas formas de expresión danzadas²⁰⁵. Nuevas formas orientadas a situarse más próximas al lenguaje contemporáneo que al del ballet clásico, mostrando así una clara evolución de la lengua clásica, no conocida en nuestro país hasta que el coreógrafo valenciano Nacho Duato asumiese el mando de la compañía.

Por consiguiente, el escenario dancístico español de la última década del siglo pasado, así como los principios de la primera década del presente siglo, quedaría principalmente encuadrado en la danza contemporánea y neoclásica como novedades de reconocimiento por las instituciones públicas, dejando las tendencias modernas entre cajas, las cuales pasarían a configurarse como estilos casi inexistentes en los escenarios españoles. Será con el inicio en España de las producciones teatrales del género musical heredado de Los Estados Unidos y Gran Bretaña, cuando vuelva a concedérsele importancia laboral y poco a poco cierto reconocimiento institucional a los géneros de la danza moderna y jazz, que de nuevo parecen estar volviendo a tener visibilidad en el espacio dancístico español, incluso comenzando a ser disciplinas consideradas por los conservatorios superiores y universidades donde la danza existe como grado superior oficial.

De todo lo expuesto, el adelanto de determinadas conclusiones se torna imprescindible, abriendo paso a un hilo de reflexiones que nos procuren una correcta visión del porqué el espacio dancístico español se encuentra, hoy, muy por detrás de los escenarios europeos, tales como los de: Francia, Alemania, Suecia, Holanda o Noruega, por ejemplo; espacios abiertos a cuestionamientos y actitudes que favorecen la evolución y el desarrollo de todo el ámbito dancístico reconociendo la

²⁰⁵ Nacho Duato dirigirá la Compañía Nacional de Danza de nuestro país durante veinte años, concretamente desde 1990 hasta 2010, innovando en el mundo del ballet, traspasando barreras y procurando acercar el ballet a lenguajes contemporáneos. En cualquier caso nuestra postura sobre el extraordinario trabajo dancístico de Nacho Duato queda integrada dentro de lo que hoy llamamos danza neoclásica y no dentro de la danza moderna, como es posible encontrar en alguna documentación existente sobre su labor artística, motivo por el cual, esta investigación no se detiene en su obra.

danza como parte esencial de la cultura artística de sus pueblos, lo que inmediatamente servirá como cimiento sobre el cual edificar una estructura sólida en la que continuar construyendo, algo que aún en España se tambalea, solicitando su estabilidad desde una ampliación de la educación y un reconocimiento desde perspectivas plurales y por tanto actualizadas. Es desde tales trazos, desde donde la danza dentro de su condición de arte, se entiende como un oficio más al que debe hacerse frente trabajando (afirmación que no parece quedar clara en nuestro país) para lo cual es necesario crear una demanda y una oferta de calidad que se configuren de modo directamente proporcional a los medios educacionales puestos a su servicio como disciplina reconocida.

CAPÍTULO III

DANZAR Y PENSAR: UN TERRITORIO COMPARTIDO

*La danza moderna exige, por su principio mismo, que el bailarín esté habitado por una inmensa cultura. Tanto Ruth St. Denis y Ted Shawn como Martha Graham y sus sucesores llevan en sí mismos una cultura enciclopédica de las artes, las religiones y las filosofías. [...] los únicos que en este país reflexionan sobre el sentido, el valor y los fines de la vida, y luchan por promoverlos, son los bailarines.*²⁰⁶

Un pensar desde el cuerpo, tal como expresaría Nietzsche, no implica obviar la fuerza de lo invisible, sino asumir la creencia en la metafísica propia del mismísimo cuerpo y no en una metafísica ajena al mismo estrechamente ligada a Dios en su “más allá de lo físico”.

En la mente, se alberga lo invisible e inmaterial que acontecerá mediante lo físico, de ahí que la danza necesite de esa unión irrevocable que se establece entre mente y cuerpo. Ahora bien, entender dicha unión se presta a diferentes y múltiples ángulos de visión, a un perspectivismo que, a su vez, es propio del artista, pero que aplicado exhaustivamente a la danza se hace inminente desde el instante en el cual el bailarín decide encararla de un modo profesional y no como estado primigenio indudablemente inherente al ser humano. De esta idea principal, emerge nuestro interés por el estímulo de la reflexión intelectual desde un pensar desde el cuerpo, un tipo de pensar que, para el bailarín profesional, conforma su día a día, tomando consciencia extrema del mismo y corriendo el riesgo de quedar prisionero de él, debilitando claramente su mente, en cuanto acaba redimiéndola al encuentro con complejas combinaciones matemáticas impregnadas de emoción, es decir,

²⁰⁶ GARAUDY, Roger: *Danser sa vie*, París: Editions du Seuil, 1973. En: COLOMÉ, Delfin: *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid: Turner S.A, 1989, p.112

estructuras dinámicas animadas desde la interrelación directa con los sentidos, lo cual es también indiscutiblemente parte del camino de aquellos que han decidido danzar. Pero, ¿podemos realmente enriquecer dichas interrelaciones desde el estímulo de una reflexión intelectual, mediante realidades conceptuales que amplíen nuestras capacidades físicas, nuestro modo de encarar el cuerpo, así como a dominarlo? Trabajar partiendo del interior con la misma intensidad que trabajamos partiendo del exterior, desencadenando, en una simbiosis plena entre mente y cuerpo, que desde la condición de bailarín, se gane decididamente en profesionalidad adquiriendo un mayor dominio de nuestro cuerpo en movimiento. Estas conforman las principales cuestiones que alberga nuestro proyecto sin ser su objetivo obtener respuestas absolutistas o cerradas que construyan una teoría.

La danza actual requiere, sin duda, una dosis generosa de conocimiento cultural dada las nuevas concepciones artísticas y sociales que caracterizan nuestra era; por un lado la interrelación entre las artes y por otro el diálogo de las civilizaciones²⁰⁷. *El coreógrafo actual precisa de mayor formación e información. El cliché del bailarín de buenas piernas y poca cabeza está más que superado, es innegable que los montajes multimedia han quebrado las míticas fronteras entre las artes.*²⁰⁸ Por tanto, considerando la importancia que el desarrollo intelectual debe causar en el artista-bailarín de nuestros días, nuestra intención quedará ligada al conocimiento de determinados pensamientos filosóficos emblemáticos del siglo XX que, en su encuentro con el arte, permitan establecer el vínculo apropiado, sirviendo decididamente, como herramienta de estímulo para el artista bailarín en su encuentro mente-cuerpo, tratando desde la filosofía de mostrar y no de demostrar, tal como a ella le atañe.

²⁰⁷ GARAUDY, Roger: *Danser sa vie*, París: Editons du Seuil, 1973. En: COLOMÉ, Delfín: *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid: Turner S.A, 1989, p.112.

²⁰⁸ COLOMÉ, Delfín: *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid: Turner S.A, 1989, p.120.

*Filosofía y arte [...] transitan el siglo XX como si fuesen respuestas semejantes, en lenguajes diferentes, a “preguntas” de fondo, a cuestiones que apelan por igual a ambos [...]*²⁰⁹

3.1. La doctrina nietzscheana en el pensamiento del artista-bailarín contemporáneo.

*El artista tiene, en lo que respecta al conocimiento de la verdad, una moralidad más débil que el pensador; no quiere dejarse arrebatar las interpretaciones de la vida brillante, profundas de sentido, y se pone en guardia contra los resultados y los métodos simples y razonados. Aparentemente lucha por la dignidad y la importancia superior del hombre; en la realidad no quiere abandonar las condiciones más eficaces para su arte, tales como lo fantástico, lo místico, lo incierto, lo extremo, el sentido del símbolo, la sobrestimación de la personalidad, la creencia en algo de milagroso en el genio; y así tiene la persistencia de su género de creación por más considerable que la abnegación científica, en cualquier forma que se presente.*²¹⁰

Nietzsche

(El sentido de la verdad en el artista)

Acercarse a Nietzsche, desde la mirada del artista, supone un reto a la vez que una seguridad. Todo un siglo de múltiples interpretaciones caracterizan la obra nietzscheana, siendo un imposible pensar en sus lecturas como definitivas, lo que convertirá el juego hermenéutico en la distinción de su doctrina, conduciendo al intérprete hacia lugares en continua expansión, ya que *para Nietzsche no hay*

²⁰⁹ SAEZ RUEDA, Luis. "Sendas comunes en el arte y la filosofía del siglo XX. El compromiso nihilista en la experiencia estética." Publicado en *Volubilis*, nº12, 2005 p.57-58 Departamento de filosofía de la Universidad de Granada. Disponible en: http://www.ugr.es/~lsaez/cv/volubilis_arte.pdf [Consulta el 12 de Enero de 2015]

²¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich: *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres*, Madrid: Akal, 1996, p.58, (aforismo 146)

*hechos solo interpretaciones.*²¹¹ La propia subjetividad de aquel que se acerca a su obra queda situada en un desafío constante, pero aún así, en la despiadada diferencia que en muchas ocasiones acecha, cuando la pluralidad de interpelaciones a las que alude la obra enfrenta al intérprete de nuevo al abismo, el anclaje es recuperado. Recobrando un nexo con el que cada cual continuará reencontrándose según el lugar en el que se encuentre, un vínculo común que constituye el sello nietzscheano. Por tanto, un estudio como el que aquí se afronta, quedará alejado de aclaraciones o reconstrucciones objetivas que pretendan determinar o concretar el pensamiento nietzscheano, centrando sus pretensiones en aquello que en palabras de Nietzsche constituiría: *El sentido de la verdad en el artista.*²¹²

3.1.1. Una corporeidad nietzscheana

La conciencia corporal que adquiere un bailarín profesional es análoga a la que adquiriría cualquier persona poseedora de una enfermedad considerable o significativa. Efectivamente, establecer una clara analogía entre la corporalidad consciente que desarrolla el bailarín y aquella que evoluciona en aquel individuo poseedor de algún tipo de enfermedad potencial se nos presenta interesante, ya que la enfermedad se constituirá, forzosamente, como responsable de colocar al individuo en la plena corporalidad, siendo esta la causa inevitable en la que el dolor deriva. Nietzsche va a construir todo su pensamiento en torno a esta vivencia, una experiencia que desembocará en una suerte de ideología danzante. Toda una estructura de pensamiento no creada especialmente para aquellos que decidieron atender su vocación en la danza, y sin embargo proveniente de un danzante de la propia vida, alguien que tuvo que aprender a bailar como modo de supervivencia. Frederick Nietzsche, bautizado como el filósofo bailarín, nos ofrece toda una arquitectura de pensamiento erguida sobre un modelo de existencia danzada. Bailar

²¹¹ GIANNI, Vattimo.: *Las aventuras de la diferencia*, Barcelona: Península, 1985, p.71.

²¹² Ibidem.

Título del aforismo (146) perteneciente a su obra *Humano demasiado humano*, citado.

la vida para Nietzsche se tornará esencial, en cuanto los focos primordiales de su pensamiento se instalarán en las características intrínsecas al bailarín.

Debido a su implacable enfermedad Nietzsche desarrollará plena conciencia corporal. El cuerpo le impondrá continuamente sus límites, recordándole su vulnerabilidad ante la vida, instalándose como amo y señor de su existencia, consciente de su fragilidad y de su muerte, aún cuando la naturaleza hubiese ordenado florecer, lo que posiblemente haya significado el mismísimo móvil de todo el pensamiento nietzscheano.

En su Zarathustra, (en la parte tercera de la obra y en atención a su doctrina del eterno retorno) atendiendo al pasaje del convaleciente, Nietzsche ya nos va a mostrar, según explicará Vattimo, un Zarathustra-Nietzsche melancólico *por el hecho de que el hombre viejo es algo que vuelve eternamente, y esta conciencia es la enfermedad cuya interminable convalecencia, precisamente, vive él.*²¹³ Convalecencia fijada en una reiterativa superación sobre la que, probablemente Nietzsche edificase su *superhombre*, un concepto caracterizado por el reconocimiento del ser humano en un cosmos infinito en el que su misión será continuar elevándose sobre sí mismo desde un profundo compromiso con el esfuerzo y la decisión. Un escenario que se nos presenta plenamente análogo a aquel que pisa quien decide hacer de la danza su forma de vida.

Así pues, entenderemos que del mismo modo que la enfermedad instala al individuo en el cuerpo, hará la danza con el cuerpo escogido, siendo la propia anatomía de cada cual la encargada de gobernar la función corporal precisando de la potencia y el vigor de un cuerpo joven para que la danza se permita acontecer de un modo profesional; sensación con la que el bailarín convivirá durante toda su carrera. Aquel que baila es plenamente consciente de una muerte prematura, trágica muerte para la cual debe estar preparado, aprendiendo a enfrentar las múltiples

²¹³ VATTIMO, Gianni: *Diálogos con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Barcelona: Paidós, 2002, p.265.

sensaciones que esta situación alberga, mediante esa constante y reiterativa superación que en la danza se da, necesariamente, debido a su condición efímera y a la aceptación del devenir como resultado de un continuo movimiento, o con un continuo movimiento como pleno reconocimiento de lo deviniente, lo que colocará al danzante en un conflicto continuo provocado por las fuerzas tensionales que oponen resistencia, y, por ende, en conflictos sucesivos que han de ser solventados. Así es la danza y así es Nietzsche, que irá construyendo poco a poco el camino adecuado con el que trascender la decadencia²¹⁴ propia de lo viviente, del mismo modo que el danzante encontrará en la andadura nietzscheana las herramientas necesarias que le permitan seguir operando.

La entera doctrina Nietzscheana está construida desde el cuerpo y para el cuerpo, pero esto no significa que no se reconozca en Nietzsche un mundo invisible, un espacio corporal no palpable, un lugar no instalado en la apariencia y que, sin duda, la impulsa. Su rechazo al tradicionalismo metafísico encuentra sus cimientos en la dualidad platónica, aquella en la que aun se basa la sociedad occidental y en la que se instaura el cristianismo; una doctrina que Nietzsche explicará como un engaño absoluto, solo útil para condenar la vida terrenal, y con ella la sensualidad y el cuerpo, lo cual alentará actitudes de desprecio contra todo lo que este significa, encontrando plena justificación en esa “otra vida” que suplanta la nuestra y que será considerada como salvación o como la casa eterna del ser humano. Tal como diría Ludwig Shajowicz en su obra *De Winkleman a Heidegger*, Heidegger se referiría a esta cuestión nietzscheana diciendo que: *La subversión del platonismo, de acuerdo con la cual para Nietzsche lo sensible se hace el verdadero mundo y lo suprasensible deviene entonces el mundo aparente, permanece absolutamente dentro de la metafísica.* Por tanto, aunque no es de nuestra incumbencia mostrar aquí como se ha construido la entera metafísica nietzscheana, lo que sí nos interesa aclarar de cara a nuestro estudio, son las consecuencias de tal proceso mental; un

²¹⁴ VATTIMO, Gianni: *Diálogos con Nietzsche, Ensayos 1961-2000*, cit.

proceso que nos llevará a comprender sus profundos intereses por trascender el completo universo filosófico instaurado hasta el momento y los cimientos de su pensamiento. Un pensamiento danzante en el cual aunque se reconozca la muerte de la metafísica imperante, es posible reconocer el despertar de una nueva concepción de la metafísica, tal como interpretaría Heidegger, un lugar plenamente reconocible fuera de concepciones positivistas o dependientes de la “realidad”, mostrándose absolutamente imprescindible como morada del artista. De este modo podremos enfocar su doctrina directamente hacia donde a nosotros nos interesa, manejando, diestramente, sus principales conceptos, los cuales para nosotros pretenden servir como herramientas que impulsen el acto creativo en la danza, así como la propia danza, tal como veremos posteriormente en el capítulo que le dedicamos junto al célebre coreógrafo Bob Fosse.

La creencia en el carácter dinámico de la esencia cósmica funcionará como uno de los vértices primordiales desde donde Nietzsche elaborará su pensamiento, colocando el problema del devenir junto a la ética humana como cuestionamientos básicos sobre los que ir construyendo su propia filosofía. Una ideología que encuentra su afinidad e inspiración en la doctrina “heraclíteica”, la cual es interpretada por Nietzsche desde un profundo respeto a lo clásico²¹⁵, asegurándonos que el pensamiento de Heráclito jamás podría envejecer.

Nietzsche consideraría a Heraclito como a uno de sus “antepasados”, llegando a afirmar que *el único modo de filosofar que aún le parece tener validez consiste en “describir el devenir heraclítico”*²¹⁶, aquel en el cual el ser humano vive para morir y el cosmos fluye alrededor de la vida de cada uno, o lo que sería lo mismo su *-panta rei-*. Nietzsche enlazaba a la perfección con las tendencias filosóficas de

²¹⁵ SHAJOWICZ, Ludwig: *De Winckelmann a Heidegger. Ensayos sobre el encuentro Griego-Alemán*, Editorial Universidad de Puerto Rico, 1986.

²¹⁶ Idem p.189

Heráclito, tendencias alejadas de la divinidad e instauradas en la concepción de *devenir* como igual a *ser*.

No hay que olvidar que Nietzsche pondría la mirada en el mundo griego preclásico, el cual parecía concluir con las enseñanzas de Sócrates, inspirando el carácter vitalista de todo el discurso nietzscheano. Manteniéndonos en el pensar griego y apuntando al pensamiento de Heráclito caracterizado por realidades irreconciliables que fluían en la armonía y el equilibrio entre los opuestos, nos aproximaremos a la idea de equilibrio que Heráclito nos plantea como dos entidades opuestas que se reconcilian mutuamente eliminando la tensión; idea que nos conduce a la belleza apolínea y dionisiaca tan ampliamente referida a la danza y tan característica del pensar artístico de Nietzsche, un pensar reflejado en la belleza apolínea instaurada en el orden y la medida transmitiendo sereno equilibrio, y, una belleza dionisiaca que no encuentra su expresión en el aparecer de las formas sino más allá, obligándonos a trascender para alcanzarla.

Al igual que la influencia del pensamiento de Heráclito se descubrirá como foco de inspiración en la tarea nietzscheana; de su maestro Schopenhauer heredará la concepción del mundo como *voluntad de ser*, lo que posteriormente evolucionará a su *voluntad de poder* como válvula cardíaca del comportamiento artístico y la noción de superhombre, constatando así, en su discurso, el concepto de inteligencia puesta al servicio de los instintos. La idea de que el ser humano debe superarse a sí mismo, el flujo imparabile que otorga la mismísima existencia aceptando el devenir como el corazón de la misma y la oposición de las fuerzas como el impulso inherente al universo que, por último, derivará en su comprensión del arte como vía principal del ser humano para instaurarse en la “realidad”.

3.1.2. Nietzsche y la danza.

*Tuve tres grandes maestros, los tres grandes precursores de la danza de nuestro siglo: Bethoven, Nietzsche y Wagner. Bethoven creó danza en ritmos poderosos, Wagner en formas esculturales; Nietzsche la creó en espíritu. Nietzsche fue la primera filosofía de la danza*²¹⁷.

*El bailarín debe conocer un estado de abandono dionisiaco, las danzas no se inventan, se descubren, al igual que las sinfonías en la música, se descubren.*²¹⁸

Isadora Duncan.

Nietzsche es, sin duda, considerado el primer filósofo de la danza y para la danza. Su doctrina sirvió de inspiración a los principales pioneros de la danza moderna que estalló en los inicios del siglo pasado, así como para múltiples artistas y referentes dancísticos posteriores. Toda la vanguardia del siglo XX sufrió la influencia nietzscheana traduciéndola en términos creativos. Darían un enorme peso al estímulo de emociones e impulsos instintivos, embistiendo lo externo desde las fuerzas internas, para dar lugar a la invención metafórica y fantástica por parte del creador.

El reconocimiento de una jerarquía de fuerzas cósmicas inherentes al sujeto confirmaba su plena corporalidad, así como la mismísima *voluntad de poder* intrínseca al individuo que proclamaba la inminencia de un perspectivismo ineludible al que a partir de ahora el artista se dispondría. Isadora Duncan, precursora y pionera de las rupturas con la danza clásica procedente de los ballets

²¹⁷ GARAUDY, Roger: *Danser sa vie*. París: Editons du Seuil, 1973, p.62.

²¹⁸ DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid: Akal, 2003, p.124.

románticos del siglo XIX, se nos descubre como ferviente admiradora y estudiosa de los valores preponderantes de la Grecia clásica.

Duncan, protagonizaría las primerísimas quiebras con las formas de expresión danzada predominantes abriendo paso a una expresión corporal que nacía de lo más hondo del ser y no desde la superficialidad que el cuerpo, sin más, propusiese. *Su voluntad de volver a dar a la danza su poder de comunicación y de comunión reunió grandes corrientes del arte moderno: la del “Einführung”, en Alemania, por la cual la misión del arte era hacernos penetrar en el corazón del ser, de vibrar al unísono y de llamar a esta participación.*²¹⁹

Para Isadora, la danza se convertía en el medio con el que aproximarnos a la esencia íntima del mundo, dotando al cuerpo de un protagonismo ejemplar, asimilando la idea nietzscheana que aceptaba el cuerpo como eje central de toda teoría. En palabras de Nietzsche: *soy enteramente cuerpo y nada más; y el alma es solo una palabra para hablar enteramente de algo acerca del cuerpo.*

Con Isadora se iniciaba en la danza toda una nueva concepción del cuerpo como lugar sensual y espejo fulminante de la naturaleza, concediéndole un protagonismo repleto de connotaciones trascendentes a la mera fisicidad, lo que se traduciría en nuevas y diversas formas gestuales a partir de las cuales la danza no volvería a ser la misma.

A partir de ahora irrumpía Dionisos con fuerza en el nuevo panorama dancístico que se avecinaba, iniciándose la lucha contra la finalidad imperante de los ballets románticos que, en manos de Apolo, quedaban ensimismados en la bella apariencia y en la medida, prisioneros de barreras y límites inquebrantables.

²¹⁹ DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, cit, p.62.

Nietzsche se encargará de mostrar y afianzar en el pensamiento moderno el elemento triunfal dionisiaco edificando en torno al dios griego toda una filosofía por y para el artista, y por y para la nueva danza que se aproximaba. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche revelará un ingrediente dionisiaco caminando victorioso sobre un elemento apolíneo que parece desaparecer. Apolo y Dionisos como principios generadores, sellos irrevocables de la tragedia y focos esenciales para la creación artística. El rechazo a una danza plenamente apolínea es el nuevo estado que Isadora lidera y que triunfará posteriormente. Un estado audazmente profetizado por Nietzsche que habrá constituido, especialmente en el ámbito dancístico desarrollado a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días, el sino al que la danza estaba llamada. Un estado en el cual Dionisos hablará la lengua de Apolo al tiempo que Apolo hablará la lengua Dionisos, mostrando así la apariencia alejada de la mera apariencia para convertirse en posibilidad insoslayable dionisiaca. Nietzsche concluirá así su capítulo 21 de *El nacimiento de la tragedia* sobre cómo ha de entenderse el efecto total de la tragedia²²⁰:

En el efecto total de la tragedia, lo dionisiaco toma de nuevo la preeminencia; la tragedia se cierra con un acento que nunca podría resonar en el reino del arte apolíneo. Y con esto el engaño apolíneo se muestra en lo que es, esto es, el velo que durante la tragedia cubre constantemente el auténtico efecto dionisiaco, que, sin embargo, es tan poderoso, como para empujar finalmente al mismo drama apolíneo a una esfera en la que este comienza a hablar con sabiduría dionisiaca, y en la que se niega a sí mismo y su visibilidad apolínea. Así se podrá simbolizar en realidad, la difícil relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia con un vínculo de fraternidad entre las dos divinidades: Dionisos habla la lengua de

²²⁰ VATTIMO, Gianni: *Diálogos con Nietzsche*, cit.

*Apolo, pero, al final, Apolo habla la lengua de Dionisos. Con ello se alcanza el fin último de la tragedia y del arte en general.*²²¹

Nietzsche ha decidido una reconciliación de los opuestos concediendo a Dionisos la cualidad de fuerza creadora mediante la cual será posible la “personificación” de Apolo mostrándonos el enigma de la belleza escondida y a un Apolo alumbrando única y exclusivamente bajo el influjo dionisiaco. Un antes y un después para el mundo del arte. La lucha entre lo racional y lo irracional se volvía inminente, haciendo resurgir en la sociedad el eterno debate entre el intelecto y el sentir. Un nuevo desafío para los bailarines del momento, que a partir de ahora, someterían al cuerpo a nuevas concepciones técnicas e interpretativas.

Grandes pioneras de la danza moderna de principios de siglo como Mary Wigman, Marta Graham o Doris Humphrey, empujarían sus danzas desde la idea nietzscheana de los dioses griegos mencionados. La búsqueda del equilibrio en la reconciliación de los opuestos significará para estas grandes divas de la danza, no solo un pilar conceptual en el que apoyarse para construir su obra desde el concepto, sino también, y de modo crucial un pilar técnico en el que basarán su danza. Doris Humphrey liderará una nueva técnica creada para la danza moderna, a la que bautizar *fall and recovery*, la cual surgirá de la dualidad existente entre el equilibrio y la pérdida del mismo, y que junto con la técnica Graham fundamentarán las bases técnicas de la danza moderna actual.

Por consiguiente, Apolo y Dionisos como fuerzas opositoras encargadas de la producción, ya sea de la visible, como de la invisible que empuja la anterior porque más allá de la ambigüedad propia de la imagen poética, la danza muestra una ambigüedad ingénita por su condición de acontecimiento forzoso corpóreo;

²²¹ NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Edaf, 1998, p.208.

ambigüedad que definiremos como *dualidad genética*, porque para que la danza aparezca se hará indispensable un binomio soberano desplegado en sí mismo, una constante de fuerzas opositoras que desde sus sucesivas aleaciones consigan configurar la mismísima danza: cuerpo-mente= cuerpo=peso-resistencia, cuerpo=peso-ligereza, cuerpo=cielo-tierra=Este-Oeste= equilibrio y traslación. Más allá de una visión meramente física, y fijándola en su condición de forma artística nos encontramos con: dualidad poética=*cosa en sí*-apariencia, u originario-acontecimiento=impulso-emoción-sentido= Dionisos > forma= Apolo.

Así, desde una reconstrucción nietzscheana de la relación entre ambos dioses la danza experimentará un rechazo significativo de la resignación a las fuerzas elementales, siendo este el perenne enfrentamiento en el que día a día el cuerpo danzante quedará sumergido, porque desde la resignación no se dará el verdadero acontecimiento, aquel que pretenda estar vivo; concepción que se escapará de una comprensión elemental-lineal para sumergirse en una comprensión de la oposición entre las fuerzas que desde el caos hagan posible la belleza de las formas aparentes. Por tal motivo diremos que la reconciliación entre ambos dioses trae consigo la abstracción de las formas artísticas imperantes del siglo pasado, pero aun más intensamente en aquellas concepciones dancísticas actuales en las que la abstracción del lenguaje danzado ya es parte de su condición, por lo que a partir de ahora las posibilidades de creación que se abren ante los ojos del danzante se multiplican, quedando alejadas de la pantomima y la imitación y extendiendo las posibilidades del gesto hasta el infinito, tal como planteará radicalmente la danza moderna, la cual, a partir de ahora y como Duncan auguró, buscaría las formas no como imitación de la naturaleza, sino como una comprensión de las grandes reglas secretas de la naturaleza.²²²

²²² DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, cit.

*De ahora en adelante, la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, de momento todo el simbolismo corporal completo, no solo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto íntegro del baile que mueve rítmicamente todos los miembros, por ello las restantes fuerzas simbólicas, las de la música, crecen repentinamente de forma impetuosa en la rítmica, la dinámica, y la armonía. Para concebir este desencadenamiento general de todas las fuerzas simbólicas, el hombre debe haber alcanzado esa altura de autoenajenación que quiere expresarse simbólicamente en esas fuerzas.*²²³

Tal como hemos mencionado anteriormente el arte del siglo XX iba a caracterizarse por una fijación en la abstracción de las formas y un alejamiento de la imitación o la mimesis, otorgándole incluso a tal término connotaciones negativas por considerarse fuera de la creación, y por tanto del arte. La visión desplegada por Nietzsche de los elementos apolíneo y dionisiaco que concede a Dionisos el poder sobre Apolo aun no pudiendo ser uno sin el otro, caracterizaría los nuevos fenómenos de configuración artística desplegados a lo largo del siglo, sellando la diferencia hasta nuestros días para concebir finalmente un elemento dionisiaco como principio vivificador y un elemento apolíneo como responsable del límite, la claridad, la forma, lo que finalmente conduciría al arte a penetrar ese mundo simbólico que le permitiese configurar una interioridad.

Así pues, nace el pacto entre Apolo y Dionisos como esencia del arte; la lucha entre Apolo y Dionisos surgida en el ditirambo dionisiaco de la tragedia griega se desarrollaría en el mundo de los símbolos. La embriaguez dionisiaca se convertía en la fuerza creadora por excelencia, recordando la inversión platónica nietzscheana, aquella que permitía al artista acceder a tal fuerza interna, olvidándose de su propia individualidad.

²²³ NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Edaf, 1998, p.70.

*La producción artística de apariencias bellas es el triunfo de Dionisos, en cuanto que las apariencias bellas son continuamente arrastradas en un juego que les hace perder su identidad, y a la vez e inseparablemente, hace perder la identidad al sujeto que las crea y las contempla. Esta pérdida de identidad es una amenaza al lenguaje comunicativo canonizado, al sistema ordenado de los conceptos y, en definitiva a la organización social fundada en la distinción de roles, porque la pérdida de identidad, es ante todo, salida del rol, sacudida de cualquier orden objetivo y subjetivo.*²²⁴

Nietzsche no estará promulgando un rechazo del lenguaje comunicativo o los conceptos de un modo general, sino de aquellos que hayan sido canonizados, sistematizados y que por ello pretendan ser inamovibles. Por el contrario defenderá una correcta utilización del lenguaje basándose en la apertura, el dinamismo, la perspectiva, y la mutación, lo que servirá como hilo conductor de la configuración.

Perder la identidad ahondando aún más en sí mismo sería el camino a Dionisos y a la verdadera creación, de tal manera que cuando el artista consigue habitarlo la disolución de ambos dioses se produce para dar a luz un nuevo ente, la obra; de ahí su inversión platónica, de ahí su negación de la identidad que como consecuencia resultará en creación.

En definitiva, desde una visión artística, concebir *la forma* como el mismísimo trabajo *interno*, o lo que es lo mismo, comprender a Apolo como el trabajo interior de Dionisos se conformará como un dinamismo activo siempre trabajado por una diferencia *que funciona, sin embargo, como auténtico origen metafísico, ya que la historia no es otra cosa que repetición siempre renovada* “puesta en escena “de este movimiento. Aunque “en un sentido insólito”, se trata siempre de una estructura: *Dionisos es el nombre del ser que ya no se piensa como plenitud de una*

²²⁴ VATTIMO, Gianni: *Diálogos con Nietzsche*, cit, p.185.

presencia sino como movimiento de la diferencia. Dicha reflexión, por cierto muy derridiana del Dionisos de Nietzsche es, en nuestra opinión, la clave creativa del arte actual que sin ninguna duda vuelve a situarse reafirmando, por otro lado, el eterno retorno nietzscheano en un espacio retirado del lirismo o la mera emocionalidad para colocarse en configuraciones donde la sensibilidad, la calma y la inteligencia conduzcan a una producción que abra las puertas del pensamiento de cada cual sin narcotizarle por impulsos irreflexivos provocados única y exclusivamente por los sentimientos.

Dicha concepción, sin lugar a dudas, va a encontrarse con una evolución intrínseca a lo largo de todo el siglo pasado, acentuándose o perdiendo dicha acentuación dependiendo de los periodos, pero ciertamente, rompiendo con las nociones artísticas heredadas del romanticismo para protagonizar la entera vanguardia artística del siglo XX continuando hasta nuestros días, abriendo el diálogo entre la *estructura originaria* y la *toma de conciencia*, accediendo así a la metáfora consciente, a una parodia del lenguaje metafísico, o a una puesta en escena de la diferencia originaria²²⁵. Pensamiento base nietzscheano que, desde múltiples pensadores posteriores, ha venido a continuar distinguiendo la reflexión artística actual, alumbrando un diálogo entre el *pensar* y el *poetizar* desde el cual pretendemos configurar nuestra propia especulación en torno al arte coreográfico contemporáneo.

²²⁵ VATTIMO, Gianni: *Diálogos con Nietzsche*, cit.

3.2. Nota histórica sobre el vínculo filosófico-artístico a lo largo del siglo xx: arte-danza y pensamiento.

*La verdad del ser como desocultamiento es apoyo e impulso para el pensar, nunca sede doctrinaria para que se establezca.*²²⁶

Martin Heidegger

El siglo XX, apadrinado por pensadores como Schopenhauer, Nietzsche o Kierkegaard ha quedado marcado indiscutiblemente por la ruptura de un pensar filosófico que parecía inalterable desde la antigüedad. Los avances técnico-científicos y el desarrollo industrial que protagonizarán las primeras décadas del siglo XX provocarán una reacción tanto del pensar filosófico como del ámbito artístico contra todo un panorama positivista prevaleciente gracias al soporte mental que este significará contra las ataduras de la naturaleza, así como contra las imposiciones tradicionalistas de las que la sociedad venía siendo presa durante el siglo anterior.

Una fuerte revolución ideológica es causada en la sociedad debido a la creencia de una extensión innegable de las posibilidades humanas que va a repercutir directamente en el arte del momento, siendo paradigma de tal periodo el movimiento futurista italiano, el cubismo y el resto de las vanguardias artísticas que irán surgiendo consecutivamente dejando buena constancia de las nuevas estéticas radicalmente opuestas a las vigentes. Pero efectivamente tal credo progresista acabará volviéndose contra sí mismo involucrándose en la necesidad irrefutable de encontrarse con la *sustancia cósmica* perdida, preparando el camino a dos de las doctrinas filosóficas protagonistas del siglo XX: *el existencialismo* y *la fenomenología* de la que posteriormente derivará *la hermenéutica*, las cuales

²²⁶ DOMINGUEZ, Javier. "Teoría estética en Heidegger" *Areté*, 2013, vol. 3, no 2, p. 183-20, p.202.

servirán, claro está, como empuje reflexivo de las artes que, en nuestro caso, relacionaremos especialmente con la música, la danza y el teatro; un teatro que a partir de este momento y debido a diferentes factores como: la ruptura con toda tradición impuesta, la intensa influencia de las estéticas orientales en la cultura occidental, una renovada visión del cuerpo y la necesidad imperante de “rehumanizarse”, realizará un giro radical sellando los precedentes de la escena teatral contemporánea, iniciándose esa concepción multidisciplinar propia de nuestros días y centrando toda una política corporal que inevitablemente arrastrará consigo la búsqueda intensa de la unificación cuerpo y pensamiento.

Nos vamos a enfrentar, por tanto, a una revalorización de los sentidos como ánimo de las formas, a la vez que a una ruptura formal con los modelos provenientes de la naturaleza, siendo así como el protagonismo de la abstracción frente a la concreción en las manifestaciones artísticas se irá haciendo inminente, quedando enormemente reflejado en las vanguardias históricas y su pluralidad, así como en todo el universo dancístico que se extenderá en este periodo llegando a configurarse como una de las principales características del arte del s. XX.

Por tanto, cambios profundos que van a quedar instaurados en la sociedad de las primeras décadas del siglo pasado situándose como claros precedentes de las estéticas contemporáneas; previos, que a su vez, actuarán como causa de una inminente revolución ideológica protagonizada por las nuevas corrientes filosóficas radicalmente desplegadas del pensamiento Nietzscheano, en tanto quedará firmada la ruptura radical con la filosofía clásica y con *Dios*.

La evolución de la fenomenología iniciada por Husserl junto a la hermenéutica propuesta por el pensamiento *Heideggeriano* en respuesta a las teorías fenomenológicas de su maestro, supondrán el primer foco en el que apoyarnos para comenzar a elaborar nuestro recorrido.

Efectivamente, Husserl iniciará una búsqueda de ese conjunto de actos vivenciales de los cuales el sujeto se impregnará siendo arrojado de la mera superficialidad, abriendo así un espacio de escucha interna de vuelta a la conciencia humana desde la propia conciencia y no desde la aceptación de una fuerza divina platónica ajena al sujeto; creencia que Heidegger vinculará posteriormente a la hermenéutica, añadiendo el acontecimiento como consecución de lo emanado de esta y revelando el arte como hecho esencialmente interpretativo a la vez que ontológico, ya que dicho acontecimiento brotará de la interioridad del artista.

Heidegger hablará del *ser* como la fuerza responsable de empujar *entes* concretos a la existencia siendo su principal misión su relación con el mundo²²⁷ a través del individuo. Para Heidegger el acontecimiento, la iluminación del fenómeno, solo se hará posible desde la capacidad que el individuo posea para ampliarlo, lo cual quedará íntimamente relacionado al *ser* y al conocimiento, ya que la apertura de cualquier fenómeno solo podrá realizarse desde una precomprensión del mismo. La mirada fenomenológica poseerá pues, una intencionalidad capaz de ser concretada por la vida fáctica que con ayuda de la hermenéutica, tal como Heidegger la transmitía, se traducirá en esa mirada obligatoria del artista en la que el punto de partida, la claridad del horizonte y la dirección en la que los fenómenos quedan involucrados permitirán la iluminación de los mismos. Para Heidegger, la posibilidad de ejecución depende del conocimiento para llevar a cabo la forma y de la necesidad que de tal ejecución se tenga, lo cual en el artista transcurrirá como una obviedad, ya que indiscutiblemente el arte concluye en la representación.

Así, de la mano del existencialismo creciente y de una fenomenología postidealista, el pensamiento se reinstalaba en la creencia de la *sustancia cósmica* y la búsqueda del sentido a través de esta, desarticulando la unicidad del sujeto en el mundo para

²²⁷ HEIDEGGER, Martin: *Ser Y Tiempo*, Granada: Rústica Ediciones, 2005

imbricarlo en lo inasible y oculto desde una extensión de su propia corporalidad y por tanto, de la que el mundo visible ofrece.

*Y ese giro hacia las profundidades desvela, que el sentido inherente a los fenómenos del mundo no lo constituye el sujeto desde sí, sino que emerge a sus espaldas, desde una “terra ignota” que es constante fluir, existencia heraclítea y multiforme en la que el hombre como un ser “arrojado” y siempre en tránsito, se hospeda con la humildad de un dios caído.*²²⁸

Influenciado por el vitalismo nietzscheano, Heidegger concluirá en la *disposición afectiva* como factor esencial en el procedimiento de materialización, siendo el arte el lugar privilegiado donde se dará el acontecer del *ser* y por tanto, el acontecer del mundo desde las posibilidades de la existencia.²²⁹ Una mirada que iba a caracterizar la aspiración de la danza moderna. Tal como diría Roger Garaudy en su magnífico libro *Danser sa vie: después de veinte siglos de desprecio del cuerpo por parte de un cristianismo pervertido por el dualismo platónico*²³⁰ y de haberse convertido en una *lengua muerta*, refiriéndose a los ballets románticos del XIX, la danza del siglo XX promovería nuevas formas en las que hacerse acontecer, al igual que nuevos modos de pensar, de razonar, de interactuar con el mundo. En definitiva, se instalaría en un espacio social en el cual el impulso de existir afiliado a un nuevo modo de comprender la existencia se encargaría de perfilar el amplio escenario que se avecinaba.

Retomando la perspectiva hermenéutica heideggeriana y acentuando el lenguaje artístico como medio comunicador, lo que también atribuiremos al lenguaje filosófico, resaltaremos la importancia atribuida a la comprensión del mensaje para

²²⁸ SAEZ RUEDA, Luis: “ Sendas comunes en el arte y la filosofía del siglo XX. El compromiso nihilista en la experiencia estética”, cit.

²²⁹ Ibidem

²³⁰ GARAUDY, Roger: *Danser sa vie*, cit. En: COLOMÉ, Delfín: *El indiscreto encanto de la danza*, cit, p.114.

alcanzar su expresión, llevándonos a su relación con el lenguaje como portador del mismo, idea que nos aproximará a su discípulo, Gadamer, el cual apoyará finalmente “*el lenguaje como medio universal en el que se realiza la comprensión.*”²³¹

Mediante el lenguaje se hará posible la revelación de sentido y por tanto la comprensión porque todo lo que pretende ser comprendido, es en principio comprensible, porque puede ser articulado lingüísticamente. Para nosotros dichas afirmaciones terminarán por confluir con el diálogo ineludible que el artista mantendrá con su *ser*, y con su obra, un diálogo que podrá ser entablado desde todo tipo de lenguajes y no forzosamente desde la palabra, o con la necesidad de estimular la reflexión intelectual como medio para alcanzar la forma perseguida, ya que tal como se inspira el pensamiento Heideggeriano: *La Palabra ilumina una situación e interviene en ella transformándola, por lo que tiene que ser interpretada y aplicada de maneras siempre nuevas en la historia.*²³²

Dentro del panorama artístico de principios del siglo pasado será el expresionismo, quizás, el movimiento que mejor establezca analogía con la fenomenología creciente. El artista expresionista va a crecer en un cuerpo modernista transformándolo y promoviendo así la revolución ontológica propia de las mencionadas corrientes filosóficas,²³³ recobrando el sentido más profundo de su arte partiendo de una óptica de la vivencia interna.

Se planteaban pues, unos inicios de siglo en los cuales el rechazo por las estéticas tradicionales, absolutas, e inalterables se conformarían como el nuevo paisaje filosófico y artístico, instalándose abiertamente las concepciones ideológicas del

²³¹ SAEZ RUEDA, Luis. “Sendas comunes en el arte y la filosofía del siglo XX. El compromiso nihilista en la experiencia estética”, cit.

Tesis que Gadamer desarrolla en la tercera parte de su obra *Verdad y Método*.

²³² Ibidem.

²³³ El movimiento expresionista en la danza será estudiado con más detenimiento en los capítulos tres y cinco de nuestra investigación.

dinamismo, la búsqueda interior desde una concepción del cuerpo y la capacidad del individuo de formar más allá de lo que muestra la naturaleza. El interés por la plasmación de la forma quedaría relegado a un segundo plano para priorizar sobre el sentimiento o la intuición, enfatizando los procesos de creación en la búsqueda de la plasmación, lo que concluiría poco a poco en una *desmaterialización estética*²³⁴ propia del tipo de representaciones características del siglo XX; aspecto que veremos reflejado tanto en la danza, como en el resto de las artes.

Surgieron los artistas que reivindicaban el arte como una necesidad de expresión nacida del interior, una expresión que debían transformar para encontrar su forma, una forma original y genuina que cada uno entresacaría de sí mismo y no del exterior, rechazando por tanto, la recreación de cualquier propuesta externa para engendrar así el movimiento expresionista a partir del cual se rompían los conceptos estéticos vigentes.

Profunda afinidad pues, la encontrada entre el movimiento expresionista y las teorías fenomenológicas, generándose una desarticulación de las formas para engendrar un arte cada vez más desarticulado que cristalizaría en el arte de las vanguardias y, paralelamente, en las nuevas tendencias dancísticas que surgían. Buscar la forma partiendo de la vida interior del sujeto y configurarla desde su propia experiencia viviente iba a derivar en una deformación o distorsión de lo formado debido a la interioridad abismal del sujeto, lo que para el artista supondría recobrar el sentido de lo expresado desde la mirada de su propia vivencia interna.

Por lo tanto, nuevas concepciones artísticas que, indirectamente, se establecían en un maridaje con los nuevos giros ideológicos que desplegados en renovados modos de expresión se perfilarían en lo abstracto y anti-figurativo, rechazando la simetría o los conceptos de proporción y armonía, permeabilizando así el concepto vigente

²³⁴ SAEZ RUEDA, Luis. “*Sendas comunes en el arte y la filosofía del siglo XX. El compromiso nihilista en la experiencia estética*”, cit.

de belleza y potenciando nuevos criterios donde la disonancia o lo grotesco se abrirían paso hábilmente, dando lugar a una profunda intensificación de los procesos de creación.

Asistimos pues, al nacimiento del arte contemporáneo que, parejamente, a las nuevas tendencias de pensamiento desembocará en una eclosión de formas y diversidad de estilos que asentarán el mismísimo arte del siglo XXI. Arte ajeno al núcleo central que ha recorrido la historia desde el clasicismo hasta el romanticismo constituyéndose como el arte occidental y que, como tal, le ejerce de precedente, legando casi como si de un gen se tratase sus principios originarios. Principios que de algún modo se atisbarán en el arte de nuestros días cuando la excelencia es perseguida, momento en el cual no sería lícito prescindir de ciertos márgenes creadores o ciertas leyes estructurales por ser las encargadas de orientar la verdadera creación. Lo que ocurrirá desde la óptica contemporánea es que dichas leyes estructurales actuarán como ordenadoras desde un plano subordinado a la expresión y no al contrario, tal como postularía el pleno academicismo. Nacía un arte contemporáneo como un arte joven, un arte nuevo, como lo identificaría el célebre pensador español Jose Ortega y Gasset en su obra la *Deshumanización del Arte*.

Ortega y Gasset, influenciado por el pensamiento nietzscheano y la fenomenología de Husserl, también ofrecería su particular visión del paisaje artístico de la época, un paisaje radicalmente rupturista respecto al tradicionalismo del XIX que desde un punto de vista fenomenológico tratará de mostrar como los intereses del artista, a la vez que los de sus futuros contempladores, han ido evolucionando hacia una mayor abstracción debido a las múltiples ópticas adoptadas en el transcurso de la historia

sobre la representación de los fenómenos: *Primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas.*²³⁵

Para Ortega, los creadores del arte nuevo practicarán un arte deshumanizado por el hecho de distanciarse radicalmente de la realidad representativa o vivida trasladando su mirada a la del contemplador situándose así en un ámbito abstracto, ficticio, opuesto a lo real; un ámbito desde donde accederá a ese lugar donde se ubica el arte puro, un arte que completamente apartado de la realidad codificada conduciría al artista al *arte por el arte*. Según Ortega, la metáfora es el lugar privilegiado donde el artista del arte nuevo debe colocarse *en tanto instinto que induce al hombre a evitar realidades.*²³⁶ El creador perteneciente al arte joven romperá con el uso de los recursos metafóricos tradicionales para ser empleados como un instrumento deshumanizador, un *arma lírica, que se revuelva contra las cosas naturales y las vulnere o asesine.*²³⁷ Como resultado se alcanzará una ascensión y una deshumanización de las artes, dando paso a la creación de nuevos mundos en un tipo de estilo al que él denominará *Suprarealismo*, y que será identificado con poetas como Mallarmé o compositores como Debussy.²³⁸

Aunque los principales movimientos vanguardistas iban a dejar plena constancia del naciente arte contemporáneo, la danza moderna que surgía, a pesar de presentarse salpicada y conectada al panorama cultural, ideológico y social del momento, mostrará ciertos rasgos distintivos con respecto a las vanguardias históricas, ya que su desarrollo no quedará imbricado a tales radicalismos estéticos hasta la entrada del postmodernismo, tal como veremos posteriormente.

²³⁵ NIETO YUSTA, Constanza. "Jose Ortega Y Gasset y la Deshumanización del Arte. Espacio, Tiempo y Forma" *Hª del Arte*, serie VII, t.20-21, 2007-2008, págs. 285-289, p. 289.

Disponible en: <http://www.eprints.ucm.es>

[Consulta el 28 de Enero de 2015]

²³⁶ Ibidem, p.290.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Ibidem.

A lo largo de este estudio vemos cómo Nietzsche se constata como el referente esencial de los principales bailarines modernos, pero desde nuestro punto de vista, la danza moderna será identificada como una danza principalmente nietzscheana y zambraniana, ya que el tipo de nacimiento y desarrollo al que se enfrentará, sobre todo, durante la primera mitad de la pasada centuria, nos acercará continuamente al pensamiento nietzscheano.

La danza moderna encuentra su empuje en la adversidad hallando en el obstáculo su motor. Crecerá como una danza sin anclajes, caracterizada por la ruptura constante y la entrega al devenir como móvil esencial de su desarrollo que, en constante mutación, no aceptará una sola verdad, tal como Nietzsche defendería en la esencia de su doctrina. A su vez, albergará un acuciado lirismo que la caracterizará durante varias décadas, lo que en nuestra opinión, asociaremos a la *Razón Poética* de María Zambrano que, como veremos más adelante, podría traducirse en intenso motor creativo para el bailarín emergente. El pensamiento zambraniano iba a defender la claridad de la razón como medio a través del cual poder descifrar las imágenes escondidas en lo originario de cada uno, una razón amplia que asumiese lo procedente de las sombras del ser humano; la *Razón Poética*. Por tanto, la hermenéutica zambraniana se mostraría dirigida por la *Razón Poética* lo que conllevaría atender los aspectos estéticos de la obra, tanto como los contenidos. Un rasgo que la danza moderna emergente, por su parte, no podría obviar.

Pero volviendo al giro ideológico que protagoniza el siglo XX desde una óptica existencialista y fenomenológica, diremos que tanto Heidegger como Merleau-Ponty, referente principal de la fenomenología postidealista francesa, ahondarán y articularán las concepciones fenomenológicas de lo acontecido, de lo real, trasladando la configuración del sentido desde la consciencia trascendental a una

existencia pre-reflexiva²³⁹ que para el artista se traducirá en el hacer acontecer aquello que proviene del *ser*, lo que en el pensamiento Heideggeriano será concebido como el movimiento mismo del desocultamiento (*aletheia*), *un movimiento que consistirá en la emergencia temporal de mundos de sentido, de horizontes globales de comprensión.*²⁴⁰ Por lo que Heidegger acabará por concluir que: *la esencia del arte consiste en el acontecimiento por el cual la obra abre, desde la trastienda pre-lógica e indisponible del existir, una comprensión del mundo en su globalidad.*²⁴¹

El nuevo paisaje que se dibujaba en la danza de aquellas décadas y que, tal como hemos visto, quedaría focalizado en los Estados Unidos eclosionando, enormemente, en una pluralidad de lenguajes y formas como nunca antes se había experimentado, encontrará su aproximación a la llamada *corporalidad inteligente* encabezada por el pensador francés Merleau-Ponty allá por los finales de la primera mitad del siglo XX. Ponty ofrecerá interesantes herramientas ideológicas desde su análisis de la *fenomenología de la carne*, herramientas que se harían notar en los campos artísticos del teatro y la danza, en tanto y en cuanto concede una importancia primordial a la percepción desde la propia fisiología basada en el cuerpo humano. Concediéndole al cuerpo el protagonismo absoluto respecto a la creación y enfrentando lo invisible desde la apertura que la corporalidad provoca, penetrando en el mundo de los pensamientos y valoraciones para insertarnos en un paisaje mental provocado por el mismísimo dinamismo físico que sería capaz de extenderse hasta lo invisible gracias a la percepción.

²³⁹ NIETO YUSTA, Constanza. "Jose Ortega Y Gasset y la Deshumanización del Arte. Espacio, Tiempo y Forma, serie VII", cit.

²⁴⁰ HEIDEGGER, Martin: *Ser y Tiempo*, cit. En: Ibidem.

²⁴¹ HEIDEGGER, Martin: *El origen de la obra de arte. Caminos del Bosque*, Madrid: Alianza Editorial, 1996. En: Ibidem.

En el caso de la danza y por ser el arte del cuerpo por excelencia destacaremos lo que nosotros hemos bautizado como *dualidad genética*, cualidad inherente a la danza que en las formas profesionales se traducirá en procesos de creación radicalmente contrarios. Procesos que podrán ser desplegados partiendo de la fisicalidad más absoluta para confluir en la creación de sentido al tiempo que el gesto se impregna de emocionalidad, o de igual modo se traducirá en aquellas creaciones impulsadas por la intencionalidad de contar o narrar, buscando la significación de aquello que parta de una idea sin que, forzosamente, haya sido configurado desde la propia fisicalidad, sino desde el interés del conocimiento y la observación de lo que rodea al creador, o de su propia condición interior aún no cosificada.

La danza es el único arte donde el artista se convierte por sí solo en obra de arte, diría Nietzsche, y de ahí el concepto de *dualidad genética* al que nos hemos referido en el párrafo anterior. La danza como lenguaje primigenio de la humanidad y, como tal, condición inherente al ser humano, se ha debatido y se debatirá siempre entre concepciones opuestas, entendidas al estilo deleuziano como pliegues de una misma cosa; aquella que se instala en el impulso procedente del cosmos, y la que requiere instaurarse en el pleno estado físico, ya que para que la danza acontezca hace falta el cuerpo en su totalidad, razón por la cual llegado el momento de estructurarla y ordenarla como disciplina, se prestará a un perspectivismo original que la caracterice. Desde la antigüedad hasta nuestros días la danza se ha debatido entre la forma y el espíritu, entre la belleza exterior y la interior, entre el impulso interpretativo y el expresivo, entre un estado emocional o espiritual, y aquel en el que su finalidad es meramente el embellecimiento del espacio. La danza plantea un “problema genético” además de historiográfico porque nace con y del propio cuerpo humano, motivo por el cual su análisis podrá ser realizado desde múltiples perspectivas, tantas como individuos existan, de ahí que más allá de lo marcado o estructurado por el arte incipiente de cada época, la fuerza de los

opuestos quede inscrita en su ADN. La danza no puede darse sin la oposición, sin la fuerza de los contrarios, ya sea observada desde una perspectiva corporal externa como desde una perspectiva corporal interna. La danza puede acontecer debido a la oposición de las fuerzas, al contrario que otras disciplinas artísticas. Ella misma es equilibrio y como tal oposición. Idea esencial que en nuestra opinión sustentará la diversidad de estéticas dancísticas coetáneas que surgirán a lo largo del siglo pasado con su consecuente evolución, una vez las tendencias ideológicas y sociales se hubiesen confabulado para que dicha condición ingénita pudiese ser desarrollada.

Retomando el siglo XX y nuestro interés en ese vínculo activo entre la filosofía y el arte en el cual ambas materias tuvieron un lugar privilegiado resaltaremos que desde el periodo entre guerras y en consecuencia a la primacía de una sociedad occidental levantada sobre un racionalismo imperante, ingenuamente entendido como liberador, se erguiría la *Escuela de Francfort* (Horkheimer, Adorno, Marcuse, Benjamin...) que desafiará, abiertamente, a la fenomenología y al giro existencialista.

La crisis de Occidente exigirá en su opinión algo más que una vuelta a la *sustancia cósmica*. El hombre anhelará una ordenación racional de su propia existencia mediante la que poder abordar su propia autonomía, habiéndose esta eclipsado por el desarrollo de las fuerzas productivas y el avance en materia tecnológica. Contra ese panorama, la *Escuela de Francfort* edificará su teoría crítica en la que el protagonismo de la razón basado en una intersubjetividad colectiva como medio de reencuentro con la sustancia humana se convertirá en su principal reivindicación. A ojos del arte, tal asentamiento ideológico va a desdoblarse en una aproximación a un formalismo fragmentario que cristalizará en ciertas estéticas que buscarán estructurar internamente. Walter Benjamin será, sin duda, el referente revelador de dicha escuela, contraponiéndose a las principales teorías de sus coetáneos para

extenderse respecto al arte, en una nueva concepción que pretende integrar la nueva era tecnológica en el “espíritu” artístico del momento, yuxtaponiendo los conceptos de la obra de arte tradicional con las nuevas concepciones científico-técnicas que se sustentaban en el modelo social que imperaba. Benjamín iba a mostrarse optimista ante las nuevas posibilidades que los grandes avances tecnológicos ofrecían al ámbito artístico. Aceptar la transformación se tornaba esencial para el pensar de Benjamín, defendiendo un arte sujeto a sus condiciones de nacimiento, su lugar social y a sus antepasados y tradiciones, lo cual irá dibujando a lo largo de la historia su propio relato, un relato que escuchar para continuar narrando.

En definitiva, Benjamín aportó una mirada esperanzada en cuanto a las transformaciones artísticas que se avecinaban, lo que al contrario que su colega Theodor Adorno, el cual abrazaría la dialéctica de la negación como estímulo compositivo, encontrando en la negación la afirmación, ya que la propia negación iba a servir como empuje de las nuevas construcciones artísticas que se aproximaban. Adorno acabaría formulando una nueva teoría del conocimiento alejada de la imposición de la identidad e instalada en la diferencia. La obra de Adorno no va a caracterizarse por su identidad estilística, sino por el conjunto de diferencias que agrega mediante un trabajo fragmentario. Entrelazar fragmentos en un campo de interrelaciones, habitar el espacio pero sin subsumirse a una regla a priori sería el camino ahora, y así, esa totalidad cerrada a la que el espíritu moderno aspiraba quedaba convertida en una totalidad abierta en la que lo heterogéneo sugeriría unidad aunque no la ofreciese definitivamente,²⁴² lo que, en el campo de la danza. asociaremos con esa primera negación de los bailarines modernos hacia los ballets clásicos de principios de siglo gracias a la cual emergería la danza moderna, y esa segunda negación que enfrentarían los propios modernos hacia lo moderno y que terminará confluyendo en una apertura ideológica hacia su primera

²⁴² SAEZ RUEDA, Luis. “Sendas comunes en el arte y la filosofía del siglo XX. El compromiso nihilista en la experiencia estética”, cit.

negación, el ballet, al que a partir de ahora podrán acudir como un elemento más de configuración estética, desvencijando muchos de los prejuicios que se venían experimentando entre ambas concepciones.²⁴³

El principio de unidad que hasta ahora había prevalecido en todo el espectro artístico iba a quebrantarse inevitablemente distinguiendo las últimas décadas del siglo. A partir de ahora la pureza de las prácticas artísticas quedará relegada a un segundo plano dando paso a nuevas intervenciones espaciales que en el teatro y la danza latirán con fuerza, convirtiendo la obra en un campo en el cual la convivencia de las diferentes disciplinas artísticas será el estado predominante, introduciéndose la heterogeneidad en cada estilo. Nos aproximamos, por tanto al postmodernismo, una etapa donde la filosofía existencial y el estructuralismo se ocuparán una vez más de desarticular, contribuyendo con la continua creación.

Así, las fuentes responsables de configurar la realidad se irán abismando implacablemente, lo que en el ámbito artístico cristalizará en una diversidad concurrente de procesos creativos que, a partir de la década de los sesenta, eclipsarán en un un caos de perspectivas inmersas en la experimentación que reajustarán la escena contemporánea.

El estructuralismo comenzará asentándose principalmente en la semiótica, pero acabará trascendiendo profundamente el pensamiento de la segunda mitad del siglo XX. Viajará más allá de lo fenomenológico-existencial para desenmascarar toda constitución de sentido como una causa posterior originada en la creación de estructuras desprovistas de significación, por lo que el lenguaje más profundo de la existencia será la propia estructura, dejando de ser un espacio abierto a la

²⁴³ GARAUDY, Roger. *Danser sa vie*, cit.

significación y el sentido para convertirse en un sistema de significantes relacionados entre sí.²⁴⁴

Ahora bien, si hay un pensamiento que asociemos directamente a la postmodernidad en términos artísticos, será el *pensamiento de la diferencia* francés. Autores como Derrida, Deleuze o Lyotard se instalarán en una ontología del sentido que se prestará a todo un proceso de interacción entre la ausencia y la presencia del mismo como distinción interna de toda experiencia individual.²⁴⁵ El flujo experimental que caracterizó la danza del periodo postmoderno constituyó todo un reto para muchos de los intérpretes y creadores del momento, especialmente para aquellos profesionales que, desde una profunda formación técnica, debían romper moldes para reinsertarse en una esfera, casi laberíntica, en la que el manejo de múltiples elementos ajenos a la propia danza exigía ser dominado para colocarse a la altura de las circunstancias, por lo que la reinvención, el conocimiento y el dinamismo mental se tornaban inminentes en los artistas del momento.

Saber prescindir de esa dualidad existencial y fenomenológica en las cuales se había debatido la filosofía y el arte durante la primera mitad del siglo, requeriría nuevos enfoques mentales que permitiesen romper con determinadas jerarquías sociales plenamente establecidas, traduciéndose en reflexión, vocación y finalmente en ejecución. Ejecución, tal como asociaremos a Derrida, conformará el rasgo distintivo que nos aproxime a su teoría de deconstrucción que abiertamente asociaremos al fin representacional del artista.

²⁴⁴ SAEZ RUEDA, Luis. "Sendas comunes en el arte y la filosofía del siglo XX. El compromiso nihilista en la experiencia estético", cit

²⁴⁵ Ibidem

Efectivamente para Derrida: *Toda gestación dinámica está condenada a culminar en el resultado de una “presencia”, estructuralmente organizada, cuyo carácter estático colapsa la dinamicidad emergente.*²⁴⁶

Comprenderemos en dicha afirmación un proceso mediante el cual no accederemos a una consecución total empapada de pleno sentido, sino que descubriremos pequeñas huellas de sentido en su estructuras, las cuales acabarán ofreciendo una totalidad abierta, factible de ser interpretada desde la propia individualidad de cada uno, pudiéndose así trasladar a la participación activa del espectador en las representaciones, otro rasgo característico de las concepciones más contemporáneas. Según dicha idea, Derrida nos mostrará la obra como una red de acontecimientos en los que la identidad originaria habrá sido vulnerada en pos de la expresión, dando lugar a estructuras salpicadas por el sentido pero no plenamente configuradas a su favor. Nos referimos a ese abismo que se produce entre la imaginación y el mundo cosificado.

En nuestra opinión, y tal como veremos posteriormente en el capítulo que dedicamos al filósofo francés, el arte coreográfico permitirá ampliamente este proceso de deconstrucción derridiana en el que el juego entre los significantes conformará estructuras salpicadas de sentido, confluyendo en una totalidad abierta a la comprensión y cerrada momentáneamente en su forma. Nuevas concepciones ideológicas vislumbradas en el tipo de composiciones artísticas del siglo XX, en continua evolución y cada vez más alejadas de los conceptos de la mimesis o la recreación.

Según Lyotard la necesidad abstraccionista del arte contemporáneo se distancia de una *voluntad cosificadora que aliente la racionalización del mundo*²⁴⁷. La

²⁴⁶ SAEZ RUEDA, Luis. “Sendas comunes en el arte y la filosofía del siglo XX. El compromiso nihilista en la experiencia estética”, cit

²⁴⁷ Ibidem.

imaginación creadora requerirá la configuración de una idea cuya extensión infinita desborde su propia representación, de ahí que Lyotard considerando dicha experiencia apoye la tesis de que en lo real siempre existe una dimensión incapaz de ser representada. Según el pensador francés, el arte de nuestro tiempo se agita en un anhelo abstraccionista y experimental que quizás pueda comprenderse como un rasgo general de la experiencia estética y no solo como una singularidad única del siglo XX.²⁴⁸ Aunque en nuestra opinión, la configuración artística del pasado siglo, quedó extremadamente empapada de abstraccionismo e incorporeidad en sus formas.

Por tanto, si en la hermenéutica de Heidegger y la fenomenología de la carne pontyniana se descubre la reflexión y la representación como operaciones derivadas respecto a la verdad que acontece en la existencia prereflexiva, el pensador de la diferencia, contrariamente a aquellos que defendían la fenomenología y el existencialismo, encontrará el impulso en el propio juego de los acontecimientos, y no, en el reconocimiento del *ser*, un juego entre la presencia y la ausencia, el sentido y el sin sentido, lo objetivo y lo subjetivo, de modo que se dé el procesualismo necesario para hacer aparecer los sucesos buscados.

En síntesis, para el artista de los sesenta el *pensamiento de la diferencia* traería consigo la necesidad imperante de arrancar realidades hasta ese momento encadenadas entre sí, realidades encauzadas acorde a reglas que, a partir de ahora, quedarían puestas en suspenso. Apropiándonos de la reflexión deleuziana diríamos que el nexo en la “unidad” de la obra es ahora *la diferencia*. Tanto el arte como el pensamiento deberán anclarse en la *desterritorialización* como condición forzosa para constituir novedosas *territorializaciones*.²⁴⁹ Así pues, la obra se entenderá

²⁴⁸ SAEZ RUEDA, Luis. “Sendas comunes en el arte y la filosofía del siglo XX. El compromiso nihilista en la experiencia estética”, cit

²⁴⁹ Ampliaremos los conceptos deleuzianos y su relación con el arte coreográfico contemporáneo en el capítulo cinco de esta investigación.

como un proceso de interacción de elementos heterogéneos que se permitan coexistir en un mismo espacio encontrando la armonía en su diferencia, ampliándose así la concepción de la obra, en tanto y en cuanto admitirá nuevas relaciones dependientes de la colocación o interacción de los elementos, cambiando así su intrínseco modo de funcionar. Durante la época de los sesenta esta nueva concepción deleuziana respecto a sus estructuras y conceptos se asociará fácilmente a las producciones artísticas relacionadas con la intervención en el espacio, lo que expondremos con calma en el capítulo que le dedicamos.

En suma, hasta aquí se ha pretendido trazar un recorrido con el que poder evidenciar la sintonía vocacional entre arte y filosofía para concluir en la postmodernidad como periodo en el cual, salvando la polémica a la que dicho vocablo se presta en sus diversas definiciones, se sitúa el hombre contemporáneo actual. Llegar hasta aquí, invita a esa reflexión final en la que nos vemos envueltos hoy. El arte y el pensamiento se han enfrentado de modo paralelo, si se nos permite, a la destrucción de la metafísica, por lo que conforme al *pensamiento débil* creado por Gianni Vattimo, el célebre pensador de la postmodernidad, la implacable muerte de Dios que emergió con Nietzsche y que continuaría con Heidegger derivará en un nihilismo al cual el individuo contemporáneo deberá enfrentarse desde múltiples perspectivas. Un nihilismo previamente augurado por Nietzsche y que Vattimo comprenderá desde una óptica de posibilidades positivas y no trágicas y absolutistas.

Ciertamente, el pensamiento actual al igual que el arte se nutre de dicha reflexión. El individuo contemporáneo queda situado, hoy, en escenarios complejos en cuanto a la inestabilidad imperante que, a su vez, desde su inherente dinamismo se funde en transformación, innovación y alternativas. Una pluralidad ineludible imbricada gracias al imperialismo tecnológico e indiscutible favorecedor de la comunicación. Pero también una actitud ante la cual el valor se hace indispensable. El individuo de

hoy no puede cobijarse en un suelo inalterable donde sentirse plenamente seguro, puesto que la época en la que la verdad absoluta se convertía en protectora de la existencia desapareció para siempre. Pero esto no debe trasladarse, siguiendo el pensamiento nietzscheano, a la desolación, resignación o a la impotencia, sino que habrá que abrirse a una aceptación de constante mutación positiva a la que la propia existencia se acoge. Habrá que abrirse al perspectivismo, a una multiplicidad de miradas que, tal como diría Nietzsche, será propia de la visión del artista.

El artista contemporáneo, por tanto, se enfrentará a la creación desde una perspectiva ideológica similar que se ajustará al tipo de obras que se producirán desde la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días. El pensamiento de la diferencia o postestructuralismo trajo consigo modos radicales de romper con las “formas clásicas modernas” ya inmersas en las sustanciales transformaciones humanas que la modernidad traía consigo. La fragmentación, la interrelación entre las diferentes disciplinas artísticas, así como la permisividad en la desarticulación de las formas por medio de elementos “diferentes” condujo al arte y en concreto a la danza posmodernista a un panorama de experimentación tal, que hará de ese momento, si no una base sólida a la que mirar, sí un horizonte al que no perder de vista para enfrentar la creación dancística actual.

Hoy la danza contemporánea²⁵⁰ debe permitir la permeabilidad constante de elementos creativos, precisamente por lo que el propio concepto de contemporaneidad nos enseña. En nuestro país aún cuesta reconocer dicha permeabilidad aunque cada vez se recurre más a ella, lo que en otros países de Europa ya es, hoy, su forma de vida. La danza contemporánea al igual que el individuo contemporáneo transitará el eventualismo, la congregación de particularidades que desde la diferencia convivan armónicamente pudiendo recorrer

²⁵⁰ Entendemos danza contemporánea, aquí, como danza moderna actual, salvando la apropiación del término como definición de una técnica o estilo en concreto.

y penetrar el espacio, así como abrirse a infinidad de espacios diferentes donde poder ajustar su aparición dando lugar a una mayor abstracción en sus producciones, al igual que a intensos y particulares procesos de creación.

Así es como, efectivamente, y ajustándonos a las disertaciones de Vattimo, optaremos por un pensamiento *débil* para el artista, en tanto y en cuanto se hace latente la flexibilidad de perspectivas, la multiculturalidad, la convivencia de géneros, la mirada a lo “clásico” como solidez en la artesanía de las formas. Para reordenar el caos, primero habrá que habitar la armonía, de ahí la importancia de volver la mirada al pasado. Por tanto, nos instalamos artística y dancísticamente en un paisaje de emancipación levantado sobre ideales de pluralismo y tolerancia, abiertos al diálogo y a la diferencia, constatados no solo como la forma de vida del individuo actual sino como la fórmula creativa del artista de nuestros días.

3.3. Algunos diálogos entre la danza y el pensamiento contemporáneo

*Pero no hay regla ni ley para esa misteriosa transformación química en cada artista aislado.*²⁵¹

*La concepción de un artista es un proceso interior. Tiene lugar en el espacio aislado e impenetrable de su cerebro, de su cuerpo.*²⁵²

Stephan Zweig

Colocando el pensamiento como empuje en el arte del danzar, y por ende, en el proceso de creación coreográfica, abrazaremos un pensamiento que desde el conocimiento y la comprensión inste a una ampliación sucesiva del campo de

²⁵¹ ZWEIG, Stephan. El misterio de la creación artística. Conferencia pronunciada en Buenos Aires. Disponible en: <http://www.medellindigital.gov.co>, pdf.

[Consulta el 04 de Febrero del 2015]

²⁵² Idem p.4.

experimentación para el artista, acrecentando la creatividad y accediendo a múltiples herramientas que se integren como cómplices de esa labor configurativa a la que su propia fuerza interna le empuja, abogando por un desarrollo de la creatividad a partir de la razón en combinación con el *espíritu*, derivando en un encuentro consciente con el cuerpo que origine la representación, recogiendo así ciertas leyes y modos de reflexión en los cuales quede manifestada esa fuerza elemental que otorgamos al pensamiento en su tropiezo con el artista, provocando encuentros y entablando asociaciones con pensadores que de algún modo cavilaron sobre tal planteamiento.

3.3.1. La danza como metáfora del pensamiento: Nietzsche y Alain Badiou.

Nietzsche se instaló en el danzar para elaborar su doctrina y su escritura, su legado quedaría reflejado en un pensamiento danzado como esencia de su mensaje en el que proclamaría la necesidad vital de una filosofía de la música y de la danza. De este modo tratamos de aproximar la danza a la filosofía, entendida esta última, como representante esencial del pensar. Alain Badiou, novelista, dramaturgo y filósofo francés constituirá uno de los pocos pensadores contemporáneos que han procurado encuentros con la danza profesional desde el pensar. Badiou se ocupará de elaborar una interesante reflexión sobre la danza y el pensamiento titulada: *La danza como metáfora del pensamiento*²⁵³, de la que de nuevo, nos serviremos para mostrar y no demostrar, tal como a la propia filosofía le atañe.

Según Badiou, Nietzsche concibe la danza como una metáfora forzosa del pensamiento, en tanto es oposición al *espíritu de pesantez* que a su vez se concibe como opositor de *su Zarathustra*, de ahí que la danza se constituya análoga al vuelo

²⁵³ BADIOU, Alain. *La danse comme métaphore de la pensée*. En *Danse et Pensée*, (obra colectiva), París: GERMS, 1993. En: BARDET, Marie: *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires : Cactus, 2012.

Texto que será presentado en un coloquio del GERMS organizado por la Universidad de París 8 y el que justamente, sería titulado *Danza y Pensamiento*.

y a la ligereza. Como Zaratustra declara: *Y sobre todo que yo sea enemigo del espíritu de la pesadez, eso es algo propio de la especie de los pájaros*²⁵⁴. La danza en Nietzsche se muestra como referente irrefutable de lo mutante y como tal, fugacidad innata en sí misma, aquella que acontece trazando y derribando, pero que deviene acontecer desde su inminencia, debiendo mostrarse a sí misma como espíritu *pensante* y no *pesante* ya que danza es vuelo en sí misma. De ahí danza como metáfora del pensamiento lo que Nietzsche mostrará con la convicción de que el pensamiento es una intensificación.²⁵⁵ *Esta convicción se opone a la tesis según la cual el pensamiento es un principio cuyo modo de realización es externo.*²⁵⁶ Badiou explicará su aparición gracias a la fuerza de su inminencia y no al empuje de las fuerzas externas: *La danza es como un círculo en el espacio, pero un círculo que es su propio principio, un círculo que no se traza desde afuera sino que más bien se traza a sí misma,*²⁵⁷ de ahí su inminencia. Una perspectiva de la que nos apropiamos para explicar ese instante en el que sea posible trascender la pura espontaneidad procedente del impulso interno como medio previo al trazo, colocando el diálogo corporal a partir de lo que el pensamiento empuja, accediendo así a la plena elegancia que el arte del danzar mantiene. De tal motivo derivará la diferencia esencial entre la danza primigenia y el arte del danzar, instaurado allí donde como arte, implica irremediamente al pensamiento para trascender la “normalidad” y poder constituirse como tal, situándose en ese lugar donde el trabajo propio de la creación artística es llamado como arma esencial que enraíce el acontecimiento.

²⁵⁴ BADIOU, Alain. "La danza como metáfora del pensamiento." *Fractal*: Revista trimestral.

Disponible en: <http://www.mxfractal.org>

[Consulta el 4 de Febrero de 2014]

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ Ibidem.

Entramos pues, en la idea nietzscheana de pensamiento activo en continua transformación, pensamiento igual a danza. Danza es en sí misma metamorfosis y potencia activa, por lo que liberará una *interioridad afirmativa única*²⁵⁸. *Por consiguiente, la danza designa la capacidad del impulso corporal no tanto de proyectarse fuera de sí, sino de quedar atrapado en una atracción afirmativa que lo contenga. Este es quizás el “insight” más importante de Nietzsche: más allá de la exhibición de movimientos o la rapidez de sus diseños externos, la danza es lo que da testimonio de la fuerza de restricción en el corazón de estos movimientos. Desde luego esta fuerza de restricción se manifestará únicamente en el movimiento, pero lo que cuenta es la potente legibilidad de la restricción.*²⁵⁹

Restricción propia del ejercicio del pensar que nos aleja de cualquier doctrina referida a una danza como impulso primitivo y desbordado, manifestando así la enorme capacidad de control que el ejercicio profesional conlleva, distanciándola por tanto de lo que Nietzsche llamaría *vulgaridad*. *Nietzsche escribe que toda vulgaridad deriva de la incapacidad de resistir a un ruego. O la vulgaridad radica en el hecho de que estamos obligados a actuar “que obedecemos a cada impulso”*²⁶⁰. La dificultad del bailarín profesional se ancla en esa lucha continua de contención forzosa e inevitable que desembocará en control, elegancia y profesionalidad; una lucha dependiente de un pensar capaz de soportar los sucesivos acontecimientos del profesional, así como su capacidad de originar, de crear. Concebir la danza desde dicha perspectiva implicará un movimiento originado a partir de aquello que aún “no ha tenido lugar” por lo que hasta el momento de acontecer permanecerá contenido dentro del movimiento mismo.²⁶¹ Esa contención de la que habla Badiou se mantendrá íntimamente relacionada con la extensión o reducción del pensamiento, o lo que sería lo mismo según la mencionada visión,

²⁵⁸ BADIOU, Alain. “La danza como metáfora del pensamiento”, cit.

²⁵⁹ ibidem

²⁶⁰ ibidem

²⁶¹ ibidem

con la amplitud o reducción de la mismísima danza en el cuerpo danzante; asunto que continuaremos recorriendo apoyándonos en la cuestión que plantea la cristalización corporal o dancística del propio pensamiento.

3.3.2. La experiencia sensible de la gravedad, un medio que revela la integración del pensamiento en el mundo: diálogando con Marie Bardet, Jean-Luc Nancy y Schopenhauer.

En su libro *Pensar con mover*, Marie Bardet²⁶² hará mención a la figura del filósofo Jean-Luc Nancy, presentado por ella misma como un pensador que ha sabido captar el peso de la danza en el pensamiento. Más concretamente, el planteamiento de Nancy se ha situado en la cuestión del peso del cuerpo²⁶³ desarrollando un pensamiento instaurado en el *sentido*, en la configuración de los *sentidos*. Partiendo de las reflexiones de Nancy, Bardet nos hablará de una experiencia del pensar desde la sensación de la gravedad como el modo de insertar el pensar en el mundo, *el ejercicio del pensamiento como experiencia de la realidad, y los lazos que se anudan allí y se retuercen. Es la tendencia de la danza como metáfora a crear un afuera del tiempo.*²⁶⁴ Lo que Badiou llamó *retención* y nosotros entendemos como contención, como control.

Nancy se situará en el cuerpo desde la experiencia que permite el pensamiento a través del peso, pasando por un juego sucesivo con la gravedad que convocará imágenes concretas fruto de la experiencia; imágenes que buscarán el contacto de los pies con el suelo y que, a su vez, deslizándose sobre él emprenderán el vuelo. Imágenes que buscan emanar de la experiencia concreta y no del simbolismo,

²⁶² Marie Bardet: Doctora en filosofía por la Universidad de París 8 y bailarina de danza contemporánea, así como formada en diversas artes del movimiento.

²⁶³ NANCY, Jean-Luc: *Corpus*. París: Métailié, 2000. En: BARDET, Marie: *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires : Cactus, 2012.

²⁶⁴ BARDET, Marie: *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires : Cactus, 2012, p.51.

creando así el contacto real con el tiempo y el espacio, rozándose con ambos; por lo que si hay encuentro, hay pensar, un asunto que manejar y que seguir modelando desde la entera presencia capaz de constituirse en esa simbiosis pensamiento-cuerpo, tan duramente buscada.

Ahora bien, si entendemos la danza como la experiencia sensible de la gravedad, comprenderemos el juego sucesivo al que el cuerpo se lanzará desde dicho estado; espacio, tiempo, peso, cuerpo han entrado en escena, por lo que obviando por un momento la fuerza del pensamiento, la inmediatez podrá ser también comprendida, en esa relación que se emprende con el mundo, guardando una tensión inevitable que atravesará la danza en esos lugares donde el gesto es capaz de iluminarse, por lo que se dará *una apertura que fuerza un desplazamiento en el pensamiento*.²⁶⁵

Dirá Bardet:

*El encuentro entre la danza y la filosofía obliga a pensar esta experiencia sensible de la gravedad como anclaje del mundo, y el pensamiento sería entonces fuerza de desplazamiento de los conceptos. Hacer una filosofía con la danza, es poner al pensamiento a prueba de su anclaje en el mundo.*²⁶⁶

Hacer filosofía con la danza no es concretamente el interés de estas líneas, ahora bien, comprender desde una logicidad el soporte que esta otorga a la danza es, precisamente, lo que las genera. El pensamiento, por tanto, mostrará su inminencia en la danza debido a la gravedad, Nancy hablará de un *cuerpo pesante* y un *cuerpo pensante*, autorizando así el encuentro entre danza y filosofía, entre danza y pensamiento. Por consiguiente abrazaremos un peso y una ligereza como fuerzas opuestas encargadas de producir la tensión necesaria para que la danza aparezca.

²⁶⁵ BARDET, Marie. *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires : Cactus, 2012, p.51.

²⁶⁶ Ibidem.

Un escenario riguroso con el que poder hacer analogía de lo que aquí se menciona podría conformarlo aquel referido a la arquitectura. Dirá Marie Bardet que el hecho de que la gravedad se plantee como experiencia estética emergiendo de la oposición entre lo ligero y lo pesado es algo a lo que Schopenhauer²⁶⁷ ya aludió en su momento, refiriéndose a un arte que, en principio, se diría que nada tiene que ver con la danza; el arte arquitectónico, un arte que evidentemente pone en juego los principios de la pesantez, la coherencia, la resistencia, la fluidez, etc.²⁶⁸ En palabras de Schopenhauer:

*Puesto que, a decir verdad, es la lucha entre la gravedad y la resistencia la que constituye por sí sola el interés estético de la bella arquitectura; hacer destacar esta lucha de una manera compleja y perfectamente clara, esa es su tarea. He aquí como la cumple: ella impide a dichas fuerzas indestructibles seguir su camino directo y ejercerse libremente: las desvía para contenerlas; prolonga así la lucha y vuelve visible bajo mil aspectos el esfuerzo infatigable de las dos fuerzas. [...] Por tal motivo, gracias a esos desvíos forzosos, gracias a esos obstáculos, las fuerzas inmanentes a las piedras brutas se manifiestan de la forma más clara y más compleja.*²⁶⁹

Efectivamente, Schopenhauer hablaba de arquitectura, pero ciertamente podría comprenderse como el día a día de cualquier artista-bailarín en sus sucesivos encuentros con la danza; definición perfecta entre el cuerpo danzante y su danza. Allí donde la danza requiere de un trabajo más atento en la construcción del gesto,

²⁶⁷ Schopenhauer, en El Libro III de *El Mundo como voluntad y representación*, se refiere al arte como esencialmente materia, tomando como referencia el arte arquitectónico. En: SHOPENHAUER, Arthur: *El Mundo como voluntad y representación*, Madrid: Alianza, 2002.

²⁶⁸ BARDET, Marie: *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*, cit.

Hoy en día existen numerosos estudios que asocian la arquitectura a la danza y viceversa, encontrándose una relación crucial entre ambas formas de arte.

²⁶⁹ SHOPENHAUER, Arthur: *El Mundo como voluntad y representación*, Madrid: Alianza, 2002, p.275-276.

la línea o la mirada, la relación se complica, insertándose en una complejidad en la que la lucha se convierte en una *constante tensional* derivada de los opuestos; ahí es donde el peso de los matices deberá ser recogido para desembocar en una correcta ejecución. Matices que sin duda se harán visibles desde un trabajo teórico-práctico indispensable para todo aquel que enfrenta la danza como forma de vida. Así, la obligación del pensar ligado a la experiencia corporal se hace inminente. Pero vamos por partes, analicemos poco a poco las afirmaciones “Schopenhauarianas” y conduzcámoslas a la mismísima danza.

a- la lucha entre la gravedad y la resistencia la que constituye por sí sola el interés estético....

El cuerpo danzante no puede, en ningún caso, dejar de habitar ambas condiciones, enfrentándose a ese diálogo constante entre peso y resistencia para producir el gesto, el ritmo, el trazo, articulando y desarticulando. Aquel que danza dibuja en el espacio configurando la plástica buscada, creando formas sucesivas que se convierten en imágenes fugaces pero concluyentes; gravedad y resistencia como responsables del *atravesamiento* que el pensamiento sufre en su objetivo por corporeizarse, por lo que considerando dicho *atravesamiento* recordaremos como Nancy aplicaría dicho fenómeno a la mismísima danza, lo que explicaría del siguiente modo:

*Se dice demasiado poco cuando se dice que el material, el médium, el objeto de la danza es el propio cuerpo, y que eso definiría su singularidad entre las artes: en realidad el objeto es el *atravesamiento del cuerpo*, su trance ¿*atravesamiento por dónde?* Quizá por nada, o por una energía, o por una gracia -pero sea cual fuere la palabra- *atravesamiento del cuerpo por lo incorporal que lo retira de su**

*organización y de su finalidad de cuerpo. El cuerpo se convierte en lo incorporal de un sentido que sin embargo no existe en otra parte que a través del cuerpo.*²⁷⁰

En efecto, la danza aparece a través de dicha relación peso-resistencia que, a su vez, derivará en una diversidad de relaciones que provocarán una manera de pensar, atravesando los conceptos que la elaboran y que ella misma elabora, así como todas aquellas inquietudes que le dan la vida. La captación de los conceptos surgidos de la mismísima experiencia de tales variabilidades conectadas gravitatoriamente se conformará como responsable de su configuración estética.

b- hacer destacar esta lucha de una manera compleja y perfectamente clara, esa es su tarea. He aquí como la cumple: ella impide a dichas fuerzas indestructibles seguir su camino directo y ejercerse libremente: las desvía para contenerlas; prolonga así la lucha y vuelve visible bajo mil aspectos el esfuerzo infatigable de las dos fuerzas.

Concebir la danza como arte implica enfrentar en cada encuentro el conflicto entre las fuerzas opositoras, ganarle la batalla al impulso desde la contención resistiendo continuamente, siendo capaz de mostrar la complejidad en la ligereza; ardua tarea que desafiar para poder alumbrar.

c- Por tal motivo, gracias a esos desvíos forzosos, gracias a esos obstáculos, las fuerzas inmanentes a las piedras brutas se manifiestan de la forma más clara y más compleja.

Permitirse desafiar tal proceso sucesivamente y de un modo prolongado, tal como a la danza le concierne, es ciertamente labor trabajosa para la cual la inteligencia debe estar preparada. Ponerle nombre y apellidos a los instintos capaces de ser manejados por la intuición, reconocerlos y conceptualizarlos acercándolos así al

²⁷⁰ BARDET, Marie: *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*, cit, p.56.

intelecto para dirigir la configuración, se hará indispensable. Tal labor obliga a reconocer el pensamiento como arma, como herramienta compañera en tan ardua tarea, de ahí la inmersión del artista en la doctrina nietzscheana, por ejemplo, como arma esencial para combatir. Todo un pensamiento que tal como su maestro le descubrió sería dirigido por la voluntad; una voluntad inherente a toda criatura viviente, pudiendo esta desembocar en diversas fórmulas que, reconocidas y puestas en acción, procurarán la superación de la existencia. Schopenhauer escribiría ya en su día:

*De la voluntad puede decirse que el ser humano se la ha dado a sí mismo, pues él mismo la es; pero el intelecto es una prenda que ha recibido del cielo, es decir, del eterno y misterioso destino y de la necesidad con que actúa [...]*²⁷¹

Entonces, voluntad para actuar, inteligencia para reconocer lo externo y lo interno como polos inevitables a los que acudir en el encuentro con el arte, con la danza, y en definitiva, con nosotros mismos, sea cual sea el medio elegido. Cuando de arte se trata y especialmente de danza por su condición inseparable de la anatomía humana, la complejidad a la que es arrojado el danzante solo podrá ser solventada con la puesta en marcha de una variabilidad de medios que, inevitablemente, sean guiados por el pensamiento.

3.4. La Danza como aventura de un cuerpo desde la mirada conjunta de Nietzsche y Antonin Artaud en la escena teatral contemporánea.

[...] Toda creación nace de la escena, encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra.

²⁷¹ SÁNCHEZ PASCUAL, ANDRÉS: *Schopenhauer. Palabras Aforismos y Comparaciones*, Barcelona: Edhasa, 1995,p.36.

[...]Parece de verdad que donde reinan la simplicidad y el orden no puede haber teatro ni drama, y que el verdadero teatro, como la poesía, pero por otros medios, nace de una anarquía organizada, luego de luchas filosóficas que son el aspecto apasionante de estas unificaciones primitivas.

Antonin Artaud

Indudablemente, la escena teatral contemporánea ha trasladado la danza a un universo artístico plural donde la posibilidad de construir nuevos lenguajes a partir de lo que ella misma ofrece y de las relaciones de convivencia con otras múltiples formas de arte ha supuesto un rasgo distintivo de muchas de las propuestas dancísticas actuales. La danza contemporánea²⁷² se ha constituido dentro de los variados registros dancísticos como el género privilegiado al cual atribuirle la permeabilidad suficiente para formar parte de las nuevas propuestas actuales, una característica que, desde nuestro proyecto, pretendemos extender a todos los registros danzados traspasando barreras conceptuales y escénicas para abordar la verdadera creación desde perspectivas plurales, dejando a un lado el etiquetaje para abrazar el arte, sea cual sea el género en el que se nos muestre.

El siglo XX nos ha legado un siglo repleto de danza. Las experimentaciones y descubrimientos de nuevas tendencias, así como las numerosas fusiones de multitud de registros llevadas a cabo han constituido una de sus principales características, pero a pesar de lo dicho, el freno social, educacional y cultural dependientes del contexto, país o momento en el que nos encontremos, continuará conformando un factor de lucha al que mirar y desde el que luchar para continuar evolucionando y acrecentando las posibilidades de expresión artística a la que cada forma en cada momento esté llamada.

²⁷² En este caso estaríamos teniendo en cuenta ambos aspectos, el cronológico y el encargado de definir un registro concreto, ya que hablando de actualidad y tal como veremos a lo largo del presente estudio, la disolución de las formas se conformará como impronta de la construcción artística actual.

Una distinción particular de nuestro país, hoy por hoy, serán los pocos apoyos estatales a los que las artes escénicas se enfrentan, lo cual no causará únicamente un freno económico, sino formativo y por supuesto cultural, por lo que el panorama mental al que se enfrentan nuestros futuros profesionales es un hecho. El análisis al que someteremos, más adelante a la danza moderna del siglo pasado descubrirá el lugar en el que nuestro país se encuentra con respecto a las nuevas concepciones dancísticas que hemos de abrazar para continuar evolucionando junto con gran parte de la escena actual europea, así como americana. La intención de estas líneas no es, en ningún caso, analizar los problemas sociales, culturales o políticos de nuestro país, pero consideramos importante su mención ya que delimita las líneas de investigación que en este estudio se consideran.

Los cambios profundos que el ámbito dancístico afronta en nuestros días aborda un paisaje al que hacer frente desde la flexibilidad y la plena aceptación de la diversidad cultural y por tanto humana, lo que debido al desarrollo de la comunicación y en consecuencia al acceso informativo se convertirá en un hecho ineludible que caracterizará todo tipo de cuestiones y por ende, el arte. Así, la nueva concepción de la escena actual contemporánea sitúa a la danza en un terreno donde la diversidad y variabilidad de herramientas constituye un hecho esencial al que sumarse. De ahí las diferentes y variadas especulaciones a las que exponemos esta investigación y de ahí la selección de las diferentes teorías en las que hemos pretendido apoyarnos, justificando nuestro próximo encuentro con el *cuerpo* desde una óptica teatral nietzscheana y artaudiana. Nos serviremos de la mirada de cada uno de ellos para continuar cargando la mochila del danzante de posibles herramientas que permitan adquirir una amplitud de pensamiento mediante el que abordar el cuerpo desde un perspectivismo único con el que desafiar el propio proceso creativo al que cada uno esté llamado.

Utilizar el lenguaje coreográfico para construir pensamiento al tiempo que usamos el pensamiento para construir lenguaje coreográfico; un asunto que nos permite abrir una nueva reflexión en torno al arte coreográfico contemporáneo, a la vez que nos consiente pisar la escena teatral de nuestros días. Instalarse en el *Arte Coreográfico Contemporáneo* actual requiere, indiscutiblemente, manejar un abanico de herramientas variadas que posibiliten acceder a la multiplicidad de visiones que el arte actualmente acoge, por lo que hablar hoy en día de arte coreográfico no implica exclusivamente hablar de danza desde la construcción del gesto corporal, sino de emprender la danza desde y con todos aquellos elementos que hayan sido seleccionados para la construcción de la escena.

3.4.1. El cuerpo en la escena teatral contemporánea y su pluralidad a partir de la visión del danzante.

La construcción de la subjetividad por medio de la creación de un determinado lenguaje es la finalidad del creador. En el caso del creador escénico y dancístico, o lo que es lo mismo del coreógrafo, la producción de signos mediante el gesto así como la creación de estructuras desde los signos creados partirán del cuerpo externo primordialmente para alcanzar su configuración, la capacidad de manejar los signos corporales, así como el resto de elementos que conformen la escena es lo que finalmente nos llevará a la plástica de las imágenes creadas, imágenes capaces de proyectar un *abismo expresivo*, tal como diría María Zambrano, que se conformará como eje de la escena teatral contemporánea. Tal proceso de creación habrá de situarse en un recorrido presidido por el intelecto al tiempo que por la sabiduría del instinto, lo cual no deberá confundirse con el frenazo que supondría un exceso de intelecto, es decir, sobrepasar la logicidad representacional de tal modo que aniquilase la sabiduría instintiva, esencia de la producción. Con este asunto penetramos en los universos creativos y transmutadores de artistas como

Nietzsche y Artaud, que a pesar de sus diferencias sincronizarán positivamente respecto a la esencia creativa.

Tal como mencionábamos anteriormente, la conciencia corporal que desarrolla un individuo poseedor de algún tipo de enfermedad potencial es decididamente un hecho ya que la enfermedad se constituirá forzosamente como responsable de colocar al individuo en la plena corporalidad, siendo esta la causa inevitable en la que el dolor deriva.

Decíamos que Nietzsche construiría todo su pensamiento en torno a esta experiencia. Una experiencia que mostrará la decadencia corporal a destiempo, situándole en un intenso conocimiento del dolor físico que impondrá sus límites continuamente recordándole su extrema vulnerabilidad; un estado que también iba a caracterizar la vida de Antonin Artaud; una vida que transcurriría envuelta en un cuerpo enfermo donde el dolor iba a convertirse en su más fiel compañero, forzándole a pensar sus diversos *cuerpos*, pudiendo estos habitarse a través de la acción teatral. Artaud legaría una concepción teatral genuina mediante la que, quizás poder escapar, considerando al teatro aquel lugar *donde se rehacen los cuerpos*.²⁷³ En nuestra opinión, experimentarse en un cuerpo enfermo obligará al individuo a adquirir pleno conocimiento de su cuerpo, algo que todo bailarín experimenta intensamente desde el momento que decide entregarse a la danza. Es desde tal visión, desde la cual nos concedemos la posibilidad de asociar sensaciones y modos de pensamiento que nos ayuden a descubrir con el fin de viajar más allá de un *cuerpo*.

²⁷³JUANES, Jorge. "Artaud y el teatro de la crueldad." [Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1996358), ISSN 1134-7643, [Nº.48-49, 2005](#), págs. 189-206
Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1996358>
[Consulta el 14 de Febrero 2015] p.206.

Estar plenamente situado en el *cuerpo (exterior)* ofrece el peligro de quedarse anclado en el afuera, plenamente estancado, vetado de todo camino y prisionero de un *cuerpo*, un solo cuerpo que accionase el freno para colocarse en un espacio inalterable, o que por el contrario al enfrentarse con la limitación injustamente impuesta, su reacción fuese precisamente la de transvalorar, tal como diría Nietzsche, o la de alquimizar, como diría Artaud. Dos concepciones que en esencia nos cuentan lo mismo, la capacidad de “volar” desde la necesidad humana de elevarse sobre sí mismo, lo que se traducirá en creación.

Si en efecto nos planteamos el problema de los orígenes de la razón (o la necesidad primordial) del teatro, encontraremos metafísicamente la materialización o mejor la exteriorización de una especie de drama esencial, y en él [...], los principios esenciales de todo drama[...] infinitas perspectivas de conflicto.[...] estos conflictos que el cosmos en ebullición nos ofrece de un modo filosóficamente distorsionado e impuro, la alquimia nos lo propone como intelectualidad rigurosa, pues nos permite alcanzar una vez más lo sublime, “ pero con drama” ...²⁷⁴

Alquimia será el término con que Artaud bautizará el proceso de materialización artística. Un proceso que ha de ser fundamentado en el dominio físico gracias al cual lo imaginario acabará transformándose en *oro* al tiempo que un fuerte dominio espiritual lo empuja, haciendo uso de un simbolismo perfecto que permita la magia de la configuración. Símbolos que desde su intrínseca condición metafórica lideren ese proceso de modelación orientando al espíritu, reconstituyendo la materia sucesivamente, partiendo de una línea espiritual que devenga equilibrio para transformarse de nuevo en *oro*²⁷⁵.

Del mismo modo que el pensamiento nietzscheano, el pensar de Artaud descubrirá también una metafísica de la existencia de la que se valdrá para acceder a

²⁷⁴ JUANES, Jorge. “Artaud y el teatro de la crueldad”, cit, p.58

²⁷⁵ ARTAUD, Antonin: *El Teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1978.

reflexionar sobre la idea y la forma, lo concreto y lo abstracto, encauzando un proceso de reconocimiento de *cuerpos*, mediante los cuales trascender el propio *cuerpo* desembocando en expresión artística, en belleza, en creación, en un *abismo expresivo* al que solo la plástica de la imagen posibilitará acceder. Artaud reconocerá en la pintura la inmensidad expresiva²⁷⁶ con motivo desde donde apoyar su novedosa concepción teatral respecto de la amplia cualidad metafórica procedente de la imagen, escapándose de la precisión de la palabra y aproximándose así a una concepción danzada del teatro. Artaud afirmaría que: la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permite hablar su propio lenguaje. Hablará de la construcción del lenguaje escenográfico como un lenguaje poético destinado a los sentidos, haciendo poesía con los propios sentidos y pudiendo así traspasar el lenguaje hablado para arrojarse en una complejidad plástica que vertiese en subjetividad.

Verdaderamente la visión artaudiana de la escena teatral sería puramente coreográfica; Artaud buscaría construir lenguaje desde el manejo de la danza, la música, el sonido, la luz, en definitiva, partiendo de la combinación y la interacción de los diversos elementos seleccionados para alumbrar la imagen. Indudablemente la danza de nuestros días tiende cada vez más a integrarse en las creaciones escénicas como un elemento más de la obra, al tiempo que los coreógrafos actuales cada vez tienden más a mostrarse diestros, no solo en el manejo coreográfico con los cuerpos danzantes, sino haciendo danzar a todos los elementos con los que hayan decidido jugar, por lo que el bailarín de hoy, así como el creador escénico o coreógrafo han de atravesar el cuerpo exterior, accediendo a otros cuerpos desde los cuales y en la fusión de todos ellos pueda habitarse el espacio de la invención artística.

²⁷⁶ ARTAUD, Antonin: *El Teatro y su doble*, cit

Evidentemente una perspectiva artaudiana no deja de conducirnos a la construcción de lenguaje. Para Artaud el lenguaje es todo cuanto ocupa la escena, el suyo será un lenguaje primordialmente orientado a los sentidos y no al espíritu como dirá él mismo, un lenguaje distanciado de la palabra, ocupado ante todo de satisfacer los sentidos, perfectamente capaz de abordar el efecto intelectual en cualquier dirección y convirtiéndose así en poesía del espacio²⁷⁷. Crear poesía en el espacio es concretamente lo que la creación dancística procura, aunque ciertamente, enfrentarse al espacio desde una noción dancística implicará abrir la expresión a una pluralidad infinita de combinaciones surgidas no solamente de la convivencia con otros medios de expresión atendiendo a sus reacciones, destrucciones etc, sino a toda esa reciprocidad de fuerzas provenientes exclusivamente del juego con el cuerpo exterior, lo que derivará en infinidad de formas posibles procedentes de la articulación y desarticulación de los miembros físicos. Por consiguiente, la escena creativa del danzante ha de encontrar su lugar entre dos cuerpos o quizás tres según pretendamos diferenciar: físico-mental o físico-espiritual-intelectual. En cualquier caso siempre *cuerpo*, siempre *cuerpos*. Cuerpos que deben ser reconocidos como extensiones o pliegues del mismísimo cuerpo comprendido en su limitación física, *cuerpos* para ser habitados y poder servirse de ellos como medios de creación.

Así, unirse a una concepción artaudiana de la representación se mostrará como paradigma de la escena teatral de nuestros días, su influencia en los diversos creadores contemporáneos refleja vivamente *el sentimiento con el que nuestra época vive la renovación de los lenguajes artísticos*²⁷⁸, la destrucción de las tendencias tradicionales, la oposición de las fuerzas cósmicas, la integración de todas las artes en la construcción de lenguajes se nos presentan, hoy, como improntas de su supervivencia. Formas desgastadas o debilitadas se sumirán en un

²⁷⁷ ARTAUD, Antonin: *El Teatro y su doble*, cit.

²⁷⁸ REYES PALACIOS, Felipe: *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* México: Gaceta S.A, 1991, p.34-35.

eterno recurrir para resultar diluidas en un cosmos donde el dinamismo aparece como esencia universal cuya eterna regeneración se asienta, confirmando así los principios de mutación y espacios alterables en los que la destrucción y reconstitución de las formas surgirán como estados filosóficos protagonistas abrazados por el artista. Intensa velocidad en un siglo como el nuestro en el que mirar la vida como lugar donde fluir será un imposible suplantado por esa visión que obliga a mirarla desde una muerte afirmativa en su forzoso resurgir, que en cuestiones de arte, cristalizará en una revolución permanente de las formas y en un profundo vértigo a la quietud y la escucha. El bien y el mal de la sociedad actual, donde los impulsos del *Caos* como esencia vivificadora constituirán, sin duda, el principio sagrado, aquel capaz de mantenernos vivos y que Artaud definirá como principio regenerador de la escena teatral contemporánea:

*Realizar la supremacía de la muerte no equivale a inutilizar la vida presente. Es poner la vida presente en su lugar; hacerla cabalgar sobre varios planos que hacen del mundo viviente una gran fuerza en equilibrio; es, en fin, restablecer una gran armonía.*²⁷⁹

Por consiguiente, el pensamiento alquímico artaudiano va a mostrarnos un claro paralelismo con la visión teatral iniciada por el joven Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* cuya esencia continuará desarrollando durante toda su obra. *La transvaloración de todos los valores*, desde la que Nietzsche partirá con el fin de dar solución a los diversos problemas morales de su época pero que acabará plenamente plasmada en los primordiales principios del arte, nos permite reconocer la alquimia del pensamiento artaudiano; pensamientos paralelos entre ambos artistas sincronizados a partir de un radical rechazo de las tradiciones cristianas a las que ninguno de los dos *profetas* regresaría y por las que pasarían toda su vida persistiendo en el encuentro de fundamentos alejados de dogmas absolutos;

²⁷⁹ REYES PALACIOS, Felipe: *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* Cit, p.33

postulados dependientes de una renovación continua y de cuerpos plurales desde los cuales construir vidas “verdaderas”.

Un Nietzsche que desde su obra *El nacimiento de la tragedia* recupera a Dionisos como principio sagrado sin el que la vida sería un imposible, desarrollándolo en profundidad desde el estado del artista, ofreciendo pleno protagonismo a la música y por ende a la danza. La música es para Nietzsche dionisiaca por excelencia, en tanto se conforma como la confirmación de los dos principios elementales de la creación en los que la música se muestra como la manifestación de ambos elementos. La emoción y el impulso caótico al que el sentir se rinde al tiempo que la armonía se hace posible concluyendo en la “bella” apariencia, dejan absoluta constancia de un Apolo impulsado por Dionisos. Un Apolo reflejado en la plástica y un Dionisos asentado en el drama musical que también caracterizará a la danza en toda su integridad. La música y la danza, manifestaciones artísticas capaces de *ser* porque ambos dioses *son*.

Afirmaciones nietzscheanas tremendamente relacionadas con la visión teatral artaudiana cuyo objetivo quedará fijado en la pura plasticidad unida siempre a la “música” y alejada de la palabra, una palabra que él rechazaba entendiéndola como barrera de la nueva construcción artística por quedarse anclada en el raciocinio. Es así como tropezamos con dos discursos hermanados a partir de la idea de teatro que cada uno de ellos aporta, idea cuya finalidad quedará fijada en la reactualización constante basada en el eterno retorno a la *Unidad Originaria*, al *Uno Primordial*, como Nietzsche lo llamaría, un discurso común en el que mundo y teatro o teatro y mundo quedan plenamente vinculados²⁸⁰ y a partir de los cuales se deriva su comprensión del auténtico proceso de creación artística.

²⁸⁰ REYES PALACIOS, Felipe: *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* Cit.

*Mundo y teatro, o teatro y mundo [...] ambas entidades comparten de acuerdo a los dos autores, un mismo proceso cíclico en el que las crisis periódicas de la naturaleza, la disolución de las formas y el sufrimiento extremo se constituyen en la única posibilidad de una restauración plena para todo lo existente.*²⁸¹

Nociones altamente vinculadas en ambas concepciones y que nos conducen, pues, a la negación de la identidad durante los procesos de creación, al rechazo de la propia individuación, quizás no en su totalidad pero sí en su mayor parte. Nietzsche usará como paradigma de dicho planteamiento la tragedia griega encarada por Eurípides en contraposición a la de Sófocles para ejemplificar la pérdida de unidad con el mundo en la creación artística, cuya finalidad a partir de Sófocles se habría relegado a lo artificioso, recreado desde la primacía de lo individual, lo que colocaba el teatro en la mera imitación derivando en formas virtuosas pero inertes, una transición enfermiza que afectó nuestra cultura occidental durante mucho tiempo y que aún hoy, deja sus huellas.

*El carácter ya no se dejará ampliar hasta convertirse en tipo eterno, sino que por el contrario mediante artificiales matices y rasgos marginales, mediante una nitidez finísima de todas las líneas producirá un efecto tan individual que el espectador no sentirá ya en modo alguno el mito, sino la poderosa verdad naturalista y la fuerza imitativa del artista. [...] El movimiento sobre la línea de lo característico avanza con rapidez: mientras que todavía Sófocles pinta caracteres enteros y somete el mito al yugo del despliegue refinado de los mismos, Eurípides no pinta ya más que grandes rasgos aislados de carácter, que saben manifestarse en pasiones vehementes [...] ¿A dónde se ha escapado ahora el espíritu formador de mitos propio de la música?*²⁸²

²⁸¹ REYES PALACIOS, Felipe: *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* Cit. p.39.

²⁸² *Idem*, p.43.

Merece la pena resaltar esta comparación para establecer cierta analogía con el nacimiento de la danza moderna y el lugar que esta debe continuar ocupando en nuestros días, así como el rechazo de sus pioneros a las imposiciones formales y miméticas que venían protagonizando los ballets románticos del siglo XIX. Los nuevos artistas-bailarines que surgían fueron movidos precisamente por esa fuerza caótica originaria que sentían en su interior en relación con el mundo y de la cual se valdrían para relacionarse con él mediante sus creaciones completamente revolucionarias en aquel momento.

La danza moderna, tal como veremos más adelante, surgió precisamente del rechazo radical a la razón como esencia universal, al pleno formalismo, censura de un Apolo huérfano de Dionisos que para todos aquellos artistas convertía la danza en una *lengua muerta*. Es ahí, en esa fuerza dionisiaca, al igual que en el propio Nietzsche, donde encontramos la enorme fuerza interna que emanó en todos aquellos pioneros de la danza moderna, los cuales se lanzaron a descubrir sus propias lenguas rompiendo con las viejas tradiciones para instalarse en la plena creación, creando formas originales en torno a las cuales se edificó todo un nuevo lenguaje dancístico que permitió, desde un principio a sus representantes, recuperar la unión con el mundo, con el cosmos, provocando un respeto a la pluralidad y la comunicación, un partir dionisiaco indudable a través del cual la creación se hizo posible, revelando la verdadera fuerza de lo sagrado, así como la plena reconciliación de Apolo y Dionisos que se manifestaba en toda su plenitud en los nuevos lenguajes que la danza moderna descubría. Por este motivo, reconocemos una danza moderna como manifestación insaciablemente dionisiaca, ya que después de casi siglo y medio de su nacimiento continúa apoyándose ciegamente en Dionisos, reinterpreándose, reactualizándose constantemente, motivos a los que debemos prestar atención si no queremos reducir su condición original.

La danza moderna sería engendrada por Dionisos y alumbrada por Apolo. Respetar su origen en relación con el mundo ha de asumirse y comprenderse como una obligación de sus danzantes, permitiéndole así su continua evolución, tal cual le corresponde originariamente. Desde sus inicios con el mundo, la danza moderna danza en libertad, asumiendo lo positivo y lo negativo que la propia libertad conlleva.

Distinguimos pues, una danza moderna como obvia manifestación de la entera doctrina nietzscheana, la cual necesita de la transvaloración y por tanto del perspectivismo para darse a acontecer continuamente. Situada fuera de suelos inalterables, se conforma infinitamente cambiante, presa del devenir, empujada y abrazada por una voluntad de poder propia de aquel que desde un nihilismo reactivo, tal como a la sociedad contemporánea le corresponde atender, configura su hacer en una superación *eternamente retornante*. Doctrina en la que apoyar su propio crecimiento, desarrollo y evolución, que encuentra en la concepción teatral artaudiana toda una construcción interpretativa donde podrá mirarse para continuar extendiéndose, integrándose a la escena teatral actual al tiempo que mantendrá su condición original por su ingénita sabiduría.

3.5. El cuerpo, un encuentro plural: Michel Foucault y la utopía de un cuerpo.

*Pocas carreras son más duras, físicamente, que las de los bailarines. Su capacidad de renuncia tiene que ser notable. Sacrificio es un término consustancial a los profesionales del mundo coreográfico.*²⁸³

Delfín Colomé

²⁸³ COLOMÉ, Delfín: *Pensar la danza*, Madrid: Turner S.A 2007, p.179.

Continuamos inscritos en la enfermedad como estado insoslayable en el que el cuerpo se manifiesta absoluto, permitiendo al que la padece trascender y traspasar aquellas barreras que posibilitan su despliegue, del mismo modo que le sucederá a todo aquel que decidió danzar como modo de vida. Una intensificación consciente del propio cuerpo provocada por la necesidad imperante de huir de él, al tiempo que es enormemente necesitado. Una lucha entre la limitación y la infinitud, entre la tierra y el suelo, entre el poder y la resignación, un conflicto entre contrarios como único modo de generar melodías, de hacer música, de danzar. Una cualidad creada desde la experiencia del dolor y la decadencia para abrazar el caos como único e irrefutable impulso creativo. Forzosa destrucción para que haya creación.

Ciertamente es como en los sueños, ese estado que los sueños permiten, allí donde el *cuerpo*, ya desplegado, dirige una aventura ausente de limitaciones, un estado que posibilita habitar múltiples lugares; lugares donde la posibilidad de que los *cuerpos* se fundan provoca la reconciliación forzosa, causa del pleno equilibrio. Un lugar utópico, como diría Michel Foucault, ese lugar que el danzante, al igual que el enfermo, persigue insistente con un solo objetivo, abandonarse en él para siempre.

Abandonarse en el dominio de cada pliegue corpóreo sin obviar ni uno solo en su plena capacidad para habitarlos todos. Es ese momento al que la excelencia se acerca algunas veces, y que inminentemente fugaz se esfumará para colocarse de nuevo en el deseo, en la búsqueda, en un anhelo de armonía fantástica inalterable donde la libertad sí es posible. Viajar entre los cuerpos y habitarlos se convierte, pues, en el verdadero impulso del bailarín, un sueño reiterativo que permite aproximarse a la creación. Pero ciertamente, el regreso del “utopismo” acechará insistente de nuevo, cuando en el encuentro diario con el espejo y el dolor físico la anatomía se imponga implacable como lugar donde la imposibilidad de escapar sea un hecho, mostrando ese pliegue incapaz de cobijarse bajo otro cielo, y recordando la forzosa necesidad de hacer aparecer otros mundos para subsistir. Otros

mundos... allí es donde el danzante ha de regresar, allí donde todo es posible y la imposibilidad no existe, aquel lugar que Foucault llamó: *El país de las hadas, el país de los duendecillos, de los genios, de los magos, es pues el país donde los cuerpos se transportan tan rápido como la luz. Es el país donde las heridas se curan con un bálsamo maravilloso en el tiempo de un relámpago. Es el país donde se puede caer de una montaña y levantarse vivo. Es el país donde se es visible cuando se quiere, invisible cuando se desea.*²⁸⁴ Acceder a ese país implica al danzante activar nuevos mecanismos; mecanismos que movilizan la percepción, la emoción, el instinto, un conglomerado de invisibilidades que son en definitiva todos esos cuerpos necesariamente inventados que posibilitan quebrantar los límites de la “realidad”.

Habitar una danza donde Dionisos se exprese libre sin las limitaciones que Apolo le impone expresando plenamente su fuerza, alcanzando ese lugar donde Dionisos prevalece sobre Apolo, ese es el lugar donde aspira llegar el danzante: ¿utopía? o ¿realidad? Realidad conseguida gracias a esa utopía capaz de ser alcanzada por un *cuerpo*, transportándolo al lugar donde la perfección es posible, una utopía que el filósofo francés nos definiría diciendo: *La utopía es un lugar fuera de todos los lugares, pero es un lugar donde tendré un cuerpo sin cuerpo, un cuerpo que será bello, límpido, transparente, luminoso, veloz, colosal en su potencia, infinito en su duración, desligado, invisible, protegido, siempre transfigurado. Y bien puede ser que la utopía primera, la más inextirpable del corazón de los hombres, sea justamente la utopía de un cuerpo incorpóreo.*²⁸⁵ Un cuerpo incorpóreo que en el danzante pretende ser *corpóreo infinito* y así, alcanzar la excelencia arduamente buscada en el esfuerzo; del mismo modo que los atletas, *cuerpos* que compiten por la perfección y que se instalan en una “crueldad continua”, esa crueldad que el *cuerpo corpóreo* impone contraponiéndose a la amplitud que el *incorpóreo* ofrece.

²⁸⁴ FOUCAULT, Michel. “Topologías” *Fractal*, N°48, 39, 2008.

²⁸⁵ Idem, p.39

Podría ser que el danzante añorase la utopía que según Foucault se construyó para borrar los cuerpos, la utopía de la muerte, porque sería el único modo de alcanzar para siempre la infinitud en la excelencia, pero qué sería de aquel danzante sin *cuerpo corpóreo*, allí donde Apolo espera impaciente para acontecer, ¿Qué sería del danzante sin poder habitarlo? El danzante no quiere borrar, el danzante quiere mostrar, enseñar, cristalizar, y únicamente atravesándolo conseguirá alcanzar el país de las hadas y los duendes; es en la disolución de los *cuerpos* donde la verdadera danza acontece, reconciliación plena de los *cuerpos* como un solo *cuerpo*.

Cuerpo-intelecto-espíritu...Espíritu como aliento, intelecto como empuje, cuerpo como lugar del acontecer, triada ineludible para el danzante que no sabrá prescindir de uno solo entre ellos. Un espíritu al que Foucault llamará *el gran mito del alma, que nos nutre desde lo más profundo de la historia occidental. El alma. Ella funciona en mi cuerpo de una forma maravillosa. Lo habita, desde luego, pero sabe escaparse bien. Se escapa para ver las cosas a través de las ventanas de mis ojos*²⁸⁶ para confundirse con mi mente despierta, para comprenderse en ese otro pliegue repleto de elementos capaces de mantener el aliento del alma, el soplo que mantiene vivo todo aquello que se debe al acontecer, ese empuje desde donde el *cuerpo* continúa su extensión y su despliegue...*Pero mi cuerpo [...] tiene, después de todo, sus propias fuentes de fantasía. También él posee lugares sin lugar y lugares más profundos, todavía más obstinados que el alma, que la tumba, que el encantamiento de los magos. Tiene sus sótanos y sus desvanes, él tiene sus salones oscuros, tiene sus playas luminosas. Mi cabeza, por ejemplo. Mi cabeza... qué extraña cueva, abierta al mundo exterior por dos ventanas, dos aberturas [...] Y, ¿cómo pasan las cosas en esta cabeza? Las cosas vienen a alojarse en ella, entran. Y estoy seguro de que las cosas entran en mi cabeza cuando miro, porque el sol,*

²⁸⁶. FOUCAULT, Michel. "Topologías", cit, p. 40

*cuando es demasiado fuerte, me deslumbra, me desgarrá hasta el fondo del cerebro. No obstante, estas cosas que entran en mi cabeza, permanecen en el exterior, porque las veo delante de mí y para alcanzarlas debo avanzar mi paso.*²⁸⁷

Avanzar el paso es exactamente la misión del danzante, misión eterna en un ciclo finito aunque perpetuo y deslumbrante; y de ahí *cuerpo utópico* para el que danza. Cuerpo incomprensible y al tiempo, transparente y opaco, abierto y cerrado, visible e invisible... Un cuerpo danzante que permite ser atravesado por todas sus intenciones hasta que el dolor le frena, realidad a la que ha de entregarse para continuar danzando, situarse en la oposición y abrazar la armonía, ese es el *cuerpo* que danza; *arquitectura fantástica y ruinoso*²⁸⁸ diría Foucault, ese momento en el que el danzante se instala en la oposición siempre amenazante aunque necesaria para mantener su equilibrio.

Necesidad imperante pues, de desplegar su cuerpo, así como de continuar su andadura en la transformación de la apariencia, en el teatro, en la máscara. Elementos que procuran transportar el *cuerpo corpóreo* a los diferentes *cuerpos* mencionados. Por eso el artista, el cuerpo actor, tal como le llama Foucault, ese cuerpo que tras *la máscara, el maquillaje, [...] el disfraz, emplazan el cuerpo en un espacio diferente y lo hacen entrar en un lugar que no tiene lugar directamente en el mundo, hacen de este cuerpo un fragmento del espacio imaginario que va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo del otro[...]* operaciones por las cuales el cuerpo es arrancado de su espacio propio y proyectado a un espacio diferente.²⁸⁹ Un cuerpo al que el danzante también se entrega, aunque, lo cierto es que si algo diferencia la danza del drama es que, aquel que danza solo habrá de danzar para ser capaz de traspasar el mundo; la máscara, el maquillaje o el disfraz, le asentarán, intensificarán quizás, pero no le determinarán,

²⁸⁷ FOUCAULT, Michel. "Topologías", cit, p. 41

²⁸⁸ Ibídem

²⁸⁹ Idem, p.42.

porque el bailarín solo ha de bailar para ser transportado a otros mundos, encontrando en su propia carne el vehículo; en palabras de Michel Foucault:

*Se podría, quizá, alcanzar la carne misma, y, entonces, se vería que en ciertos casos, en el límite, el cuerpo mismo vuelve contra sí su poder utópico y hace entrar todo el espacio de lo [...] sagrado, todo el espacio del otro mundo, todo el espacio del contra mundo, en el interior mismo del espacio que le está vedado. Entonces, el cuerpo, en su materialidad, en su carne, sería como el producto de sus propios fantasmas. Después de todo, el cuerpo del bailarín no es sino precisamente un cuerpo dilatado según todo un espacio que le es interior y exterior a la vez.*²⁹⁰

3.6. Multiplicidad danzante: diversidad y síntesis. Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti.

*El mundo se experimenta por medio de unos horizontes constituidos, por una serie de ecos, de resonancias de lenguaje de mensajes provenientes del pasado [...]*²⁹¹

Gianni Vattimo

Situarnos en la actualidad implica directamente mirar al pasado, recorrerlo desde sus múltiples perspectivas y contextos recolocándonos en el presente y reapropiándonos de un hacer que a pesar de ser ahora descubierto, se cimienta en lo heredado. Abrirse, conscientemente, a la escucha de una enorme cantidad de mensajes provenientes de las diversas tradiciones, siendo capaces de percibir gracias a la capacitación que tal apertura concede, nos procurará indudablemente habitar el diálogo, la diferencia y el dinamismo. Condiciones en las cuales apoyamos las especulaciones de estas líneas como fuentes de impulso creativo y

²⁹⁰ FOUCAULT, Michel. "Topologías", cit, p. 42

²⁹¹ VATTIMO, Gianni y ROVATTI PIER, Aldo: *El pensamiento débil*, Madrid: Catedra, 1988-2006., p.28.

desarrollo social, tratando de analizar y continuar probando para no quedarnos anclados en un punto fijo.

Se nos podría acusar de poco originales en cuanto que el modo de pensamiento que venimos defendiendo lleva evolucionando durante más de un siglo, ofreciendo todo tipo de perspectivas, colocando a los individuos en ese lugar donde la magia solo es posible si uno mismo la crea y abriéndonos cada vez más a la multiplicidad que el hecho de tantas y diversas “existencias” aportan (tantas existencias como individuos) permitiéndonos un sin fin de evoluciones y espacios donde la transversalidad busca ser la constante principal en la que morar. Desde tal visión, proseguimos caminando en la actualidad, partiendo de andaduras iniciadas gracias al obstáculo, a la pérdida o la renuncia desde cuerpos presentes en el propio cuerpo que no pretenden surgir de lo ajeno a uno mismo, abrazando así esa nueva concepción nietzscheana de la metafísica, de la que hoy dependemos. Una concepción donde la razón le da la mano al instinto, trazando, ambas, la principal andadura para enseñarnos que únicamente ellas dirigen. Por tanto, teniendo en cuenta los diferentes contextos y épocas, continuar evolucionando y abrazar dichos principios, al tiempo que analizamos y experimentamos, para continuar instalados en el dinamismo y la alterabilidad, continúa manifestándose como un fin. Un nuevo fin que nos aproxima a un renovado espacio de reflexión que asociado al concepto de *pensamiento débil* acuñado por Gianni Vattimo nos permitirá construir nuevas asociaciones entre danza y pensamiento, movilizándolo, desarrollándolo y evolucionando en el universo de la danza moderna actual.

Diría Wittgenstein que: *Lo verdadero conforme se sitúa en el horizonte abierto del diálogo entre individuos grupos o épocas*²⁹². Y diría Hegel que: *La verdad es el todo, y la formación auténtica del hombre consiste en aportar la perspectiva propia*

²⁹² VATTIMO, Gianni y ROVATTI PIER, Aldo: *El pensamiento débil*, cit, p.37.

de ese todo.²⁹³ Ambas afirmaciones van a conducirnos al corazón del *pensamiento débil*, un pensar que trata de definirse en la pluralidad, la transformación, la aceptación de un continuo devenir propio de lo viviente y que desde tales esencias asentará nuevos comportamientos que a su vez, provoquen nuevas y diversas configuraciones. Un pensar que nos conduzca al análisis y por tanto a la puesta en marcha de múltiples acciones que deriven en una inmensa red tejida a base de continuas interferencias, porque tales interferencias serán reconocidas como diferencias; diferencias que devienen en crecimiento y descubrimiento. *El pensamiento débil postula una modificación tanto del objeto de conocimiento como del sujeto que conoce.*²⁹⁴ Abrirse a tal modificación implica la entrada y aceptación de nuevos paisajes que, a su vez, construyen nuevos y diversos lenguajes. *El pensamiento débil tiene como función resquebrajar tanto lo que conoce como lo conocido.*²⁹⁵ Desde tal visión, pretendemos mirar la danza moderna actual y por tanto el *Arte Coreográfico Contemporáneo* que, al igual que las diferentes escuelas filosóficas de pensamiento, se asienta en una notable diversidad de géneros, estilos y técnicas que procuran su evolución. Facetas que han de ser comprendidas y aceptadas desde tales principios, para ser capaces de fundamentar, aceptar y desde ahí aportar novedad y crecimiento.

Tal como veremos, la danza moderna propia de Estados Unidos ha cumplido, a lo largo del siglo XX, tal proposición. La pluralidad, transversalidad y ruptura de límites y tradiciones se constituyó como una auténtica explosión a la que mirar para establecer paradigmas. El fenómeno dancístico que se dio en América en el siglo pasado no tiene parangón acarreado, consecuentemente, un frenazo importante en su evolución durante las últimas décadas del siglo, un resbalón significativo frente al cual Europa pretende recolocarse, lo que, desde ópticas distintas, tendería a ser

²⁹³ VATTIMO, Gianni y ROVATTI PIER, Aldo: *El pensamiento débil*, cit, p.20.

²⁹⁴ Idem, p.61.

²⁹⁵ Ibidem.

posible, a pesar de que aun el etiquetaje se constituya como sello principal de nuestro continente. La danza, hoy, ofrece un espacio abierto donde los lenguajes han optado por la disolución de las formas para acceder a reconfiguraciones genuinas que nos conducen, insistentemente, a una reconsideración estructural tanto de la industria cultural como de los programas formativos.

La disolución de las formas es, por tato, un resultado de la intensa evolución que la danza moderna ha experimentado durante todo el siglo XX y el acceso a un pensar caracterizado por los principios mencionados causantes del *descubrimiento* como factor protagonista. Diría Vattimo: *Cualquier pensamiento que sin negar las propias características personales, se esfuerce por dejarse guiar por la “cosa misma” se topará con los temas propios de la diferencia.*²⁹⁶ El pensamiento de la diferencia es entendido por Vattimo como aquel pensamiento causante de tendencias disolventes unidas a procesos de alienación y reapropiación que serían propios de la dialéctica. Una dialéctica capaz de introducirnos en procesos interpretativos capaces de concretar realidades, tal como ocurre en los procesos de creación coreográfica, cuando la diversidad de elementos con los que se ha de lidiar para construir tal o cual escena necesitan ser reconsiderados para concluir realizando, lo cual dependerá de una comprensión abierta que introduzca, rompa, fusione y divida. Se trata de dinamizar invocando un pensamiento que permita ser articulado y, por ende, razonado, un pensar desde el que poder construir realidades poniendo en marcha especulaciones que giren en torno a la diferencia, al tiempo que se rememora la fuerza ineludible de la dialéctica, porque la contradicción no paraliza, sino que dinamiza (Heráclito) o la negación se convierte en afirmación (Adorno). Así pues, desplazarse, pasar de un orden a otro generando una nueva lógica que posibilite jerarquizar desde un territorio renovado, un espacio accesible

²⁹⁶ VATTIMO, Gianni y ROVATTI PIER, Aldo: *El pensamiento débil*, cit p. 25.

gracias a esa *debilidad de pensamiento* que funcionará como indicadora de nuestras acciones.²⁹⁷

*Nos hemos privado de una distancia, de una mirada desde lo alto, pero hemos conquistado una movilidad, una capacidad de agilizar toda nuestra experiencia corporal. Hemos cedido parte de nuestro poder; a cambio, nuestros sentidos se han hecho porosos, y nos encontramos en condiciones de escuchar perfectamente aquel rumor de fondo, ya que ahora forma parte de nuestro propio cuerpo.*²⁹⁸

En efecto, la llegada de la metafísica entendida desde una óptica nietzscheana, implicaría una experiencia rotunda. Ya no habrá un ser poderoso que nos procure la fuerza necesaria, por lo que habrá de ser encontrada a partir de uno mismo, edificándose así todo un conjunto de actitudes nacientes del múltiple despliegue corporal capaz de realizarse en cada uno, de ahí la llegada del superhombre. A partir de ahora se multiplican los poderes y capacidades del individuo, pero también se experimentará la ansiedad de la soledad, en tanto, tales capacidades, habrán de ser desarrolladas en un entorno donde la transversalidad podrá o no, ser la adecuada. Alejarse entonces de la unidad ya es un hecho, un adiós a la totalidad, tal como también veremos con Deleuze en capítulos posteriores, es pues la nueva ontología, la búsqueda de la particularidad fuera de la globalidad como detalle causante de la desestructuración que conllevará a una nueva estructuración, al tiempo que pone en marcha los mecanismos de la experiencia y la inteligencia como esencias de tales procesos. Aquello que no pertenece y que se descubrirá como suyo, como prioritario, porque gracias a esa singularidad se hará posible la transformación; metamorfosis necesaria para engrandecer y ampliar la propia experiencia, funcionando como esencia del descubrimiento, de la creación.

²⁹⁷ VATTIMO, Gianni y ROVATTI PIER, Aldo: *El pensamiento débil*, cit

²⁹⁸ Idem, p.72.

*El pequeño fragmento puede hacernos entrar en un universo, y acaso puede hacernos descubrir que la gran lógica habitaba también en este universo, que forma parte de él.*²⁹⁹ Así es, como desde la desestructuración nacen nuevas estructuras que se asientan en lo genuino. Desde tales perspectivas entendemos hoy la danza actual, y desde tal visión debe seguir desarrollándose, apoyando tales concepciones como empujes fundamentales aunque sin olvidar el factor de la experiencia, factor desde el cual se crearán actitudes fuertes capaces de construir.

El *pensamiento débil* no implica debilidad, esta es la paradoja a la que induce como término. El *pensamiento débil* es un conjunto de actitudes que nos permiten acceder a esa movilidad a la que, inevitablemente, el individuo de hoy está llamado y, por ende, el artista. Un conjunto de actitudes sobre las cuales debe reposar una razón fuerte, la experiencia y la capacidad de experimentación. Una conducta sólida preparada para recorrer cada camino, rutas diversas que traten de mantenerse en la dirección escogida.

*Podemos desarrollar en nosotros la habilidad de reconocer los obstáculos [...] Podemos aprender a tener una especie de atención, “ejercitarnos” en un estado de alerta, en un arte de la sospecha, en una modulación activa de la inquietud. No dejar paso, no dejarse llevar; y al mismo tiempo, recelar del inmovilismo, del mirarse en el propio espejo, de la aprehensión narcisista del vacío.*³⁰⁰

En suma situar la danza de nuestros días en un espacio abierto a la multiplicidad, la interrelación y la diferencia pasando por la razón y la experiencia, es hoy una realidad de diversos países. Asuntos que, concretamente en nuestro país, aun no parecen ser ampliamente considerados, reclamando la práctica de un pensamiento basado en las cualidades acabadas de mencionar, conformándose como el motor de nuestra actualidad, articulándose en diferentes direcciones según contextos y

²⁹⁹ VATTIMO, Gianni y ROVATTI PIER, Aldo: *El pensamiento débil*, cit p. 73.

³⁰⁰ Idem, p.74.

décadas, aunque manteniéndose en un núcleo muy claro, el rechazo a un punto fijo, a una globalidad inalterable. La necesidad de sociedades abiertas a tales conceptos se torna imprescindible para un buen desarrollo evolutivo de las artes, lo cual en torno a la danza, concretamente de nuestro país, aun se conforma como un asunto pendiente.³⁰¹

³⁰¹ Aspecto sobre el que reflexionaremos más adelante en el capítulo que dedicamos a la danza en España.

CAPÍTULO IV

MOTORES CREATIVOS. LA FILOSOFÍA DE NIETZSCHE, DELEUZE Y MARÍA ZAMBRANO

Abordar asociaciones entre el arte del danzar y el arte del pensar viene a ser el principal proceso al que la presente investigación se arroja, encontrando a través de tales asociaciones, respuestas a las cuestiones primordiales que alientan nuestro estudio. Por lo que tal dinámica de consecución, continuará siendo bienvenida, y sucesivamente emprendida, para continuar esclareciendo y respondiendo, tal como al conocimiento y la reflexión le incumbe.

Si nuestra intención primordial reside en el enriquecimiento de las formas de expresión danzadas, surgidas del estímulo de reflexiones intelectuales que, mediante realidades conceptuales, amplíen nuestras capacidades físicas y el dominio de nuestro propio cuerpo; el hecho de trabajar partiendo del interior con la misma intensidad que trabajamos partiendo del exterior, para emerger en la necesaria fusión mente-cuerpo que, convierte al danzante en profesional, se convertirá en procedimiento ineludible. Al tiempo que tales interrelaciones podrán mirarse como estímulos del acto creativo, lo que se nos presentará enormemente sugerente.

Estableceremos asociaciones directas con el fin de crear realidades de pensamiento apoyadas en la acción, precisando en tales asociaciones a través de los artistas seleccionados, concediéndole al instinto, al imaginario, a la intuición o a las fuerzas originarias, el mismo protagonismo que a todo aquello que se derive de lo activo material. Dichas asociaciones no encontrarán su huella en ninguna otra que haya sido realizada previamente, pudiendo así quedar justificadas. Por lo que se convertirán en relaciones originales fundamentadas a partir del análisis biográfico de los artistas coreográficos elegidos, del estudio cuidadoso en torno a la visión filosófica seleccionada, del registro técnico al que perteneciese cada uno de ellos, e

inevitablemente, de la experiencia personal que como danzante profesional me acoge.

El estudio en torno a cuatro coreógrafos tan dispares entre sí, tal como veremos, fijará diferencias radicales de estilos, lo que se tornará esencial para el enriquecimiento de estas líneas, apoyándonos, de nuevo, en la empatía y la experiencia para conformarlas como puntas inflexibles causantes, en parte, de la construcción de las próximas asociaciones.

4.1. La Voluntad de Poder como estímulo creativo: Nietzsche y Bob Fosse.

El artista transforma el mundo, crea nuevos valores, busca traspasar los límites encarando nuevos parajes que generarán nuevos espacios para continuar con más y diferentes. Así como en una constante matemática el artista construirá su andadura. No hay final mientras camine porque la consecución de un propósito conformaría el estatismo, la muerte. Vivo no pretende llegar, sino continuar rodando de un lugar a otro. Para Nietzsche, esta es la capacidad que hace posible la vida, una vida verdaderamente viva y no subordinada a imposiciones, códigos o conceptos inmóviles que pretendan dogmatizar la existencia, objetivándola y reduciéndola al alcance de una meta. Una vida que solo un artista parece entender.

Bob Fosse como vivo ejemplo de la *Voluntad de Poder* ocupará un espacio privilegiado en nuestro análisis. Coreógrafo, bailarín, actor, director de cine, Fosse ha sido, sin duda, uno de los grandes referentes del arte coreográfico del siglo pasado y que, aún hoy, continua vivo en sus obras, convirtiéndose algunas de ellas en grandes éxitos actuales. Las reposiciones realizadas de varias de ellas, no solo para el teatro musical sino para inmortalizarlas en el cine, son un hecho. Un ejemplo de ello será *Chicago* llevada a la gran pantalla en el año 2002, basada en la comedia musical dirigida y coreografiada por Fosse en 1975 y dirigida en su restitución por el director norteamericano Robe Marshall. Esta versión cinematográfica alcanzaría un *Oscar* a

la mejor película y varios premios emblemáticos de la industria del cine. Fosse la dirigiría, coreografiaría y escribiría el guión en colaboración con Fred Ebb; desde su reposición en el teatro de Broadway es el musical que más representaciones ha realizado, con una lista de más de siete mil funciones a sus espaldas.

Aunque, probablemente, él no lo supiese, y quizás por esa razón el psicoanálisis ocupó un lugar de peso en su vida, durante varios años, creemos que Fosse era verdaderamente, *Voluntad de Poder*. Bob Fosse crecerá en los años de la Segunda Guerra Mundial y vivirá su adolescencia y asentamiento como profesional en los años de la posguerra, para instalarse como creador con los inicios del postmodernismo, continuando activamente hasta su muerte el 23 de septiembre de 1987 a los sesenta años de edad, lo que pone de manifiesto la formidable capacidad de transformación presente en toda su carrera. Analizar su vida profesional desde una visión artística repleta tanto de grandes éxitos, como de tremendos fracasos, se constituirá como enorme privilegio, ya que nos permitirá una aproximación decisiva al superhombre nietzscheano.

Tal como veremos en nuestro análisis de algunos de sus procesos creativos y de su existencia como profesional del ámbito artístico al que dedicamos esta investigación, Fosse conformará un claro ejemplo de la voluntad de poder nietzscheana, así como de otros aspectos emblemáticos de la filosofía de Nietzsche. Bob Fosse, artista tremendamente inseguro, su inseguridad tendría lugar precisamente en ese situar su vida en un constante movimiento causado por la permanente transvaloración que el coreógrafo había de practicar para sentirse vivo. Fosse, que al igual que Nietzsche manifestaba claramente su compromiso con la vida, era expresión pura de voluntad de poder. Una voluntad de poder entendida como un querer ser más, elevarse incesantemente sobre uno mismo sin llegar a ser, porque una vez eres, pretendes seguir alzándote. Persigues el instante pero simplemente como instante, no como fin, porque una vez resides en él ya has pasado al siguiente. Esta característica

conformará la vida profesional y personal del artista elegido para este capítulo, un artista al que podríamos categorizar como ejemplo representativo de la filosofía nietzscheana tocante al arte. Fosse perseguirá una finalidad en sus producciones artísticas, claro está, sin embargo su vida marcará una constante producción sin final mantenida por una voluntad de poder inherente y una categoría de hombre superior de corte nietzscheano, albergando siempre los instintos artísticos naturales de lo apolíneo y lo dionisiaco como los dos estados contradictorios indispensables para abordar la producción artística, nadando en un mar de opuestos para acceder a sus creaciones como instantes no atrapados que al acontecer ya no son.

Atravesando los siglos, superando los límites del historicismo en la conciencia humana, todo cuanto existe se entiende resquebrajado por el estatismo más absoluto, dando pie al nihilismo; un nihilismo que enfrentándose a toda verdad absoluta impuesta hasta el momento, causará la mutilación de los valores supremos instaurados en cuestión de moral, de religión o de filosofía.³⁰² Surge un vértigo indescriptible para el hombre después de esta afirmación, sin embargo Nietzsche no se quedará en una perorata dogmática, pesimista, precursora de la más absoluta depresión. Su teoría quedará reducida en un periodo transitivo que acabará desembocando en una conciencia del *ser* incapaz de rendirse a los cánones de la moralidad, encarando así su existencia con mayor seguridad. Y solo el hombre capaz de entender este tipo de nihilismo “vivo” será considerado hombre superior, mientras que todos aquellos que se rindan al nihilismo de la pasividad, la conformidad y el cansancio, serán para Nietzsche esclavos, hombres débiles para los cuales no habrá salvación posible. El artista para Nietzsche será el representante por excelencia de su voluntad de poder. Para él la voluntad de poder no es un estado de los seres, sino la propia esencia de lo viviente. El propio *ser no es otra cosa que Voluntad de Poder, una cambiante constelación de fuerzas que pugnan entre sí para asegurarse la*

³⁰² NIETZSCHE, Friedrich: *La Voluntad de Poder*, Madrid: Edaf S.A, 2000.

*dominación.*³⁰³ Cada fuerza en particular aportará su mirada personal, desde la cual interpretará y evaluará el mundo acorde a sus propios intereses vitales. Es así como Nietzsche nos abre a una nueva concepción del ser, todo ser (no solo el hombre) constituirá una voluntad creadora y dominadora que condimentará la realidad a su gusto, según sus conveniencias vitales.³⁰⁴ Así es el artista, así era Bob Fosse.

Bob Fosse nacerá en Junio de 1927 y crecerá en los barrios no muy acaudalados de Chicago donde humildemente gracias al trabajo de su padre (vendedor de seguros) y a pesar de los tremendos años de dificultades económicas debidos a la *Depresión* acabará estudiando danza en la Academia de Artes Escénicas de Chicago, la cual por aquel entonces no suponía ninguna grandiosidad. Su director Frederic Weaver dirigía la institución con la esperanza de formar nuevos intérpretes menores de edad con los que poder comerciar en situaciones profesionales. Eran finales de los años treinta, tiempos donde el vodevil daba sus últimos coletazos. Frederich Weaber, un gran apasionado del mundo del espectáculo y en concreto del vodevil fue el encargado de contagiar al pequeño Fosse ese mismo amor por el espectáculo. Este aspecto supondrá un aspecto decisivo en la vida profesional de Fosse, quedando marcada por su formación en la academia de Weaber y por sus más que pinitos profesionales, siendo aún un niño, tanto en el vodevil como en los clubs nocturnos. (Treinta años más tarde, reflexionando sobre su infancia, Fosse la describiría como un pulso entre la catequesis de los domingos y los bajos fondos³⁰⁵, faceta más que reveladora de su potente naturaleza artística.) Los comienzos formativos de Fosse oscilarían entre el claqué, la danza acrobática, la música y el teatro, ya que Weaber como director de la Academia de Artes Escénicas de Chicago había suprimido del plan formativo el ballet clásico en honor a su pasión por el vodevil. Bob Fosse era un hombre hecho de música y danza, un hombre con un don inconmensurable, autodestructivo y

³⁰³ NIETZSCHE, Friedrich: *La Voluntad de Poder*, Madrid: Edaf S.A, 2000, P. 13.

³⁰⁴ Ibidem.

³⁰⁵ GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte*, Barcelona: Alba Editorial, 2000.

altamente morboso.³⁰⁶ Poseedor de un don artístico natural como pura metáfora de la voluntad de poder nietzscheana comprendida como voluntad de autoafirmación, de elaboración de uno mismo, de un sí a la vida con todas sus consecuencias (placenteras o trágicas), de una entrega auto disciplinar, además de un remarcado orgullo vital. El extremado y radical perfeccionismo, así como su permanente lucha de auto superación profesional caracterizarán todo el quehacer artístico de Bob Fosse. Ambas cualidades comprenderán dos de las mayores singularidades presentes a lo largo de toda su carrera; particularidades que jamás le abandonarán y que, sin duda, quedarán reflejadas en todas sus obras, alcanzasen o no un decidido éxito comercial. Mostrándole, muy probablemente sin él saberlo, como uno de los discípulos más aventajados de la teoría nietzscheana.

Una vez terminados sus estudios de graduación en el instituto Amudsen de Chicago, Fosse tomaría la decisión implacable de convertirse en bailarín profesional. No olvidemos que la infancia de Bob Fosse se habría desarrollado en los vodeviles y clubs nocturnos bailando rigurosos números de claqué con su compañero de academia, acompañándolos de cómicas interpretaciones propias de este tipo de espectáculos. Fosse, un fanático de la técnica de Fred Astaire desde muy pequeño, dedicaría no poco tiempo de su vida a clavar los movimientos del maestro de claqué a la máxima perfección.

Stanley Done, célebre coreógrafo del cine musical de Hollywood recordaría un momento en el que Fosse caminando detrás de Astaire, imitaría *el paso rítmico del bailarín, incluso el balanceo de los brazos. Done vio como Astaire esquivaba un clavo que sobresalía de un tablón en el suelo y después lo apartaba de un puntapié. Inmediatamente detrás, Fosse copió la misma maniobra para evitar el clavo y el mismo puntapié. Cuando Astaire desapareció al doblar la esquina, Fosse se quedó*

³⁰⁶ GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte*, cit

*ensayando y repitiendo ese paso, primero esquivando el clavo y después propinándole un puntapié hasta que consiguió reproducirlo a la perfección.*³⁰⁷

En el libro tercer fragmento 862 de la Voluntad de Poder Nietzsche escribirá:

“Los derechos que un hombre adquiere están en relación con los deberes que acepta con las empresas para las que se supone dispuesto”

Una vez Fosse decidió en qué se convertiría desde una visión artística, todos los esfuerzos de su vida se dirigirían a alcanzar la meta que se había propuesto, llegar a ser una estrella y dirigir películas. Toda su vida sería un trabajador incansable para el que la consecución de sus metas “nunca llegaría”. A pesar de haber sido el ganador de un Oscar al mejor director por la película de *Cabaret*, compitiendo directamente por el premio con Francis Ford Coppola por *El Padrino*, y ser galardonado ocho veces a lo largo de su carrera profesional con el premio *Tony* a la mejor coreografía, nunca creyó haber alcanzado su meta y quizás ese fuese el motivo de su continuo crecimiento artístico y de una vida basada en la creación, caminando a lo largo de su vida profesional al servicio de un devenir eternamente cambiante, único responsable de su mismísima vida, y en especial, de su vida artística.

Las limitaciones dancísticas en la formación de Bob Fosse fueron un hecho. La técnica clásica no formó parte de su educación académica lo que constituiría un factor determinante en su tipo de movimiento. Aunque magnífico bailarín de claqué, el vocabulario dancístico ofrecido por su cuerpo quedaría reducido a dicha técnica y sus ciertas cualidades atléticas. Aspecto que no le impediría crear su propio vocabulario personal; un estilo genuino que le definirá para siempre en el ámbito de la danza, aún después de su muerte. Según el propio Fosse su estilo emergería gracias a sus limitaciones físicas para encarar la danza y en consecuencia a dichas

³⁰⁷ GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte*, cit.

limitaciones y a su tendencia a encerrarse en sí mismo cuando bailaba³⁰⁸, fue capaz de innovar creando su propio lenguaje; un lenguaje que según diría él mismo se caracterizaría por el minimalismo y la pequeñez de sus gestos, así como por la elegancia y sutileza que le otorgaba a cada movimiento. Desde el principio, y probablemente sin ninguna conciencia de ello, Fosse encontraría en el obstáculo el impulso necesario para enriquecer su existencia. Si entendemos la voluntad de poder nietzscheana como la fuerza primordial que busca mantenerse en el *ser* y ser aún más; una fuerza que reside en el interior de cada criatura y gracias a la cual podremos dirigir nuestra conducta para ser capaces de dar vida a aquellos fines de los que somos conscientes, entenderemos porqué Fosse a pesar de la tremenda y aparente inseguridad que su racionalidad le confería, sería impulsado a lo largo de toda su vida por esa fibra interior que luchaba por existir, por existir aún más, y que hizo de su vida su auténtica expresión visible.

Talent 52, una gala benéfica ofrecida por la asociación de regidores de todos los teatros de Broadway constituiría el primer trampolín decisivo en la carrera artística de Bob Fosse. El público que asistiría a la gala estaría compuesto en su totalidad por grandes estrellas y personalidades del mundo del espectáculo, por lo que la probabilidad de hacerse un hueco representativo en la industria profesional después de actuar en un evento de estas características se hacía inminente. Fosse, que en ese momento trabajaba en un espectáculo de Broadway, *Pal Joey*, como suplente del actor protagonista, fue recomendado por el regidor de su espectáculo para participar en la gala coreografiando una pieza. La pieza sería una sátira sobre dos chicas que iban a audicionar para dos de los coreógrafos de Broadway más destacados y emblemáticos del momento, Agnes de Mille y Jerome Robbins. Fosse respondería con un número sutilmente burlesco, rebotante de talento coreográfico e interpretativo, lo que le abriría las puertas de Hollywood gracias a Stanley Done,

³⁰⁸ GOTTFRIED, Martin: *Bob Foss . Vida y muerte*, cit.

célebre coreógrafo del cine musical americano, que no pudo evitar fijarse en sus destacables capacidades artísticas; la MGM, la productora más importante del cine musical americano de aquellos tiempos le propondría viajar a sus estudios para realizar una prueba de cámara. Él siempre soñó con suceder a Gene Kelly en el cine y ahora podía sentirse bien cerca, o eso quería creer, ya que finalmente a pesar de conseguir entrar en la MGM y marcharse a Hollywood a estrenarse como intérprete en el cine musical sus interpretaciones no conseguirían pasar de secundarias. La experiencia vivida durante su estancia en Hollywood se convertiría para él en algo más que frustrante lo que le hizo sentirse extremadamente próximo al fracaso. Una bofetada que de nuevo Fosse no consentiría no transformar, y así fue como encontró en la adversidad el estímulo propicio que le conduciría a la creación de su singular estilo.

Fosse consiguió un papel en la versión cinematográfica musical de Cole Porter, *Kiss me Kate*. Su contribución a la película era poco más que mínima, algo con lo que alguien como Fosse no casaba en absoluto; se sentía una estrella y no un actor secundario de poca monta (aún hablando de Hollywood) por lo que decidió hablar con el coreógrafo de la película para proponerle ser él mismo el que coreografiase su pequeñísimo número de baile en una escena del musical. Finalmente lo consiguió gracias a apreciados contactos con los que podía contar a pesar de su aún poca experiencia profesional. El fragmento que montaría para la película sería *From This Moment On*, lo bailaba con Carol Haney, una magnífica bailarina perteneciente a la compañía de Jack Cole, otro de los nombres representativos en el ámbito danzario americano de principios de los cincuenta. Martin Gottfried lo describiría así:

...empezando desde el momento en que ella entra como una bailarina de striptease, con movimientos de pelvis. De repente él aparece entre bastidores, con los pies por delante, descendiendo en picado, y asombrosamente, se desliza sobre el suelo, como un jugador de beisbol, hasta aterrizar a los pies de ella, boca abajo. Al levantarse,

*se quedan paralizados durante tres dramáticos golpes de ritmo, y en ese instante el estilo coreográfico de Bob Fosse surge por primera vez. Nació en el cuerpo de Carol Haney...*³⁰⁹

Bob Fosse triunfaría con su pequeña contribución a *Kiss me Kate* consiguiendo crear un número de baile tan generoso que sería difícil encontrarle precedente comparable en el cine musical, situándolo a la altura de las grandes actuaciones con las que Fred Astaire había contribuido tiempo atrás. Después de dejar a todos boquiabiertos con su actuación dando en el clavo de su genialidad, Fosse rescindió el contrato con la MGM y se marchó a New York sintiendo que su tiempo en Hollywood no había ayudado a enriquecer su carrera artística.

Ante su desencantada experiencia en Hollywood, Bob reaccionaría transformando sus objetivos primarios en otros que le permitiesen, al menos en apariencia, situarse en un lugar de reconocimiento y admiración. Crearía una situación nueva que, aún fuera de sus fines originarios, mostraría su crecimiento personal alejándose rotundamente de caer en la subordinación que imponían los magnates de la industria de Hollywood. Así es como volvemos a la doctrina nietzscheana a través de los acontecimientos ocurridos en la vida de Bob Fosse.

Nos instalaremos pues en la transfiguración de los valores, factor fundamental del pensamiento nietzscheano: el hombre lejos de sufrir por la desilusión ante el ideal reinstaura los derechos de la ilusión como error al servicio de la vida.³¹⁰ El termómetro de nuestra fuerza interior es aquel capaz de medir nuestra capacidad de adaptación a la mentira, una mentira creada por nosotros mismos, permitiéndonos habitar en ella sin ser destruidos. Apelar a la transmutación de los valores originarios apoyándonos en la filosofía nietzscheano no significa cambiar de valores, sino un

³⁰⁹ GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte*, cit, p.110.

³¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich: *La Voluntad de Poder*, cit.

cambio en el elemento del que deriva el valor de los valores³¹¹ es decir, lo negativo no desaparece, pero se convierte en el máximo poder afirmativo, un poder de afirmación como racionalidad necesaria que nos posibilite actuar. De ahí la necesidad de la transmutación surgida gracias al empuje interior, y que constituirá la cara oculta de la voluntad de poder. La capacidad de transformar nos va a dar la oportunidad de superación aceptando la adversidad como empuje, afirmándola para enriquecer nuestra existencia. Ahora bien, desde una visión nietzscheana, sería tremendo error comprender la transmutación que defiende la afirmación sobre la negación como una aceptación impuesta capaz de aceptarse con resignación. En absoluto pretende ser esa nuestra interpretación, tal como decía Gilles Deleuze en su libro *Nietzsche et la philosophie*:

*El hombre dionisiaco no es el hombre que dice sí a todo, el animal de carga que no sabe decir no y acarrea el peso de los valores establecidos, sino el hombre belicoso que destruye y niega, porque afirma la vida en su eterno devenir transfigurador.*³¹²

La investigación en la vida artística de Fosse nos dirige, inevitablemente, a continuas asociaciones que nos sitúan en un constante devenir de opuestos asentados en los principios de lo apolíneo y lo dionisiaco, tan característicos del pensamiento de Nietzsche. Desde el estudio de su reacción vital ante los acontecimientos que poco a poco van conformando su propia historia hasta enfocando en su hacer profesional como coreógrafo, podremos observar durante toda su carrera como Fosse habitará, por un lado, en la elegancia, la proporción, el ritmo o la armonía y por otro se situará en lo más sórdido, decadente, vacuo o trágico, encontrando así su propio equilibrio. Jamás podrá resignarse a un único estado, ni vital, ni artístico. De ahí su constante pluralidad sexual con las mujeres, hombre inevitablemente promiscuo pero a la vez

³¹¹ NIETZSCHE, Friedrich: *La Voluntad de Poder*, cit, p.15.

³¹² Idem, p.15.

conservador de grandes amistades, tanto en lo referente a sus relaciones eróticas como en las exclusivamente filiales.

Bob pasará de momentos coreográficos donde la extrema elegancia, el minimalismo, lo minucioso, lo extravagante, acentuado y sincopado pondrán el sello a una coreografía desenfadada, encantadora y divertida, a la búsqueda coreográfica en un espacio donde la morbosidad, la sordidez o extrema decadencia supondrían su estímulo creativo, tanto para el teatro como en sus direcciones cinematográficas; ejemplos de este último aspecto los podrían confirmar películas como *Cabaret* (1972), *Lenny* (1974), *All That Jazz* (1957) o *Star 80* (1983) así como musicales del tipo de *New Girl in Town* (1957), *Sweet Charity* (1966), *Pippin* (1972) o *Chicago* (1975) por ejemplo. *Steam Heat*, del musical *The Pajama Game* (1954), *From This Moment On* de *Kiss Me Kate* (1953) o *Who's got the pain?* (1955 en Broadway) de *Damn Yankees*, por citar algunos referentes, se caracterizarían por el estado contrario en el que la elegancia, el desenfado y la comicidad marcarían la diferencia.

Sin duda los comienzos de Bob, siendo tan solo un niño, como bailarín de vodevil y clubs nocturnos supusieron una influencia inevitable en todas las creaciones que conformaron su obra mostrándole, desde muy niño, las dos caras de la moneda: la belleza y la armonía frente al caos y la discordia. Aspectos que viajarían con él durante toda su vida para suponer, sin él saberlo, los grandes motores que le impulsarían como creador. Tal como diría Nietzsche en el libro VI fragmento 792 de la voluntad de poder como Arte: *De dos estados de ánimo surge el arte del hombre como una fuerza natural, disponiendo de él por completo...* Bullir entre la belleza y la fealdad particularizó el trabajo de Fosse así como su experiencia personal. Una fealdad entendida desde el artista, una fealdad capaz de ser fantaseada para verse en banal vulgaridad. Una fuerte pesadez de espíritu que siempre le acompañaba desembocando en esa ruptura necesaria que le aproximaba a la creación y por tanto a la diferencia. Pero lo feo, entendido como tal, no encajará ni mucho menos en el

espíritu de un bailarín. El bailarín habrá de rasgar para emprender, aunque manteniendo cierta luz, un albor que deje constancia de su eternidad cambiante.³¹³ Debe poder mantenerse en un vaivén de opuestos sin liberación posible para ir conformando su camino al tiempo que transmitiendo se permitirá generar un discurso repleto de sentido, de armonía y de belleza. Bob Fosse destacaría en este sentido.

Nietzsche, por su lado, otorgaría al artista dichas cualidades, defendiendo un contraste de estados de ánimo inminentes para el fluir de la creación.

*El estado de ánimo se diferencia por una extraordinaria riqueza de medios con qué comunicarse, al mismo tiempo, con la extrema susceptibilidad para los estímulos y los signos. Este es el punto más alto de la comunicabilidad y de la transmisibilidad entre criaturas vivas: es la fuente del lenguaje. Aquí las lenguas tienen un solar nativo tanto la de los gestos como la de las miradas.*³¹⁴

Espectaculares trabajos los de Bob Fosse en cuanto a fluidez y riqueza de elementos comunicativos con los que transmitir su singular discurso. Fosse dominaba el gesto, el sonido, el ritmo, un movimiento determinado, la palabra. Mostraba un colosal dominio de múltiples elementos que ponía al servicio de la coreografía para enriquecer sus piezas enormemente. *Steam Heat* podría constituirse como ejemplo de esta pluralidad de elementos magistralmente utilizados compositivamente.

The Pajama Game sería el primer musical que Fosse montaría para Broadway, y lo haría en colaboración con Jeromme Robbins que, por aquel entonces y a sus solo treinta y un años de edad, ya era uno de los coreógrafos más prestigiosos del circuito teatral americano. Así que Bob pasó de ser bailarín de claqué y actor rechazado por la MGM a situarse como coreógrafo de un musical de Broadway. *Steam Heat* se convertiría en el número estrella de todo el espectáculo levantando un estallido de

³¹³ NIETZSCHE, Friedrich: *La Voluntad de Poder*, cit

³¹⁴ Idem, p.537. (VI, 806)

aplausos en el público cada vez que se representaba. Bob conseguiría su primer premio Tony a la mejor coreografía gracias a este número, y a partir de este momento se establecerá como figura respetada en el gremio profesional; Buzz Miller, Carol Haney y Peter Genaro serán las estrellas danzantes que Bob elegiría para dar vida a esta pieza, la cual serviría no solo para consagrarle como coreógrafo, sino para poner de manifiesto su genialidad indiscutible, consolidando su peculiar estilo para siempre. El número comenzaba con el trío colocado de espaldas con los gorros encima de sus cabezas paralizadas y:

*Entonces se vuelven y avanzan de lado hasta donde deberían estar las candilejas. Suben un hombro, uno después del otro, y a continuación lanzan el gorro al aire al unísono y lo recogen simultáneamente. Los ritmos son de Jazz, sincopados, la música empieza a crecer y en seguida se para en seco, mientras ellos siguen bailando en silencio, con el único sonido del roce de los pies. Los tres delgados payasos dan codazos, se deslizan, caen de rodillas y vuelven a levantarse, y después avanzan con los codos pegados a los costados y las manos abiertas en el gesto que pronto se conocería como “manos Fosse”. Entonces se transforman en una máquina, soltando silbidos, chasqueando los dedos y dando palmadas y golpes de pie a contrarritmo. Es como un reloj de cucú que se ha vuelto loco, con sus tres pajaritos soltando sonidos de carraca, traqueteando y temblequeando, cada tic sincronizado con su explosión o su chasquido correspondiente, sin que ningún movimiento de dedos, ninguna subida de hombro, ni ningún arquear de las cejas vaya acompañado de su acento sonoro.*³¹⁵

Nos hemos permitido transcribir esta excelente descripción hecha por Martin Gottfried por considerarla enormemente apropiada, especialmente para todo aquel que no conoce en imágenes el peculiar movimiento Fosse, así como su minucioso tratamiento del gesto, con lo que podrá aproximarse con su propia imaginación al

³¹⁵ GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte*, cit, p.118.

talante espectacular que ofrecen los cuerpos que danzan su lenguaje. Bob llevará el gesto a su máxima intensidad de expresión y atravesando un camino de absoluta perfección acabará concluyendo su discurso, un discurso transformado, sin duda alguna, en espectacular acontecimiento.

El perfeccionismo en Fosse conformará en él una de las grandes singularidades de su hacer artístico incansable, convirtiéndose a veces en un auténtico drama para todo aquel que formaba parte de su equipo, aunque también gracias a ese perfeccionismo desenfrenado y casi enfermizo, gran parte de su legado artístico está considerado simplemente espectacular. Recordando *Who's got the pain?*, número estrella de la película musical *Damn Yankees* (1958) citaremos una anécdota durante la grabación del número que muestra el perfeccionismo extremo que le caracterizaba, ya fuese cuando él bailaba o cuando lo hacían sus bailarines. Tan exigente como lo era consigo mismo lo sería siempre con sus intérpretes. En el momento de rodar *Who's got the pain?* Se dio la vuelta y dirigiéndose a Pat Ferrier (su asistente de coreografía) le dijo:

*Míranos detenidamente. Si yo subo demasiado la pierna o si Gwen la baja demasiado, ni que sea medio centímetro, o no estamos bailando exactamente al unísono... exactamente al unísono... ¡páranos! ¡Ni siquiera les dejes rodar!*³¹⁶

En el libro VI fragmento 795 de la Voluntad de Poder como arte Nietzsche diría que: *La perfección es el ensanchamiento extraordinario del propio sentimiento de poder, la riqueza, el necesario desbordamiento de todas las riberas...*³¹⁷ Sin duda alguna Fosse era capaz de encontrar ese aumento de poder en la búsqueda de la perfección instalándose en un espacio protector donde podía sentirse seguro. Desde muy pequeño, ya bailando con los Riff Brothers en la academia de Weaber donde recibió su formación, Bob se responsabilizaría de repetir incansablemente hasta conseguir

³¹⁶ GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse . Vida y muerte*, cit, p.150.

³¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich: *La Voluntad de Poder*, cit, P.525.

clavar cualquier gesto requerido por la coreografía, una cualidad que iría aumentando a lo largo de su carrera.

De tres elementos hablará Nietzsche como singularidades anímicas predominantes en el artista y que indiscutiblemente Fosse poseía como características inherentes a su mutante personalidad: el impulso sexual, la embriaguez y la crueldad. Bob Fosse, fumador compulsivo, consumidor asiduo de cierto tiempo de drogas y trabajador incansable concederá a la embriaguez un papel preponderante en su vida, así como a las múltiples mujeres que pasaron por ella, no consiguiendo en toda su vida instalarse en la fidelidad. Estos rasgos ampliamente marcados en la personalidad de Fosse también serían causantes de conducirlo en determinados momentos a estados de crueldad en los cuales sus intérpretes, así como sus compañeros de profesión serían tratados con absoluto despotismo, regocijándose al máximo de ese estado. Pero no solo con el resto, Fosse alcanzará consigo mismo igual grado de crueldad, o incluso mayor que el alcanzado con los demás. Al día siguiente de su muerte *The New York Times* publicaría un artículo sobre la reacción de Broadway ante la muerte de Fosse escrito por Jeremy Gerard, el cual tomó testimonio de varias de las personas que habían trabajado mano a mano con el difunto, Bernie Jacobs declararían:

*Bobby podía ser la persona más amable, decente, educada y considerada que pudieses conocer. Era íntegro y un trabajador duro, pero no era una persona demasiado agradable. Y no es que fuera desconsiderado tan solo con el resto de la gente. Lo era consigo mismo.*³¹⁸

Nos reinstalamos, de nuevo, en la voluntad de poder como fuerza interior profunda que nunca dejó de impulsarle hasta conducirlo a su propia muerte. Bob nunca renunció a sus impulsos, afectos, instintos o inclinaciones diversas, era voluntad de poder en su máxima expresión, y como tal se mantendría en la pluralidad sin un

³¹⁸ GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte*, cit, p.602.

único deseo, sino con múltiples fuerzas que luchando entre ellas se desafiaban unas a otras. La voluntad de poder nietzscheana intenta comprender la esencia inherente al ser humano, a la existencia humana rechazando una procedencia divina. Schopenhauer defendía que el impulso fundamental de todas las criaturas era la voluntad de vivir, afirmación con la que Nietzsche discrepará para terminar afirmando que cualquier criatura que arriesgue deliberadamente su vida por cualquier razón estaría negando esa voluntad de vivir aunque demostraría algo mayormente relevante: La voluntad de poder. Así fue Bob Fosse. Portador genético de enfermedad cardíaca importante con una operación a corazón abierto y un marcapasos instalado en el interior de su cuerpo, jamás desistiría de sus pasiones y diversas pulsiones que tanto le caracterizaban y a las que debía renunciar si quería mantenerse vivo por más tiempo. Nunca renunció y así murió.

La afirmación defendida por Nietzsche revelará un pesimismo trágico y no una creencia ciega en la armonía universal. Por esta razón el estoico es condenado bajo su mirada. La actitud pasiva que otorga o que se subordina a imperativos solemnes conformando un camino de resignación es la del hombre débil, el esclavo nietzscheano, y como tal, muerto viviente sin remedio. Por eso para Nietzsche, y así era Bob Fosse, el hombre trágico ni ansía el placer ni evade el desplacer, ambos forman parte activa de cualquier organismo vivo, que como tal, lo que quiere es el aumento de poder. Aunque cuidado, el poder de Nietzsche es aquel que da, que dona, no el que busca un aumento de poder dominador, sino el que pretende un continuo viaje más allá de uno mismo.³¹⁹

Trabajador incansable, Bob Fosse muestra una enorme lista de creaciones escénicas. Una vez queda claramente consagrado en Broadway como coreógrafo después de

³¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich: *La Voluntad de Poder*, cit.

lograr varios éxitos consecutivos en el circuito con algún que otro fracaso del que hablaremos más adelante, Bob seguirá insistiendo en su crecimiento artístico lo que le conduciría directamente al mundo del cine, tal como siempre se había propuesto.

Desde sus comienzos Fosse siempre insistió en su deseo de dirigir películas. A pesar de todos sus éxitos como coreógrafo tanto en New York como en Hollywood, no se sentiría satisfecho, en realidad nunca lo estuvo, una vez alcanzado el objetivo siempre surgía otro, su capacidad de movimiento y por tanto de continua creación era imparable. Su primera puesta en escena cinematográfica la llevaría a cabo con *Sweet Charity* llevada a la gran pantalla a partir del gran éxito musical que supuso en el teatro de Broadway aunque, desafortunadamente para Fosse, en el cine no conseguiría ni muchísimo menos la misma aceptación. La película fue un auténtico fracaso que además llevó a grandes pérdidas financieras a sus productores gracias a la mala gestión que Fosse hizo del presupuesto.

En *Sweet Charity* podía verse claramente la mano de un creador, un genuino compositor procedente de la danza, ya que sus composiciones cinematográficas serían caracterizadas, al igual que en las dancísticas, por una extraordinaria utilización del ritmo, cualidad procedente de su estupenda formación en la técnica del claqué, lo que haría de sus creaciones en este ámbito absolutas singularidades en estilo, tanto como lo eran en la danza. Desde luego su inexperiencia en el cine no le ayudó en este primer intento, pero Bob, a pesar de tocar fondo en el terreno profesional, como nunca le había sucedido antes, respondería de nuevo. Volvería a enfrentarse a la industria cinematográfica y no solo lo haría con una buena película, sino que su película sería nominada para diez oscars de la academia de Hollywood, recibiendo ocho de ellos, uno de los cuales lo recibiría Bob Fosse al mejor director.

Con el estreno comercial de Cabaret, Bob Fosse había renacido. La película encajaba al menos con una de las definiciones de lo que es un genio. Era completamente diferente a todo lo que se había hecho hasta el momento. Su unidad

*de visión y la de sus materiales, su uso realista de los números musicales, su fuerza natural, la consistencia y asombrosa originalidad de su estilo eran signos claros y evidentes de todo un maestro. Bob Fosse había sido un coreógrafo superlativo, había sido un director de espectáculos musicales meticulosamente profesional, pero Cabaret presentaba al artista en un papel mucho más creativo y dominante.*³²⁰

De nuevo, resurgiría de las cenizas demostrando su incalculable capacidad de creación, mostrando esa fuerza primordial que busca mantenerse en el *ser* y *ser* aún más, tal como Nietzsche creía: *Todas las cosas son expresión de un fondo que lucha por existir y por existir siendo más.*³²¹ Aunque era sabido el carácter depresivo de Bob, es inevitable encontrar en él esa salida inconsciente de la racionalidad que no quiere bajo ningún concepto someterse a un orden o una legalidad, línea de fuga indispensable para el artista creador. Una vez, antes del preestreno del musical *Dancin* (1978), mientras los bailarines de Fosse se preparaban para la función una de sus bailarinas le preguntaría: ... *¿Si pudieses escoger algo de este musical, con qué te quedarías? ¿ qué era lo que más le gustaba?* Bob paseó su mirada de un bailarín al otro y después al siguiente. *No se olvidó de mirar a ninguno de ellos. ¿Si pudiese quedarme con algo del espectáculo? Repitió. Se quedó pensativo y tras una pausa respondió: me quedaría con el pelo...*³²² Después se volvería a algunas de ellas y les diría. *Me quedaría con el tuyo...o con el tuyo, le diría a cualquier otra...* Considerando que la calvicie que sufría desde muy joven era su mayor complejo, obviamente lo que pretendía era traer a sus bailarines a la realidad, sacarles momentáneamente de esa fantasía donde habita el artista recordándoles que había una diferencia entre esos dos mundos, el del espectáculo y el de la vida real, y que a

³²⁰ GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte* cit, p. 314.

³²¹ ECHEGOLLEN OLLETA, Javier: *Historia de la filosofía*, (Vol III). [Online] Editorial Edinumen. Disponible en: <http://www.e-torredebabel.com>.

³²² GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte*, cit, p.493.

pesar de todo debían aferrarse con fuerza a las verdades básicas creando perspectiva, porque ese sería el único método de defensa que el artista tendría ante el “fracaso”.³²³

Por tanto, y tal como Nietzsche creía, el triunfo de la perspectiva sobre un dogmatismo imperante o el apoyo de verdades prioritarias desde la racionalidad solo serviría para uniformar el devenir creando cosas estables en apariencia lo que nos llevaría al estatismo más insoportable. Por eso, para Fosse, las verdades básicas no son otra cosa que tu verdadero lugar, dónde tú sabes que estás y no el lugar que otros te conceden. Estas verdades no debemos perderlas de vista para no sucumbir a lo implacablemente impuesto por otros. Así, encontrando la afirmación en la negación podremos encontrar la herramienta consciente que nos mantenga en incesante movimiento, vivos de verdad, abriéndonos al devenir, atrapando instantes para luego soltarlos de nuevo y continuar persiguiendo.

*Una apariencia de perspectiva cuyo origen reside en nosotros (en cuanto que necesitamos constantemente un mundo más estrecho, más limitado, más simplificado). La medida de nuestra fuerza es hasta qué punto podemos acomodarnos a la apariencia, a la necesidad de la mentira sin perecer.*³²⁴

La película *Cabaret* protagonizada por Liza Minelli y Joel Grey como maestro de ceremonias rozará respecto a la composición, la innovación cinematográfica, especialmente en dos aspectos: la maestría con la que Bob combinaría la danza en el cine, y su peculiar juego de planos y efectos que supusieron ser característicos de las películas de Bob. Detalle que asustó a los productores de la película teniendo en cuenta el fracaso que había supuesto *Sweet Charity*. Aún así no consiguieron que Bob se subordinase ante sus quejas manteniendo su peculiar estilo. Un estilo singular que pretendería jugar con los diferentes recursos cinematográficos: congelar la imagen, pasar bruscamente de planos generales a primerísimos planos o la utilización

³²³ GOTTFRIED, Martin. *Bob Fosse. Vida y muerte*, cit

³²⁴ NIETZSCHE, Friedrich: *La Voluntad de Poder* cit, p.14.

excesiva de filtros en las cámaras eran, entre otros, algunos de sus singulares efectos. Los filtros excesivos en la cámara serían un recurso primordial de su estilo cinematográfico, consiguiendo así ese ambiente sórdido y turbio procedente de sus años de vodevil que ahora iba a percibir como esos bajos fondos del mundo del espectáculo en los que se escondía una metáfora que dejaba entrever lo vulgar y corrupto de la existencia.³²⁵

La sordidez había ocupado un lugar primordial en la infancia de Bob. Pasó mucho tiempo en los antros de *streaptease* donde actuaba con los *Riff Brothers*, esta faceta de su vida le llevó quizás a comprender la vida como original inocencia corrompida, aspecto que trasladará a la escena, dejándose ver a partir de ahora en todas sus creaciones. *Cabaret* ofrece buena muestra de dicha sordidez y corrupción en las imágenes que muestran ese cabaret berlinés. Martin Gottfried describiría el cabaret creado por Fosse para la película como:

*...exquisitamente raro y grotesco, consistía en los rostros inmóviles de los alemanes entre el público, las caras de los burgueses observando indolentemente las actuaciones de contorsionistas y travestis e incluso escenas de azotes, como si fueran un entretenimiento. Realmente el espectáculo que se ofrecía en ese cabaret no era malvado, la maldad radicaba en los rostros del público, indiferentes, insensibles, desalmados, e impasibles. Las únicas expresiones de júbilo que Bob permitió a los miembros del público fueron ante el espectáculo de unas mujeres en el barro. No era demasiado necesario subrayar, aún más, el paralelismo entre esos observadores y la Alemania de 1931, sentada impasible ante el espectáculo nazi.*³²⁶

Bob nos muestra en su película ese nihilismo pasivo al que Nietzsche se referiría. El hombre estoico, al que tanto criticará Nietzsche, es la mirada de Fosse a través de ese público creado para su cabaret escenográfico. Un público que impasible se

³²⁵ GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte*, cit.

³²⁶ Idem, p.297.

transforma en pura metáfora de la esclavitud humana en términos nietzscheanos, aquellos que dejan vencer el influjo apolíneo sobre sus vidas sin permitir la irrupción de Dionisos. Carentes de espíritu dionisiaco, responsable de las pasiones, los instintos, el riesgo o la oscuridad y que emergiendo de las desavenencias del propio ser no renuncia a nada. Un público que acepta de nuevo valores dogmáticos limitando sus vidas a la racionalidad más estricta que, aun asumida la muerte de Dios, la suplen con nuevos ideales dogmáticos que acabarán por ocupar el mismo lugar que ocupó la divinidad. Por tanto, subordinación disfrazada que sucumbe una y otra vez al dogmatismo en cualquiera de sus categorías, permaneciendo impasible al dinamismo viviente. Hombres finalmente dirigidos y no creadores de sus propias vidas. Todo un mundo capaz de ser de mostrado por Bob Fosse en su mórbido cabaret y en la imagen de “su público alemán”, consiguiéndolo de un modo soberbio.

Bob Fosse será por tanto, poseedor de ese espíritu dionisiaco encargado de otorgarle la maestría en la fusión de los contrarios. No hay resignación en él, lo que no usa no lo quiere. Su hacer artístico muestra un dominio absoluto de los elementos elegidos para conformar sus imágenes. Elementos múltiples y diversos donde la limitación es solo un empuje y no un freno. Ese es Fosse. Su trabajo muestra un respeto profundo por el dios Apolo, dominando las formas, persiguiendo la proporción, buscando un perfecto equilibrio, respetando la belleza de las figuras; sin embargo el influjo dionisiaco es su máspreciado empuje. Es el responsable de darle vida a sus creaciones. Esa fusión apasionante entre ambos dioses es el espacio habitado por Fosse. Su capacidad de residir en la esencialidad le apartará del error de la mera apariencia, razón crucial para dominar la composición artística.

La búsqueda del realismo era uno de los rasgos que Bob trataba de otorgarle a su película dejando atrás la pura fantasía argumental de la comedia de Broadway, trascendiendo absolutamente a la versión teatral. Apenas conservaba nada de la versión original estrenada en el circuito. De nuevo avanzando, persiguiendo instantes

alcanzados por finalidades múltiples jerarquizadas en virtud de sus más vivas pulsiones, eterna creación, destrucción, transfiguración imparables surgidas de un sentimiento de incompletud, de carencia, de imperfección, como indiscutible motor de su creación.

Desde una perspectiva nietzscheana, la capacidad de ser creador será concomitante a ese conglomerado de fuerzas que pugnan en cualquier organismo viviente. La creación requiere de una fuerza extraordinaria como motor indiscutible de un sentido, de un afecto, o de la simple sabiduría de los instintos que, una vez reconocida como tal, supondrá la carga necesaria para llevar a cabo las pulsiones. Esa fuerza interior debe, pues, estar dirigida para desembocar en la expresión. La creación es empresa que atañe a uno mismo, es de uno mismo, el esfuerzo que requiere es único, emerge de nuestro propio cuerpo. Por tanto, ese empuje interior, el sentido para Nietzsche constituirá el vector necesario que habita en nuestro cuerpo para guiarnos en la consecución de nuestros propósitos de superación. Nietzsche defenderá: *un ejercicio de concentración de las propias fuerzas en aras de producir una expresión que sea reflejo de nuestras más altas posibilidades como humanos.*³²⁷

El estudio llevado a cabo sobre Bob Fosse y su modo de creación, así como el tipo de creaciones que ofrece, evidencia en su vida artística una actitud vital asentada definitivamente, en este quehacer nietzscheano que según su pensamiento rige la creatividad y que, para nosotros, su conocimiento supondrá una herramienta para cualquier individuo que quiera encarar la creación. Esto nos conducirá al tipo de “racionalidad” defendida por Nietzsche en su crítica al pensamiento socrático. Sócrates apoyaría la lógica más absoluta, sustentada en el impulso racional como encargado de empujar la propia naturaleza humana. Una arquitectura de la razón-lógica que muestra la más absoluta frialdad en el hacer vital donde la racionalidad

³²⁷SILVA-PROLL DOZO, Tamara Roberta: *El cuerpo como sí mismo creador*. Madrid: Ponencia Seminario Nietzsche, Universidad Complutense, pdf, Febrero-2014, p.2.

pura y estática prevalece para convertirse en pura conciencia. Pensamiento al que Nietzsche se opondrá defendiendo una sabiduría de los instintos, una “razón corporal” que surge de la creencia de que allí donde se acaba la pura lógica el mundo no solo no termina, sino que emerge la corporalidad. Las construcciones conceptuales a las que el ser humano ha de enfrentarse para crear sus propias realidades enfrentando así la ardua tarea de salvación y superación de uno mismo, conviene crearse desde una coherencia corporal obedeciendo precisamente a esos instintos e impulsos inconscientes que desde la sabiduría del propio cuerpo deben saberse camino.³²⁸

*La sabiduría instintiva se muestra en esta naturaleza completamente anormal solo para enfrentarse de vez en cuando al conocimiento consciente, “obstaculizándolo”. Mientras que en todos los hombres creadores el instinto es precisamente la fuerza creadora-afirmativa, y la conciencia se manifiesta con gestos críticos y disuasorios, en Sócrates el instinto se hace crítico y la conciencia creadora ¡Una auténtica monstruosidad “per defectum”!*³²⁹

Ante la muerte de Dios nietzscheano existe la grandeza de la existencia, de todo aquello cuanto acontece y, por tanto, de la materia, del cuerpo. Todo cuanto aparece *está*, es visto desde el cuerpo, un cuerpo transportador de un lado visible y otro no perceptible al ojo aunque existente en cuanto a ser pensado y manejado. Racionalidad e irracionalidad como ambas caras de una misma moneda, de un mismo hombre. Apolo y Dionisos como fuerzas contrarias que caminando paralelamente en la discordia se persuaden mutuamente incitando la creación. La perpetuidad de su antítesis intrínseca a un dinamismo artístico imparable y productor.

³²⁸ SILVA-PROLL DOZO, Tamara Roberta. “Cómo se hace oír el cuerpo en la razón. Comentario a los párrafos 16, 17, 18 de El Nacimiento de la tragedia. *Hybris. Revista de Filosofía*, Vol.5, Nº Especial: El Arte de Dionisos, Julio 2014, p. 129-144.

³²⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Editorial Edaf, 1998, p.144.

Sus creaciones cinematográficas continuarían lidiando entre sus sueños y sus propios miedos. Así se verá en sus tres próximas creaciones para el cine de Hollywood: *Lenny* (1974), *All That Jazz* (1979) y *Star 80* (1983) películas que podrían considerarse como una trilogía semiautobiográfica del propio Fosse que habría comenzado con *Lenny* (como la historia de Bob Riff, es decir sus comienzos y adolescencia con los Riff Brothers), para continuar con *All That Jazz* (su crisis de los cuarenta) concluyendo con *Star 80* (el gran final).³³⁰

*No había nada en la formación de Bob que le hubiese preparado para ese tipo de trabajo, pero el montaje cinematográfico fue un arte que fue aprendiendo con total naturalidad y una rapidez asombrosa. Quizá fuera así porque se trataba de un trabajo que pedía el mismo instinto por el ritmo y el tiempo que era intrínseco del baile.*³³¹

Sus películas descubrirán ese mundo genuino de composición capaz de ser habitado por Fosse destacando que, aún habiendo sido partícipe de algún fracaso, su carrera estaría repleta de éxitos, siendo los triunfos los que marcarían la gran diferencia. Como ya veníamos adelantando, la absoluta maestría que muestra en su modo de componer es resultado sin duda del manejo magistral de los impulsos artísticos Apolíneo y Dionisiaco que para Nietzsche ocupan la llave de una creación superior. La capacidad de conciliar ambas realidades le otorgará una gran maestría creativa aún no contando con la mejor de las formaciones y con un cuerpo con limitaciones sobradas para realizar sus aspiraciones originarias a su antojo. Motivos más que indicativos de su poder de transformación y su poderosa energía dionisiaca. Dionisos, dios de lo informe, era, sin duda, venerado por Fosse en su continuo caminar por la vida. Es el dios de la música, aquel que nos pone en contacto con las

³³⁰ GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte*, cit. La afirmación de una supuesta trilogía semiautobiográfica, no ha sido corroborada por el propio Fosse pero tal como mantiene Gottfried en su investigación sobre el artista, analizando los films y sus acontecimientos vividos, se puede encontrar verdaderamente, gran similitud, aunque no absoluta.

³³¹ Idem, p.341.

fuerzas caóticas del cuerpo. El instinto dionisiaco es el encargado de ensamblar los sentidos del cuerpo con la experiencia universal, es la verdad oculta necesaria para encontrar el equilibrio, es la sabiduría instintiva, la intuición, el sentido de lo que goza de apariencia, el impulso inconsciente. Abrazará la fealdad, lo cruel, es la parte oscura irracional del ser humano a la que sucumbe en algún momento de su vida. Dionisos es la perspectiva, gracias a él transcender la realidad sobrepasando los límites de la razón puramente lógica se hace posible.

En definitiva es el encargado de que todo aquello cuanto se expresa bajo el influjo apolíneo sea pura vida. Pero ¿Cómo traducir la intuición dionisiaca en imágenes que hagan del mundo del espectador una absoluta fantasía? El dios Apolo hará su incursión en el escenario artístico del creador que dona, que da forma. Definir la forma es gracias al instinto apolíneo, es el dios de la luz, gracias a él modelamos el pensamiento permitiéndonos representarlo, creando imágenes capaces de transmitir esa vida interior del inventor que lo procura. Gracias a dichos instintos el artista tomará conciencia de qué habilidades deberá adquirir para traducir sus instintos más profundos y hacer de sus creaciones verdaderas criaturas vivientes.

Cuanto más creaba Bob Fosse más consciente debía ser de su inconsciencia, más y más le arrastraba su instinto dionisiaco; una inclinación a la que no renunciaría en ningún momento, y que constituiría finalmente, su verdugo. Sus obras y su vida reflejan con absoluta claridad ese espíritu dionisiaco tan característico de Fosse incluso creando un tipo de comedia musical que marcaría claramente la diferencia en cuanto a los guiones que hasta ese momento habían primado en el circuito. Pasando, con Fosse, del mero divertimento a un tipo de narraciones decadentes y sórdidas que no se correspondían con el habitual mensaje de las comedias musicales de Broadway. Claro ejemplo de ello serán los grandes éxitos que conseguirá en el Teatro con *Pippin* (1972) y *Chicago* (1975).

... al eliminar del espectáculo toda la alegría, había hecho emerger una honestidad llena de crudeza. La penumbra de Fosse, al descubierto y en erupción, había convertido a Chicago en el más poderoso y original de los musicales, un divertimento enmarañado que utilizaba el vodevil como metáfora, a pesar de que el sentido de esa metáfora fuese ambiguo. Quizá su único significado fuese la negrura por la negrura. Quizá fuese ese el único mensaje de Fosse.³³²

Pippin constituiría uno de los mayores éxitos de Fosse, demostrando en Broadway su indiscutible capacidad de creación, no solo en cuestión de números de baile sino en la ardua tarea de enfrentar la dirección de todo un espectáculo teatral tal como había hecho con la versión cinematográfica de *Cabaret*. Al mismo tiempo era aclamado en todo el territorio americano por su increíble puesta en escena, dirección y coreografía del programa televisivo *Liza with a Z* del que sería protagonista Liza Minelli. Efectivamente Bob había resurgido de nuevo y estaba en plena forma creativa, ese mismo año recibiría los tres premios más importantes de la industria del espectáculo escénico que América podía otorgar, Oscar al mejor director por *Cabaret*, Tony a la mejor coreografía por *Pippin* y el Emmy televisivo por *Liza with a Z*. Aún después de semejante lluvia de premios en una misma temporada, Fosse seguiría considerándose sin el suficiente talento e inteligencia para sentirse satisfecho de su trabajo artístico. Para él mismo siempre podía haber sido mejor. Esa insatisfacción, cualidad esencial de la voluntad de poder nietzscheana, sería sin duda el rasgo fundamental que empujaría toda su vida artística. En cuanto a su estímulo vital será Dionisos el dios dominador de Fosse.

El postmodernismo y por tanto la tendencia a experimentar, también va a dejarse ver en la comedia musical de Broadway, pero principalmente de la mano de Fosse, el cual afirmará en su obra una capacidad de innovación surgida de la inquietud de ir siempre más allá de sí mismo. Tal como veníamos avanzando, Bob se adelantaba a

³³² GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte* cit, p.473.

su época respecto a su visión del espectáculo teatral americano, siendo el primero en romper cánones en cuanto a la concepción de la comedia musical americana; influido por *Cabaret* y *Liza with a "Z"* los musicales de Fosse quedarían más centrados, a partir de ahora, en el movimiento que en el baile, Bob diría:

*Ahora los musicales son de una pieza (afirmaba Fosse), ya no son una suma de escenas dirigidas por una persona números musicales montados por otra. Lo ideal es conseguir que el movimiento sea consistente a lo largo de todo el espectáculo, hacer que los movimientos de los actores se combinen con los movimientos del baile. Eso era precisamente lo que estaba haciendo, y ningún otro director de Broadway lo estaba haciendo mejor.*³³³

Chicago dio buena muestra de ello y con *Pippin* se experimentaría la misma sensación. Bob daría un giro narrativo al espectáculo de *Pippin* rompiendo moldes respecto a la comunicación de mensajes siempre alegres, ordenados y acordes a los códigos sociales que primaban en el momento para revertirlos en todo lo contrario, buscando otorgarle a las historias representadas finales crudos y agrios que para Bob significaban la más pura y trágica realidad de la vida, al igual que para Nietzsche que basará su doctrina de la voluntad de poder en la aceptación de una vida mutante donde placer y tragedia son su fundamento, comprometiéndonos con esa realidad de existir para sumergirnos en su inevitable transgresión; inventando, produciendo y transformando. Mutación continua como concepto responsable de lo viviente.

Fosse, pura voluntad de poder, se enfrentará a este espectáculo (como a muchísimos más) buscando lo inesperado. Pensaba que en el mundo del teatro musical era muy difícil enfrentarse al realismo ineludible de la vida, porque además de ser la tendencia en ese tipo de *shows*, según palabras de Bob, el canto y el baile elevarían el espectáculo para llevarlo a otro reino.³³⁴ Por tanto, difícil. De nuevo encarando la

³³³ GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte* cit, p. 346.

³³⁴ *Ibidem*.

innovación y la diferencia, acudiendo a su espíritu creador, a su influjo dionisiaco, Bob convertirá *Pippin*, definida por John Rubinstein (segundo actor protagonista) como una pequeña pieza llena de corazón y sinceridad donde la penumbra no era posible, en una historia repleta de la oscuridad propia del ser humano, causada por sus propios miedos, la extrema racionalidad y la enorme desconfianza a la que irrevocablemente estamos condenados.

Bob Vereen (primer actor protagonista), representará ese lado oscuro de Fosse que será el encargado de conferirle al personaje de Pippin la otra cara de la moneda. Este guardaría tremenda similitud con el papel de John Grey en el papel de *Maestro de Ceremonias* en la película de *Cabaret* y por tanto recordaría a ese mundo de vodevil del que Fosse artísticamente procedía.

*Cada paso resbaladizo de Vereen era puro Fosse, las caderas contoneantes, los hombros encorvados, el sombrero ladeado. Se trataba del papel del cantante bailarín elevado a arquetipo diabólico.*³³⁵

La lucha mantenida entre Pippin y el primer actor solo mostraba ambos lados de la propia naturaleza de Bob, incitando a su lado bueno a suicidarse para que su lado malo pudiese sobrevivir. Muy a pesar del actor John Rubinstein, Fosse decidiría el final más inesperado para el público de Broadway, no llevando a Pippin al suicidio para saberse un auténtico cobarde. Pippin abandonaría todos los sueños de gloria que se había propuesto para volver con su mujer y su hijo a esa vida familiar que tanto menospreciaba. Esta situación, manifestaba el sentimiento más puro de Bob en cuanto a su mismísima experiencia vital, incapaz de volver con su mujer y su hija, incapaz de rechazar el placer que Dionisos le confería.

De nuevo evidenciando la voluntad de poder como motor indiscutible de creación en Bob Fosse. Rechazaría el típico final con el que todas las personas casadas del

³³⁵ GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte* cit, p.350

público podían sentirse identificadas asentando los convencionalismos sociales para comprometerse con un final donde el influjo de Apolo sería eclipsado por su contrario, conviviendo con ambos durante todo el espectáculo, haciendo de Dionisos el incuestionable vencedor y mostrándonos la verdadera tragedia de la vida.

*Pippin era el ejemplo extremo del deslumbramiento, un trabajo de reparación que oscurecía totalmente las intenciones originales de los autores, que para colmo estaban atrapadas en un mensaje lleno de virtud y principios. Había conseguido enterrar la inocencia de Pippin [...]*³³⁶

Para Fosse la vida del artista era su propio número. Su número no debía fallar, si así fuese toda su vida se desmoronaría. En definitiva, Bob había entendido que una vida que quiere ser vivida ha de proliferar en una transgresión constante que atraviese el más puro estatismo, aceptando la inestabilidad de la transformación como único motor capaz de empujar, consintiendo, por tanto, todo lo que el movimiento ofrezca, conviviendo en los opuestos y reconciliando la penumbra con lo iluminado.

*Ese era el credo con el que viviría el resto de su vida, recuperándose de la depresión para entrar en un estado de alegría maldita y para después volver a zambullirse en el placer. “la afirmación final de la vida (tal como escribió Fosse en el texto de Pippin) es la muerte.”*³³⁷

Por tanto Nietzsche nos ofrecerá una perspectiva dinámica de la naturaleza humana como algo en proceso de desarrollo. La noción de dinamismo que lleva implícita la voluntad de poder será aplicada al ser humano y a los demás seres e implicará que todas las cosas estén en permanente proceso de cambio, en un constante devenir. Para que esto ocurra Nietzsche planteará una concepción del tiempo circular desembocando en su teoría del *Eterno Retorno*, sin la cual el estado de

³³⁶ GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte*, cit p.359.

³³⁷ Idem, p. 359.

transvaloración o de autosuperación no tendrían sentido. Todo está en un constante dinamismo y precisamente por eso, tal como diría Bob: la afirmación de la vida es la muerte.

No es objeto de este estudio profundizar en la teoría nietzscheana del *Eterno Retorno* y en sus numerosas interpretaciones, pero sí es necesario aclarar que la doctrina que nos plantea el filósofo alemán sobre el eterno retorno será foco indispensable en la comprensión de la voluntad de poder, ya que esta última nunca ofrecería consistencia sin la primera. Por tanto, siguiendo la línea de nuestro estudio, entenderemos un eterno retorno como ese recurrir de las formas y los acontecimientos, un repetir que concluye en un despliegue metafórico con la condición circular del tiempo aplicado a la naturaleza, la cultura y la vida humana, siendo en ese retorno cíclico donde lo sensible encontrará su permanencia.³³⁸ Por esta razón: *Lo que quieres quiérello de tal manera que quieras siempre su eterno retorno*³³⁹. Así es el artista y así era Fosse. Para él los afectos conectan el cuerpo con los valores, fundamentando así la propia superación del ser humano.

La genialidad de Bob Fosse ha quedado decisivamente reconocida en el mundo del espectáculo, y sin embargo él nunca se sentiría satisfecho. Sus limitaciones interpretativas y dancísticas constituyeron el halo de su inseguridad aunque ciertamente sirvieron como empuje definitivo de su vida artística. No consiguió llegar al estrellato a través de la danza o la interpretación, sin embargo pudo conseguirlo a través de la creación. Fue considerado una de las figuras más emblemáticas de su tiempo y la mayor parte de sus creaciones serían calificadas de geniales.

³³⁸ JIMENEZ, José: *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Madrid : Mondador España S.A, 1989.

³³⁹ SANTOS, Julián: *Pensamientos que dan miedo. Reflexiones sobre el Eterno Retorno*, Madrid: Ponencia Seminario Nietzsche, Universidad Complutense. pdf, Junio -2014, p.9.

Después de tantísimos éxitos acumulados a lo largo de su carrera con excepciones destacables como *Sweet Charity* (1969, versión cinematográfica) o *Conquering Hero* (1961), Bob caminaría hacia el final de sus días habitando el fracaso de nuevo, buena muestra de ello serían *Big Deal* (1986, un año antes de su muerte) para Broadway o *Star 80* para Hollywood. Insistiría en no aceptar el fracaso queriendo enfrentarse a él, tal como había hecho siempre; sin embargo su fuerza había mermado. Apolo se estaba apoderando de él, el cuerpo físico, el visible y palpable, dominador final del hombre, se deterioraba a marchas forzadas gracias a sus hábitos irrenunciables procedentes de su espíritu dionisiaco. Su propia voluntad de poder se encargó de hacer de su vida una vida absolutamente viva, pero también de apagarla antes de lo que su propia naturaleza hubiese decidido. Mejor así, sentirían todos aquellos que lo conocían. Él habría sido incapaz de vivir su vida sometido a los intereses de un cuerpo inválido, tal como la vejez otorga, especialmente a un bailarín, incapaz de soportar una forma física tan limitada sobre la que no poder alzarse.

Concluyendo, la voluntad de poder Nietzscheana no va constituir un atributo de la criatura viviente, sino la más pura esencia de todo cuanto *es*. A su vez, mostrará diferentes rasgos emergentes de las diferentes fuerzas que conforman la potencia vital. Fuerzas responsables de condimentar el mundo según las conveniencias vitales del ser al que animen. Un conglomerado de fuerzas como voluntad de poder portadora de diversas cualidades movilizadas en función de los propios intereses de cada cual. De ahí que para Nietzsche sea el artista el que desarrolla con mayor facilidad las cualidades afirmativas de la voluntad de poder nietzscheanas. Afirmativas, en tanto y en cuanto residirán en un estado continuo de creación que explota sin remedio en la propia vitalidad del ser, una cualidad preocupada por aportar, donar, con el único fin de superarse a sí mismo, de llevar más allá su existencia, tal como le sucede al artista.

El artista como ese ser donde la facultad de simplificar y falsificar es detonante y hábitat de expresión de nuestra voluntad de poder, consiguiendo así una vida mejor porque sin transgredir el mundo la vida sería invivible. El perspectivismo en el artista creador debe mantenerse en una constante, ya que sin perspectiva, la empresa fracasa y por ende, también la vida. Allá donde no existe perspectiva habremos sucumbido al dogmatismo, a ideales y verdades que bajo cualquier categoría pretenden ser absolutas y por tanto nos detienen sin remedio. Por lo que el nihilismo reaparece, no importa la muerte de Dios porque ante su muerte el vértigo del hombre prevalecerá buscando otros apoyos. Para Nietzsche no funcionará así, no hay verdades en el mundo; otorgarlas es un gran error que nos conducirá a la quietud más insoportable por lo que la transvaloración se torna esencial. Restaurar los valores concediéndoles al error y la ilusión la capacidad de dominar la existencia para aceptarlos como realidades absolutas de la misma. Reivindicar la franqueza, tal como exige la moralidad, acabaría por volverse contra uno mismo situándose en ese nihilismo pasivo que hace que el hombre cansado de todo continúe su viaje asumiendo y no creando, resignándose y no movilizándolo sus más preciadas energías.³⁴⁰ Por ello, el artista es para Nietzsche aquel que dejando emerger las cualidades afirmativas de su voluntad de poder es capaz de instalarse en la invención, el dinamismo y la creación, ya que para Nietzsche una conciencia habitada por el finalismo con la mirada puesta en un único fin, constituiría su verdugo.

En síntesis, reconoceremos en la voluntad de poder nietzscheana la resistencia como motor esencial del creador, o de todo aquel que se enfrenta al acto creativo. Una resistencia esencial que servirá de impulso, de trampolín a nuestros propósitos. Para Nietzsche, lo primordial radicaré en la afirmación del obstáculo, enfrentarlo, vivirlo con el objetivo de la autosuperación. Fluir con el obstáculo es la clave, estimularse recíprocamente tal como estados opuestos pertinentes que forman parte de todo

³⁴⁰ NIETZSCHE, Friedrich: *La Voluntad de Poder*, cit.

proceso creativo en vez de luchar contra él. Esta es la verdadera visión transformadora que Nietzsche ofrece al ser humano, planteándole hacer de la vida una obra de arte. La mediocridad no tiene por qué ser una condición inherente del individuo, toda criatura viviente tiene la capacidad de alzarse de uno u otro modo porque es voluntad de poder. La mediocridad encontrará su traducción en la falta de recursos. Medios de todo tipo: psicológicos, físicos o de índole social, político y cultural.

Lo que Nietzsche pretende, pues, es un cambio en la cultura a través de la acción del superhombre.

*¿Hacia dónde, pues, debemos dirigir nuestras esperanzas? [...] hacia espíritus lo suficientemente fuertes y originales como para que proporcionen los estímulos que hagan sufrir valoraciones opuestas y para que revalúen e inviertan los valores eternos.*³⁴¹

Para Nietzsche existen dos arquetipos de humanos, dos modelos que van a encontrar su sustento en dos moralidades opuestas constituidas por ambos impulsos intrínsecos al individuo aunque dependiendo de su elección, primará un estado u otro, diferenciando así al señor del esclavo. El señor Nietzscheano será aquel que otorgue los valores esenciales a la elevación de su fisiología, es decir, el cuerpo manda, los instintos serán dominadores. Sin embargo, el esclavo será aquel en el que predomine un espíritu de autoconservación que le aporte total seguridad, prevaleciendo la supervivencia por encima de cualquier otro instinto, dando por malo todo aquello que

³⁴¹ NIETZSCHE, Friederich: *Beyond Good and Evil*. U.K: Vintage books 1989. P.203. En: BUSTAMANTE, Jose Luis: *La concepción del tiempo en Nietzsche: fundamento de la ontología de una nueva filosofía*, Madrid: Ponencia Seminario Nietzsche, Universidad Complutense., pdf, Abril -2014.

atente contra el cuerpo y que ponga en riesgo la propia vida. Ambos impulsos se encuentran en todo ser humano y, ambos, son voluntad de poder.

Con todo, bajo una mirada nietzscheana, la voluntad de poder afirmativa es aquella que dice *sí* a la vida con todas sus consecuencias, es aquella que encuentra su permanencia donde los contrarios no son incompatibles, donde la pluralidad, la multiplicidad y, por tanto, el paso de los diversos instintos, inclinaciones o pasiones constituyan elementos inherentes imposibles de obviar. Así, la superación del nihilismo por medio de la creatividad constituirá para Nietzsche uno de los focos cruciales de su teoría, la cual no olvida el trabajo, el esfuerzo o el ascetismo porque el superhombre nietzscheano es el que se ha superado a sí mismo, capaz de transformar su más profunda condición desde una afirmación de la negación que no implique resignación sino elevación.

4.2. La teoría estética de Gilles Deleuze como estímulo creativo mediante la obra coreográfica de Merce Cunningham y Pina Bausch.

*Deleuze ha sido estudiado por muchos artistas contemporáneos debido a que ofrece desde la filosofía, una alternativa para fundamentar la creación artística contemporánea.*³⁴²

*El cuerpo ya no es el obstáculo que separa el pensamiento de sí mismo.*³⁴³

³⁴² RABADAN OLVERA, Alejandra. *El cuerpo: una conceptualización desde la danza nueva*. Mexico, Michoacán: Tesis Doctoral, 2008, p.10. En: MURCIANO FERNANDEZ, Isabel. *La influencia del pensamiento filosófico de Gilles Deleuze en el arte coreográfico contemporáneo*. Universidad Rey Juan Carlos. Instituto Alicia Alonso. 2012-2013.

³⁴³ VAZQUEZ ROCCA, Alberto. *Revista Observaciones Filosóficas*. Madrid, España. Noviembre, 2006. <http://www.observacionesfilosoficas.net> [Consulta el 20 de Febrero 2013]

Gilles Deleuze se constituirá como un referente esencial del pensamiento predominante durante la segunda mitad del siglo XX. Emblema del postestructuralismo, por lo que íntimamente ligado al postmodernismo, su obra ofrecerá una gran diversidad de referencias e inventiva conceptual de las cuales se nutrirán gran número de artistas contemporáneos, distanciándose de conceptos estratificados o dogmáticos para defender un tipo de noción ilimitada capaz de ser dirigida a puntos distintos de su lugar de origen, sin haber perdido su propia esencia. Conceptos no fijados en la abstracción, sino en la determinación, situados en el tiempo y poseedores de nombre propio. Conceptos que entablan una relación más cercana con lo empírico que con lo imaginario, afirmando que la experiencia irá más allá del concepto e integrando a través de ella novedades que a su vez influyan en las ideas, creando así esa *diferencia* que empuje nuevos modos de pensamiento.

Colocaremos, pues, la mirada en la obra deleuziana desde la óptica del postmodernismo que reposa en estados de experimentación alejados de las fuentes tradicionales, siendo estas aceptadas, únicamente, de manera distanciada y desde nociones de aportación, nunca definitorias. Se pondrán en práctica miradas al pasado desde estados subversivos e irónicos, estados que podrán ser experimentados estableciendo líneas de fuga como vías de escape cuya misión será liberar y *desterritorializar* el pensamiento, sin olvidar que toda línea de fuga puede rebelarse o presionar estrechamente; motivo por el cual la prudencia será virtud recomendable ante ellas. Líneas de fuga necesarias para seguir alimentando flujos y continuar en la producción de lo nuevo, sin tener que afrontar una vuelta atrás o algún tipo de proceso demoledor.

En definitiva, Deleuze se instalará en una constante producción de lo nuevo, obviando la mimesis para unirse a experimentaciones creativas mediante flujos rizomáticos.³⁴⁴ De ahí que nos muestre un *pensamiento materialista, huérfano y ateo, pluralista y unívoco*

³⁴⁴ Flujos rizomáticos, referente al rizoma, concepto que tratamos con detenimiento más adelante.

*a la vez, trágico, en una palabra, que traviste a la voluntad de poder nietzscheana en un deseo nómada y productivo, afirmativo y libre de toda negatividad dialéctica.*³⁴⁵

Deleuze establece un diálogo con la ciencia contemporánea a partir de las ideas filosóficas rescatadas de Nietzsche, un pensamiento distinguido por asentarse en un estado de constante transformación que incita a la nueva construcción. Alejado de impulsos externos, Deleuze pretenderá encontrar la fuerza necesaria en el propio pensamiento y nunca fuera de él, abriéndose a la expresión artística y creativa, aunque asentándose en un pensamiento crítico y radical dirigido por la inventiva y lo imaginario, tal como muestra en gran parte de su obra. Pero cómo se hará posible mantener en movimiento tal producción de flujos constantes, supondrá acercarnos a todos esos dispositivos maquínicos que Deleuze nos ofrece en su obra, procurando generar alrededor de su teoría una energía capaz de favorecer y comprender el acto creativo desde la defensa de la constancia, la insistencia y el esfuerzo como elementos fundamentales en el camino a la prodigiosidad, definiendo como activa toda fuerza capaz de llegar al límite de su poder, reflejando así, su propio modo de ser.

4.2.1. El cuerpo desde una óptica Deleuziana.

Considerando el cuerpo como concepto general que pretende reducir la inmensa heterogeneidad, complejidad y multifuncionalidad de los cuerpos, hemos visto como ha habido filósofos para los que *el cuerpo* ha significado un modelo de pensamiento desde el que desplegar cuerpos en movimiento. Un despliegue que queda muy próximo a las teorías deleuzianas en las que nunca se evidenciará *uno* u *otro*, sino pliegues de una misma cosa.

Deleuze elaborará su teoría del cuerpo, partiendo del concepto de cuerpo previamente elaborado por Michel Foucault en su teoría concerniente a los dispositivos de poder, puesto que en Deleuze no existe una pureza conceptual propiamente dicha, sino que

³⁴⁵ ROLDAN LOPEZ, Carlos: *Compendio sobre la obra deleuziana*, Madrid: 2013, p.3.

partirá de conceptos o teorías de otros autores para desarrollar los suyos propios, por lo que arrancará desde dicho pensar *foucaultiano*, para desencadenar, finalmente, en su famoso *cuerpo sin órganos* –previamente acuñado por Artaud- y en su concepto de *máquina*, conceptos considerados, en nuestra opinión, como valiosas herramientas para enfrentarse al acto creativo y al cuerpo.

Deleuze nos mostrará un *cuerpo sin órganos* como ejercicio para escapar de los dispositivos de poder y una *máquina* como aparato de constante creación, recreación y destrucción, ya que en el cuerpo desorganizado no existe una rutina que permita a los dispositivos actuar. Por su parte Michel Foucault distinguirá entre “*cuerpo productivo*” y “*cuerpo heterotópico*” entendiendo el primero, como aquel cuerpo moderado por los dispositivos disciplinarios con el objetivo de sacar toda la fuerza de trabajo posible, y como el segundo, aquel cuerpo que logra resistirse a las aplicaciones de los dispositivos de trabajo a través de una sucesiva exposición de los cuerpos con los dispositivos de poder. Por tanto Foucault apoyará un discurso caracterizado por un concepto determinado, que a su vez, generará unas prácticas concretas, finalmente ejercidas sobre el cuerpo. La unión del discurso con la práctica coherente dará como resultado el *dispositivo*. Según Foucault, estamos llenos de dispositivos. Dispositivos que primero serán lingüísticos para, después, ejercer la forma práctica. Estos dispositivos, son los que condicionarán las ideas que tenemos sobre las cosas, y, por tanto, el comportamiento será condicionado, generalmente, por tales mecanismos, creándose distintos tipos de dispositivos de poder, que como todo dispositivo pondrá en marcha tanto las prácticas, como su propia resistencia. Dicha resistencia, acabará por arrastrarnos al *deseo*, que a su vez producirá otro tipo de poder, un tipo de poder que influirá en el *deseo*, puesto que para Foucault, el poder está en todos lados, un poder que habrá de confundirse, al final, con la resistencia.³⁴⁶

³⁴⁶ DELEUZE, Gilles: *Imagen Tiempo*, Barcelona : Paidós, 1987.

A partir de aquí, nos propone generar una respuesta a los dispositivos para plantearnos el cuidado de uno mismo como el arte de realizar aquellas prácticas que decidimos voluntariamente en contra de los dispositivos de poder, aproximándose así a la filosofía nietzscheana, el *cuerpo sin órganos* y *la máquina deseante* deleuziana. En su discurso, Foucault hablará de la *micropolítica* como la técnica realizada sobre uno mismo, cuya misión residirá en hacer que el sujeto se dirija, conscientemente, hacia donde pretenda ir, sin la obligación de supeditarse a los dispositivos de poder, sino a los suyos propios, proponiendo así, hacer de nosotros mismos una obra de arte, ese conjunto de cosas que cada uno quiere ser, partiendo de lo individual, generando prácticas sobre uno mismo de manera que te permitan escapar de aquellos dispositivos impuestos, un modo de entender la filosofía desde una visión artística y, por tanto, creativa, descubriendo conceptos y reencontrándose con doctrinas nietzscheanas como las del *superhombre*, cuyo fin quedaría fijado en la constante elevación del individuo sobre sí mismo, haciendo de su propia vida una verdadera obra de arte, que desde la óptica del danzante se traduce en esa fuerza ineludible que no emerge, únicamente, desde una corporalidad en movimiento, sino desde una robusta construcción de pensamiento que abraza una continua mutación desde el control, la amplitud, la resistencia y el despliegue.

Es cierto que, para Deleuze, los conceptos no se constituirán en soledad, sino que serán conformados como conceptos repletos de ingredientes, mediante los que poder definirse. Todo concepto nos ofrece una multiplicidad, este se articula y se reparte para formar un todo llegando a totalizar sus componentes pero sin llegar a formar una unidad. Además todo concepto se acompaña de un movimiento que influirá directamente en el resto de conceptos que se encuentren en su mismo plano. Del mismo modo que el concepto se transforma o articula en virtud de sus relaciones, sucederá con los movimientos danzados, los cuales pertenecerán a una estructura que irá destruyéndose y reconstruyéndose según dichos movimientos interrelacionen, siempre

adaptado al plano correspondiente, pudiendo operar tanto en los planos físicos como mentales.

De nuevo colindamos con las doctrinas nietzscheanas en tanto que el pensamiento filosófico se abre a concepciones dancísticas y musicales, conduciéndonos irremediabilmente a un tipo de pensamiento en el que su desestructuración y estructuración se hará inminente en transcurso creativos, sea cual sea el ámbito al que pertenezcan. Estados de pensamiento que Deleuze englobará en sus conceptos de *territorialización y desterritorialización*, estableciendo funciones desde su integración e interrelación con el resto de conceptos que Deleuze construye para enfrentarse a los sucesivos actos de creación, por lo que abriremos nuestro análisis al resto de conceptos que el pensador francés nos plantea desde su teoría estética.

4.2.2. La máquina literaria del nómada.

Deleuze creará su concepto de máquina literaria con el fin de mostrar la extraordinaria capacidad de la literatura -en nuestro caso la danza- para producir nuevas formas de expresión no ceñidas a normas, ni cánones sociales o personales previamente establecidos, afincándose así en una laboriosa tarea artística productora de singularidades generadas a partir de nuevas subjetividades, y pudiendo ofrecer un reajuste de formas y contenidos plenamente rejuvenecidos. Tarea para la cual Deleuze junto con Felix Guattari³⁴⁷ aconsejarán dejar a un lado los escrúpulos tradicionalistas y abandonar lo representativo abrazando el descubrimiento, lo que podrá ser elaborado desde un anarquismo corporal al que ellos bautizarán como *el cuerpo sin órganos*.

La máquina literaria, pues, podría ser comprendida como aquella *máquina* capaz de producir flujos que entrando en conexión con otros flujos originase nuevas posibilidades

³⁴⁷ Como es sabido, Deleuze compartirá su obra con Felix Guattari, psicoanalista francés, con el que escribirá *Capitalismo y Esquizofrenia: Mil Mesetas y El Antiedipo* (1968), y *¿Qué es la filosofía?* (1991).

de vida social, política y personal, por lo que quedaría plenamente conformada como productora y no como representativa.

La literatura que concibe Deleuze, para nosotros, la obra coreográfica, se sitúa en un espacio nómada donde lo que importa es la funcionalidad y la provocación de flujos que a su vez conecten con otros flujos maquínicos, dando lugar a la *transversalidad*. *Deleuze considera como función del arte y como búsqueda de estilo de todo autor la creación de una envoltura que integre las diferencias individualizadas en una diferencia común.*³⁴⁸

Dicha afirmación nos conduce al concepto de *transversalidad*, entendido como la operación de unir dos series a través de sus diferencias, pudiendo situar al creador en *el bello estilo*, una conclusión capaz de ser habitada desde la capacitación que el productor muestre en la creación de líneas transversales capaces de poner en comunicación dos entidades diferentes a través de sus diferencias. Por tanto, comprendemos la *transversalidad* como operación que conecta términos independientes, contestando y sustituyendo ideas de totalidad, de armonía o de grupo organizado, pudiendo así traspasar límites y acceder a nuevos hábitats de creación.

*Ya no creemos en esos falsos fragmentos que, como los pedazos de la estatua antigua, esperan ser completados y vueltos a pegar para componer una unidad que además es la unida de origen. Ya no creemos en una totalidad original ni en una totalidad de destino [...] No creemos en totalidades más que al lado.*³⁴⁹

Una *totalidad* al lado que hará desaparecer esa unidad, identidad o unicidad del origen, siendo ésta el producto o resultado de la operación surgida de la *transversalidad*. Una operación que trata de mostrar como todo autor, que desee acercarse al *bello estilo*,

³⁴⁸ CASABONA NAVARRO, Alberto: *Introducción al pensamiento de Gilles Deleuze*, Valencia:Tirant lo Blanch, 2001, p.41.

³⁴⁹ CFR.CASABONA NAVARRO, Alberto: *Introducción al pensamiento de Gilles Deleuze*, Valencia:Tirant lo Blanch, 2001, p.42.

habrá de contar con una gran variedad de materiales dispares entre sí, ajenos a encajes adecuados que les conduzcan a una unidad.

*La multiplicidad de los elementos que componen la relación transversal es solo comparable ahora con la multiplicidad de transversales que se pueden trazar tanto en el espacio como en el tiempo de la obra literaria.*³⁵⁰

Ciertamente, todos los elementos puestos al servicio de la creación habrán de surgir como objetos fragmentados donde la totalidad surgiese *al lado* de tales fragmentos; algo así como una transversal no encargada de totalizar o de unificar, pero sí de establecer comunicaciones entre los pedazos, lo que nos conducirá a un concepto de *transversalidad* comprendido como método de conexión maquínica encargado de deshacer la unidad, la identidad o la totalidad en pos del devenir y la relación, ya que la transversal romperá en beneficio de la multiplicidad y la diferencia.

En consecuencia, la máquina literaria, para nosotros, la creación coreográfica, debe elaborarse como un motor productor capaz de desunir y conectar fragmentos de todo tipo, desuniendo libremente sin buscar la exclusión de ninguno de esos fragmentos, sino la inclusión de los mismos. Tratando de conectar los elementos por asociación y contagio mutuo que no por causalidad. Un flujo de intercambios gracias a la disyunción y la conjunción que hará una obra verdaderamente viva. De ahí que *la máquina literaria* haya de ser considerada como revolucionaria, rupturista e inconformista con respecto a cualquier orden implantado, motivo por el cual será entendida como productora de *líneas de fuga*. Fugas, que entendidas al modo deleuziano, no hablarán de producción de ideas, sino de flujos pertenecientes a los deseos más puros, anhelos ya liberados de toda represión social e individual. *Deseo y líneas de fuga* que confluyen en la distribución maquínica de la literatura deleuziana, cuyo fin radicará en presentar un *deseo nómada* que utilizaremos como motor de experimentación y transformación.

³⁵⁰ CASABONA NAVARRO, Alberto: *Introducción al pensamiento de Gilles Deleuze*, cit, p.42

En síntesis, entender una *máquina literaria nómada* (nuestra obra coreográfica o artística) como aquella que buscará nutrirse de nuevas formas de expresión siempre procedentes de la puesta en marcha del devenir, de la ruptura de muros impuestos y del franqueo de lo infranqueable mediante *líneas de fuga* surgidas no de la razón, sino del *deseo* más puro, persiguiendo en todo momento la *diferencia* como el bien más preciado capaz de acercarse a la singularidad y que alejándose de la generalidad y lo preestablecido conducirá a la *transversalidad* como herramienta fundamental durante el proceso.³⁵¹

4.2.3. La máquina deseante y el cuerpo sin órganos.

Continuamos con los dispositivos maquínicos de Gilles Deleuze para instalarnos en el núcleo esencial del empuje creativo: *la máquina deseante*, dispositivo deleuziano que a su vez se relacionará estrechamente con el *cuerpo sin órganos*. Deleuze nos mostrará una *máquina deseante* formando parte de un sujeto dentro de un *cuerpo sin órganos*. Una máquina ocupada, principalmente, de producir un flujo de deseos no unidos entre sí, dando como resultado la *transversalidad* mediante su propia puesta en marcha y generando así armonizaciones no específicas pero acumulativas, quedando remitidas, finalmente, a esa *máquina literaria* que para nosotros constituirá la propia obra.

El *deseo* para Deleuze va a conformarse como un *deseo nómada* lanzando a la conquista de territorios desconocidos, aunque siempre a través de su *fluir* y manteniéndose en la búsqueda de lo molecular y no de lo molar. Un *deseo* que ha de ser tratado desde estados positivos y entendidos como un proceso, solo definido negativamente, a partir de aquello a lo que traiciona. Deleuze nos hablará de tres maldiciones frente al deseo: relacionar el deseo con la falta, asociarlo con el placer, o vincularlo al goce. En palabras del propio Deleuze: *Poner la falta en el deseo es desconocer completamente el proceso*. Afirmación interesante para cualquier artista creador; tal afirmación invita a la

³⁵¹ CASABONA NAVARRO, Alberto: *Introducción al pensamiento de Gilles Deleuze*, cit,

elaboración, a la investigación y a la búsqueda, abrazando la constancia y comprendiendo que el motor es fundamental, pero que sin proceso, sin trayecto, sin camino que recorrer, no habrá contenido que se pueda celebrar.

Así pues, la propuesta deleuziana sobre el *deseo* quedará sellada por una concepción de lo molecular capaz de generar dispositivos maquínicos, tantos como individuos, para conformarse en detrimento absoluto de los colectivos. Otro modo de deshacerse de la *máquina social* para ser sustituida por la *máquina deseante*. Como *máquina social* entenderemos un sistema de producción económico-político responsable de producir y generar *deseo*, aunque un tipo de *deseo* muy distinto al que venimos desplegando, un deseo anclado en la represión y no en la producción; producción generada por un tipo de *deseo* tendente al código, al orden, a la ley, a las identidades preestablecidas por los colectivos sociales a los que pertenecemos, por lo que a partir de la necesidad de despojarnos de una *máquina social* represiva y capturadora surgirá el concepto de *deseo* deleuziano y sus *máquinas deseantes* capaces de producir. Porque, ciertamente, el *deseo* es productor, y por tanto como diría Nietzsche, *voluntad de poder*. Si deseamos, producimos y si producimos creamos realidad, por tanto entendemos el *deseo* como potencia activa de la vida, porque el *deseo* tiene poder suficiente para crear su propio objeto, aunque nunca debemos malinterpretarlo, considerándolo fruto de la necesidad sino al revés, pudiendo este funcionar verdaderamente como productor en aquellos casos en los que este no dependa de una necesidad concreta, sino que por el contrario, sea la propia necesidad la que derive el *deseo*. El artista creador, como ser humano, es naturaleza y debe partir de un *deseo revolucionario* que cuestione el orden establecido, atendiendo un tipo de *deseo activo*, conquistador, artista, agresivo, rebelde, convirtiéndolo así en herramienta poderosísima de creación singular y distinta.

Por consiguiente, en cómo uno es capaz de deshacerse de la *máquina social* en la que necesariamente queda sumergido desde que nace en sociedades estructuradas, es en lo que nos apoyaremos para introducir el concepto de *cuerpo sin órganos*. Un *cuerpo sin*

órganos listo para convertir esa *máquina social* en una *máquina deseante*. Cuando Deleuze plantea el concepto de *cuerpo sin órganos*, lo hace pensando en configurarse como tal, a través de una *desterritorialización*, entendiéndose ésta, como aquella operación encargada de desconfigurar el cuerpo organizado. Y cómo desconfiguro ese organismo estructurado, conformará la siguiente pregunta, nueva cuestión a la que contestaremos acudiendo a un nuevo concepto; mediante el *plano de inmanencia* un plano al cual accederemos abandonando el plano de transcendencia.

Deleuze hablará de un *plano de transcendencia* constituido por un proceso de *territorialización*, entendiéndose ésta como un *habitus*, una rutina, un aparato de captura, o lo que es lo mismo, *la máquina social*. La *territorialización* desemboca en un organismo codificado para el cual estamos preparados para responder, repitiendo y codificando y, por tanto, situándonos en un *plano de transcendencia* del cual podremos salir a través de una nueva *desterritorialización*, la cual impedirá al cuerpo organizarse como un organismo, colocándose, consecuentemente, en el *plano de inmanencia*. Cuando accedemos al *plano de inmanencia*, lo hacemos a través del movimiento, teniendo en cuenta una puesta en marcha generada por una idea al tiempo que por una búsqueda del *acontecimiento* que el propio *deseo* te está provocando. Esa puesta en marcha, creará un trayecto que nunca habrá de repetirse, un trayecto libre, accesible a partir de la necesidad creada por el mismísimo deseo de producir y de incrementar nuestra potencia de existir, aproximándonos al devenir y lanzándonos a la búsqueda de nuevos encuentros. Es así, adoptando este modo de recorrido y considerando la lógica de encuentros potenciales positivos, como produciremos continuamente una *territorialización* y *desterritorialización* encargadas de impedir la organización del cuerpo como un organismo estructurado; mientras esto ocurra quedaremos instalados en el límite necesario para habitar *el cuerpo sin órganos*, lugar propicio para no morir en lo común.

En suma y atendiendo a un pensar deleuziano enormemente influenciado por el pensar nietzscheano, diremos que la búsqueda de todos aquellos encuentros positivos que incrementan nuestro potencial de existir supondrá una máquina de tránsito de la *máquina deseante*, situándonos en ese *plano de inmanencia* capaz de ser mantenido a partir de una *territorialización y desterritorialización* como lucha capaz de enfrentarse desde la puesta en marcha de otra nueva máquina, *la máquina de guerra*; máquina que se activará para luchar contra el *plano de transcendencia*, indispensable en la ardua tarea a la que la verdadera creación se presta.

De este modo, continuamos desdoblado cuerpos, labor defendida por estas líneas como estados necesarios de acceso a la creación, tipos de cuerpos que según el pensar deleuziano podrán definirse como: cuerpos dislocados, multidireccionales y asignificantes, de los cuales hablaremos más adelante, en la asociación que establecemos con la obra coreográfica de Pina Bausch y Merce Cunningham.

4.2.4. Afectos y perceptos.

Deleuze analiza las obras de arte de la pintura, cine o música, aportando distintas propuestas estéticas influidas por la sabiduría de la creatividad y la importancia de la experimentación artística, siendo en la publicación con Felix Guattari *¿Qué es la filosofía?* donde, junto a Guattari, presentarán los interesantes *afectos y perceptos* como estados componentes de la obra de arte en general, la cual será definida, por ambos pensadores, como un bloque de sensaciones, un compuesto de sensaciones, un mero ser de sensación que en sí, está compuesto por *afectos y perceptos*, considerados como indispensables en la obra artística. Si una obra de arte se define como un *bloque de sensaciones*, entenderemos por consiguiente que toda obra en sí, se sitúa en un plano de composición constituido por elementos que se integran en las sensaciones materializándolos y otorgándoles expresión. Así, es como el artista creador construirá la obra, gracias a la llamada de unas fuerzas que le convocan: *las sensaciones*. Por eso, a

juicio de Deleuze, la obra de arte se define por ser un *bloque de sensaciones* que se compone de *afectos y perceptos*.

Entenderemos como afectos a aquellas razones interiores que impulsan a la creación de una obra determinada, considerándose como *afecto* siempre que este genere felicidad e incremente el potencial de existir. El *afecto* se rebela a la identidad, no es amigo del significante ni del orden. Cuando el *afecto* aparece, no importan las formas, lo único importante es mantenerse en él, emanando así la metamorfosis necesaria donde el artista encuentra su lugar. Ahora bien, los *afectos* han de ir acompañados irremediamente por los *perceptos* para poder aglutinar ese conjunto de sensaciones que conducirán al artista a la obra estética. Por otro lado, entenderíamos por *perceptos* aquellas intensidades del sentido como contemplaciones puras. Paisajes en los que dejamos de ser históricos, seres con memoria que nos convierten en puro sentir.³⁵² El *percepto* será provocado por el *afecto*, debiéndose dar el vínculo entre dos cuerpos para dar lugar a un nuevo acontecimiento.

Por consiguiente, si el arte se compone por *sensaciones, afectos y perceptos*, entendiendo los *afectos* como trayectos en el camino y *perceptos* como la luz evidente del mismísimo *ser*, comprenderíamos que son ellos los que empujan a caminar construyendo nuevas pistas. A través de su presencia, lanzarse con seguridad al devenir es un hecho, un hecho habitado por el artista en su incansable búsqueda de *la diferencia* y la lucha con el *caos*. Un *caos* como morada del artista, lugar privilegiado y de forzosa acudida para activar mecanismos de creación, porque el arte se opone al *caos*, aun tendiendo hacia él, para arrancarle nuevas visiones. El arte exige la búsqueda de la diferencia creativa para lograr nuevas formas de vida y Deleuze propone dos conceptos estéticos determinantes como herramientas de trabajo con las que el artista pueda captar la diferencia creativa, accediendo a la producción de nuevos devenires: *afectos y perceptos*.

³⁵² CASABONA NAVARRO, Alberto: *Introducción al pensamiento de Gilles Deleuze*, cit

4.2.5. El Ritornelo.

*El concepto de ritornelo acoge la repetición de la diferencia que hace retornar la virtualidad creativa del ser y del pensamiento repitiendo así, la ilimitada crítica de las fuerzas que impiden a la vida llegar hasta donde puede.*³⁵³

Eterno retorno, pues, a un mismo punto aunque desde una visión distinta gracias a ese proceso de *desterritorialización* inminente encargado de mantenernos en lo diferente. Un concepto de *ritornelo* que completa una teoría estética deleuziana que pretende ser aplicada, manteniendo su esencia en la creatividad o en las afueras de lo “mismo”. Deleuze diferencia tres componentes esenciales en su *ritornelo*, módulos a los que acudir para poder retornar sin escaparse a lo diferente: *caos*, *orden* y *cosmos*. Un *ritornelo* fijado en la necesidad de crear un territorio seguro donde la acción sea posible, y el *caos* pueda ser mirado con distancia. Lugar seguro del que partir enfrentando la anarquía desde la consonancia con el cosmos, alejándose así de las formas terrestres, entendidas como todos aquellos prejuicios que paralizan los actos pretendidos y de los que habrá que alejarse, permaneciendo en el *plano de inmanencia*, y, por tanto, en la singularidad. Una vez colocados en territorio seguro, habrá de ser, de nuevo, *desterritorializado*, bien ampliándolo o bien incorporándole nuevos elementos que aproximen las acciones al cosmos. Querer estar en la totalidad pero sin estar, ser empujados a ella poniendo en marcha mecanismos que permitan incorporar materiales distintos cada vez. Así, la repetición de la diferencia constituiría la herramienta a través de la cual se podría acceder a esa energía cósmica que permita el alejamiento de las formas terrestres, pudiendo así retornar y comenzar el viaje una y otra vez, abrazando la producción de nuevos flujos.

³⁵³ CASABONA NAVARRO, Alberto: *Introducción al pensamiento de Gilles Deleuze*, cit, p. 211.

Lo difícil para el artista creador es ser máquina capaz de aglutinar elementos heterogéneos cada vez: *Ya no se trata de imponer una forma o una materia sino de elaborar un material cada vez más rico, cada vez más consistente, capaz por tanto de captar fuerzas cada vez más intensas. Lo que convierte a un material en algo cada vez más rico es lo que hace que se mantengan unidos los heterogéneos, sin que dejen de serlo.*³⁵⁴

4.2.6. Rizoma.

Proseguir la marcha a través de conceptos deleuzianos es lanzarse al vínculo y la interrelación, pulular en la reciprocidad y la retroalimentación para continuar creciendo y produciendo; así topamos con un nuevo término, *el rizoma*. Un *rizoma* comprendido como aquel proceso inherente al nómada, que por su condición, quedará anclado en un transcurso de desterritorialización continua, dependiente de *líneas de fuga* responsables de descodificar para poder reorganizarse de nuevo en libertad. Un proceso comparable a un entramado de hilos que lanzados poco a poco, uno a uno, trazarán líneas distintas, conduciéndonos a un espacio liso, un espacio sin estrías, un lugar donde no haya orden ni simetría, ni proporción.

En suma, un proceso rizomático que nos invita a operar desde lo “micro” y no desde lo “macro”, traduciéndose en espontaneidad e indeterminación, apoyando todo aquello previamente no codificado. El pensamiento rizomático, por tanto, se abrirá a múltiples eslabones, ya sean biológicos, artísticos, sexuales, políticos, sociales o muchísimos más, defendiendo la idea de lo múltiple y lo heterogéneo, implicando la ruptura de los significantes³⁵⁵ aunque manteniendo vínculos entre los puntos. El *rizoma* no posee raza, cultura o forma que lo determine. El *rizoma* existe para establecer conexiones en la diferencia, respetando *el plano de inmanencia*, ese lugar donde el artista habrá de permanecer para encontrarse con su creación.

³⁵⁴ CASABONA NAVARRO, Alberto: *Introducción al pensamiento de Gilles Deleuze*, cit, p.84.

³⁵⁵ Significantes, entendiendo el término como aquel lenguaje que te representa, te iguala, te captura con independencia de que estés o no, de acuerdo.

En conclusión diremos que el programa estético deleuziano plantea la repetición de la diferencia como arma incuestionable de un ser humano capaz de introducir nuevos escenarios donde el juego, la creación, la risa o el devenir se configuren como nutrientes principales de cada ser y sus vivencias: *la diferencia ilimitada*. Una creación artística que se revele contra lo preestablecido, contra el orden social en pos de la búsqueda de lo *otro* como motor de experimentación artística y creativa, ya que la misión del artista consistirá en inventar y reinventar diferencias que mejoren la vida cotidiana del ser humano y que dentro de sus propias limitaciones y su ineludible finitud le recuerde lo infinito del *ser*.³⁵⁶ Zambullirnos en un pensamiento deleuziano que no pretende ser una teoría sobre elementos o hechos estéticos, sino una teoría del arte mismo, conformándose como paradigma ideológico postmodernista, al tiempo que como pensar enormemente seductor para encarar la producción estética. En cierto modo, la teoría estética deleuziana está dejando de diferenciar preguntas filosóficas sobre la vida y el pensamiento humano, para plantearla como respuesta en la práctica de los conceptos de ciertas disciplinas artísticas abrazadas por Deleuze de un modo particular, como pueden ser el cine, la novela o la pintura, pero que en nuestro caso, validaremos para cualquier ámbito artístico, siempre vinculado a la creación y no a la mera representación.

Bajo la representación de lo mismo, configurar fuerzas que actúen irremediabilmente buscando la diferencia y su repetición, rompiendo con lo idéntico para sustituirlo por lo heterogéneo mediante la permanencia de las relaciones, conexiones o devenires. Se busca, por tanto, no permanecer en la mera representación, asumiendo el dinamismo como fuerza creativa que abordar, invitándonos a la búsqueda de fenómenos que nos permitan la más inocente expresión del ser, un ser viajero y nómada deseoso de elevarse a la máxima potencia de sí mismo. Diferencia y repetición, por tanto, sumergidas en ese

³⁵⁶ CASABONA NAVARRO, Alberto: *Introducción al pensamiento de Gilles Deleuze*, cit.

plano inmanente capaz de crearse bajo la propia experiencia de uno mismo, un plano transitado por las diferencias en la intensidad y en la afección, al tiempo que formarán los *perfectos* y *afectos* del artista.

Deleuze convertirá al artista en pleno responsable de su composición, a partir de afecciones y percepciones que emanen directamente de su más pura experiencia, gracias a la cual, podrá encontrarse con los llamados *seres de sensación*, invitando a los significantes a ser sustituidos por los flujos y el devenir conformando con ello la mutación necesaria que de lugar a un sin fin de conexiones de las cuales fluyan corrientes de intensidad desde las que alcanzar la percepción y la afección, para acabar confluyendo en creación.

4.2.7. Asociación de los conceptos de la teoría estética de Gilles Deleuze al arte coreográfico contemporáneo mediante el análisis de la obra artística de Merce Cunningham y Pina Bausch.

Asociar los principales conceptos que definen la teoría estética de Gilles Deleuze a los aspectos esenciales que distinguen el modo de componer de Merce Cunningham y Pina Bausch para abrazarlos como estímulos creativos en el danzante, se convierte en un serio desafío. Pondremos la mirada en los procesos de experimentación de ambos coreógrafos, así como en su modo compositivo, aspectos que indudablemente nos aproximarán a un determinado modo de pensamiento cuyos esquemas ensamblen libremente con los núcleos del pensar estético deleuziano, encontrando en dicho ensamblaje la evidencia de empujes e impulsos creativos originados gracias a determinados modos de pensamiento, a partir de los cuales, la creación de nuevas realidades sea un hecho. Modos de pensamiento capaces de ser definidos a través de conceptos precisos finalmente reflejados en los resultados estéticos perseguidos, estrechando relaciones con los diferentes cuerpos a los que cualquier creador ha de enfrentarse desde el instante en que determinadas construcciones de pensamiento viabilicen el reconocimiento de cada pliegue corporal, por lo que conceptos en el

pensar como herramientas a las que acudir o de las que partir para activar mecanismos artísticos compositivos, afirmaciones que, a su vez, confluirán con las especulaciones mantenidas por esta tesis. El acto de creación, tal como se analiza en este estudio, supondrá asumir la concordancia necesaria entre inteligencia y sabiduría instintiva, creándose así una correspondencia plenamente palpable, al tiempo que mágica y únicamente accesible atravesando diversos factores, sin los cuales, tal concordancia no triunfaría. Por lo tanto, no trataremos de usar conceptos deleuzianos y aplicarlos al arte directamente, sino que se buscarán asociaciones con determinados procesos coreográficos que, a su vez, se hayan constituido como emblemas del arte coreográfico en los periodos postmodernistas, al tiempo que dichos procesos se han mantenido como paradigmas esenciales del desarrollo del arte coreográfico de nuestros días. Así, con tales asociaciones, nuestra pretensión se fija en el aporte de herramientas capaces de enriquecer procesos de creación, que se hayan custodiado en la originalidad y el descubrimiento, optando por esa diferencia que rija la elección de los elementos adecuados, conectándolos entre sí genuinamente y desencadenando así su singularidad.

Por consiguiente, el manejo desarrollado por estas líneas sobre tales conceptos deleuzianos, se regirá por la hermenéutica propia a la cual, la reflexión y el análisis contemporáneo se prestan, siempre sujeto a fundamentaciones teóricas y empíricas que sustenten tal variedad de interpretaciones, por lo que habrá ocasiones en las que se optará, solamente, por aquello que sea más útil a nuestro fin, obviando o añadiendo, quizás, parte de su significado.

4.2.8. Merce Cunningham desde la mirada deleuziana.

Característicos de la obra de Cunningham fueron los tan famosos *happenings* o *events* que durante no pocos años supusieron el sello del coreógrafo americano. Ciertamente, Cunningham podría ser considerado como un maestro del *aislamiento*, aunque, de modo paradójico, emprendería un camino importante al lado de las artes

visuales, trascendiendo así al movimiento dancístico como único elemento en el momento de componer. Tal como se ha mencionado previamente en el subcapítulo que le dedicamos, una de las principales singularidades de su trabajo quedaría inmersa en el rechazo de la búsqueda de la *unidad* o de la *totalidad* en la mayor parte de su obra, hurgando continuamente en estados de fragmentación, desorden, caos o casualidad, como estímulos primordiales en la producción de su obra.

Considerando el contexto cultural en el cual se encontraba el coreógrafo americano, allá por los cincuenta, lo situaremos en un escenario sellado por los movimientos de moda del *expresionismo abstracto* y por las teorías y labor artística de Marta Graham, destacando el distanciamiento radical impuesto por las coreografías de Cunningham respecto de las de la propia Graham. Mientras que la danza de Graham quedaba caracterizada por una influencia absoluta de la gravedad en la composición del movimiento y una excitación emocional evidente en todas sus piezas, las danzas del coreógrafo anglosajón se distinguirían por mantenerse más próximas al ballet clásico, resaltando ingredientes como la rapidez, la ligereza de piernas o el tono irónico y quedando desprovistas de elementos simbólicos o expresivos. Singularidades que iban a caracterizar toda su obra. Así pues, sus frases coreográficas apelarían a procedimientos aleatorios, acudiendo a un sentido del orden impersonal en la disposición de los elementos, y no a una indagación más subjetiva e interna. En palabras de Cunningham:

*No significa licencia sino libertad, es decir, una completa conciencia del mundo, y al mismo tiempo, un distanciamiento de él.*³⁵⁷

Decididamente, sus piezas evidenciaban un rechazo total a la implicación personal, además de enorme aversión a la búsqueda de la embriaguez; ambos, elementos

³⁵⁷ VVAA: *Merce Cunningham*, Barcelona: Fundación Antoni Tapies, Charta, 1999, p.144

convergentes en estados de expresividad e inexpressividad que actuarían como rasgos distintivos durante toda su trayectoria ³⁵⁸ al tiempo que le convertían en precursor del postmodernismo del arte coreográfico anglosajón, colocándose en el límite entre la poesía y el arte moderno como lugar previo desde el que arrancarían nuevos modos de expresión. A partir de Cunningham cualquier pretensión de *totalidad* en el mundo moderno de aquel momento se reduciría a una mera ilusión. Por esta razón el coreógrafo americano invitaba a rescatar la *no relación*. Una *no relación* en la que basaría el resto de su obra, y que comenzaría con sus célebres *Events* -acontecimientos- como puestas en escena elaboradas mediante la extracción de fragmentos pertenecientes a obras de su repertorio, para luego empalmarlas entre sí, cortando, ensamblando y reensamblando los pedazos a su antojo, convirtiéndose así, durante más de diez años, en el ejemplo más significativo respecto a la convicción del coreógrafo por evitar en sus creaciones la finalización y *la totalidad*.

*Es precisamente este aspecto del logro de Cunningham lo que le convierte aún más en criatura del momento actual que ahora vivimos. En un sentido muy real, el pensamiento crítico francés más sofisticado, que ahora encuentra su camino en el universo anglosajón, (la obra de Barthes, Deleuze, Derrida) solo empieza a asumir la revolución que Cunningham comenzó hace 20 años.*³⁵⁹

La labor creativa de Cunningham quedaría ya asociada a pensadores postestructurales y principales referentes postmodernistas. La obra que Cunningham llevaba a los escenarios podía bien compararse a las referencias literarias deleuzianas en las que la literatura se transformaba en máquina productora y no en espacio de expresión o sentido donde buscar la embriaguez y la emocionalidad del espectador. La escena creada en las piezas de Cunningham no respetaría puntos centrales en el espacio o referentes donde los bailarines contasen con una ubicación determinada.

³⁵⁸ VVAA: *Merce Cunningham*, cit

³⁵⁹ *Idem*, p. 152.

Sus piezas no mantendrían una estructura predeterminada, aproximándose al anarquismo como lugar de construcción, buscando partir de un escenario donde la causalidad no existiese, siendo el azar y la casualidad los factores determinantes del acontecimiento final, acontecimientos donde sus intérpretes serían manejados aleatoriamente en un tipo de creación transitoria. Un modo de trabajar que acabaría confluyendo en sus famosos *happenings*, los cuales eliminarían la idea de representación, de expresión emocional o de narración, dejando de ser un fin para apostar por una multiplicidad de elementos heterogéneos que, sin perder sus propias singularidades y sin conformarse como unidad total, pudiesen interrelacionarse de modo que la *totalidad* solo fuese visible paralelamente, y no como objetivo de la obra estética. Refiriéndonos a Deleuze y Guattari en su obra conjunta *El Antiedipo*:

*Ya no creemos en esos fragmentos que como los pedazos de la estatua antigua, esperan ser completados y vueltos a pegar para componer una unidad que además es la unidad de origen. Ya no creemos en una totalidad original ni en una totalidad de destino, no creemos en totalidades más que al lado*³⁶⁰.

Cunningham huiría radicalmente del concepto Wagneriano de *obra de arte integral*, un concepto que proponía la fusión de las artes buscando una totalidad de la obra extendida al espectador, convirtiéndole así en parte sufriente del espectáculo. Un modo de entender la escena teatral a la que el coreógrafo americano se opondría tajantemente, sumándose probablemente a las palabras de Bertold Brecht postuladas alrededor de los años treinta, en las cuales la propuesta de apartarse del embrujo provocado por la llamada *obra de arte total* quedaba reemplazado por la combinación genuina de elementos artísticos destacados en su propia singularidad, no primando ninguno sobre el resto para no caer en procesos peligrosos que

³⁶⁰ CASABONA NAVARRO, Alberto: *Introducción al pensamiento de Gilles Deleuze*, cit,p.40.

promoviesen la devaluación de los mismos. Directrices creativas que bien podrían recordarnos a las entabladas por Bertolt Brecht en su modo de ver la escena teatral:

*Cualquier cosa que produzca hipnosis que nos pueda llevar a la embriaguez e intoxicación, o bien cree una neblina debe abandonarse. Las palabras, la música y el decorado deben hacerse independientes unos de otros*³⁶¹.

Merce Cunningham sería el primer coreógrafo que llevase tal principio de separación a tales extremos, ni siquiera el propio Brecht le habría precedido en dicha empresa. La obra del coreógrafo americano mostraría los distintos elementos seleccionados para la puesta en escena coexistiendo pacíficamente, aunque manteniendo su propia autonomía. Cada uno de los ingredientes se elaboraría y construiría por separado; música, coreografía, decorado o vestuario, no coincidiendo entre ellos hasta la primera actuación, lo que respecto a la relación música y danza constituiría un previo esencial en el marcaje de nuevas concordancias no significativas hasta las experimentaciones desarrolladas por el propio coreógrafo; experimentaciones en las que el vínculo establecido hasta el momento entre música y danza se quebrantaría para siempre, otorgando a la danza identidad propia y distinguiendo así su propia calidad dancística respecto a la articulación de movimiento. Sus bailarines no habrían de escuchar la música asignada a las variaciones coreográficas ensayadas hasta el mismísimo momento de su actuación, con lo que podían pasar semanas ensayando en silencio, trazando ritmos comunes fuera de cualquier pieza musical.

Cunningham había finalmente liberado a la danza de todo aquello que le resultaba accesorio y la presentaba en sí y por sí misma, en su más variada posibilidad, sin fijarla en el espacio, sin controlarla por medio de la música, sin guiarla por una

³⁶¹ VVAA: *Merce Cunningham*, cit, p. 145.

*narración o un sentimiento y sin dejar que el tiempo la delimitase de forma alguna.*³⁶²

Tal modo compositivo establecía una obvia similitud entre la *máquina literaria* deleuziana acompañada de su concepto de *transversalidad*, y los procesos de creación emprendidos por Cunningham. Los hechos, absolutamente originales para la época, de independizar la danza de la música, rechazar la emocionalidad, incluir el azar, la aleatoriedad o la casualidad en la escena, dan buena muestra de dicha similitud. Un conjunto de acciones a las que el coreógrafo accedería poniendo en funcionamiento nuevos flujos interconectados a otros flujos como: deshacerse de la música en el espectáculo danzado, bailar en silencio, eludir la narración o huir de la estructura cronológica, espacial o temporal, manejando así múltiples elementos heterogéneos capaces de poner en juego nuevos escenarios de creación mediante, la *transversalidad*, línea indispensable de conexión entre los diversos elementos que permitían crear nuevas posibilidades escénicas.

*Deleuze considera como función del arte y como búsqueda de estilo de todo autor la creación de una envoltura que integre las diferencias individualizadas en una diferencia común.*³⁶³

Cunningham no pretendía buscar ese rompecabezas, donde todas las piezas encajasen para finalizar en un puzzle perfecto, si no que la singularidad se encontraría, precisamente, en esa combinación de elementos individuales portadores de identidad propia, haciéndolos conectar de forma que derivasen en un resultado diferente y original. En consecuencia la *máquina literaria deleuziana* será vislumbrada en la labor artística de Cunningham como máquina productora, revolucionaria, rupturista e inconformista con respecto a cualquier orden implantado, una máquina productora de *líneas de fuga* que pretenderá atravesar contextos ordenados, previamente

³⁶² ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, Madrid: Alianza editorial, 2012, p.373.

³⁶³ CASABONA NAVARRO, Alberto: *Introducción al pensamiento de Gilles Deleuze*, cit, p 41.

establecidos, buscando romper con las formas de expresión de las identidades para acabar transformando contenidos y códigos impuestos socialmente; aspectos que probablemente Cunningham persiguiese durante toda su obra en su constante experimentación artística, morando en la obsesión por descubrir su propio estilo y rechazando todo tipo de formas tradicionalistas. Para el coreógrafo americano, la danza habría de dejar de ser mera transmisora de relatos literarios o gestos expresivos procedentes de las emociones, ya que la danza disponía de identidad propia y como tal, habría de ponerse en su lugar, rompiendo así con toda idea de romanticismo que pudiese afectarle.

Experimentación incansable pues, la que Cunningham demuestra a lo largo de toda su carrera con creaciones absolutamente innovadoras que ponen de manifiesto la indiscutible genialidad del coreógrafo y la fuerza de su poder creativo. Analizando las principales peculiaridades de su obra, procedemos a colocarla en un constante *plano de inmanencia* donde el devenir y el acontecimiento supondrán la continua pretensión del artista creador y de su obra escénica, renunciando al tradicional tratamiento del espacio escénico para dar paso a un nuevo entendimiento del mismo, donde los puntos centrales no importarán y la estructura temporal y espacial tampoco, al igual que la ubicación de cada uno de los bailarines, una ubicación anárquica que permanecería durante toda la obra. Se esclarece un anarquismo de todos esos ingredientes puestos en juego, que permiten que el *habitus* no consiga establecerse y por tanto, tampoco habitar en ese plano trascendente que no nos deja desorganizarnos y acercarnos a ese *cuerpo sin órganos* tan importante para el artista creador. Un *cuerpo sin órganos* al que Cunningham accedería despojándose de esa *máquina social* que implica aceptar aquello predeterminado, algo que nunca aceptaría. De ahí sus constantes experimentaciones, mediante las cuales procurar transformaciones maquínicas, descubriendo en sí mismo esa *máquina deseante*, como un medio mental capaz de mantener vivo el *deseo*, un *deseo productor* que le permitiera mantenerse en su *plano de inmanencia*, territorializando y

desterritorializando impidiendo así situarse a sí mismo y a su propia obra en un organismo estructurado.

Cunningham renunciaría a la emoción o a la transmisión de sensaciones. Todos sus ballets quedarían distinguidos por su extrema frialdad e inexpresividad, porque efectivamente, el creador americano quiso huir de la emoción para centrarse en una experimentación diferente, eliminando la sobreactuación y la pura representación, utilizando un entramado de elementos que no le permitiesen caer en lo mismo, poniendo así en funcionamiento ese proceso rizomático que a su vez le conectaba con el concepto de *ritornelo* deleuziano, en el cual Cunningham se situaba en su fase de creación para ser capaz de perdurar en la diferencia, no perdiendo jamás el respeto a ese *plano de inmanencia*, sin el cual el verdadero descubrimiento no sería posible. En palabras del propio Cunningham:

*El sentimiento que tengo cuando compongo así es que estoy en contacto con una fuente natural mucho más genial de lo que jamás podrían ser mis propias invenciones, mucho más universalmente humana que los hábitos particulares de mi propia práctica y surgida orgánicamente de fuentes comunes de los impulsos motrices.*³⁶⁴

*Ciertamente su obra no simboliza nada; pero sirve a un objetivo más allá de sí misma: el del entrenamiento perceptivo. La importancia de su obra no solo estriba en lo que podemos ver y oír sino en la forma en que vemos y oímos lo que nos es dado. En palabras de Peter Brook, la obra de Merce Cunningham es una preparación continua para el impacto de la libertad.*³⁶⁵

Descubrimos, pues, características análogas entre el pensador francés y el coreógrafo americano, rasgos reflejados en la búsqueda de la fragmentación, lo molecular en

³⁶⁴ ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, Madrid: Alianza editorial, 2012, p.372.

³⁶⁵ VVAA: *Merce Cunningham*, cit, p. 153.

contra de lo molar, la no búsqueda de la representación, la permanencia constante en el *plano de inmanencia* como puente conductor al *cuerpo sin órganos*, un *cuerpo sin órganos* que ha de ser habitado para encontrarse cara a cara con el proceso de creación, pudiendo así apartarnos de *lo mismo* y acercarnos a *lo otro*, para mantenernos en la diferencia y su repetición como tanto postuló Deleuze.

Y por último, accederemos a los *afectos* y *perceptos* deleuzianos desde la mirada del coreógrafo americano, comprendiendo su *afecto* como el impulso que provocó la creación de su obra, una obra que adquirirá personalidad propia, convirtiéndose en un ente autónomo con el que lidiar, un cuerpo con identidad propia, un bebé, un retoño que supondría una conexión, un ente único y original alumbrado gracias a la capacidad a la que tales *afectos* impulsan, al tiempo que los *perceptos* modelan para que tal alumbramiento sea posible. *Perceptos* responsables de la experimentación de su cuerpo en su máxima intensidad, pulsiones libres que cristalizarán en movimientos genuinos, encontrando la configuración buscada.

4.2.9. Pina Bausch y la mirada deleuziana.

El cuerpo ya no es el obstáculo que separa el pensamiento de sí mismo (La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2,1985)³⁶⁶

La mirada coreográfica a la obra de Pina Bausch ha de construirse considerando su inquietud constante por explorar los lugares más recónditos del interior de los seres humanos, sus relaciones entre ellos y la mismísima naturaleza, para tratar de llevar a escena todo aquello que descubría en sus procesos. Pina estaría planteando un pensar desde el cuerpo, tal como ya sugeriría Nietzsche, a la vez que cuestionaría el automatismo social, cultural y político que parecía mover al individuo, ya que el cuerpo insiste y es ese impulso vital, el que le obliga a pensar. La constante

³⁶⁶ VAZQUEZ ROCCA, Alberto. Revista Observaciones Filosóficas. Madrid, España. Noviembre 2006. <http://www.observacionesfilosoficas.net>, [Consulta el 20 de Febrero 2013]

transformación del cuerpo es inevitable y el miedo y la ansiedad aparecen para continuar forzándonos a cuestionar nuestra propia identidad. Una identidad que no sabemos de dónde viene pero con la que sin embargo, debemos continuar lidiando toda la vida. Así se conforma el escenario principal que define los procesos creativos de Pina Bausch. Expresar lo inexpresable porque ya no proviene de... sino que existe en..., no proviene del pensamiento, sencillamente *es* desde el cuerpo. Por tanto, es en este lugar, donde debemos colocarnos para entender los móviles principales de creación de la coreógrafa alemana.³⁶⁷

Pina, explorará el movimiento desde esa idea del pensar desde el cuerpo, desligándose claramente así, de los registros técnicos establecidos para plantearse los suyos propios. Esa búsqueda de *interpretación del pensamiento* desde el propio cuerpo caracterizará un tipo de movimiento donde la inclusión de numerosos gestos inspirados en la propia naturaleza de todo ser vivo ocupará un sitio en el cuadro escénico conformado por sus bailarines, accediendo así a un tipo de interpretación teatral fusionada a la danza, que hasta ese momento solo la danza expresionista había sido capaz de aportar.

*Echaba mano del propio intérprete para conseguir una auténtica dimensión humana en el escenario. Este precepto va a ser trasladado por la Bausch a la danza, en un momento en que semejantes ideas no encajaban con las nociones de coreografía al uso.*³⁶⁸

En efecto, estamos hablando de un momento postmodernista donde la influencia del método Stanislavsky y la escuela de Lee Strasberg eran determinantes para el teatro, que buscaba escarbar en el interior del ser humano, a través de la improvisación, y de

³⁶⁷ VAZQUEZ ROCCA, Alberto. Revista Observaciones Filosóficas. Madrid, España. Noviembre 2006. <http://www.observacionesfilosoficas.net> [Consulta el 20 de Febrero 2013]

³⁶⁸ Khan. O." Humanidad". *Susy Q*, Nº 50, 2010, p.50.

ese modo penetrar en los terrenos de lo íntimo, dejando aflorar nuestra propia humanidad para posteriormente aplicar lo descubierto al arte. Mientras tanto los bailarines de la *Judson Church* se preocupaban por buscar y experimentar en el movimiento puro. Es en este escenario, donde Bausch se encuentra haciendo sus exploraciones artísticas.

Pina se rebelará, inevitablemente, contra los cánones estéticos que marcaban el propio mundo de la danza adoptando los suyos propios, cánones procedentes de una realidad cotidiana donde la desigualdad sería lo verdadero y donde primaría lo heterogéneo porque heterogénea sería la mismísima vida. Del mismo modo que, a través de sus nuevos gestos o nuevos cuerpos danzantes continuase penetrando en el mundo de las diferencias, sería a través del trato dado a la música elegida para sus coreografías, desde donde continuaría permaneciendo en lo diferente. Una música caracterizada por no pertenecer a un mismo repertorio musical, pudiendo elegir temas o fragmentos de diferentes piezas o compositores para adaptarlas a sus obras según considerase apropiado en cada momento escénico.

Así, en un poco a poco de heterogeneidad, Pina crearía un lenguaje propio y original resultando en la tan peculiar danza-teatro de la que Pina Bausch constituirá, hasta nuestros días, el referente más importante. Las creaciones de la coreógrafa alemana se mostrarán más próximas a una película, que a una coreografía dancística sin más, ya que otro elemento característico de la Bausch sería su capacidad para introducir nuevos elementos escénicos, creando todo tipo de espacios diferentes, ya fuese mediante la utilización de espacios reales como escenarios, o creándolos en interiores, con el cuidado propio de una elaborada escenografía, según requiriese su visión de la obra. De esa manera era capaz de potenciar la interpretación buscada, aunque sin olvidarse nunca, de una estética peculiar, donde la elegancia y la belleza, incluso en interpretaciones oscuras y extremas, se conformarían como un símbolo característico de su obra.

No hay que olvidar el carácter nómada de la coreógrafa, un carácter que le condujo a viajar o residir en diferentes ciudades del mundo, investigando así, la diferencia entre sus gentes una diferencia marcada por sus culturas y tradiciones que sería utilizada para enriquecer todo ese proceso gestual sacado de lo cotidiano tan importante en el modo compositivo de Pina.. Por este motivo los bailarines de Pina Bausch se distinguirán por ser un grupo básicamente heterogéneo, teniendo en cuenta sus diferentes razas, o sus cuerpos y edades dispares que no habían de cumplir, de ningún modo, condiciones o tendencias parecidas.

Por consiguiente, también rescataremos en la obra coreográfica de Bausch los conceptos deleuzianos de *diferencia y repetición*, o de *máquina literaria, rizoma o ritornello* entre otros, como factores esenciales en el creador y en su obra, ya que para Deleuze, lo difícil para el artista creador radicará en ser máquina capaz de aglutinar elementos heterogéneos cada vez. Dicen Deleuze y Guattari:

*Ya no se trata de imponer una forma o una materia sino de elaborar un material cada vez más rico, cada vez más consistente, capaz por tanto de captar fuerzas cada vez más intensas. Lo que convierte a un material en algo cada vez más rico es lo que hace que se mantengan unidos los heterogéneos, sin que dejen de serlo.*³⁶⁹

Una combinación genuina de los múltiples elementos heterogéneos es precisamente lo que aportan las obras de la Bausch. Como no ocurre nada y al mismo tiempo ocurre todo. En una misma coreografía convivirán momentos de desolación con momentos de humor, canciones, diálogos, situaciones absurdas o extremas que se entremezclarán con momentos cotidianos al tiempo que se diferenciarán extraordinarios segmentos de danza, y todo, sin perder la belleza en ningún momento. El plano estético en la obra de Pina es siempre destacable.

³⁶⁹ CASABONA NAVARRO, Alberto: *Introducción al pensamiento de Gilles Deleuze*, cit, p. 84.

Así son las obras de Pina, un análisis de multiplicidad heterogénea conduce pues, al pensamiento rizomático deleuziano. Entramado de hilos, un proceso responsable de acercar *aquello* a ese espacio nómada donde el orden y la simetría no existen, al igual que Pina hace con sus piezas, dando vida a un rizoma que está para establecer conexiones en la *diferencia* sin abandonar el *plano de inmanencia*. Ese plano donde Bausch trata de permanecer y debe saber diferenciar en su propia obra accediendo siempre a él construyendo y deconstruyendo para así, en un constante retorno de lo diferente le sea posible mantenerse en la originalidad.

En consecuencia, distinguimos una máquina literaria, tal como aventurábamos al comienzo de este estudio, como creación coreográfica u obra estética, la cual Pina va a elaborar como un motor productor capaz de desunir y conectar fragmentos de todo tipo, desuniendo, libremente, sin buscar la exclusión de ninguno de esos fragmentos, sino la inclusión de los mismos. Tratando de conectar los elementos por asociación y contagio mutuo que no por causalidad. Un flujo de intercambios gracias a la disyunción y la conjunción que hará una obra verdaderamente viva.

Para mantener su singularidad a lo largo de toda su obra, Pina indagará en sus investigaciones con sus bailarines, buscando en el interior de sí misma y de todos ellos a los llamados seres de sensación, esos seres de sensación a los que Deleuze denominará *afectos* y *perceptos* y que según su pensamiento serán componentes irrefutables de la obra de arte. Entendiendo los *afectos* como trayectos en el camino y *perceptos* como la luz evidente del mismísimo *ser*, para Pina resultarán imperdonables como empuje creativo, como herramientas que, indudablemente, le ayudarán a captar la diferencia creativa, además de conducirlo a la experimentación de nuevos devenires que, a su vez, le permitirán continuar en su plano de inmanencia, y por tanto, muy próxima a ese *cuerpo sin órganos*, tan necesario para el desarrollo del acto creativo.

Por tanto el *afecto* que postula Deleuze en el artista, entenderlo en Pina como esa búsqueda incansable, ese inacabable afán de encontrar para continuar buscando. Buscando en lo más recóndito de sí misma y de sus bailarines, los cuales conformarán uno de los elementos fundamentales de sus piezas. Su *percepto deleuziano*, lo encontraríamos claramente en la intensidad de la mismísima búsqueda realizada, tanto por ella misma, como por sus intérpretes, mediante la cual se adecuará la configuración. Respetar y procurar esa intensidad es lo más característico de Pina Bausch. En sus obras prima la evidencia de la *intensidad de los sentidos*, la cual se manifiesta en esa extrema potencia evocadora de sus bailarines cuando están en escena, cada uno de ellos transmitiendo un universo propio, una particularidad decididamente única y original que subyace en todas las coreografías de Pina, claro reflejo de ese fenómeno catártico que constituirá su obra en numerosas personas.

El tipo de experimentación que rige la obra de Pina Bausch es dominado por los regímenes del deseo, del tal forma que encontremos de nuevo al *deseo* como productor, como potencial vital necesario para despojarse de lo impuesto, de la *máquina social*. Al igual que veíamos en Cunningham, en la obra de Pina Bausch, claramente se advierte su personalidad rupturista o su constante búsqueda de lo diferente como cualidades resultantes de esa *máquina deseante* que Deleuze manifiesta como necesaria para la puesta en marcha de nuevos flujos y devenires.

Así pues, desde la mirada del artista creador, y en concreto para este estudio, desde la mirada de Pina Bausch y Merce Cunningham, encontramos cuerpos dislocados, asignificantes y multidireccionales. Entendiendo por cuerpos al propio creador y a su obra estética, diremos que son *cuerpos asignificantes* porque ambos creadores sustituirán las identidades por los flujos y el devenir, *cuerpos dislocados* porque acudirán al caos como motor de experimentación concurriendo en ese espacio nómada donde no hay orden ni simetría que rijan el proceso, y *cuerpos multidireccionales* porque será un constante permanecer en la *diferencia*, lo que

admitirá una continua transformación, además de nuevos devenires que conformen un sin fin de trayectos siempre diferentes. Trayectos que posibiliten al artista continuar configurándose en un *cuerpo sin órganos* capaz de mantenerle en ese *plano de immanencia* tan deseado para alcanzar la creación.

En suma y considerando lo expuesto, diremos que no es habitual encontrar bailarines que vinculen conceptos filosóficos a un pensar desde el cuerpo, por lo que en muchos momentos, quedarán presos de un solo cuerpo, un único pliegue que, puramente físico, les haga bullir en la impotencia ante la elaboración de su propia obra estética. Gran número de bailarines experimentan el vacío al enfrentar la creación de movimiento, dejándose llevar, en muchos casos, por un automatismo aprendido incapaz de ser ocultado para mostrarse fuera de todo sentido, reclamando insistentemente el guía que les alumbre. Necesidad de ser dirigidos en su expresión, inseguridad profunda ante la grandeza de un cuerpo cuyo destino inexorable para alcanzar la plenitud, radique en experimentar cada uno de sus pliegues operando en conexión. Lanzarse al lenguaje a través del movimiento desde una conceptualización adecuada del pensamiento implicará la reconsideración de tales movimientos, creando realidades y alejándolos de la mera emoción para construir y reconstruir desde el pleno de la existencia.

En efecto, el movimiento danzado aunque fugaz, se reflejará espectacularmente intenso, reafirmandose desde dicha cualidad conceptual para configurarse como auténtico motor creativo, siendo posible convertir al bailarín en creador confiando en la integración del concepto en su pensamiento como una herramienta más para afrontar la creación. Del mismo modo que el pintor posee los pinceles, las pinturas y el lienzo, el bailarín ha de hacer confluír y coexistir cuerpo y pensamiento al mismo tiempo en un mismo espacio. Por tanto, la innovación creativa no ha de ser obra de una genialidad intrínseca ya dada en el sujeto, sino que tal genialidad o, al menos mantenerse muy próximo a ella, podría darse como fruto de una adecuada formación,

de una educación privilegiada que desarrolle aquellas capacidades que permitan habitar los lugares adecuados donde elaborar aquello que se pretenda, en nuestro caso, la obra estética original. Desarrollar capacidades que posibiliten al artista el descubrimiento del *plano de inmanencia* de su obra estética, además del suyo propio y cómo permanecer en él, para mantenerse fuera de lo común y en una constante exploración, abierta a un continuo movimiento, derivando en originalidad y diferencia.

Es cierto, que se necesitan realidades dentro del lenguaje, porque fuera de él tales realidades no existirían, puesto que la comprensión del mismo se da mediante estructuras lingüísticas. El artista tratará de hacer un uso superior del lenguaje de modo que se produzca un encantamiento de la realidad que finalmente produzca una nueva creación. Por tanto, teniendo en cuenta lo mencionado, la integración de determinados conceptos en el pensamiento podrá empujar, decididamente, la elaboración y desarrollo de cualquier tipo de lenguaje que nos dirija a la obra estética original, porque la creación artística contemporánea no podrá olvidar la búsqueda de la diferencia, de la producción de nuevos flujos o nuevas ideas que conecten entre sí, buscando la fragmentación como proceso original al que acudir. Fragmentación que será practicada manteniendo la propia identidad de cada elemento que se decida integrar en la obra de modo armónico aunque sin buscar la unidad, sino simplemente dejando su propio espacio a cada uno de esos elementos puestos en marcha, de forma que puedan coexistir entre sí, manteniendo un ritmo paralelo que haga que el espectador se integre en la experiencia propuesta desde sí mismo, como haría Cunningham, o simplemente siendo capaz de trascender con todos ellos, trasgrediendo cualquier género dado, como haría Pina. Por tanto; *máquina literaria*, *rizoma* y *ritornelo* como conceptos indispensables que impulsen la conformación de la obra.

Por otro lado, el artista jamás puede olvidarse del impulso, un impulso que debe mantenerse vivo para generar creación, un impulso que conduzca a la sustentación de esa producción de nuevas ideas. Un impulso que no existiría sin *deseo*. Así pues, el *deseo* como pulsión de creación y transformación, como la fuerza en la que se apoyará el artista para desorganizar el organismo deshaciéndose de lo impuesto o preestablecido, huyendo de lo común para confluir en ese *cuerpo sin órganos*, al cual accederemos a través de la *máquina deseante*. Conceptos primordiales y herramientas indispensables para el artista desde el punto de vista creativo y del cuerpo.

Comprenderemos un *cuerpo sin órganos* como ejercicio para escapar de los dispositivos de poder -como todo aquello que ha sido impuesto- y una *máquina* como aparato de constante creación, recreación y destrucción, ya que en el cuerpo desorganizado no existe una rutina que permita a los dispositivos actuar. Al mismo tiempo que el *deseo* supondrá el impulso, necesitaremos de los *afectos* y *perceptos* para generar la necesidad de pulsión. *Afectos* y *perceptos* como fuerzas necesarias para que se active todo el proceso artístico, descubriendo en ellos el estímulo propicio que conduzca al artista a la mismísima obra, siendo necesario entenderlos en el pensamiento artístico como estímulos vivos que incitan al descubrimiento, tornándose indispensable para el artista comprender y respetar su propio *afecto* como esa razón interior que indiscutiblemente le arrastrará a la realización de su obra, dejándose llevar y fluir en sus *perceptos*, entendidos como la más pura intensidad de sus mismísimas sensaciones y consiguiendo adentrarse en la fase de creación desde la activación de todo un proceso de experimentación capaz de sustentarse en el resto de conceptos estéticos propuestos por la teoría deleuziana, de los cuales, hemos decidido apropiarnos.

Por consiguiente, abrazaremos la particularidad del pensamiento deleuziano en el uso del concepto de modo no dogmático, defendiendo un tipo de noción ilimitada capaz de ser dirigida a un punto distinto al de su lugar de origen sin haber perdido la esencia del

mismo. De aquí su versatilidad de aplicación en los diversos ámbitos y nuestro interés por convertirlos en herramientas de creación coreográfica contemporánea. Deleuze no dogmatiza, aunque a veces pudiese parecerlo, Deleuze abre las puertas a través de una conceptualización de construcción propia y original que viabilizará diferentes pliegues de una misma cosa, es decir, abre la puerta a diferentes caminos, aún pretendiendo llegar a un mismo lugar, y es así como podríamos encontrar similitudes entre el pensamiento estético deleuziano y el proceso de creación que muestran en su obra referentes coreográficos como; Pina Bausch y Merce Cunningham, distinguiendo en sus procesos de creación la búsqueda incansable de ambos coreógrafos por mantenerse en la diferencia creativa, una diferencia que les permitiese dar a luz una obra viva, un ser de sensaciones que no permaneciese en la mera representación. Decididamente, Bausch y Cunningham exploran aquellos fenómenos capaces de expresar desde lo más cercano a una esencia propia, no debiendo ésta ser condicionada o impuesta por los diversos ámbitos sociales.

Para concluir diremos, que para Deleuze no existe blanco o negro, sino que ambos estados podrán coexistir en un mismo espacio siempre y cuando se busque una conexión transversal que lo permita, siendo esta convicción, para el artista, lo verdaderamente fascinante de su pensamiento, ya que dentro de su propuesta ofrece la libertad absoluta en el uso de su teoría como base conceptual que le sirva para sustentarse a sí mismo y a su obra, comprendiendo ese proceso desde el cual debe explorar, moverse o experimentar sin abandonar ese lugar que le corresponde. Por tanto, trascender, transgredir, transformar, renovar, todos ellos términos que subyacen en su teoría estética y que yacen en el mismísimo entender del arte, que en el caso del artista bailarín, se convertirán en conceptos capaces de trascender al movimiento puramente corporal, para a través del pensamiento y desde el cuerpo, poder acceder a ese plano inmanente donde el descubrimiento se abrirá en posibilidad.

4.3. La Razón Poética como estímulo creativo: María Zambrano y Mary Wigman.

*Estaba convencida de que debía ser posible dar cuerpo a este “no sé qué” que me llenaba de una angustia insuperable.*³⁷⁰

Mary Wigman

*El hombre como ser que padece su trascendencia no es sino la expresión poético-filosófica de un ente puesto al descubierto en un universo interior que le rebasa y al que trata desesperadamente de dar sentido.*³⁷¹

Chantall Maillard.

Continuamos buceando por doctrinas filosóficas que como artistas nos hagan permanecer en la conciencia de que el claro existe, de que la razón es parte fundamental del ser humano, al igual que la intuición, la sensación o la emoción. El artista lo sabe, pero siente el peligro de perder esa conciencia por culpa de una racionalidad innata que a su vez queda ligada a la cultura, la historia o la sociedad en la que se desarrolle; patrones, inevitablemente adquiridos, surgidos de la mismísima condición humana que como tal, se hará responsable del desarrollo de su propia existencia.

Las sociedades desarrolladas van a caracterizarse por la defensa y apoyo de la razón lógica frente a creencias espirituales no sujetas a estudios y análisis rigurosamente intelectuales determinados por un consenso suficiente que les otorgue validez. Por esta razón todo ámbito que escape de ciertos valores absolutos, fruto del conocimiento estrictamente intelectual, serán causa de rechazo social, de duda e

³⁷⁰ WIGMAN, Mary: *El lenguaje de la danza*, Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2002, p.45.

³⁷¹ MAILLARD, Chantal: *La creación por la metáfora. Introducción a la razón- poética*, Barcelona: Anthropos, 1992, p.169.

incertidumbre, y en muchos casos fulminará la propia existencia, haciendo que el hombre pase por ella inerte, sin esperanza alguna, cayendo en la máxima desilusión, carente del dinamismo vital necesario para enfrentar, tal como diría Nietzsche, la verdadera tragedia de la vida. El arte es, por excelencia, el mediador entre el conocimiento visible y el conocimiento invisible. Nietzsche asesinó a Dios quizás queriendo acabar con la mismísima concepción filosófica que hacía del razonamiento lógico su guía. Matar a Dios, como hizo Nietzsche, no solamente implicaba la aniquilación de una doctrina religiosa que pretendiese determinar la verdad absoluta de la existencia, sino también la cierta aniquilación de una doctrina filosófica absolutamente intelectual que limitase la realidad a la ordenación, lo tangible o lo finito, rechazando, fervientemente, una realidad oculta, huidiza e inasible por pretender Hermanarla a un dogma religioso.

A partir de ahí, con Nietzsche como pionero y, el arte en su doctrina como protagonista, la filosofía comenzará a transitar otros caminos, viajes donde el instinto, un saber dinámico e impulsivo, así como instintivo y pasional encuentran su hogar, otorgando a la reflexión horizontes desconocidos que podrán ser alcanzados gracias a la apertura de nuevos senderos recorridos con el fin de mantener una existencia consecuente con la naturaleza humana. El arte será el auténtico protagonista de las nuevas andaduras de algunos de los filósofos del siglo pasado y la filosofía tendría que constituirse como su apoyo, instalándonos así en la Razón Poética de María Zambrano y encontrándonos con la tarea artística de otra gran figura de la creación, Mary Wigman.

Ambas creadoras, van a ofrecernos una visión enigmática del mundo, un enfoque dual incapaz de ser obviado por cualquiera que de verdad camine su existencia, una mirada con un nexo común que va a caracterizarlas intensamente; en definitiva, una visión a la que nos iremos aproximando poco a poco con el fin de que ambas experiencias vitales, tanto como métodos de trabajo desarrollados por estas dos

mujeres, sirvan de inspiración y sustento a cualquier artista que pretenda enfrentar el acto creativo, ya que como bien decía Mary Wigman : *Aquel que tema entrar en este mundo, ardiendo de curiosidad, no encontrará más que una mezcla borrosa de nebulosas imágenes...*³⁷²

Mary Wigman, (1886-1973) fue llamada la sacerdotisa de la danza moderna. Su hacer, ha servido de inspiración no solo a bailarines sino a numerosos artistas de todo el mundo. Wigman focalizará su trabajo en la forma, buscando la verdadera presencia de aquello que habita en el interior y que quiere materializarse para ser visto. Así la coreógrafa alemana va a proponer una danza creativa capaz de producir cualquier cosa que nazca directamente de sí misma, de su ser. Producir un objeto absolutamente vivo, creando, rechazando cualquier tipo de recreación serán fines constantes en su hacer artístico. El famoso crítico norteamericano John Martin diría:

*Con Wigman [...] la danza se manifiesta por primera vez en su especificidad; no es una historia que se cuente, ni una pantomima, ni una escultura en movimiento, ni una geometría en el espacio, ni virtuosismo acrobático, ni ilustración musical, sino solamente danza, un arte autónomo, totalmente ejemplar en lo que encarna el ideal del modernismo: el eficaz y magistral empleo de un material propio(a este arte) y que desemboca en la abstracción.*³⁷³

Su creación, tal como nos lo documentarán sus propios escritos, va a mantenerse siempre en una inexplicable tensión entre dos fuerzas que, en su reciprocidad, constituirán sus motores creativos. Tal como postulaba Zambrano, la relación surgida entre lo sagrado y lo divino conformará el embrión de toda creación. Para Zambrano lo sagrado es el sueño, lo irracional en el hombre, las entrañas, aquel enigma humano que siendo invisible no para de latir recordándonos que aunque inmaterial, existe. Lo sagrado se encargará de crear esa aventura capaz de descifrar el componente

³⁷² WIGMAN, Mary: *El lenguaje de la danza*, Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2002, p.19.

³⁷³ WIGMAN, Mary: *El lenguaje de la danza*, cit, p.11.

misterioso que finalmente dará luz a lo divino, comprendiendo lo divino en lo humano como la realización de la manifestación de lo entrañable originario.³⁷⁴ Así, yaciendo en lo entrañable originario, configurará Wigman su labor artística durante toda su carrera.

Aunque fue tardía en cuanto a sus comienzos en la danza, esto no le impidió un completo desarrollo como artista y bailarina solista en el dominio de su propio estilo, así como de su propia técnica. Fiel exponente de la danza moderna alemana instalada en los años siguientes a la primera guerra mundial (1914-1918) sus danzas reflejarán las tendencias filosóficas del espíritu alemán del momento. Alemania sería escenario para la confluencia y el desarrollo de diversas corrientes artísticas y numerosos artistas procedentes de distintas disciplinas. Con la fundación de la *Bauhaus* y el expresionismo en plena apoteosis, las profundas transformaciones a las que se encontraban expuestos los artistas de aquellos días serían decisivas para la creación y la innovación de todos los géneros tocantes al arte.

Las numerosas danzas creadas por Wigman iban a sumergirse en el interior misterioso del *ser* para tratar de revelarlo, sacrificando la acción si el propio enigma interior al que se enfrentase así lo requiriese. Intensísima pasión mostraría Mary Wigman en todas sus obras que, aunque dentro de la fiel primacía otorgada al interior, no acabarían traducándose en estatismo, sino todo lo contrario, mostrarían

³⁷⁴ MICHERON, Cecil. "Introducción al pensamiento estético de María Zambrano: Algunos lugares de la pintura". *Logos. Anales del seminario de Metafísica*, pdf, 2003, p.p 215-244, ISSN: 1575-6866. Disponible en: <http://www.mav.org.es/documentos>, [Consulta el 14 de Mayo de 2014]

la enorme fuerza de los opuestos en todas sus manifestaciones, así como una vitalidad y expresividad físicas incuestionables. Pasarán de estados de absoluto lirismo a fases de trance donde lo diabólico marcará su expresión. Wigman conseguirá expresar la profunda veracidad de su emoción más íntima gracias a ser poseedora de una gran cualidad comunicativa en torno a las sensaciones colindantes a la experiencia no intelectual. Su hacer dramático era del todo fascinante, profundo, vivaz y genuino. Esta originalidad nacida del encuentro con el *ser*, definirá tanto la obra de Wigman como la de María Zambrano, la cual, aún caminando por la razón con su destacado rigor filosófico, no dejará de sorprendernos con su extraordinaria poesía, creación constante que no dejará de poseerla, duende como diría Lorca.

De nuevo nos encontramos con ese pensar zambraniano donde la filosofía persigue el análisis. La razón para ella significará un saber sobre el alma a través del cual el *ser* intelectual del humano encuentra sustento. La poesía, sin embargo, se elevará allí donde el concepto no encuentre lugar. Ese momento será clave para una razón poética materializada en la metáfora, siendo esta pura creación, creación artística, ya que el arte no deja de imbuirse en la metáfora para hacerse aparecer; metáforas creadoras emergentes del *ser* conscientes de esa razón poética instalada en esa razón vital³⁷⁵ como brizna permanente capaz de traspasar para siempre las barreras del intelecto.

El ser humano se sabe poseedor del intelecto como parte inherente a su naturaleza, aunque para entenderse completo tendrá que adentrarse en el *ser* y despojarse de todo lo heredado, concluyendo en la máxima desnudez ante sí mismo. Por tanto, deberá entender, aceptar y asumir ambos conocimientos, los cuales podrán ser peregrinados gracias a la poesía y la filosofía que según mostrará Zambrano en sus estudios sobre el eterno debate mantenido a lo largo de la humanidad entre la inteligencia y la

³⁷⁵ El raciovitalismo aprueba el uso de la razón para el conocimiento del mundo, aceptando a su vez las dimensiones irracionales de la existencia. Véase la Razón Vital defendida por Ortega y Gasset.

esencia originaria de todas las cosas, desvelarán el abismo expresivo que conduce a la creación metafórica desde la *visión* y no desde la palabra, adentrándonos así en el mundo de la plástica y más allá del concepto.

*El número es la raíz de la inteligencia [...] Entre el número y la palabra la idea se contradice a sí misma, se anula. Aristóteles la salvará de esta contradicción separándola del número, llevándola enteramente a encarnar, a ser forma plástica. El mundo la realidad está compuesta para Aristóteles de formas plásticas que contienen en sí su propia razón, su esencia. Y la esencia separada pertenecerá a la “visión” y no al número.*³⁷⁶

Expresar lo inefable, como diría María Zambrano constituiría otro factor implícito a su razón poética, tal como ella defendería desde su mirada a la creación pictórica. La cual, nosotros asemejamos a la creación dancística, en cuanto a creación no conceptual abierta a un abismo expresivo. Esa concepción en la expresión de la forma plástica que no se encuentra en la conceptual es la que nosotros otorgamos también a la danza y la que nos lleva a una intuición de la razón poética desde la percepción, traspasando las barreras conceptuales para alcanzar un espacio donde la elocuente inmensidad no permita ser definida. Zambrano defenderá una razón poética expresada gracias a la condición artística que hay en lo humano y que tomará cuerpo a través de la creación metafórica. El concepto no tiene capacidad suficiente para materializar la excelsitud del *ser*, aquello que representa la Razón Poética, de ahí la necesidad de la metáfora y de ahí que para Zambrano toda creación artística lleve implícita su Razón Poética. Ahí donde el *ser* es capaz de desaparecer en su hacer, aunque solo sea un instante, surgirá el germen de toda creación.³⁷⁷

La Razón Poética es la expresión que acoge cierto mensaje indeterminado de la obra, misión emergente del sentido originario, no completo, no absoluto, no dogmático;

³⁷⁶ ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 87.

³⁷⁷ MAILLARD, Chantal: *La creación por la metáfora. Introducción a la razón- poética*, cit.

germen vivo como fibra extraordinaria dentro de la creación, de la que nacerá una serie inacabable de metáforas que la hagan visible. Por tanto, la Razón Poética se proyecta en lo misterioso sin pretender un entendimiento. Simboliza la intención surgida de las entrañas del creador, conformando así el vínculo con lo imaginario de donde resultará la obra. Es por esto que la relación privilegiada emanada de la Razón Poética con la imaginación se comprenda en una mística, un pensamiento capaz de ver que en su reciprocidad dan muestra de lo sagrado que habita en lo humano y que se hace presente en el arte. En palabras de Mary Wigman:

*...vamos a entrar en el campo de la creación, ese espacio en el que la forma oculta y la forma que se busca giran una alrededor de la otra, entrelazándose esperando en la penumbra de su sueño la llegada de la luz, que les dará color y forma e iluminará aquello que se ha convertido en "imagen".*³⁷⁸

Para el artista se torna interesante vislumbrar la razón poética como una nueva estética a través de la cual alcanzaremos la comprensión de la raíz originaria del sentido, el germen vital de la obra, comprendiéndola no desde una perspectiva sistemática o metodológica sino desde la potenciación de un conocimiento distinto, aquel que emerge de la profundidad de la mismísima creación, hablando desde las entrañas de su propia esencia y la de su autor. Sentir la presencia de la creación en las obras mediante la razón poética se convierte en un valioso instrumento para el conocimiento necesario de la diferencia entre aquellas obras emergentes del acto creador y aquellas otras generadas como resultado de reglas exteriores aplicadas, asumiendo una razón poética como camino a la creación metafórica mediante la revelación del verdadero sentido. En palabras de Zambrano:

³⁷⁸ WIGMAN, Mary: *El lenguaje de la danza*, Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2002, p.19.

*...La sola razón no acierta a sorprender la caza. Pero razón y pasión unidas, la razón disparándose con ímpetu apasionado para frenar en el punto justo, puede recoger sin menoscabo a la verdad desnuda.*³⁷⁹

Zambrano se debate en una constante entre la filosofía y la poesía como caminos no dados a elección alguna. Senderos definitivos en la andadura del ser despierto. *La filosofía es un ejercitarse en morir*³⁸⁰, diría María Zambrano. Para enfrentarse al descubrimiento, a la creación, hay que estar preparado para morir continuamente. Crear es un morir y un renacer sucediéndose a lo largo de una vida. De ahí que sin duda la filosofía sea el apoyo del artista creador, que aún en su necesidad de mantenerse en la inocencia de la niñez donde el juego es el elemento protagonista para llevar a cabo su tarea, tal como diría Nietzsche, la madurez con la que debe contar para concluir sus obras se vuelve indispensable en sus procesos, y así es como nos situaremos en el acontecer para el artista

El profesor E.L Palacios razonaría sobre la razón poética como:

*Una razón cuya artística ordenación de los hechos nos revela el ser más profundo del hombre.*³⁸¹

Una razón como esencia de la existencia, poesía que penetra en la intimidad del individuo considerando los objetivos a los que dirige sus acciones para luego permitirse ordenar sistemáticamente. Un ordenar metódico que parte de esa razón intelectual tan imprescindible como la poética, igual de necesaria en la consumación del equilibrio existencial y ambas inherentes a la naturaleza humana. El profesor Palacios continuaría diciendo:

*La técnica racional es una representación que nos sirve para evocar la interioridad del hombre [...]*³⁸²

³⁷⁹ ZAMBRANO, María: *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, p.22.

³⁸⁰ ZAMBRANO, María: *Filosofía y Poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p.58.

³⁸¹ MAILLARD, Chantal: *La creación por la metáfora. Introducción a la razón- poética*, cit, p.165.

Cierto es, diría Wigman, que el movimiento del cuerpo no significa aún danza, darle vida significa penetrar el *ser* impulsado por la emoción que genera el deseo en el hombre, y a partir de ahí dar lugar a la creación de imágenes danzadas o a la sucesión de las mismas. Es indiscutible que la formación y exigencias técnicas impuestas al bailarín son verdaderamente grandes y pese a que son el complemento indiscutible de la forma final, la técnica no debe nunca eclipsar al *ser*, como tantas veces sucede en el arte del danzar y máxime en la época actual donde la prioridad técnica es cada vez mayor debido a la evolución intelectual y anatómica característica de nuestros días. Por este motivo es fácil, llegados a un momento como el nuestro, alejarse del verdadero arte, ya que si veneramos puramente la técnica, el arte, pasando a un plano secundario dejará de existir. De ahí que Mary Wigman en sus escritos sobre danza³⁸³ distinguiese dos tipos de talento en la danza: el creativo y el instrumental.

La danza se abre a una multiplicidad amplísima de aplicaciones, abriéndose a numerosos matices donde puede ser utilizada. Verdaderamente lo ideal en la danza, como en cualquier disciplina artística, sería la fusión de ambos aspectos, una técnica cuidadosamente elaborada, así como una enorme fantasía creativa que se diesen al unísono en un mismo ser dado que cuando ambos se entregan el estado conseguido por el artista es el de tremenda plenitud por lo que la incalculable aportación que supondrá *el hacer* mediante una creatividad inteligente, contribuirá plenamente a la evolución y renovación de estructuras y estilo. De ahí que entendamos el acto creador como un acto estético de dar forma, instalado en lo metafísico como plano conceptual que nos permite entender, y que a su vez dependerá de una condición técnica adquirida gracias al enorme deseo de formar, de materializar. Una condición técnica que deberá ser entendida como paso definitivo en el acontecer aunque siempre precedido por el sentir. Así describiría Wigman el acto creativo:

³⁸² MAILLARD, Chantal: *La creación por la metáfora. Introducción a la razón- poética*, cit, p.165.

³⁸³ WIGMAN, Mary: *El lenguaje de la danza*, cit.

*La facultad creativa pertenece al campo de la realidad y al de la fantasía. Siempre hay dos corrientes, dos círculos de tensión que se atraen magnéticamente, se abrazan y oscilan juntos, hasta que completamente acordes, se acoplan. Por una parte, la espera creativa que evoca la imagen, y por otra la voluntad de accionar...*³⁸⁴

Por tanto, asumir una razón poética como camino a la creación metafórica mediante la revelación del verdadero sentido nos concede una mirada a la metáfora como creación, como elemento integrante en la composición artística y con el cual esta será construida. Aproximarse a la metáfora supone que la fantasía recupere su puesto poco a poco en la conciencia de cada persona. Su carácter lúdico se torna fundamental para el dinamismo existencial, el acercamiento al propio *ser* y por tanto, a la capacidad de construir mejor. Para el artista dicha acción es extremadamente importante, el carácter lúdico es indispensable para alcanzar la libertad interpretativa.

Enfrentar el acto creador supondrá una labor extremadamente difícil, o por el contrario, extremadamente fácil, siempre y cuando el artista haya confluído con su propia naturaleza y con esa fibra extraordinaria responsable de su más puro dinamismo. Cuando se comprende el acto de creación como un acto de posesión divina la representación de lo más profundo adquiere su forma, casi como si de un milagro se tratase, así es como lo describiría Zambrano en sus escritos de filosofía y poesía y así lo transmitiría Wigman en los suyos. Refiriéndose a su danza *Cantos del destino*, la coreógrafa expresaba lo siguiente con respecto a su composición:

Apenas pude esperar a la mañana siguiente para volver al trabajo, a esta tarea de dar forma, estructurar, componer. La danza fue terminada en unos días, nunca tuve que cambiar nada. Parecía como si dormitara en mí; que no tuviera más que

³⁸⁴ WIGMAN, Mary: *El lenguaje de la danza*, cit p.19.

*abrirme, dejar correr el chorro de la creación, como si esta danza no hubiera tenido más que esperar para tomar cuerpo y realidad.*³⁸⁵

Adentrarse en el universo creativo de Mary Wigman es realmente aproximarse a una mística humana referente al acto de creación. Wigman descubrirá sus danzas, no las inventará. Su labor artística y el profundo compromiso que mantenía con sus obras era el de hacerlas aparecer desde su mismísima esencia penetrando en su ser mediante un proceso de escucha, de desnudez y sobre todo de disponibilidad absoluta para que el acto de acontecer acabase sucediendo.

*La razón poética, de acuerdo con el sentido amplio, es un instrumento que proporciona una actitud de disponibilidad, una apertura no para el juicio sino para la visión.*³⁸⁶

Sus danzas llegaban a ella, Wigman siempre referenciaría sus obras como acontecimientos vivos surgidos de lo más hondo de su ser, nacidos de visiones emergentes de su imaginario que buscaban materializarse mediante su hacer. Mary Wigman aludiría a una posesión divina inexplicable que, manifestándose de modo intermitente, solicitaría ser formada. Del mismo modo que para Wigman para Zambrano la poesía sería encuentro, don, hallazgo por gracia, y así, desde un mismo sentir artístico describiría al creador:

*El poeta no renunciaba ni apenas buscaba porque tenía. Tenía por lo pronto lo que ante sí, ante sus ojos, oídos y tacto, aparecía; tenía lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba, pero también lo que aparecía en sus sueños, y sus propios fantasmas interiores mezclados en tal forma con los otros, con los que vagaban fuera, que juntos formaban un mundo abierto donde todo era posible.*³⁸⁷

³⁸⁵ WIGMAN, Mary: *El lenguaje de la danza*, cit, p.70.

³⁸⁶ MAILLARD, Chantal: *La creación por la metáfora. Introducción a la razón- poética*, cit, p. 167.

³⁸⁷ ZAMBRANO, María: *Filosofía y Poesía*, cit, p.18.

Sin lugar a dudas estas dos mujeres eran poseedoras de esa gracia, ese don al que Zambrano se refería, al igual que Wigman cuando hablaba de posesión divina: *Estaba casi aterrorizada por la fuerza que me impulsaba a trabajar*³⁸⁸ diría Wigman refiriéndose al momento en el que encaró la creación de su danza *Sacrificio (Opfer)*.

Entendiendo el arte como acción creadora que encuentra su final en el acto de dar forma³⁸⁹, la razón poética se hace indispensable, no como método riguroso que ofrezca una validez incuestionable, sino como un procedimiento de descubrimiento personal, un arquetipo al que acudir para sumergirse en la creación de universos propios. La razón poética de Zambrano constituirá una vía que permitirá que el artista realice plenamente sus actos, guiándole al cumplimiento de lo entrañable originario mediante una plástica abierta a una sucesión de metáforas que en la danza podrán conformarse a través de la expresión, la imagen y el sentido que se le otorgue. Por tanto, saber empírico no limitado a condicionamientos racionalistas que defiende un tipo de sentimiento originario procedente del mundo de las sensaciones y la intuición. Razón poética que actuará como nexo entre la conciencia y lo divino no prestándose a racionalización alguna en su globalidad ya que abarcando una realidad inabarcable solo al arte se le permitirá mediar.

La razón poética no enfrentará únicamente el acto creativo sino que irá aún más lejos, se emplazará no solo en la función creativa, sino en el avance y desarrollo personal de la persona que la utiliza. Se adentrará en lo más profundo del *ser* para trascender el acto de creación artística, situándose en la vida humana que, tal como diría Nietzsche, se habría configurado en auténtica obra de arte. Se colocará en un laberinto que se deja ver, que simplemente acontece sin exigir entendimiento portando un enigma implícito que será percibido como soplo vital repleto de una fuerza interior extraordinaria que le permitirá existir y por tanto ser obra de arte, ser

³⁸⁸ WIGMAN, Mary: *El lenguaje de la danza*, cit, p. 64.

³⁸⁹ *Ibidem*.

de sensaciones, criatura viviente. Lo “inordenable” se ordena, la disparidad entra a formar parte natural de la armonía aunándose para formar un todo múltiple, una creación que aún habitando en la diferencia es pura revelación, *un solo ser*.

*La obra lograda abre la puerta a un misterio que resuena en las entrañas del hombre, de tal modo que el contemplador siente la huella de lo sagrado y emprende el viaje hacia él.*³⁹⁰

Palabras que sitúan al contemplador como continuación del artista comprendiendo que no hay entendimiento absoluto que defina la creación, si esta es capaz de transmitirse viva. Foco importantísimo, no solo desde el punto de vista del espectador sino desde la mirada del artista que cuando compone, aún no teniendo porqué situarse en el puro juicio, sí debe adquirir la plena seguridad de que aquello que está vivo en él y en la obra, aún debiéndose a un significado universal o supra individual, no tiene porqué encerrarse en una lógica tal que le conduzca a lo explícito excesivo, sino todo lo contrario. Entender esto es fundamental tanto para el creador, como para el contemplador. Por eso una visión de Zambrano desde la mirada creadora del contemplador se hará relevante en el hacer del creador.

Cualquier creador observa un final en su público, esto es inevitable. La actividad creativa se objetiva en una consecución formal, aún a pesar de que dicha consecución quede abierta a las distintas recepciones del espectador. Probablemente podríamos afirmar que potenciar una mirada creadora como continuación del artista es un modo de elevar la creación, de otorgarle ese carácter universal propio de la obra de arte. Formar, estructurar, en definitiva construir o componer artísticamente es una labor verdaderamente difícil, para la cual, no solo se debe estar dotado, sino formado.

³⁹⁰ MICHERON, Cecil. "Introducción al pensamiento estético de María Zambrano: Algunos lugares de la pintura." p.228.

En síntesis, recopilando lo expuesto hasta ahora, rescatando principios básicos que nos aproximen a una comprensión de la razón poética zambrana como instrumento liberador indispensable para la creación e interpretación en el arte, resumiremos que enfrentarse al acto creativo desde una visión únicamente intelectual en la que la sensación, la intuición o la imaginación no estén presentes, concluiría en un vacío donde la consumación de la obra no llegaría de modo genuino, cayendo inevitablemente en la pura recreación. Para María Zambrano, así como para Wigman, la obra nace, no se hace. Esta afirmación marcará el vínculo común más característico entre ambas creadoras.

Un hacer artístico definido por el alumbramiento de un *ser vivo* que el artista debe descubrir descendiendo a lo más profundo de sí mismo, desnudándose para permitirse escuchar y poder recibir lo que finalmente aportará en su cumplimiento, en su obra. La coreógrafa alemana, así como la filósofa malagueña, apoyarán la tensión entre los contrarios como la única posibilidad creativa; fuerzas opuestas que al entrelazarse por fin alumbran, la consecución debe escuchar y asumir la dualidad entre lo interno y externo que el hombre posee para a partir de ahí poder dirigir su existencia. Para Zambrano, adentrarse en la odisea, tal como ella diría, se tornaría posible gracias a lo sagrado como encargado de crear esa aventura que nos instala en el misterio originario. Trascender la realidad es extenderse hasta lo sagrado para alcanzar el sentir originario que gracias a la razón poética pueda constituirse en su expresión. Lo sagrado hará estallar la vibración, la llamada, esa intimidad verdadera, responsable de la existencia de lo invisible y que le otorga corporeidad a lo irracional, para finalmente manifestarse en lo divino. Lo divino para ambas tendrá su consecución en la forma surgida de la mano de lo humano. Según Zambrano, humanizar será dar forma y rostro al caos y la materia.³⁹¹ Y según Wigman:

³⁹¹ ZAMBRANO, María: *Algunos lugares de la pintura*, Madrid: Eutelequia, 2012.

*Era maravilloso abandonarse al maléfico deseo de empaparse de las fuerzas que osan manifestarse apenas bajo nuestra civilizada apariencia. Pero todo ello debía obedecer a las leyes de la creación, leyes que se fundan en la esencia y el carácter de la forma coreográfica con el fin de definirla y apresarla una vez por todas.*³⁹²

Tal como Zambrano defendería, adentrarse en el *ser* y permitirse revelar lo encontrado, no es tarea capaz de realizarse por cualquiera que pretenda encarar el arte, sin embargo, para Wigman, ambas particularidades serían cruciales, generando así su propia visión artística; visión absolutamente fiel a su entrañable originario, desde el que materializará sus danzas. Obras que verán la luz desde una actitud de disposición y escucha que se impondrían sobre la mismísima acción, si así el trance lo requiriese. Por tanto disponibilidad y fidelidad, características desplegadas por Zambrano en su razón poética y que indiscutiblemente sellan la obra coreográfica de Wigman.

Zambrano apoyará la integridad del ser humano en la fusión de lo filosófico y lo poético. La filosofía se instalará allí donde el concepto, como arma requerida por el intelecto, encuentre el lugar adecuado para el humano, mientras que la poesía se elevará allí donde el concepto no encuentra lugar y sin embargo es habitado por el viviente. Ese compartir espacios habitando ambos sin perder ninguno, es sin duda el espacio del artista, ese espacio donde ambas creadoras moraron durante su existencia. Momento clave el que otorga el espacio poético al artista, ese espacio donde la razón poética aconteciendo en la metáfora se convierte en pura creación. Metáforas encargadas de expandir la semántica del lenguaje enriqueciendo la expresión final. Metáforas como el único modo de creación artística, instrumento de nueva producción emergente de la intimidad del creador. Lenguaje metafórico que excede a la palabra para encontrar su sitio en cualquier modo de comunicación artística. Sea cual sea el terreno elegido, lo metafórico ocupará el lugar privilegiado

³⁹² WIGMAN, Mary: *El lenguaje de la danza*, cit, p. 45.

del acontecer de la razón poética, una razón como símbolo de la más profunda intimidad vinculada al imaginario, relación privilegiada que hará emerger la obra.

Concluyendo, incalculable valor el que ofrece la razón poética al artista, valor encontrado en la profunda conexión que establece con la raíz originaria del sentido y que una vez instalada en el pensamiento hará de guía, porque *poética* sí, pero siempre *razón*. Sin ofrecer un método riguroso o sistemático permite establecerse en el humano posibilitándole su comprensión, ya que la mismísima condición humana así lo permite. Fundamental pues, para el creador, la revelación del sentido originario, semilla entrañable que precede al alumbramiento, dar a luz un ser de sensaciones absolutamente vivo que marcará la profunda diferencia entre lo recreado y lo creado, haciéndose capaz de ser engendrado porque fue escuchado. Sin embargo la poesía no camina sola, necesita de la inteligibilidad para situar al hombre en su plenitud, de ahí el poder de la filosofía, un poder que sustenta al poeta en su intensa labor de formar. Así, Wigman diría:

*...La emoción no basta: hay que establecer las relaciones; una parte de la responsabilidad del artista es definir qué son estas relaciones con bastante claridad para dar un sentido a su emoción.*³⁹³

La poesía penetra en el individuo y una intensa sensación de hacer aparecer se apodera de él, sin embargo, conseguir alumbrar requerirá de un conocimiento, de una reflexión y un ordenar sistemático de las acciones. Gracias a la razón intelectual la evocación de la interioridad del creador se tornará posible. En palabras de Zambrano:

Una poesía que se contente con la vaguedad del ensueño, sería un contrasentido. Para precisar el sueño virginal de la existencia, el sueño de la inocencia en que el

³⁹³ WIGMAN, Mary: *El lenguaje de la danza*, cit, p. 11.

*espíritu todavía no sabe de sí, ni de su poder, la poesía necesita toda la lucidez de que es capaz un ser humano; necesita toda la luz del mundo.*³⁹⁴

Por tanto, la razón poética como el sustento que el ser humano necesita para equilibrarse, la otra mitad que complementa al intelecto, la otra parte existente en el sujeto, no palpable o visible a los ojos físicos y que trata de ser aniquilada según en qué culturas o sociedades. Universo de incalculable valor un mundo que contribuirá fervientemente al crecimiento personal y artístico de cualquiera que decida habitarlo. Poesía y pensamiento como dos formas de acción que deben ser aceptadas. María Zambrano desde su visión artística y filosófica nos regala su razón poética con el fin de que en su entendimiento el error perdido en el hombre desaparezca, pactando con la esencia de su existencia. Y así pactando con la propia existencia, el artista sin duda, encontrará su lugar.

³⁹⁴ ZAMBRANO, María: *Filosofía y Poesía*, cit, p. 96.

CAPÍTULO V

LA COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA: REFLEXIÓN TEÓRICA DE LA COMPOSICIÓN TEXTUAL ADORNIANA Y ESTRUCTURALISTA BAJO LA ÓPTICA DE JACQUES DERRIDA

*Los modelos son formas de pensamiento con los cuales la razón se aproxima a una realidad que no desea dominar, sino a la que imita; formas de reflexión ejemplares, pero no meros ejemplos, sino ilustraciones de lo que filosofar significa.*³⁹⁵

En este capítulo pretendemos encontrarnos con el difícil proceso de composición coreográfica a través de la reflexión teórica de la composición textual adorniana y estructuralista bajo una mirada derridiana. Ciertamente es que, debido a su condición individual, la capacidad de componer es principalmente diversa e indómita, por lo que nuestra intención en este capítulo no es, en ningún caso, ofrecer un método o una técnica que concluya en la composición, ni tampoco desglosar, desde dichas visiones, el modo compositivo de tal o cual coreógrafo. Lo que tratamos con esta asociación es ofrecer una *reflexión teórica ejemplar* que aporte una nueva mirada a la composición corporal, de modo que apoyada en el conocimiento intelectual, pudiese ser reconstruida como herramienta capaz de abrir nuevos frentes en los procesos de compositivos.

Pero también es objetivo de este capítulo defender la pluralidad de los diferentes modos de componer en la danza, los cuales no por proceder de tendencias más formalistas, deben perder su rigor como formas artísticas igualmente aceptables, creencia, desafortunadamente, muy extendida en nuestro país y que en esta investigación pretendemos aclarar desde el rigor que aportan determinadas teorías filosóficas. Diversos aspectos tomados de la mirada compositiva textual de estos dos filósofos nos han servido de inspiración para desplegar conceptualmente posibles

³⁹⁵ TAFALLA, Marta: *Theodor W Adorno. Una filosofía de la memoria*, Barcelona : Herder Editorial, 2003, p.33.

modos de componer coreográficamente. Además de enfrentarnos, desde la realidad que permite el concepto, a esa dialéctica entre cuerpo-mente, forma-contenido, materia-espíritu... tan constante en el artista.

5.1. La composición coreográfica desde una óptica adorniana.

La particularidad compositiva de los textos adornianos bien podría asociarse a numerosas composiciones coreográficas, donde la construcción secuencial formal no tiene necesariamente que partir de un objetivo que concluya en la comunicación de un determinado significado claramente hilable, sino de la construcción de determinadas imágenes vivas que, por sí mismas, sean capaces de colocar al espectador en una significación propia, al mismo tiempo que le invitan a crear a partir de la propia composición, cayendo por tanto en una construcción dinámica, capaz de transformarse, manteniéndose viva en el propio entender individual, otorgándole así la cualidad de la libertad.

Efectivamente, fijarnos en el modo fragmentario al que Adorno pretende conducir su obra literaria puede ofrecernos una reflexión teórica claramente aplicable a la obra coreográfica.

Desde una óptica adorniana, la construcción textual no debe focalizarse en la lógica conceptual perfectamente orientada a la significación concreta, sino que debe querer encontrar un sello propio, una estética singular que defina su creación, a la vez que aporta al lector esa capacidad de continuar creando desde su propia mirada. En definitiva, es una búsqueda de una estética definida, sólida y genuina que lleve su firma, del mismo modo que lo haría cualquier coreógrafo.

[...] El pensamiento no encarrilado en un orden lineal puede pensar en muchas direcciones [...] El lector se encuentra con una red de pensamientos que puede recorrer en todas direcciones, con pedazos de sentido que puede jugar a combinar, a

*disponer de distintos modos en busca de la mejor figura que consiga formar con ellos.*³⁹⁶

Para Adorno, al igual que para Nietzsche, la tendencia del pensamiento a instalarse en realidades inamovibles es intolerable. Asentarse es morir, y por tanto el dinamismo va a constituirse como antídoto, de modo que se impulsen las ideas de aquel que enfrenta la obra, así como de aquel que procura sumergirse en ella. Sus textos son contruidos desde la fragmentación, de modo que el lector dinamice su pensamiento y no pierda la atención, siendo capaz de manejar aquellos elementos diferentes surgidos inevitablemente de lo fragmentado. Un dinamismo que desemboque en la disonancia, que alejado puntualmente de lo armónico es capaz de conferir identidad propia a la obra. Es ese juego compositivo al que Adorno insta con su obra y que nosotros asociamos al juego coreográfico.

Para Adorno la puesta en marcha de la diferencia y la pluralidad de elementos se conforman como norma esencial del enriquecimiento constructivo el cual, sin dichos elementos caería inevitablemente en la repetición.

Como ya hemos mencionado durante esta investigación, la danza va a debatirse entre la composición formal y la necesidad de contar, o de narrar sin poder obviar un significado concreto. Ciertamente la danza contemporánea y la danza moderna en la actualidad van a situarse en un escenario en el que la metáfora es su constante y aunque la existencia de un argumento es prácticamente crucial para muchos de los coreógrafos actuales, contradictoriamente, será la abstracción el medio primordial encargado de narrar. Efectivamente, en numerosas composiciones de la danza actual lo abstracto se diluye en lo narrable y el resultado que encontramos es aquel propio de la plástica, aquel perteneciente a la imagen que tal como diría María Zambrano

³⁹⁶ TAFALLA, Marta: *Theodor W Adorno. Una filosofía de la memoria*, cit, p.28.

sumerge al espectador en un abismo expresivo que va a permitirle continuar creando a partir de la obra del artista. Pero la construcción coreográfica debe enfrentarse a una sucesión de secuencias donde los pasos son los conceptos, y las frases se formarán a partir de la adecuada combinación de dichos conceptos (pasos), los cuales, dependiendo de las infinitas combinaciones posibles se conformarán de uno u otro modo. Al igual que las estructuras gramaticales en la escritura, la construcción coreográfica se enfrentará a las estructuras secuenciales en las que encontrar el “orden” adecuado se constituirá como parte esencial del proceso y su consecución global.

En palabras del propio Jerome Robbins refiriéndose al proceso coreográfico de *Dances at a Gathering*:

[...] *Esas dos últimas semanas las pasé arreglando, tratando de lograr el orden adecuado,[...] algo que hiciera que las danzas tuvieran una continuidad, una estructura, tanto si yo sabía específicamente cual era o no. En una ocasión coloqué el scherzo³⁹⁷ como final del ballet y el gran vals al comienzo. Hice toda clase de combinaciones. Así fue, una maravillosa especie de rompecabezas.*³⁹⁸

Efectivamente y tal como defiende la composición de los textos adornianos, su obra se construirá a base de fragmentos que de aquí y allá que se acaben conformando en el objetivo de su compositor, el cual escogerá fragmentos repletos de sentido y trozos de realidades repletas de significación, manteniendo la unión de los mismos, forzándolos a encajar entre ellos en pos de la totalidad,³⁹⁹ de la *Obra*.

³⁹⁷ Uno de los cuatro scherzos compuestos por Chopin, conocidos entre los pianistas como obras de complejas dificultades técnicas.

³⁹⁸ BALANCHINE, George y MASON, Francis: *101 argumentos de los grandes ballets*, Madrid: Alianza Editorial S.A 1988, p. 116.

³⁹⁹ TAFALLA, Marta: *Theodor W Adorno. Una filosofía de la memoria*, cit.

Pero entender la danza hoy, tal como Adorno entendía la filosofía, se nos presenta como una tentación irresistible. La tesis adorniana se vuelca en la defensa de una filosofía *permanentemente abierta e inacabada, liberada del objetivo de concluir un sistema cerrado, reunirá una pluralidad de elementos diferentes, [...] que irá relacionando y entrelazando, en busca de la mejor figura que puedan formar.*⁴⁰⁰

Es así como debe mirarse la composición coreográfica contemporánea; una composición no encerrada en un registro único y dogmático que permita su permeabilización abriéndose así en significación y belleza. Tal pensamiento solo puede conducir a un intenso enriquecimiento del gesto y un crecimiento de las posibilidades comunicativas. Al igual que la filosofía, la danza es un lenguaje del espíritu y de la razón, ambas necesitan de su dialéctica para su supervivencia, pertenecen a la individualidad del ser humano y a la colectividad natural entregada por el cosmos.

Mirar al ideal filosófico adorniano es encontrarnos con su mentor Walter Benjamin, del cual heredaría su ideal compositivo. En palabras de Ricardo Foster sobre la obra de Benjamin:

*Aprender a perderse en los laberintos de su escritura, recorrer expectante el sonido no siempre armónico de sus palabras, seguir huellas, señales minúsculas, gestos olvidados, es ser fiel al espíritu de flaneur que siempre acompañó su vagabundo intelectual.*⁴⁰¹

Así describiría Foster el modo compositivo de la obra de Benjamin, emblema de modernidad en su momento y al cual pretendemos acudir mediante su discípulo

⁴⁰⁰ TAFALLA, Marta: *Theodor W Adorno. Una filosofía de la memoria*, cit. p.30

⁴⁰¹ DURÁN CHAPARRO, Pablo Andrés: *Paseando en las ruinas. Walter Benjamin y su concepto de revolución*, Colombia: Ediciones Uniandes, 2012, p. 1.

como refresco intelectual que estimule nuestra reflexión sobre el acto de componer coreográficamente.

Para Adorno, recoger los pedazos seleccionados tratando de combinarlos consiguiendo la figura adecuada constituirá la tarea inacabable de la construcción filosófica, defendiendo una pluralidad de intentos que la integren en el dinamismo constante, siempre en proceso, siempre en movimiento.⁴⁰² Del mismo modo, la construcción coreográfica puede ser entendida desde esta perspectiva filosófica, una danza que para ser completada deba encontrar la combinación adecuada de los fragmentos, pedazos que necesitan ser creados atendiendo a la diversidad de lenguajes existentes, de modo que la gran variedad de elementos implicados acaben integrándose dentro de ese ritmo necesario que hace sentir y palpar una construcción plenamente viva.

Pero Adorno va a plantear un lenguaje filosófico múltiple que respete la pluralidad escogida, es decir, elegir los conceptos adecuados no dejándose influir por una abstracción tal, que olvide la pretensión inicial. Por eso invita a la formación de *constelaciones de conceptos que se determinan, se limitan y se corrigen mutuamente conjurando el peligro de la abstracción.*⁴⁰³ Escoger minuciosamente el concepto adecuado, no dogmático que gracias a las constelaciones de conceptos que lo rodean se le otorgue su particularidad sin renunciar a una pluralidad que convertirá las expresiones en dinámicas y diferentes. Del mismo modo el coreógrafo que enfrenta su obra debe ser diestro en otorgar permeabilidad a cada uno de los pasos, frases o formaciones que conformarán su danza final, no dejándose llevar por el absolutismo de un determinado registro, estilo, o pensamiento, sino por una pluralidad de cualidades gestuales, musicales, corporales o escenográficas que le permitan contar,

⁴⁰² TAFALLA, Marta: *Theodor W Adorno. Una filosofía de la memoria*, cit.

⁴⁰³ Idem p. 32.

rechazando así instalarse en una mera abstracción incapaz de verse entendida o sentida por el espectador.

Actualmente muchos de los coreógrafos contemporáneos⁴⁰⁴ acercan cada vez más el espectáculo de danza a la concepción teatral global, es decir, utilizan la danza como un elemento más del lenguaje escénico, por lo que la coreografía requiere de la combinación de los diversos elementos puestos al servicio de la escena, conformando con todos ellos la coreografía final. Los pasos, la música, los diversos elementos escenográficos, la palabra, todos ellos deberán conformarse como diferentes soportes expresivos que contribuyan a una comprensión de la obra, al igual que en las constelaciones adornianas. *Para comprender un objeto, no hay que alzar un único concepto sobre él y permitir que se lo apropie, sino rodearlos de conceptos en una constelación.*⁴⁰⁵ Así, el célebre coreógrafo contemporáneo Marcos Morau, natural de Valencia, *Premio Nacional de Danza 2013*, nos diría sobre su proceso creativo:

*Intento acercar a los bailarines mi manera de entender el movimiento, no solo con danza sino con todos los recursos que se sientan necesarios para la comunicación.*⁴⁰⁶

El lenguaje escénico debe poder configurarse y, por tanto, coreografiarse desde una fusión entre la sabiduría instintiva e intuitiva y una lógica que permita dar forma a los elementos puestos en juego de un modo concéntrico y no lineal, dándose la retroalimentación entre todos ellos y permitiéndose así permeabilizar en comunicación. De la misma manera comprende Adorno el lenguaje filosófico, el cual debe proceder rodeando los objetos, interpelando a la fantasía exacta como empuje de la necesaria imaginación para configurar las formas.

⁴⁰⁴ El uso aquí del término “contemporáneo” pretende referirse única y exclusivamente a actual y no al tipo de lenguaje dancístico.

⁴⁰⁵ TAFALLA, Marta: *Theodor W Adorno. Una filosofía de la memoria*, cit. p. 32.

⁴⁰⁶ Entrevista directa a Marcos Morau realizada por la autora el 29 de noviembre del 2014 en Logroño.

Probable inspiración adorniana en las disonancias de Schönberg para sus composiciones textuales. Quizás su condición de músico le acercaba a esa concepción artística de sus textos, que a su vez, se presenta en nosotros como foco de inspiración de una reflexión en torno al arte de coreografiar. Su admiración al célebre compositor de las rupturas armónicas y lo disonante le lleva a la convicción de tratar de configurar de igual modo sus textos, así podría salvar el aburrimiento al que conduce la excesiva coherencia, empujando sus ideas desde la asunción de la contradicción como pensamiento predominante en el que morar.

Pero ¿cómo acceder a formar desde tal perspectiva? Configurar desde una visión de ruptura y disonancia que en su globalidad final funcione armonizando, plantea su problemática. Para Adorno como para el coreógrafo contemporáneo entrelazar la forma con el contenido constituirá uno de los retos esenciales, a la vez que una de las características primordiales del tipo de composición. Configurar requerirá en todo momento de un proceso lógico o de una consecuencia, por ejemplo, Marta Graham y Doris Humphrey, las dos grandes pioneras de la danza moderna, se diferenciarían en que para la primera, de la emoción surgiría la forma, mientras que para la segunda, de la forma surgiría la emoción, por lo que *consecuencia* para la primera y *lógicidad* para la segunda. Para Adorno, *la forma es algo esencial mediado por el contenido del arte*⁴⁰⁷, lo que entendemos como foco crucial de nuestra reflexión. La composición coreográfica dispondrá de diversas estrategias que variarán según el coreógrafo que la enfrente, pero incluso en aquellas composiciones donde el argumento es rechazado, donde no se pretenda lógicidad alguna, la forma nunca caminará sola, presentándose en una unidad de sentido, intención o significación, que otorgue a su compositor el modo de hacerla acontecer.

⁴⁰⁷ ADORNO, Theodor W: *Teoría Estética*, Madrid : Akal, 2004,p. 243.

[...]El compositor (al que se suele elogiar por su seguridad formal) hace malabarismos virtuosamente con el concepto de forma. Tiene tanta confianza en la fuerza de la forma que suelta las riendas y deja actuar a las fuerzas centrífugas gracias a la seguridad de la construcción.⁴⁰⁸

Esta es una realidad enormemente aplicable a coreógrafos como George Balanchine o Jerome Robbins por ejemplo, los cuales llegarían a rechazar todo hacer en pos de un argumento, para construir dejando actuar a esas fuerzas centrífugas a las que Adorno se refiere. Robbins diría sobre su proceso de composición en *Dance at a Gathering*:

*NO TIENE ARGUMENTO NINGUNA DE LAS DANZAS DE DANCE AT A GATHERING. NO HAY TRAMAS NI PERSONAJES. LOS BAILARINES SON ELLOS MISMOS BAILANDO UNOS CON OTROS CON ESA MÚSICA EN ESE ESPACIO.*⁴⁰⁹

A lo que el célebre crítico de danza Edward Denby objetaría:

[...] *es profundamente conmovedor, pero es cierto. Hay más danza que en algunos ballets en tres actos y sin duda más emoción porque sucede aquí y ahora.*⁴¹⁰

El hecho de no partir de una logicidad narrativa o de una necesidad de reivindicar o cuestionar determinados temas de interés social, político o cultural, no tiene porqué debatir la condición artística de numerosísimas composiciones que han sido empujadas mediante configuraciones primordialmente estéticas, y elaboradas desde la autoreflexión crítica del artista, el cual es capaz de intensificar su propia

⁴⁰⁸ ADORNO, Theodor W: *Teoría Estética*, cit, p.242.

⁴⁰⁹ BALANCHINE, George y MASON, Francis: *101 argumentos de los grandes ballets*, Madrid: Alianza Editorial S.A 1988,p.120.

⁴¹⁰ Ibidem.

susceptibilidad frente a toda una serie de momentos dados durante el proceso capaces de fortalecer el sentido de la composición.

La composición coreográfica, en concreto aquella que respeta una estricta asociación musical, suele reducirse en muchas ocasiones a meras relaciones matemáticas. Ciertamente la condición secuencial y estructural latente en la composición coreográfica permite dichas afirmaciones, las cuales, en no pocas ocasiones, acabarán generando una crítica devaluante de cara a las tendencias más formalistas del ámbito dancístico, lo que en nuestra opinión queda fuera de lugar desde esa visión que defiende altamente la forma más elaborada asociada ingénitamente al contenido, por lo que una alta calidad formal no debe, en ningún caso renunciar al contenido, siendo posible tal nivel cualitativo, precisamente gracias al mismo.

En síntesis, no disociamos la forma del contenido o el contenido de la forma, tal como Adorno defenderá desde su teoría, aunque ciertamente, Adorno distinguirá el *contenido* de la *intención* y del *sentido*, lo que para nosotros también conformará diferentes modos de configurar. Si según la teoría adorniana, el *contenido* se constituye como el significado, la *intención* como aquello que el artista pretende decir, y el *sentido* como esa idea sensorial que se instala entre intención y significado, podremos defender en la danza un formalismo altamente vivo, en el que la forma nunca sea entendida disociada de aquellos aspectos que, en nuestra opinión, harán de esa forma creada verdadera *forma artística*. Por ejemplo, la danza moderna y contemporánea actual de nuestro país refleja los numerosos prejuicios que, aún hoy, se respiran en España con respecto a las tendencias formalistas presentes en determinadas estrategias coreográficas. En palabras de Marcos Morau:

[...] *Estoy en una encrucijada, le doy tanto valor a la forma del movimiento, musical, visual etc que la gente en España (solo me pasa en España) ve el envoltorio tan bien que piensa que lo de dentro está hueco.*⁴¹¹

Lo que apoyamos en este proyecto es la afirmación y reconocimiento de la pluralidad como enriquecimiento de cualquier proceso creativo, así como la diversidad en los modos de enfrentar los diferentes procesos emergentes, apoyando el respeto y la no exclusión de aquellos registros dancísticos que se soporten en una composición naciente de la necesidad estética, y no de una necesidad significativa, lo que hará considerarlos como una opción artística más, dentro de la danza. Entendiendo que, en determinadas ocasiones, si el artista debe ponerse al servicio de la industria cultural masiva, tendrá que saber objetivar el concepto requerido (la composición) acudiendo a la matematización como vehículo de construcción, a partir del cual, se permitirá crear una *forma* determinada en la que debatiéndose entre la razón subjetiva y la apariencia objetiva, dicha forma quede supeditada a la necesidad o la generalidad impuestas, lo que en determinados momentos justificará las llamadas “creaciones comerciales” que en cualquier caso y teniendo en cuenta lo dicho, aunque comerciales, deberían ser enfrentadas por profesionales capaces de ofrecer calidad artística a pesar de las limitaciones impuestas y la falta de libertad a la que, en estos casos, el artista debe enfrentarse. La industria cultural masiva es hoy un hecho al que no debemos dar la espalda, sino todo lo contrario, debemos ser capaces de aprovecharlo como vehículo cultural de nuestro tiempo en el cual, el *Arte* en toda su diversidad, debe viajar.

Pero no solo en dichas “creaciones comerciales” puede olerse esa matematización de la forma, que hemos comprendido como vehículo de configuración, sino que dicha matematización puede considerarse como otra herramienta más que ayude a afrontar

⁴¹¹ Marcos Morau, Premio Nacional de Danza 2013: Entrevista mantenida con la autora el 29/11/2014 en Logroño.

un determinado proceso compositivo, a partir del cual, la forma pueda acontecer, sin por ello presentarse vacía. En palabras de Adorno:

*La forma es mediación de las obras, a su reflexión objetiva en sí mismas. La forma es mediación en cuanto a que relación de las partes entre sí y con el todo y en tanto que elaboración de los detalles.*⁴¹²

Por esta razón, entendemos el trabajo artístico no solo como esa inspiración que nace de lo más profundo del ser, sino como una ardua tarea en la que el artista debe desarrollar la capacidad de seleccionar, recortar o renunciar a todas aquellas partes o elementos que durante el proceso, se aproximen o se alejen de esa armonía global que finalmente el artista de hoy exige en su composición, por lo que acabará buscando en la ruptura y la asimetría aquellas relaciones simétricas que den como resultado la armonía de lo heterogéneo, esa *armonía estética que parte de lo combinado*.⁴¹³ Incluso en el material desechado como “pasado de moda” puede encontrarse una huella valiosa que contribuya debido a su determinación histórica, por lo que mirar al pasado puede resultar crucial en las nuevas configuraciones del presente.

En definitiva, saber decidir qué prima sobre qué, es parte esencial del hecho de formar, seleccionar el material adecuado para aplicarlo y emplearlo del modo correcto es parte fundamental de la producción; producciones que hoy, cada vez requieren de más conocimientos para ser enfrentadas. De ahí la importancia de la calidad formativa en las enseñanzas artísticas superiores, las cuales deben enriquecerse para repartir las herramientas adecuadas entre todos aquellos que sienten la necesidad de crear desde concepciones artísticas.

⁴¹² ADORNO, Theodor W: *Teoría Estética*, Madrid : Akal, 2004,p.246.

⁴¹³ Idem, p.261.

Para Adorno el artista, el creador, es el único capaz de alcanzar su ideal de libertad evolucionando en sí mismo, luchando contra las imposiciones sociales para instalarse en un nuevo espacio de libertad que ha sido abierto por su propia obra.⁴¹⁴

Instalarse en el pensamiento adorniano es situarse en la tesis nietzscheana que defiende el obstáculo como impulso de creación, de reinención y dinamismo vital, situándose en lo que el abrazaría como filosofía negativa y pura causante de la resistencia a ser dominado. Este es el pensamiento al que el artista se entrega cuando compone, despojándose de lo heredado para dejarse llevar por lo creado, abriendo su capacidad de escucha durante el proceso, a la vez que lidia con el profundo conocimiento de los elementos que utiliza, desarrollándose así la libertad emanada del conocimiento, mediante la actitud crítica necesaria para poder componer.

Adorno nos aporta una filosofía de la negatividad como estímulo del pensamiento crítico y puesta en marcha de la dialéctica, cualidades necesarias para situarse en la invención, estimulando la reflexión crítica como fundamento de una construcción original alejada de verdades absolutas y dogmas que la estaticen, ya que de otro modo, lo nuevo, lo utópico o lo posible quedarían completamente abolidos.

5.2. La composición coreográfica desde una óptica derridiana.

*Puede que desde Sófocles seamos todos unos salvajes tatuados. Pero hay en el arte otras cosas que líneas rectas y superficies pulidas. La plástica del estilo, no es tan amplia como la idea completa...Tenemos demasiadas cosas y no suficientes formas.*⁴¹⁵

Flaubert

⁴¹⁴ TAFALLA, Marta: *Theodor W Adorno. Una filosofía de la memoria*, cit.

⁴¹⁵ DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, Barcelona : Anthropos, 1989, p.9.

Pero cuando la gente adquiera por el uso de las formas casi abstractas y abstractas (que no contengan una interpretación de lo significativo), una sensibilidad más pura y más profunda, la cuestión tendrá cada vez más importancia práctica. Por un lado aumentarán las dificultades del arte, pero al mismo tiempo aumentará –cualitativa y cuantitativamente- la riqueza de formas en los medios de expresión⁴¹⁶.

Kandinsky

Hablar de la composición coreográfica desde una óptica estructuralista tiene mucho que ver con poner el foco de reflexión en el trazo de la forma, en el dibujo o el relieve acontecido una vez esta se ha configurado. Pero hablar del montaje coreográfico desde una mirada estructuralista, supone, también, hablar de objetivar esas estructuras abstractas asentadas en la oscuridad, las cuales piden a gritos hacerse visibles. Estructuralismo es configurar gracias al sentido, ser capaz de organizarlo adecuadamente comportándose como principal empuje anímico. La obsesión por la inquietud de estructurar el lenguaje nace en el estructuralista como enorme agitación natural. Del mismo modo, este impulso puede nacer en el bailarín. La analogía existente entre el proceso gramatical de los conceptos con el de los movimientos danzados es nítida y obvia. Danzas creadas mediante estructuras de movimientos al igual que las estructuras gramaticales creadas a través de los conceptos.

La necesidad de estructurar planteada por el estructuralismo viaja más allá de la narración, instalándose en una profunda necesidad de formar, de articular con el material, situándose en toda una arquitectura de los conceptos. Ingeniosidad técnica y sistemas matemáticos acuden a nuestras cabezas cuando nos aproximamos a su mirada. Una aventura de la mirada activada gracias a la inquietud natural del

⁴¹⁶ KANDINSKY: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 2001.

lenguaje dentro del propio lenguaje.⁴¹⁷ Trascender el lenguaje en su innata naturaleza de significación, penetrando en la plástica capaz de ser causada en un juego de elaboración formal que sin renunciar al sentido, viaje más allá de la significación. Así, contribuirá a crear historias de la imaginación y la sensibilidad como historias esencialmente vivas, a la vez que activas, rozando tendencias y modas, al tiempo que quedan instaladas en el presente. Y ¿Por qué no? ¿por qué no hablar de formas, por qué no hablar de configuraciones plásticas en un mundo actual en el que la realidad visual es un hecho? ¿por qué no comprender realidades visuales repletas de sentido? ¿por qué no respetar la verdadera historia de la imaginación y la sensibilidad sin tener que ser enfrentadas a la historia de todos los tiempos? O simplemente, ¿por qué no fusionar ambas?

Poner los ojos en la estructura, en esa combinación continua capaz de crear sucesivas estructuras mediante el uso de significantes elegidos debido a sus consonancias, se convierte en referencia latente de la composición coreográfica. *La “forma” fascina cuando no se tiene ya la fuerza de comprender la fuerza en su interior. [...] Por eso la crítica literaria es estructuralista en toda época, por esencia y destino. [...] se piensa a sí misma en su concepto, en su sistema y en su método.*⁴¹⁸ Del mismo modo, la composición danzada se pensará a sí misma en su movimiento, sistema y método, siendo para la danza, estado irremediable desde el cual aparecer. Condición ingénita, porque la danza dormita en la forma, aunque sin supeditarse a una orfandad debido a tal dependencia. Afirmación defendida, de igual modo, por el estructuralismo derridiano que apoyará un tipo de presencia o de ausencia de la cosa misma en el lenguaje puro –Kant- o que no renunciará en su proceso de configuración a aquello que parece concordar bajo el lenguaje, bajo sus diversas combinaciones y

⁴¹⁷ DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, Barcelona : Anthropos, 1989.

⁴¹⁸ Idem, p.11.

resultados.⁴¹⁹ Una mirada estructuralista ocupada en traer de nuevo aquello misterioso escondido bajo la tradición y que rompiendo estructuras aceptadas cristalizará en nuevos caminos estéticos, a la vez que reflexivos, instalando la diferencia buscada y manteniendo un estrecho vínculo entre forma y fondo, capaz de conceder toda vida y originalidad a la creación.

Enfrentar, por tanto, posibilidades materiales que rozan la excelencia formal colocando la inteligencia al servicio de la imaginación y no al contrario, porque *la libertad de la imaginación consiste precisamente en que esquematiza sin concepto*⁴²⁰, así la inteligencia se conforma como elemento protagonista del proceso de materialización, porque lo que alberga en la imaginación del sujeto creador solo puede hacerse visible a través de su propia composición, nadie más puede verlo, es único y exclusivo. La idea que habita en la imaginación requiere materializarse mediante el diestro manejo de los elementos con los cuales se pretenda configurar dicha idea. Ese juego de elementos en sí, capaces de materializar aquello que existe única y exclusivamente en la imaginación del compositor, acabará por consolidarse en una forma estética, cualquiera que sea, siendo, precisamente, esa necesidad de configurar y de instalarse en su proceso la que moverá al compositor estructuralista, del mismo modo que a numerosos coreógrafos, los cuales lejos de componer desde el significado de los elementos, compondrán desde los significantes, creando estructuras distintas cada vez, las cuales no “servirán”, sino que todas ellas “serán” y que finalmente constituirán una partitura más, única e irrepetible.

En consecuencia, se accederá a instaurar un lenguaje danzado del mismo modo que la obra literaria lo hará a través de los conceptos. El bailarín escribe en el espacio imbuido en el tiempo, un tiempo siempre diverso aunque inequívocamente existente, creando ritmos y formas distintas en su recíproca relación. Tiempo, espacio y

⁴¹⁹ DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, Barcelona : Anthropos, 1989.

⁴²⁰ Idem, p.16.

cuerpos como lápiz, papel y palabras, elementos que harán posible la escritura. La danza como escritura confirma una realidad estructuralista que afirmaríamos previa a la realidad literaria. La danza no habrá necesariamente de ser impulsada bajo previa significación porque ella se debate ingénitamente entre ambos estados de *forma* y *significación*. Su esencial condición reposa en esa *dualidad genética* entendida como rasgo distintivo que confirma su dual concepción como arte.

Forsythe, por ejemplo, ofrecerá un modo compositivo altamente análogo a la construcción gramatical estructuralista, así como a una comprensión de la danza como pura escritura en el espacio:

*Ya no se pueden leer esos cuerpos porque en ellos se unen demasiados textos equívocos que se borran en el proceso de constante articulación. [...] Precisamente porque el cuerpo se hace ilegible, participa en un juego que no solo se entiende como una asociación entre significantes, sino sobre todo como experimentación con los límites del sujeto.*⁴²¹

Derrida apoyará la inquietud por el poder inherente a las estructuras lingüísticas, las cuales se presentan como *una aventura de la mirada, una conversión a la hora de cuestionar ante todo objeto*⁴²² para lo cual, la experimentación conceptual será también insertada más allá de sus límites. Indiscutiblemente, la composición coreográfica de hoy, trasciende los límites que las formas clásicas tradicionales impusieron en su momento, aunque es cierto que sus estructuras son un cuerpo fundamental del que partir para nuevas creaciones.

El ballet, por ejemplo, como referente clásico tradicional, va a ofrecer ejes centrales de incalculable valor para cierto tipo de composiciones, pero, efectivamente, tal

⁴²¹ NAVERAN, Isabel y ECIJA, Amparo: *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid: Artea, 2013, p. 169.

⁴²² DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, cit, p.9.

como mencionábamos al principio en la cita de *Flaubert*, el arte va a presentar otras cosas a parte de líneas rectas y superficies pulidas. La transversalidad se torna fundamental, así como el juego formal que se establece en este tipo de composición en la que en ningún momento se renunciará a la unidad necesaria en su configuración para ofrecerse viva. El hecho de centrarnos en el juego formal no implica la orfandad de la forma, tal como también defendíamos desde la mirada adorniana, aunque en la visión derridiana será el sentido el máximo responsable y no la significación entendida a la manera adorniana. *La estructura no pierde el sentido, neutraliza el contenido como energía viviente del sentido.*⁴²³

En efecto, el movimiento y el sentido actuarán en la danza como factores esenciales propios de la forma, así como en la composición lingüística nos encontraremos con el sentido y el concepto. Hay una forma con la que jugar, con la cual crear estructuras compuestas por forma y fondo y que serán las responsables de la *Obra*. El estructuralismo derridiano ofrece una calidad estructural animada, capaz de dialogar con lo misterioso humano en el difícil proceso de configuración, tal como se podrá entender en numerosas estrategias coreográficas. Como diría Derrida: *La estructura se dice en primer término de una obra, orgánica o artificial, como unidad interna de un ensamblaje, de una construcción, obra regida por un principio unificador, arquitectura edificada y visible en su localidad.*⁴²⁴

Derrida defiende la metáfora como elemento al que la estructura no debe renunciar, de hecho advierte del riesgo a instalarse en la morfología pura de la figura y prescindir de ese juego metafórico propio de una construcción viva. Por tanto, la composición vista desde la mirada de Jacques Derrida, no quedará supeditada a ese juego estructural subordinado a lo morfológico o geométrico, siempre corregido a

⁴²³ DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, cit, p.13.

⁴²⁴ *Ibíd.*

través de una mecánica y no de una energética⁴²⁵, por lo que podremos valernos de sus reflexiones para mirar al arte coreográfico contemporáneo.

Es lícito comprender la obra dancística como una construcción arquitectónica, pero por muy próxima al formalismo que se nos aparezca, no podremos explicarla, en su integridad, basándonos en figuras geométricas y movimientos supeditados al espacio y al tiempo. Para configurar todos los elementos será necesaria la vuelta a lo misterioso, tal como defendería Kandinsky, intuir las posibilidades geométricas en el espacio requiere acudir a lo invisible, y ahí está el núcleo, el malabarismo formal no está exento de misterio, el cual funciona como uno de los mayores poderes en el *Arte*. Componer dancísticamente, así como hacerlo lingüísticamente requiere un claro dominio de las posibilidades espaciales y temporales donde las líneas ascendentes y descendentes que se cruzan, se alejan, se separan, se juntan o se curvan actuarán como causantes del acontecimiento formal que determinará tal o cual estética, lo cual formará parte de esa concepción matemático-espacial y por tanto trascendental del mismísimo universo. Ciertamente, el inmenso misterio del cual depende todo el universo se nos presenta como un misterio concerniente a cualidades, fuerzas y valores que tienen que ver con esa representación matemático espacial, la cual no puede obviarse en el acontecer de las cosas.

La obsesión del bailarín por la línea, la geometría, la proporción, la armonía o el equilibrio va a constituirse, irremediamente, -salvo casos excepcionales- como móvil y parte de la finalidad de la composición coreográfica, por este motivo instalamos la danza en la búsqueda de la forma, una forma no huérfana empapada de sentido, capaz de otorgar la energía viviente a la *Obra*. Por tanto, la unión de la forma y el sentido serán objetivo final, ya que una forma coja no alcanzaría belleza alguna, quedando sumida en un excesiva abstracción, de la cual, tal como Adorno postularía, se debería huir.

⁴²⁵ DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, cit

Considerando las investigaciones de Rousset, la unión de la forma y el sentido se conformarán como finalidad, ya que la forma sin sentido no alcanzaría la belleza, sumiéndose en el puro abstraccionismo, definido como vacío de aspiración pasional, cualidad o intensidad. Si continuamos con la visión de Rousset sobre su concepto de belleza en la forma, lo entenderemos como aquel que defiende que no toda forma es bella por el mero hecho de ser forma, como pudo haberse creído durante el Medievo, concretamente desde los ojos de la teología, sino que solo será bella aquella forma propia de un entendimiento acorde a un sentido.⁴²⁶ Así mismo, sucede con la creación de estructuras en cualquier composición estética que se tercie. El hecho de que la composición coreográfica no haya de ausentarse de un geometrismo-mecánico inevitable, no obligará al autor a ceder a una geometría puramente dictatorial despojada de toda viveza, por lo que la apariencia conseguida quedará, habitualmente, imbuida de fuerza y cualidad al igual que del mismísimo sentido de lo creado, buscando en el movimiento la diferencia cualitativa que le permita entablar el diálogo con la geometría en todos sus planos, entrando en juego la intencionalidad. Una intencionalidad que habrá de entenderse concreta, productora y reveladora, al tiempo que activa y pasiva como la posibilidad propia del sentido, como raíz común entre la estructura y la génesis, tal como Husserl la comprendería, constituyéndose así una fenomenología próxima al estructuralismo.⁴²⁷

Enfrentarse al proceso compositivo desde la búsqueda de la objetividad ideal, atravesada por cierta normatividad, se constituirá por tanto, como estado encargado de aportar independencia creativa, causando la apertura necesaria a lo múltiple y lo plural. En cualquier caso la imposibilidad de fijar reglas estrictas como reglas básicas de estructuración al enfrentar procesos de composición, es un hecho.

⁴²⁶ DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, cit

⁴²⁷ *Ibidem*.

Por otro lado y prosiguiendo con la diferencia necesaria para que se dé la creación, hablaremos de buscar la construcción de la composición alejados de la representación explícita de aquellos puntos centrales de significación y sentido encargados de impulsar, no dejándolos estar aunque estén, lo que hará enfrentar la labor de configuración y relación de los esquemas estructurales como prioritarios, obviando evidencias de significación previamente dadas. Razón por la cual saltarse la obviedad para poner en marcha los mecanismos de creación no significará renunciar a lo invisible, pero sí asumir la prioridad de la configuración esquemática estructural, sumándose a un trabajo focalizado en la búsqueda de la diferencia desde un juego estructural prevaleciente capaz de reflejarse como el legado más valioso de la estética estructuralista. Una estética que apoyará implacable el difícil encuentro con lo genuino, posibilitando la construcción metafórica.

Un ejemplo coreográfico al que asociar las últimas afirmaciones, a pesar de que en principio no parezca una construcción primordialmente formal, podría constituirlo *Carmen*, la nueva puesta en escena de la ópera de Georges Bizet ⁴²⁸, que siendo un clásico de la narración, una historia ya configurada que pretende ser contada sin alterar significados, supondrá para el nuevo creador un profundo desafío, en tanto y en cuanto, la diferencia habrá de ser buscada en lo tradicional, creando estructuras formales desde un conjunto de hechos metafóricos que configuren un ser original, aportando identidad propia a su creación para acabar conformándola como su obra y no la de Bizet.

Mirar la obra dancística desde una óptica estructuralista implica no mirarla en su totalidad, sino en su continuidad, instalándose en ese proceso compositivo secuencial que requiere de una construcción consecutiva, enfrentándose a una sucesión de estructuras y por tanto de formas que creen dichas estructuras, por lo que espacio y tiempo se conformarán como factores elementales. Al igual que en la composición

⁴²⁸ Esta composición será analizada más adelante en el capítulo dedicado al coreógrafo Johan Inger.

lingüística el coreógrafo se enfrenta a una correcta organización del sentido en sus construcciones. Crear formas sucesivamente siendo capaz de defender cada elemento aportado a la estructura de un modo consciente, propio y seguro, se conforma como un hacer propio estructural que el creador coreográfico debe manejar abiertamente. Según la óptica estructural, la intencionalidad será la encargada de velar por la organización del sentido y por tanto, por la posibilidad de una sucesión de formas configuradas en una estructura viva.

La composición coreográfica se presenta repleta de estructuras, las cuales van a surgir de una estructura principal abierta a una totalidad, que a su vez esté abierta a un fin, aunque bajo forma indeterminada. Es en dicha totalidad donde el creador se topa con la libertad de creación y con ese impulso que le empuja al final de su obra. A diferencia de la mirada estructuralista, el coreógrafo que se enfrenta a su *Obra* no siempre necesita anticipar un final; sabiendo que tiene que ofrecerlo, prefiere tratar de mantenerse en un proceso de creación donde el hecho de configurar las estructuras no frene el devenir necesario para mantener la fuerza propia de la forma. En este punto, ciertamente nos distanciamos de una óptica plenamente estructuralista, la cual difícilmente rechazaría esa norma metódica que desemboca en el finalismo. El artista coreográfico se mantendrá en una línea intermedia en la que el juego estructural, sin duda, le obligará a instalarse próximo al finalismo aunque no a habitarlo, ya que la idea inacabada sumida en infinitas posibilidades de expresión le colocarán fuera de dicha particularidad.

Por tanto, volviendo a la composición de estructuras dancísticas o literarias diremos que el dominio de la técnica del lenguaje en el que cada creador se mueva es esencial para enfrentarse a la ardua tarea de componer aunque, al mismo tiempo, es necesario saber instalarse en el interior de las cosas así como en el propio del artista. Ese campo visible e invisible en el que todo arte se encuentra también es manejado en el seno del estructuralismo derridiano:

[...] *La diferencia entre Dionisio y Apolo, entre el impulso y la estructura, no se borra en la historia, pues no está en la historia. [...] la diferencia no pertenece simplemente ni a la historia ni a la estructura. [...] hay que saber también [...] que Dioniso, como la fuerza pura, está trabajado por la diferencia. Ve y se deja ver. Y (se) salta los ojos. Desde siempre se relaciona con lo que está fuera de él, con la forma visible, con la estructura. Como con su muerte, así es como aparece.*⁴²⁹

El trabajo de buscar la *diferencia* en el acontecer de modo que podamos encontrarnos con la *originalidad*, constituirá uno de los vértices más valiosos que la estética estructuralista analiza, lanzándose a la creación de nuevas formas como rango distintivo en sus composiciones que invitará a la metáfora, en tanto y en cuanto, aleja la evidencia. El proceso de configuración y relación de ese esquema estructural pedirá saltarse la obviedad para acceder a la creación, a la vez que solicitará un corazón que se ocupe de bombear sentido y significación como soplos vitales. Así, el estructuralismo hace de la forma y el sentido un concepto unívoco donde el sentido va implícito en la forma, puesto que que de otro modo no sería concebible, quedando expulsada de la vida. No existe forma sin intención pero el proceso compositivo debe enfrentarse desde la globalidad y la contingencia, y no desde la división. Por tanto, puede que no haya historia concreta que contar y, sencillamente, la pulsión que lanza al creador a un dinamismo creativo constituya el motor que impulse la creación de una estructura que confluya ella misma en su totalidad, como una estructura dentro de otra estructura o hilera de estructuras determinadas por esos movimientos aislados que como estructuras gramaticales se hallarán formadas por conceptos. Esos movimientos aislados dependerán de la semiótica, por tanto, metáfora como arma ineludible para enriquecer, transformar, invertir etc. En definitiva, avanzar hacia la obra sin la obligación de tener que contar, aunque, irremediabilmente, bajo el disfraz

⁴²⁹ DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, cit, p.44.

aparecerá el sentido. Es como si a partir de ese pensamiento que el cuerpo quiere expresar se confundiese con el movimiento y el movimiento con la experiencia misma del impulso y entonces el bailarín danza.

Pero ¿Cómo hacer acontecer aquello que se instaura en la consciencia del creador? Dicha pregunta insta a filosofar desde una visión del fenómeno, es decir, desde el acontecimiento; empresa desafiante para todo creador.

[...] Entre la homogeneidad del discurso que una consciencia cree querer decir y la heterogeneidad del texto que se escribe y se inscribe en un campo de fuerzas incontrolables por el sujeto.⁴³⁰

En efecto, quizás al final, el discurso que habitaba el pensamiento del creador en primera instancia pudiese ser transformado por el flujo imparable de fuerzas incontrolables como parte inherente de todo acto creador. Será la propia interioridad del autor que pide a voces ser objetivada, la encargada de impulsar esa relación necesaria que le permita hacer su aparición.

[...]El idealismo trascendental fenomenológico responde a la necesidad de describir la objetividad del objeto[...]a partir de una interioridad o más bien de una proximidad a sí, de un propio que no es un simple adentro, sino la posibilidad íntima de la relación con un ahí y un afuera en general.⁴³¹

Una vez el creador se haya adentrado en el proceso de configuración, habrá de darse la posibilidad íntima de la relación con el afuera desde un sí mismo. De ahí que la *Obra* surja como retoño de su autor y que inevitablemente brote la dialéctica entre

⁴³⁰ DERRIDA, Jacques: *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, Valencia : Pre-Textos, 1985, p.8.

⁴³¹ Idem, p.62.

ambos, *el corpus de la obra y el cuerpo de su autor*⁴³². Es entonces cuando se activará el verdadero proceso, aquel que permitirá el acontecer que exigía la interioridad de su creador. Surgirá una oposición recíproca y por tanto, cómplice entre el *corpus* y el *cuerpo*, delimitando esa delgada línea entre ambos como un borde que se aparecerá o se ocultará según el instante en el que el proceso se encuentre y que impulsará ambos cuerpos. Un proceso en el cual la imaginación se convertirá en el factor protagonista, como concepto ingenuamente utilizado y único responsable de la producción metafórica.⁴³³ [...] *Orígen enigmático de la obra como estructura y unidad indisociable.*⁴³⁴ [...] *Esta imaginación que a los ojos de Kant era a su vez un “arte” era el arte mismo que originariamente no distinguía entre lo verdadero y lo bello.*⁴³⁵

Comenzando por tanto el trayecto: pisar lo inseguro, permitir la responsabilidad presente en las relaciones con el lenguaje, con el sentido, con la expresión, con el encuentro con el otro, aun partiendo de lo individual. La búsqueda de la significación será acompañada del compromiso de la responsabilidad consistente en alcanzar la comprensión del receptor, así como la fiel plasmación que la propia obra exige.

Ahora bien, apropiándonos del término derridiano *deconstrucción*, el cual sustenta la comprensión de la obra literaria como irreductible a una idea o a un concepto y que otorga todo el protagonismo al manto retórico que la envuelve, nos instalaremos de nuevo en la creación de nuevas formas como únicas causantes de la estructura. Teniendo en cuenta la extrema vigilancia del detalle de los significantes, así como la fuerza de los sistemas utilizados capaces de desviar los códigos que, a su vez, serán

⁴³² DERRIDA, Jacques: *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, cit

⁴³³ Ibidem.

⁴³⁴ Idem, p.15.

⁴³⁵ Idem, p.14.

explotados mediante algunas transacciones.⁴³⁶ Un buen ejemplo de lo mencionado desde una visión coreográfica lo constituirá de nuevo, William Forsythe, el cual deja clara referencia de lo expresado con su ballet *Artifact*:

*Cuando hablas del vocabulario de la danza clásica, estás hablando de ideas; así describe Forsythe este proceso.[...]Pero Forsythe radicaliza esta concepción básica, al llevar mentalmente sus implicaciones hasta el final. Por eso el bailarín, por separado, no baila ningún arabesque, sino que lo atraviesa como un holograma y así convoca a la figura que en esencia solo se puede pensar retrospectivamente como eidos. [...] El hecho de centrarse en el acto performativo del movimiento, que, al realizarse una y otra vez, se construye de nuevo en cada momento in situ, permite pensar el movimiento no como último residuo de una autenticidad muda, sino más bien como aquello que le permite seguir hablando. Se trata de la articulación de algo que no existía antes del acto performativo. Por eso deja de ser una esencia platónica, a la que se le debe dar cuerpo de manera más o menos perfecta.*⁴³⁷

En suma, teniendo en cuenta dicha descripción en el ámbito dancístico y al igual que haría Derrida con su obra, en una composición coreográfica podríamos elaborar dos tipos de lectura: aquella que presenta una sola significación basada en un mensaje límpido y cristalino, o la *deconstructiva* que afirmará la plasticidad y corporeidad misma de los significantes (que en nuestro caso los conformarán los propios cuerpos y movimientos). Este proceso de deconstrucción afirmará la autonomía de la forma corpórea alejada del significado. El que la danza escriba simplemente en el espacio no significa que solo remita a sí misma. Ese danzar entendido desde la mirada deconstructiva, tal como la comprendería Derrida, reflejaría un desplazarse entre la

⁴³⁶ DERRIDA, Jacques: *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, cit

⁴³⁷ NAVERAN, Isabel y ECIJA, Amparo: *Lecturas sobre danza y coreografía* 2013, p. 165-166.

negación y la afirmación del símbolo. La vigilancia extrema al detalle del significante, como él afirma, implica en el aspecto coreográfico no perder de vista el trazo en el espacio causado por los movimientos, donde los lápices son los cuerpos y el papel lo conformará el espacio, otorgando al tiempo ese cruce transversal que formará parte de la *diferencia*, ya que la sucesión de movimientos que, a su vez, crean secuencias que continúan sucediéndose en la corporalidad serán los causantes de las estructuras; estructuras conformadas por el profundo deseo interior de danzar a la vez que se danza el mismísimo deseo, por lo que entraremos en una lucha sistemática que transformará los códigos clásicos tradicionales desencadenando lo singular, lo propio y lo original.

Decididamente, cuando un coreógrafo compone, o un bailarín danza su propio lenguaje, se enfrentará a una aventura constante de la mirada en la que cada movimiento será cuestionado desde múltiples prismas, provocando así, la conexión con su propio lenguaje o forma de expresión y desencadenando, por tanto, esa reflexión que dará vida a la obra. Hablamos de una aventura de la mirada que finalmente viajará más allá del método, el género o la técnica, una aventura como parte del proceso de creación de la diferencia. Tomar consciencia de la ruptura y por tanto de la singularidad de la creación supone una pasión caótica, una desarticulación plena de las formas que conlleve al rechazo de lo convencional. A su vez, la danza que es diestra en belleza, armonía y proporción no consentirá romper la esteticidad de la estructura, por lo que desde la desarticulación entablará su propio diálogo con la simetría que permita que la forma se impregne de ánimo. Amar el movimiento danzado por sí mismo, no lo exime del sentido poético que requiere el arte del danzar.

CAPÍTULO VI

LA DANZA HOY: MÁS ALLÁ DE UN ESPACIO FÍSICO

Tal como venimos mencionando a lo largo de esta investigación, uno de los focos primordiales de estas líneas se sitúa en la comprensión de cómo se baila hoy y porqué desde la mirada del profesional, es decir desde la consideración de la danza como *forma artística* y por tanto, como disciplina de estudio, otorgando a la pluralidad de lenguajes danzados un lugar de reconocimiento creado desde criterios rigurosos que lo permitan, abriendo así espacios en la danza que, aún en nuestro país, parece costar reconocer.

La danza, hoy por hoy, es reconocida unánimemente como *forma artística*, a lo que responderá instalándose en ese espacio de reflexión al que cualquier forma de arte se encuentra llamada. Hasta aquí, nuestro proyecto ha procurado exponer los focos principales que durante el siglo XX han causado el desarrollo y evolución de las diferentes estéticas dancísticas contemporáneas⁴³⁸, destacando los referentes “danzarios” que marcaron las tendencias esenciales en las que se apoyan las diversas creaciones que priman en la actualidad, centrando nuestro análisis en las corrientes desplegadas a partir de la danza moderna en interacción con otros vocabularios del ámbito dancístico.

Por otra parte y en paralelo, hemos querido elaborar distintas reflexiones que soporten el proceso creativo en la danza teniendo en cuenta la importancia esencial del desarrollo del pensamiento, tanto como el de la fisicalidad. Ciertamente, y considerando el grueso de nuestra investigación, la imposibilidad de dogmatizar sobre arte se nos presenta como afirmación irrefutable. Ahora bien, si nuestra intención queda focalizada en la comprensión de las estéticas contemporáneas en el ámbito dancístico, se tornará inevitable el análisis de algunos de los procesos creativos llevados a cabo por referentes coreográficos que actualmente ofrecen

⁴³⁸ En este caso entendemos el término contemporáneas como sinónimo de coétaneo.

producciones de alta calidad, siendo reconocidos mundialmente o al menos en todo el ámbito nacional, lo que va a conducirnos a los coreógrafos elegidos para nuestro proyecto; artistas que, en la actualidad, son considerados emblemas de la danza contemporánea⁴³⁹ de hoy. La diversidad de estrategias coreográficas que, en nuestros días, sellan el panorama mundial es inmensamente amplia aunque ciertamente los artistas designados para este estudio presentan creaciones de muy alto potencial artístico y cualitativo, al tiempo que gozan de profundo reconocimiento en todo el ámbito profesional, por lo que nos servirán como ejemplos suficientes de los planteamientos principales que soportan esta investigación.

Por tanto, este capítulo será enfrentado con el propósito de confirmar de un modo directo las afirmaciones que venimos desarrollando, habiéndonos servido de diferentes encuentros personales, así como de alguna documentación existente, aunque escasa, y del seguimiento *in situ* de alguna de sus obras, profundizando en su trayectoria creativa y personal y en cómo se enfrentan a la danza de nuestra época ya que cada uno de ellos abordará un proceso creativo particular y genuino mediante el cual se nos permitirá establecer lazos de unión e interacción con los bosquejos aquí planteados.

Por ejemplo, hemos considerado la importancia de la forma acompañada del contenido, la intuición y el sentido, o cómo esa óptica singular marcará diferencias significativas durante el transcurso compositivo. Además hemos centrado nuestro interés en la importancia que posee el pensamiento en la elaboración del movimiento desde el cuerpo, en la irracionalidad, en la relación y asentamiento que se crea entre el *cuerpo* del creador y el *corpus* de la obra para dejar emerger la creación. En el respeto a dicha manifestación como ente independiente al que deben escuchar durante el proceso, en la importancia o no del virtuosísimo físico y técnico, así como

⁴³⁹ El término, en este caso, apela al género pero desde una perspectiva actual en la que ya se han trascendido los lenguajes puros para habitar la fusión, tal como venimos confirmando a lo largo de este estudio.

en la capacidad intelectual y creativa de los bailarines que interpretan sus obras junto a la calidad formativa y el valor empírico que proporcionan sus trayectorias, conformando todos ellos los aspectos cruciales en el despliegue de nuestra investigación, sirviéndonos como base de aproximación a los artistas elegidos, y por tanto, confirmando las afirmaciones expuestas en este proyecto.

6.1. Johan Inger.

*El artista debe considerarse a sí mismo no como señor de la situación sino como servidor de designios más altos.*⁴⁴⁰

Kandinsky

Hablar de Johan Inger es hablar de emocionalidad, de inspiración y sensibilidad pero también es hablar de inteligencia, experiencia, dominio profesional y un extraordinario sentido del humor con el que sellará gran parte de su obra. Johan Inger, natural de Estocolmo, Suecia, completa su formación en la Royal Swedish Ballet School y en el National Ballet School de Canadá. Formará parte del Nederlands Dans Theater a partir de 1990 como bailarín solista, trabajando para coreógrafos de la talla de Jiry Kylian, Mats Ek, Hans Vans Manen, Nacho Duato, Ohad Naharin o William Forsythe. Su carrera como coreógrafo arrancará en 1995, coreografiando su primer ballet para el Nederlands Dans Theater II (NDT2) por el que fue premiado. A partir de este momento su trayectoria creativa se convertirá en su constante profesional, coreografiando para la NDT y convirtiéndose en director artístico del Cullberg Ballet en Suecia en Julio del 2003, puesto que ocupará hasta 2008. En la actualidad es coreógrafo independiente, realizando montajes para compañías de alto nivel por todo el mundo y coreógrafo asociado a la NDT.

⁴⁴⁰ KANDINSKY: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 2001, p.103.

Animado por su familia, Johan Inger comenzaría su formación a la edad de diez años matriculándose en danza clásica como disciplina principal , a la vez que complementaba su educación con diferentes materias como: danza moderna, danza jazz, flamenco, acrobacias y folclore ruso, lo cual enriqueció ampliamente su bagaje. Inició su carrera como bailarín clásico a una edad muy temprana, pero no fue hasta que asistió a una producción de Mats Ek, hasta que vislumbró su futuro en la danza.

Empecé a bailar muy jovencito como bailarín clásico y lo cierto es que no acababa de conectar con lo que estaba haciendo. Fue con una producción de Mats Ek con la que por primera vez sentí. Vi energía, humor, poesía, un montón de cosas diferentes que no había visto antes. Eso me tocó profundamente. ⁴⁴¹

Acercarnos al hacer artístico de Johan Inger, tanto con las entrevistas realizadas como asistiendo a su proceso creativo en *Carmen*, producción realizada para la Compañía Nacional de Danza de España este mismo año, nos permitirá adentrarnos de manera directa en esa triada inherente al artista creador e imposible de obviar: cuerpo, mente y espíritu, o lo que podría ser lo mismo: forma, intuición y emoción.

Ciertamente, y tal como hemos comprobado después de cada una de nuestras aproximaciones a los diversos coreógrafos seleccionados para este estudio, el acto de creación quedará estrictamente supeditado a cada creador, teniendo en cuenta que la creación surgirá inevitablemente del *entrañable originario* de cada ser que ansíe la expresión de aquello que le empuja, por lo que de no ser así, nos estaríamos situando en la recreación y no en la producción original. *La forma es el medio a través del*

⁴⁴¹ Entrevista directa a Johan Inger, realizada por la autora de este estudio el 06 de Noviembre del 2014. Traducción del inglés llevada a cabo por la autora de esta investigación.

Todas las frases o párrafos en cursiva de este apartado se referirán a palabras del propio Johan Inger, tomadas de la entrevista anteriormente citada y posteriormente traducida por la autora de este estudio al castellano.

cual la emoción se hace visible. Es la forma la que me ayuda a estructurar la emoción y no al contrario. Por lo que emoción como inspiración. Johan Inger nos hablará de inspiración como aquello que proviene de la necesidad profunda de contar ese algo que pretende brotar de lo más hondo de uno mismo, y que deberá terminar por configurarse: A veces, algo sucede en tu interior y la inspiración emerge desde lo más profundo de ti, dando lugar al encuentro con tu propio ser. Cuando tienes verdaderamente clara una idea, aquello que quieres contar, la inspiración surgirá de esa necesidad de expresión y es entonces cuando fluye la creación, es algo casi personal, muy íntimo. Así es como comenzamos a instalarnos en el mundo interior de Inger, un mundo que necesita ser reconocido para ser utilizado como impulso, como motor. Estamos por tanto en la irracionalidad inevitable a la que debe acudir el creador para ser capaz de materializar lo invisible, aquello que aún no ha acontecido.

Pero, ¿cómo Inger se aproxima a la forma?, y, ¿cuál es su proceso de configuración? Según Inger, existen múltiples modos de enfrentar el acontecimiento. En su caso y bajo su prisma particular, nos explicará... la forma por sí sola no funciona. Cuando veo algo extremadamente concreto, cuadrado, excesivamente cercano a la matemática más pura, no llama mi atención. Necesito ver seres humanos con sus virtudes, defectos y preocupaciones relacionándose entre ellos, eso es lo que mueve mi modo de crear. Aunque definitivamente reconozco que existen múltiples maneras de enfrentar la creación, de hacer emerger la emoción de cada uno, lo cual siempre es interesante. En mi caso, me gusta comenzar desde la emoción, para posteriormente situarme en la abstracción y configurar la danza. A partir de ahí comienzo a jugar con las formas, fijando secuencias y estructuras a las cuales los intérpretes deben enfrentarse y saber manejar; cuando los intérpretes entran en ese juego comienzo a ver seres humanos lidiando dentro de los sistemas, o luchando contra los límites que dichas estructuras les imponen, y así es como trazo de nuevo encuentros con el ser humano, con ese núcleo vital que me interesa y que es mi foco

de inspiración. Actualmente me encuentro buscando esa fusión entre ese empuje vital y el acontecer de las estructuras dinámicas.

Sin duda, la danza no puede prescindir de las estructuras en las composiciones de alta calidad profesional. La abstracción que profesan los creadores nunca plantea la orfandad de la forma pululando sin rumbo y contenido,⁴⁴² por lo que formas abstractas sí, pero perfectamente estructuradas. Lo que implicará, tal como mencionábamos en el capítulo anterior, mirar la obra no en su totalidad sino en su continuidad, instalándose en ese proceso compositivo secuencial que requiere de una construcción consecutiva, enfrentándose a una sucesión de estructuras y por tanto de formas que creen dichas estructuras, por lo que el coreógrafo se retará a una correcta organización del sentido en sus construcciones, siendo indispensable su experiencia y su intuición, tal como Inger defiende en su modo de componer. Crear formas sucesivamente y defender cada elemento aportado a la estructura de un modo consciente, propio y seguro, se conforma como un hacer propio estructural que el creador coreográfico debe manejar abiertamente.

Por tanto, es en ese proceso en el que el objetivo es la configuración, donde todos los elementos racionales e irracionales deben ponerse al servicio de la obra, entrando en juego la fisicalidad, la inteligencia y la emoción o el instinto. Para Inger el instinto forma parte de la emoción, mientras que la intuición se encuentra próxima a la inteligencia. *Escucho mi instinto, mi espíritu (god feeling) y mi intuición.* Y así es como el coreógrafo sueco enfrentará el acontecimiento desde una perspectiva plural, partiendo del dinamismo y no de conceptos inamovibles que frenen el proceso sin permitir su expansión, tal como postularán las diversas doctrinas filosóficas seleccionadas para esta investigación.

⁴⁴² En este caso, atribuimos al “contenido” significación o sentido. Siendo nuestra principal intención la comprensión de lo vivo en la forma, ya sea por medio de la significación o del sentido.

Inger va a defender el enriquecimiento de las formas mediante la interacción con el espacio, con la música, con la situación, con los intérpretes. En definitiva, una constante de relaciones puestas al servicio de la creación como propulsión necesaria para mantener un dinamismo creativo. Por ejemplo, respecto a la relación que entabla con sus intérpretes, Inger nos explicaría: *... tengo mis límites, yo puedo hacer hasta un punto, pero la belleza surge cuando trabajando juntos podemos encontrar algo más, algo inesperado que enriquecerá aquello que trato de contar.* Así pues, entablar las relaciones adecuadas con el intérprete provocarán lo original, aquello que enriquezca la idea yendo más allá de lo que él, por sí solo, pudiese ofrecer. *Es muy importante para mí establecer relaciones para alcanzar el acontecer definitivo de la pieza en cada proceso, en cada momento. Aunque ciertamente trabajo en todo tipo de compañías, y por supuesto no siempre es así. Algunas veces cuando los bailarines no tienen mucha experiencia o, sobre todo, no tienen referentes porque no han visto mucho, yo debo crearlo todo, pero cuando puedo elegir, me inclino definitivamente por bailarines inteligentes y creativos que se sientan parte del proceso.*

Ciertamente el creador que hoy se enfrenta a la industria cultural haciendo de su arte su modo de vida, no siempre es capaz de instalarse en esos instantes *sagrados*⁴⁴³ en los que se asienta la verdadera creación. Habrá otros momentos en los que el artista, en la responsabilidad de sacar adelante determinados encargos, deba aprender a moverse en todo tipo de espacios donde lo *sagrado* no siempre tenga cabida, dejando a la experiencia y al conocimiento como guías responsables de la configuración final. Pero siempre que haya opción, el intérprete al cual Inger se aproximará para dar vida a sus creaciones deberá *pensar por sí mismo, crear relaciones con lo que estamos haciendo,*

⁴⁴³ Comprendemos aquí *lo sagrado* desde un prisma zambraniano, tal como hemos mencionado en el subcapítulo que le dedicamos. Por lo que *sagrado* como el sueño, lo irracional en el hombre, las entrañas, aquel enigma humano que siendo invisible no para de latir recordándonos que aunque inmaterial, existe. Lo sagrado se encargará de crear esa aventura capaz de descifrar el componente misterioso que finalmente dará luz a lo divino, comprendiendo lo divino en lo humano como la realización de la manifestación de lo entrañable originario.

no limitarse a ser un simple ejecutante. Quiero ver gente que piense por sí misma, gente que sea capaz de tomar decisiones sobre su danza cuando se sube a un escenario, aunque siempre respetando lo que estamos haciendo y de dónde partimos, pero sí, gente activa que sepa vincularse con el espacio, con la música, con la situación, gente verdaderamente consciente, despierta. Un bailarín completo debe poseer una técnica fuerte y ser capaz de transformar su técnica en comunicación, debe disponer de libertad e inteligencia para crear sus propios referentes interpretativos. Inteligencia, creatividad y control técnico del cuerpo son los tres factores esenciales que hacen de un bailarín, un bailarín íntegro, un verdadero artista. Y es así como la coreografía se convierte en una creación conjunta y no únicamente del coreógrafo. Para mí es más positivo así.

Por tanto, la intuición puesta al servicio de la inteligencia a la que Inger se refiere, es la que a nosotros nos confirmará la necesidad de estimular la reflexión intelectual, la cual constituirá un punto inflexible en la formación del buen bailarín, un bailarín íntegro que se mantenga consciente, despierto, tal como Inger nos afirma. Un bailarín consciente de lo que le rodea, que aclare su pensamiento desde construcciones conceptuales capaces de sellar realidades, pudiendo así lidiar con ellas, ya que por el contrario, a realidades inexistentes, falta de comprensión, lo que llevaría al bailarín a convertirse en un mero ejecutante, recreando mediante la técnica (física) aquello que se preste. Por tanto, viajar de la mano de la intuición próxima a la inteligencia, es pues, una herramienta esencial en la vida del artista bailarín contemporáneo, el cual hoy por hoy, está indiscutiblemente llamado a la creación, a un dinamismo activo mental y físico que, sin duda, hará de él un integrante más de la escena del *Arte Coreográfico Contemporáneo*.

Por otra parte, y en cuanto a los vínculos establecidos entre música y danza, diremos que Inger comparará a sus anchas, partiendo o no de la música según le sea reclamado por la composición. Defenderá la variabilidad dependiendo de cada pieza, de los

distintos procesos, pero decididamente preferirá independizarse, partir del propio ritmo que ofrecen los cuerpos impulsados por una determinada emoción, para después enlazar o no con la música según lo que una u otra le exijan. Por eso nunca es igual, según el tipo de lazos que se establezcan entre ambas materias la composición será configurada de una u otra forma. En sus propias palabras:

Puedo partir de un punto de vista emocional sin necesidad de música y después tratar de encontrar el nexo que me permita adecuarlas, aunque siempre va a depender del proceso, no siempre lo enfrento de igual modo. Por ejemplo, ahora en Carmen, debo contar. El movimiento debe encajarse musicalmente a la perfección, pero reconozco que esta manera me limita, por eso prefiero encontrar el ritmo propio en el cuerpo y posteriormente probar una u otra música. Un mismo material danzado, adaptado a diferentes composiciones musicales podrá convertirse en piezas radicalmente distintas, o dependiendo de lo que la composición musical ofrezca, la dirección de la pieza quedará modificada en su totalidad.

Así mismo va a sucederle con el espacio, con la escenografía, con cada situación que se plantee en cada momento. Despiertos, para Inger, como para cualquier creador, significa que la obra está viva, y por tanto, que reclame consciencia para promover la escucha, una escucha necesaria para abrir los diversos campos creativos en un mismo proceso, una escucha no siempre fácil de mantener: *...Cada proceso es diferente, a veces todo fluye, es muy fácil escuchar, la inspiración te abraza y todo discurre con facilidad, sin embargo, otras veces, esa inspiración no llega, puede que la explicación a esos momentos sea que no partió de ti. De cualquier modo, la inspiración, al igual que la creación, son estados realmente impredecibles.*

La labor creativa de Inger queda sellada pues, por la esencialidad del vínculo y un fuerte dominio técnico del cuerpo. Diversos elementos alimentados a través de correspondencias puestas al servicio de aquella emoción inicial que impulsará la forma partiendo de una necesidad comunicativa a la vez que expresiva y que hará

estallar cada vez, un proceso distinto. Por lo que comprenderemos la composición coreográfica contemporánea del mismo modo que la del coreógrafo sueco; una composición no encerrada en un registro único y dogmático que convirtiéndose en una construcción viva permita su permeabilización, abriéndose así en significación y belleza, lo cual nos acabará acercando de nuevo a los diversos pensamientos filosóficos elegidos en nuestro recorrido y desde los cuales el dinamismo, la ruptura y la reinención estarán inevitablemente presentes.

Bailar para mí es volver al ser humano, a la gente. Quiero ver la persona, su poesía, el amor, la violencia o su imposibilidad, quiero ver todo ese montón de cosas que hacen de nosotros criaturas complejas y extraordinarias.

Johan Inger

6.1.1. Carmen de Johan Inger: creada para la Compañía Nacional de Danza de España.

La nueva *Carmen* creada por Johan Inger para la Compañía Nacional de Danza de España se traducirá, para nosotros, en fundamento esencial de muchas de las afirmaciones defendidas en nuestro proyecto, en tanto habrá supuesto un verdadero reto para su creador.

Inger, habría de partir de un texto clásico, ya consagrado, un argumento fijo y unos personajes con personalidad propia, personajes que, en un principio, parecían no dar opción al cambio. Una oportunidad para un creador diestro en el manejo de esa danza como metáfora del pensamiento, tan propia del danzante contemporáneo, y a la que habría de enfrentarse pisando lo inseguro, apoyándose en la experiencia y poniendo la inteligencia al servicio de sus instintos más profundos.

...Con “Carmen” tengo la historia, todos los personajes ya contruidos con personalidad y actos propios. Estoy tratando con personajes que necesitan ser

*representados, sus personalidades han de ser transmitidas, razón por la cual necesitan dar sentido a una dramaturgia ya creada. Para mí esto es completamente nuevo, por lo que trato de buscar mis propios huecos, esas diferencias que me identifican y que se encargarán de alumbrar mi propia obra.*⁴⁴⁴

Así, comenzaría para Inger la configuración de su *Carmen*. Una *Carmen* que nacida hace casi doscientos años ha conseguido ser transportada por el coreógrafo sueco al mundo contemporáneo, para constituirse como prueba de ese eterno retornar propio de todo aquello que vive. Nos vamos a encontrar con esa mujer que, en su insistencia por su libertad sexual y, por ende, individual y humana, acabará siendo presa de la fuerza y la inmadurez masculina, lo cual, desafortunadamente, se instala, todavía hoy por hoy, en muchas de las sociedades contemporáneas, como un tema de actualidad que, de ningún modo, será eclipsado por lo obsoleto. Al tiempo, dicho tema continuará enfatizando la historia en todo aquello más cercano a lo tradicional y lo concreto, lo que obligará a Inger a anclarse en la abstracción para construir desde su interior. Pero, Inger mostrará, magistralmente, una gran capacidad creativa. Se abstraerá de todo lo explícito, de todo aquello previamente instaurado, para buscar su propia creación. Johan Inger ha conseguido una *Carmen* genuina. Respetando su propio argumento, ha sido capaz de colocarla en el descubrimiento y, por tanto, en la producción original.

La calidad técnica al servicio de la creación en esta pieza, funciona de nuevo como sello de sus creaciones y clave del *Arte Coreográfico Contemporáneo*. Estructuras coreográficas bañadas por la elegancia del gesto y la calidad del movimiento sin renunciar, en su totalidad, a esos toques de humor tan característicos de la labor creativa de Inger. Numerosos movimientos diferentes, perfectamente ligados entre ellos, dan lugar a frases danzadas de gran dinamismo y teatralidad. Subrayaremos especialmente

⁴⁴⁴ Palabras tomadas directamente de un segundo encuentro con Johan Inger, realizado el 04-03-2015 en Madrid durante los ensayos previos al estreno de *Carmen* por la Compañía Nacional de Danza.

Todos los párrafos en cursiva citados a partir de este punto pertenecerán a este segundo encuentro con el coreógrafo.

los maravillosos dúos, tríos y cuartetos masculinos, estos últimos de una precisión física repleta de potencia y control, así como de una fuerte expresividad. Destacables también los pasos a dos creados para Don Jose y Carmen, lo cuales no cesarán en elegancia y belleza aun en la complejidad de su significado. La riqueza de movimiento en las composiciones de Inger es una de sus grandes particularidades. El ensamblaje de los diversos ritmos en escena es simplemente soberbio, no solo por su lucidez musical, la cual es muy destacable, sino por su dominio del ritmo corporal, lo que finalmente explicará la riqueza de sus formas danzadas.

Un elemento esencial característico de esta nueva *Carmen* será conformado por el personaje del “niño”. Inger crea un personaje más bien asexual y de corte infantil que recorrerá la obra de principio a final en torno a Don José; un personaje particular que, en nuestra opinión, se encargará de estimular esa mirada creadora capaz de surgir en el espectador, acercándole así a ese proceso catártico tan buscado por la experiencia estética. Nos muestra el personaje de un “niño” que en sus múltiples significados mantendrá una esencia común, aquella que pretende enseñarnos algo que todo ser humano comparte y que en algún momento puede llegar a perderse convirtiendo la vida en decadencia y tránsito hacia la muerte: la inocencia. Inger nos muestra una inocencia herida, para más adelante en el transcurrir de la obra, ilustrarla plenamente perdida y sin remedio. Los tormentos a los que tal pérdida conducirían a Don José se construyen en el espacio escénico como sombras estilizadas que movidas por la calidad coreográfica de Inger, acabarán convirtiéndose en cuadros danzados de gran categoría y belleza, al tiempo que desde su juego simbólico permitirán al espectador adentrarse en el ahogo y la frustración de Don José.

La extraordinaria capacidad metafórica que aborda la pieza en su totalidad acoge, partiendo de la dirección del coreógrafo sueco, todo un equipo de profesionales que, decididamente, lo hacen posible. Tanto la indumentaria como la escenografía soportarán adecuadamente las intenciones creativas de Inger, construyendo un espacio escénico

donde lo explícito quedará excluido, dando paso al simbolismo y la imaginación creadora. Un espacio escénico que no prescindirá de una plástica bella repleta de fuerza y significado y que intensificará todo el hacer coreográfico e interpretativo de la obra. Las intenciones de Inger eran claras respecto a crear una *Carmen* alejada de los modelos estéticos tradicionales de la obra y de la época, para así poder transportar su *Carmen* a la vida contemporánea. Johan buscaba la imagen de una Carmen libre y valiente, aproximándose así a la mujer actual.

...Lo más difícil del proceso ha sido, quizás, tener que fluctuar entre la evidencia y la abstracción, esto ha supuesto un largo viaje. Finalmente fue bien porque yo estaba preparado, sabía lo que necesitaba en cada momento.

La configuración del primer acto se fijará en la luminosidad, la alegría y el colorido frente a un segundo acto, donde los tonos sobrios con pinceladas llamativas de color llamarán la atención cristalizando en numerosos cuadros escénicos donde la belleza de las imágenes se convierte en uno de los mayores atractivos. En cuanto a la escenografía destacaremos su extraordinaria sencillez, huyendo de cualquier estética costumbrista que pudiese aproximarnos a la Sevilla tradicional, al tiempo que juega con una interconexión de ambientes capaces de ser comprendidos aludiendo a la historia original. Nueve prismas móviles con tres caras diferentes cada uno conformarán el grueso escenográfico. Los prismas movidos por los bailarines quedarán perfectamente bien integrados en la coreografía estructurándose como un elemento más de la misma, y, paisaje principal de la obra.

Esta nueva *Carmen* habrá tomado como referencia la historia contada por Merimeé, donde el personaje de Don José actuaría como el corazón de la obra, concediendo al *roll* masculino la trascendencia buscada. La música de Rodion Shchedrin y Georges Bizet adaptada por Marc Alvarez ha contribuido originalmente a su traslado en el tiempo.

En definitiva reconocemos en la labor creativa de Johan Inger esa búsqueda de la metáfora como elemento esencial de la creación contemporánea, abriendo a la danza a una multiplicidad amplísima de aplicaciones, y a numerosos y diversos matices donde pueda ser utilizada, mostrando una técnica cuidadosamente elaborada, así como una enorme fantasía creativa que dándose al unísono acaban concluyendo en creación.

6.1.2. Rain Dogs.

Me gusta cuando no es explícito, cuando hay un misterio que como espectador me permite interpretar cosas acordes a mis puntos de referencia, entonces puedo ver poesía emerger de ese encuentro entre los distintos elementos, la música, el movimiento abstracto, el mensaje....

Johan Inger

Expresar lo inefable, como diría María Zambrano, constituiría otro factor implícito a su razón poética, así lo defendería ella misma desde su mirada a la creación pictórica. Hablar de *Rain Dogs*, pieza creada para la célebre compañía suiza *Ballet Basel* en 2011 por el coreógrafo sueco, implica acercarse a tales percepciones zambranianas. Esa concepción en la expresión de la forma plástica que no se encuentra en la conceptual es la que Inger concede también a la danza, confirmando así nuestras afirmaciones. Noción singular capaz de colocarle en esa intuición surgida de la percepción dirigida por la inteligencia que, traspasando barreras conceptuales y alcanzando ese espacio alejado de la concreción de significados, se abrirá a la multiplicidad propia de la individualidad.

Instalarse en una pieza coreográfica como *Rain Dogs*⁴⁴⁵ implicaba aproximarse, en mayor medida, al hacer artístico más habitual de Inger, lo que nos pareció enormemente

⁴⁴⁵ El visionado de esta pieza no ha sido realizado en directo, concretamente formato video, por lo que la fidelidad en la captación de los elementos artísticos diferirá enormemente de cualquier obra que haya sido vista en vivo. En cualquier caso diremos que la argumentación de esta obra pretende servir como muestra de un proceso creativo completamente opuesto al proceso de *Carmen*, y que continuará aproximándonos al hacer creativo del coreógrafo sueco, no focalizando su argumentación

enriquecedor al tiempo que abría un espacio comparativo y diverso que nos permitía contrastar, y por tanto, continuar creciendo.

Según palabras del propio coreógrafo: *Rain Dogs se inspiraría en ese hacer característico de los perros cuando salen a la calle a orinar, haciéndolo en diferentes lugares; lugares que finalmente acabarán siguiendo como rastro para volver a casa oliendo sus propios orines, pero si llueve, el rastro se perderá y no sabrán volver...* Inger utilizará este hecho como metáfora de su construcción para conectarlo a las diferencias, sentimientos, pensamientos... en definitiva, a los numerosos y diferentes estados del ser humano. El interés del coreógrafo por las diferentes cuestiones que acogen a los seres humanos, así como los cambios extremos entre unos y otros al igual que en uno mismo, se conformarán, para Inger, como estímulos creativos predominantes que *Rain Dogs* reflejará de modo magistral a través de la metáfora.

Todos estamos perdidos en algún punto. Yo estoy perdido de algún modo. A veces puedo ser muy alegre, divertido y sociable, sin embargo en otros momentos sentirme extremadamente dubitativo e inseguro. Cambios radicales extremadamente interesantes para mí como creador. Siempre tratamos de encontrar la forma correcta pero finalmente no es...

Afirmaciones esenciales que soportarán la comprensión de su modo de enfrentar la danza en esta pieza.

Rain Dogs se muestra especialmente parca en cuanto a escenografía. Únicamente veremos “llover” y unos cuantos altavoces y aparatos de música, pasados hoy de moda, agrupados a un lado del escenario, el resto será expresado por la coreografía interpretada con excelencia por los bailarines del *Basel*. Una coreografía donde la danza encuentra verdaderamente su lugar.

en las partes concretas de la obra. Por tanto la información obtenida de la pieza se habrá extraído directamente del propio coreógrafo y del video correspondiente.

En *Rain Dogs*, los bailarines bailan y bailan mostrando una técnica brillante que la composición de Inger se permitirá hacer visible. *Hay algo en la relación que se crea entre la música, la coreografía y el sentimiento que tratamos de capturar, a veces todo eso se convierte en una extraña poesía. No se trata de mirar cada gesto o sentimiento concreto para llevarlo a la representación, sin embargo, surge algo que se coloca por encima de lo concreto, ahí es cuando yo encuentro la danza más fuertemente.*

Nos instalamos de nuevo en la riqueza de movimiento con la que el coreógrafo sueco sella sus composiciones, además de en su ineludible sentido del humor que, unido a una gran teatralidad en el gesto, hará que la técnica danzada no riña con la calidad interpretativa, pudiendo así concluir en comunicación. Aspecto que, en nuestra opinión, servirá de parámetro cualitativo de la danza moderna actual.

Resumiendo, *Carmen* y *Rain Dogs* se ilustran como coreografías emblemáticas de la danza moderna actual reflejando modos opuestos de enfrentar la creación de la forma danzada. Por un lado, una *Carmen* que habrá de ser desafiada partiendo de un relato literario preestablecido, tradicional y conciso del cual Inger procurará alejarse para fluir en producción original, y por otro una pieza como *Rain Dogs*, que habrá sido descubierta desde sus inicios por él mismo; accediendo a su originario para conseguirlo, y partiendo de este para enfrentar la integridad de su configuración.

A pesar de las diferencias que impulsan cada una de las dos creaciones, Johan Inger encontrará ese enigma propio del artista contemporáneo que permitirá al espectador elevarse y descubrir, alcanzando finalmente dos tipos de creación que en sus diferencias continuarán reflejando un alto nivel compositivo caracterizado por el manejo virtuoso de la técnica física, del gesto, de la música, de la inteligencia puesta al servicio de la intuición y del instinto, pudiendo así habitar esa metáfora propia de la poesía más pura capaz de elevarnos más allá de la “realidad”.

Cuando te enfrentas a una creación, has de tener paciencia, de pronto hay elementos muy claros que ayudan a iniciar el proceso y otros incapaces de ser descubiertos, pero esto es normal, todo no puede estar desde un principio, estos no emergen porque sí, porque tú los llames, a veces vienen, a veces no, debes estar abierto y escuchar porque según qué momentos se tomarán su tiempo. No puedes frustrarte por ello, has de comprender que es un proceso, tienes que dar espacio y vendrá cuando tenga que hacerlo, entendido así el proceso es enormemente abstracto, misterioso, pero has de confiar en ti mismo y ahora puedo hacerlo desde la seguridad que me otorga mi experiencia.

Johan Inger

6.2. Chevi Muraday. En el Desierto

Resistencia creativa

Ante el genocidio y exterminio en el cual estamos inmersos los creadores, tenemos la responsabilidad social de seguir creando y evitar que compañías, coreógrafos, creadores, intérpretes, bailarines, actores, músicos... queden en un tercer plano y seguir dando visibilidad y cobertura a nuestros trabajos. La poesía tiene que ser el arma que salve el mundo.

Chevi Muraday

Chevi Muraday, Premio Nacional de Danza 2007, y una larga trayectoria artística como creador y bailarín constituirá nuestra próxima parada. Compartir el hacer artístico del coreógrafo español con nuestra investigación ha supuesto un nuevo espacio que recorrer y que, del todo, continuará corroborando afirmaciones realizadas a lo largo de nuestro estudio.

Tal como venimos defendiendo en el transcurso de este proyecto, el rechazo de lo inalterable, de lo absoluto e inamovible se presenta como ley esencial de la creación.

Espacios abiertos donde el creador flotando en un constante dinamismo sea capaz de materializar todo aquello que pretenda comunicar, sea lo que sea y provenga de donde provenga. Nos encontramos con un creador amigo de la experiencia y compañero de la acción; una acción surgida como rotunda respuesta a una racionalidad responsable de materializar, así como a una irracionalidad encargada de impulsar. Reivindicar, preguntar, pensar, sentir, cualquiera de dichos elementos pueden impulsar el acto creativo de Chevi Muraday, el cual, no duda en expresarse plenamente desde su lenguaje artístico. Un lenguaje artístico que pretende brotar en vez de ser buscado, capaz de aflorar gracias a una profunda sensibilidad, una sólida experiencia y una intensa necesidad de comunicación, tal como le es innato al verdadero artista.

Poner la mirada en la trayectoria artística de Chevi Muraday es confirmar el dinamismo, la mutación y por tanto esa continua evolución propia del creador. Con respecto al transcurso de su labor creativa Muraday nos explicará: *...No hay una fórmula, soy muy anárquico, hago lo que me apetece tal como siento que debo hacerlo en cada momento.*⁴⁴⁶ De nuevo topamos con la irracionalidad propia del artista creador y ese reconocimiento necesario por parte del mismo para enfrentar el acto creativo, corroborando la existencia de lo invisible como parte del proceso y la obligatoriedad de ser asumido y manejado.

*Desde que comencé con mi compañía Los Dedae (1997), mi proceso creativo ha ido cambiando. Al principio mi punto de partida primordial se encontraba más cercano a la fisicalidad, al puro movimiento, sin importarme como fin el hecho de contar historias. Hoy lo que más me interesa es la comunicación, contar una historia y que el público, el espectador sea capaz de captarla*⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ Palabras directas de Chevi Muraday recogidas en la entrevista realizada por la autora de esta investigación el 05 de Noviembre de 2014.

⁴⁴⁷ Palabras directas de Chevi Muraday recogidas por la autora de esta investigación en encuentro con Muraday el 21-05- 2014.

Chevi Muraday presenta un recorrido que comienza, se desarrolla y continúa instalándose en todo momento en la diferencia, la mutación y lo variable. Aunque en sus comienzos como creador sus intenciones eran muy diferentes a las actuales, todas han supuesto pequeños o grandes peldaños sobre los que seguir elevándose y sobre los que apoyarse para nuevas construcciones. Pero hoy por hoy, el coreógrafo español se encuentra instalado en la pretensión de contar. Llenar sus composiciones de significación constituirá uno de sus grandes estímulos, por lo que su capacidad y modo de configurar va a girar sobre el protagonismo de la significación, aunque siempre bañada de una belleza formal a la que el propio Muraday dice estar llamado:

...Busco contar sí, pero me considero un esteta profundo que no puede despojarse de dicho estado haga lo que haga. Incluso queriendo expresar lo más grotesco y horrible del ser consigo crear imágenes repletas de belleza, no las busco, simplemente me surgen. Sin embargo, aunque pienso que la belleza no tiene porqué no tener contenido, el puro placer de ver algo bello ya es una maravilla, y creo que es muy importante valorarlo porque crear belleza no es fácil, al contrario. Por eso expreso mi admiración por aquellas composiciones meramente formales pero cargadas de belleza, aunque su empuje no haya sido el contar.⁴⁴⁸

Hoy por hoy, Muraday quiere contar, llenar sus composiciones de significación. Así es hoy, mañana no se sabe. Cada creación es diferente, nunca es igual: *Cada pieza es distinta, el impulso creativo no siempre es el mismo, por ejemplo “En el Desierto”, mi última creación, surge de la necesidad de reivindicar un espacio para la danza en España. Aflora de escuchar lo que ocurre a mi alrededor y darme cuenta de lo que está sucediendo. En definitiva, brota de una rabieta⁴⁴⁹.* Y para ello acude a ese lenguaje metafórico propio del artista que en su caso dará paso a esa plástica propia del movimiento, capaz de generar una *mirada creadora* en el espectador. *Lo que más*

⁴⁴⁸ Palabras directas de Chevi Muraday recogidas en la entrevista realizada por la autora de esta investigación el 05 de Noviembre de 2014.

⁴⁴⁹ *Ibíd.*

*me interesa es conseguir que el público viaje a la vez que nosotros viajamos, aunque el punto de partida y de llegada sea completamente distinto al que he planteado inicialmente. De hecho las múltiples lecturas que se han hecho de “En el Desierto”, han llegado a parecerme descabelladas, lo cual me parece maravilloso, porque creo que lo más importante es hacer reflexionar al público haciéndoles partícipes de tu creación.*⁴⁵⁰

En el Desierto, última creación hasta la fecha⁴⁵¹ de Muraday, nos servirá desde este momento como foco a partir del cual continuar desplegando la labor creativa actual del coreógrafo español, además de colocar dicha obra como uno de los principales referentes del *Arte Coreográfico Contemporáneo* actual de nuestro país.

La *Obra* se inspirará en siete personajes pertenecientes a la literatura universal que emprenden un éxodo. Lo verdaderamente interesante del proceso creativo del coreógrafo español es como desde personalidades ya existentes y concretas, los intérpretes deberán crear su propio lenguaje, así como nuevas personalidades a partir de las dadas, inventando cada uno de ellos su propio movimiento acorde al carácter de su personaje, ya que la principal pretensión de Muraday respecto a los protagonistas se situaba en la total invención de cada uno de ellos, construyendo individuos al igual que se construyen en la vida real.

*Desde el principio quise a cada personaje, con una identidad propia, con una personalidad genuina, he ido configurando a cada uno de ellos individualmente, como la vida misma.*⁴⁵²

Antes de comenzar los ensayos oficiales, Muraday concertaría varios encuentros para que los intérpretes pudiesen conocerse y trabajar desde la improvisación, utilizando

⁴⁵⁰ Palabras directas de Chevi Muraday recogidas en la entrevista realizada por la autora de esta investigación el 05 de Noviembre de 2014

⁴⁵¹ Estrenada en el Matadero de Madrid el 29-10-2014.

⁴⁵² Palabras directas de Chevi Muraday recogidas en la entrevista realizada por la autora de esta investigación el 05 de Noviembre de 2014.

la técnica del *Contact Improvisation* para explorar sus propios cuerpos y el de sus compañeros. El mismo Muraday dice ir descubriendo sobre la marcha. El movimiento seguirá una u otra dinámica según las pautas que ofrece a sus intérpretes, enfrentándose a historias muy distintas, interesantes y bellas. Para el coreógrafo español la pauta es clara, sabe lo que quiere contar pero eso no estatiza el proceso, ya que acepta la incertidumbre propia del transcurso creativo que le conducirá a su obra, lo que en momentos, será vivido como algo peligroso, pudiendo correr el riesgo de perder su propio paisaje interior, aquel que permitió que la obra existiese. Este estado que se vive dentro del proceso, se convierte en un obstáculo más que Muraday como creador debe saber manejar, encontrándose, por un lado, con la riqueza aportada por las relaciones que establece con sus intérpretes así como con el resto de su equipo, y por otro con la consabida inconveniencia de asignar el lugar exacto al que cada uno pueda llegar sin traspasar los límites pertenecientes al creador, pudiendo así, continuar respetando su propia esfera originaria y por tanto su propia obra:

*El proceso creativo de En el Desierto, ha sido muy complicado. Cada uno de los intérpretes seleccionados son poseedores de una capacidad creativa extraordinaria, lo que se ha traducido en grandes dificultades para mantener mi propia dirección, para poner los límites justos que me permitiesen alumbrar mi propio bebé y no el de otros. He tenido que hacer un profundo trabajo de contención y de escucha.*⁴⁵³

Así es como nuevamente nos encontramos con el *cuerpo del creador y el corpus de la obra*, tan esencial para llevar a cabo la verdadera creación. En palabras de Muraday:

Hay que dejar de pensar en uno mismo para encontrarse con la esencia de la obra y poder trabajar. Llega un momento en el cual tu creación tiene su propia entidad,

⁴⁵³ Palabras directas de Chevi Muraday recogidas en la entrevista realizada por la autora de esta investigación el 05 de Noviembre de 2014.

*aunque es tuya, crece tanto que comienza a reclamarte todas sus necesidades y debes alimentarla tal como ella te pida. Es así, es realmente impresionante a la vez que fascinante cuando por ejemplo te dice: esta parte es un monólogo y a lo mejor yo me empeño en un dúo danzado, y sin embargo ella continúa insistiéndome hasta que la escucho, y es solo entonces, cuando funciona. Esto es algo muy fuerte. Venimos con muchas adherencias, llevamos la mochila demasiado cargada y muchas veces nos estorba, más que nos ayuda.*⁴⁵⁴

Nuevamente nos vemos instalados en esa dualidad inexorable a la que el artista está llamado. Para el coreógrafo español materializar implicará iniciarse y adentrarse en un proceso en el cual los diversos elementos, tanto racionales como irracionales, deben ser identificados. Ese momento en el que la pieza comienza a hablar convirtiéndose en un ser con identidad propia, solo podrá ser atendido mediante el instinto y la intuición, facultades únicamente “palpables” desde ese lugar donde las barreras intelectuales han sido traspasadas, a la vez que mediante la experiencia y el conocimiento de todo su lenguaje, allí donde el intelecto es su morada.

Por tanto recuperar la sincronía perdida se constituirá como un ir y venir constante durante todo el proceso: *Tiendo a desviarme, me dejo enamorar por las propuestas de otros, así que en esos momentos vuelvo atrás y recupero lo que quiero.*⁴⁵⁵

En el Desierto, se muestra como una pieza de teatro contemporáneo donde todos los elementos puestos al servicio de la obra están destinados a contar, aunque ciertamente entre la danza y la palabra descubriremos un lenguaje unívoco que convierte la danza en palabra y la palabra en danza, desvelándose un bilingüismo no muy común en las producciones dancísticas o teatrales que ofrece nuestro país, pero al que claramente se tiende hoy. Efectivamente Muraday nos ofrece una obra con

⁴⁵⁴ Palabras directas de Chevi Muraday recogidas en la entrevista realizada por la autora de esta investigación el 05 de Noviembre de 2014.

⁴⁵⁵ Ibidem.

lengua propia, una lengua donde la palabra y la danza quedan diluidas en un mismo código con signos distintos sin distinguir entre ambas, embelleciéndose y extendiéndose recíprocamente para desembocar en una plástica original que, al igual que un cuadro, permite ese *abismo expresivo*⁴⁵⁶ que en su incompletud no cesa de expresar convergiendo en la *mirada creadora* del espectador, abriendo nuevas formas expresivas en las que la abstracción propia del movimiento permitirá la extensión de los límites que la palabra impone. Este es el lugar donde Muraday trata de colocarse con su creación: *Trato de enfrentarme a las disciplinas desde la mayor honestidad posible. Me gusta traspasar esa frontera entre el movimiento y la palabra. Fusionar la plástica del movimiento con la palabra permite al público viajar a su propio mundo más fácilmente. El movimiento es abstracto por lo que se abre a la multiplicidad de interpretaciones, a diferencia de la palabra que determina muchísimo más.*⁴⁵⁷

Una producción surgida de *una rabieta*, tal como Muraday nos adelantaba, nacida de la necesidad de denunciar un lugar en el que la impotencia comienza a hacerse latente y no es aceptada. Confusión mediante la cual se hace posible un nuevo mundo, un universo capaz de materializarse gracias a la tarea del artista, siempre llamado a ordenar el caos. Una idea, un impulso, una sensación que se alimentará de símbolos, convirtiéndose en metáfora y abriendo así, no solo un nuevo mundo, sino infinitos, tantos como individuos, de ahí sus variadas interpretaciones y su capacidad de hacer viajar al espectador al mismo tiempo que al artista.

Siete personajes sin rumbo fijo, sumidos en la incertidumbre de no saber a dónde van, luchan por encontrar una dirección, un sentido a su existencia, sumergiéndose así, en las múltiples contingencias brotadas de su propia condición humana. El acoso,

⁴⁵⁶ Tal como María Zambrano defenderá en sus análisis sobre la creación pictórica.

⁴⁵⁷ Palabras directas de Chevi Muraday recogidas en la entrevista realizada por la autora de esta investigación el 05 de Noviembre de 2014.

el miedo a ser destruidos, la ansiedad, la incapacidad o la opresión, a la vez que la esperanza, el juego, o la risa muestran la inexorable condición cósmica de la dualidad y la fuerza de los contrarios. El rechazo a la soledad les acabará conduciendo a un final esperanzador a pesar del drama y la tragedia vivida, donde la fuerza es encontrada en la colectividad, en una reciprocidad de apoyos que les conducirá a un espacio utópico que pretende con todas sus fuerzas ser real. Experimentarán un proceso donde todos aquellos estados inherentes a la condición humana serán reflejados mediante una danza realizada no solo por los intérpretes, sino por todos los ingredientes que Muraday ha puesto al servicio de su creación.

Todos absolutamente vivos, todos hablan; desde esos muebles desgatados y envejecidos hasta la iluminación, el vestuario y la música. Imágenes bellísimas a pesar de su trágica significación en muchos de los momentos de la *Obra* conformarán una de las particularidades destacables de la composición. Lo coreográfico es una constante desde el principio hasta el final, una danza continua, no solo por las estructuras estrictamente construidas desde los cuerpos, sino por todas las creadas desde cada uno de los instrumentos utilizados, por lo que la más pura coreografía será entendida en esta última invención del coreógrafo español que desde su bagaje claramente dancístico acaba, decididamente, traspasando sus propios límites para enfrentarse a más y diferentes.

Así, *En el Desierto* se muestra rica en expresión, en trasmisión porque está repleta de colores; diversos colores aportados por la música, el gesto, la profundidad de sus textos, los elementos escenográficos o las luces y sombras creadas a propósito con el fin de conseguir los paisajes escénicos adecuados. Muraday no ha cesado de dibujar en el espacio, presentando finalmente su hilera de cuadros, todos ellos dibujados mediante, la luz, el movimiento, el gesto, la palabra, en definitiva mediante su *Danza*.

Por tanto, traspasar barreras jugando es la dirección que Chevi Muraday se insta a seguir en sus procesos creativos. Componer mediante el juego, no con la ambición de producir una gran obra sino de buscar el único placer que este otorga. Así es como Chevi Muraday maneja su capacidad creativa, jugando, partiendo de improvisaciones para eclosionar en singularidades que posibiliten la continuidad de la obra, creando movimiento desde el silencio a partir de la música, o interrelacionándose con ella de múltiples formas según la necesidad surgida en cada momento. La música podrá conformarse como impulso o simplemente acompañará el material danzado previamente creado, tal como la cinematografía propone: *Me encanta esa fórmula cinematográfica en la que la música se integra al final. Lo utilicé en otra de mis piezas "Return" (2013) y funcionó muy bien.*

El coreógrafo español se confiesa amante de la disonancia lo que le atribuye cierta singularidad a sus coreografías. Composiciones en las que sus danzas se destacarán por el empleo de la técnica, así como de una fisicalidad intensa, calidad de movimiento y cuerpos que bailan desde la más evidente profesionalidad. Del mismo modo interactuará con el espacio, la iluminación, la escenografía o el vestuario, convirtiendo cada elemento en parte de esa globalidad que constituirá la *Obra*.

En suma, otro creador que nos instala en la ruptura, el dinamismo y lo variable, así como en el dominio indispensable de lo exterior y de lo interior, del cuerpo y la mente, un dominio requerido indiscutiblemente por todo aquel que pretenda danzar. Hacer acontecer espacios pensados o propios de la naturaleza mediante el cuerpo como instrumento invita, por tanto, a una siempre doble percepción convergente en el acontecimiento, donde la convivencia de los opuestos marcará la acción danzada.

6.3. Marcos Morau. Nippon Kokku

El arte existe porque el mundo no es perfecto y los artistas intentamos darle una razón de ser a nuestra existencia, entendiéndola desde una óptica irracional, mirando el mundo desde múltiples ángulos.

Marcos Morau.

Marcos Morau, director y coreógrafo de la compañía teatral de *La Veronal*, Premio Nacional de Danza 2013 y coreógrafo invitado por la CND española dirigida por Jose Carlos Martínez en 2014, constituirá el siguiente referente seleccionado para nuestra investigación. Naciente coreógrafo de la escena contemporánea de nuestro país, licenciado en coreografía e interpretación, obtiene el Premio extraordinario del Institut del Teatre de Barcelona y el Movement Research de Nueva York, realizando su proyecto de asistencia coreográfica en la compañía del Nederlands Dans Theater II en Holanda.

Se formará en danza y coreografía y ampliará su educación estudiando fotografía y dramaturgia, momento a partir del cual experimentará una clara evolución en sus procesos coreográficos. *Al inicio de mi trayectoria, mis principios coreográficos quedaban instalados primordialmente en el movimiento, pero a partir de estudiar fotografía y dramaturgia pude abrir múltiples frentes, ahí fue cuando comencé a darle vueltas a otro tipo de labor coreográfica muy distinta a la de mis comienzos.*⁴⁵⁸

Crearé compañía propia en 2005 *La Veronal*, la cual estará formada por un equipo artístico multidisciplinar procedente de disciplinas variadas como: la danza, la literatura, el cine, y la fotografía, lo que abrirá su tarea creativa a una búsqueda de distintos soportes expresivos y referencias culturales que acabarán ampliando su

⁴⁵⁸ Palabras de Marcos Morau tomadas de la entrevista que le fue realizada por la autora de esta investigación el 29-11-2014 en Logroño.

En el transcurso de este capítulo todos aquellos párrafos en cursiva que no se acompañen de nota al pie, se referirán a palabras de Morau recogidas en la recién citada entrevista.

lenguaje coreográfico y escénico. En 2013 recibió el Premio Time Out al mejor creador del año.

Marcos Morau abordará el mundo de la danza desde una óptica primordialmente creativa. Su peculiaridad con respecto a la danza quedará reflejada en su condición de coreógrafo sin haber previamente transitado la de bailarín, por lo que su particular modo de enfrentar y utilizar el movimiento danzado mostrará ciertas singularidades con respecto a su proceso creativo, y por tanto, a la construcción de sus obras. Ciertamente, el modo compositivo de Morau bien podría asociarse a la singularidad compositiva de los textos adornianos o a las construcciones estructuralistas derridianas, teniendo en cuenta la importancia que Morau otorga a la configuración mediante códigos genuinos que deben ser previamente dominados por sus intérpretes, por lo que respecto al movimiento danzado en las creaciones de Morau diremos que: la construcción secuencial formal no tiene necesariamente que partir de una necesidad de significación, sino de la construcción de determinadas formas que abrazadas por todo un contexto diseñado por el creador, alcancen una significación plural claramente abierta a la imaginación del espectador. Destacaremos dos estados radicalmente interesantes del proceso compositivo del coreógrafo valenciano: la invención de su propio código de movimiento, al que bautiza con el nombre de *Kova*, y la mirada interna de la obra desde la óptica continua de aquel que, desde fuera, observa.

El Kova va a ser construido por Morau, con la pretensión de crear un lenguaje propio a través del cual poder comunicarse con sus bailarines desde su lugar de no bailarín. Mediante el *Kova* se harán posibles construcciones dinámicas en constante transformación que acabarán desembocando en nuevas formas y variadas imágenes que como parte más de la escena, dibujarán y significarán creando calidad, belleza y comunicación.

He creado mis propios sistemas, me he inventado un código, un lenguaje con mis bailarines para poderme comunicar con ellos porque yo no bailo. Tenemos diez normas, aunque últimamente he desarrollado dos más, el bailarín debe trabajar en ese lenguaje hasta dominarlo absolutamente; a partir de ese momento yo comienzo a crear con ellos. Es como colocarles una mochila con herramientas; el bailarín o la bailarina deben asimilar dichas herramientas de movimiento para comenzar con la composición secuencial y estructural propia del movimiento danzado, y desde fuera yo les dirijo para que continúen viajando por dentro de ellos mismos. La dramaturgia del movimiento es muy importante, deben dominar la ejecución. El movimiento partirá de ellos pero con una dirección externa, dirigiéndose hacia donde yo quiero que vayan mediante las herramientas que yo les facilito.

Tal como mencionábamos en el capítulo anterior, analizando la composición derridiana, mirar a la composición coreográfica exclusiva del movimiento, según Morau, es habitar la ingeniosidad técnica y recordar sistemas matemáticos. Encontrase y reencontrase con posibilidades materiales que rozan la excelencia formal colocando la inteligencia al servicio de la imaginación y no al contrario, porque *la libertad de la imaginación consiste precisamente en que esquematiza sin concepto*⁴⁵⁹, así la inteligencia se conforma como elemento protagonista del proceso de materialización, porque lo que alberga en la imaginación del sujeto creador solo puede hacerse visible a través de su propia composición, nadie más puede verlo, es único y exclusivo. La idea que habita en la imaginación requiere materializarse mediante el diestro manejo de los elementos con los cuales se pretenda configurar dicha idea. De ahí que el coreógrafo valenciano inste a sus bailarines a dos asunciones esenciales para llevar a cabo el trabajo con él: por un lado, a bailar

⁴⁵⁹ DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, Barcelona : Anthropos, 1989,p.16.

después de haber pensado y por el otro, a permanecer abiertos a la permeabilización de las ideas. En sus propias palabras:

Una idea no es como un vaso que cojo, toco y ahí termina, una idea es como un hotel lleno de puertas que no puedo cerrar repentinamente y ya está, el aire debe continuar corriendo, por eso las ideas podrán extenderse infinitamente hasta donde permita la imaginación. Eso es para mí lo más interesante de la imaginación. Por eso para mí, la danza contemporánea nos permite enfrentar el movimiento más libremente que la danza clásica por ejemplo, porque quizás el movimiento está de algún modo conectado con la emoción, sin embargo, intento que el bailarín primero piense y luego baile, esto es lo que transmito a mis bailarines ya que el “Kova” así lo requiere, dada su condición altamente racional; todo son formas, la mano conecta con la cabeza, la cabeza con el codo, el codo te lleva a la pierna.... Es excesivamente formal, tanto que primero debe dominarse plenamente para posteriormente impregnarlo de emoción.

Efectivamente en dichas afirmaciones nos encontramos con un modo compositivo plenamente formal, aunque cabe aclarar que la plena formalidad para Morau no residirá en la globalización de su *Obra*, sino en la creación de estructuras referidas al movimiento danzado. Morau va a buscar la excelencia formal en cuanto a la danza se refiere, pero no respecto a la totalidad de su construcción, por lo que dichas palabras no deben llevarnos a equívoco, ya que para Morau tampoco existe la forma vacía. *Para mí la forma sin contenido sería una cosa coja.* Por tanto en este caso, creemos distinguir diferentes partes del proceso, un proceso en el cual la danza, actuando como un elemento más, poseerá por parte del creador un modo genuino de configuración, y que desde la mentalidad del bailarín se mostrará muy distinto a los modos compositivos más habituales relacionados con la emoción, la música, la significación o los ritmos corporales. Morau se acerca a ecuaciones matemáticas, donde prima la racionalidad frente al impulso emocional en el momento de la

construcción dinámica principal, aunque decididamente una vez la ejecución está plenamente dominada, la emocionalidad y la significación quedarán reflejadas gracias a toda una globalidad multidisciplinar en las que envuelve sus creaciones. En sus propias palabras:

No intento multidisciplinar porque sí, sino porque todos los elementos son igual de necesarios para construir la escena, y la danza es uno más. El movimiento que yo creo no expresa nada. No intento hacer que mis bailarines expresen mediante el movimiento. Para mí el movimiento es una excusa para contarte algo que va más allá, convirtiéndose en algo placentero y de belleza que muchas veces se afecta de una emoción, pero que en principio yo construyo fríamente. Es el contexto en el cual integro el movimiento, lo que al espectador le sugiere algo.

Curiosamente, y tal como mencionábamos en la composición textual derridiana, la composición coreográfica de Morau respecto al movimiento danzado, lejos de ser compuesta desde el significado de los elementos, será configurada desde los significantes, creando estructuras distintas cada vez, las cuales no “servirán”, sino que todas ellas “serán” y que finalmente constituirán una partitura más, única e irrepetible, creando a su vez nuevas y múltiples formas que se harán posibles desde la abstracción, tal como visionaría Kandisky:

Pero cuando la gente adquiera por el uso de las formas casi abstractas y abstractas (que no cotengan una interpretación de lo significativo), una sensibilidad más pura y más profunda, la cuestión tendrá cada vez más importancia práctica. Por un lado aumentarán las dificultades del arte, pero al mismo tiempo aumentará –cualitativa y cuantitativamente- la riqueza de formas en los medios de expresión⁴⁶⁰.

⁴⁶⁰ KANDINSKY: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 2001.

Ciertamente la condición secuencial y estructural latente en la composición coreográfica del coreógrafo valenciano, podrá asemejarse a relaciones matemáticas, que en no pocas ocasiones, acabarán generando una crítica devaluante de cara a las tendencias más formalistas del ámbito dancístico, lo que en nuestra opinión quedará fuera de lugar desde esa visión que defiende altamente la forma más elaborada asociada ingénitamente al contenido, por lo que una alta calidad formal no debe, en ningún caso renunciar al contenido, siendo posible tal nivel cualitativo, precisamente gracias al mismo. Morau nos contaría:

*Me encuentro en una encrucijada, le doy tanto valor a la forma del movimiento, musical, visual etc, que la gente en España (solo me pasa en España) ve el envoltorio tan bien que piensa que lo de dentro está hueco, y para mí tanto la forma como lo que se cuenta conforman esencialidades para llevar a cabo la creación, si tienes las herramientas para construir la forma, también las tienes para construir el contenido.*⁴⁶¹

Los elementos que Morau va a poner al servicio de la estética serán buscados e integrados desde una relación con el significado de la pieza, porque efectivamente toda forma artística esconde un contenido, sea enfocada desde la más pura estética o desde la más pura significación, de ahí las múltiples singularidades que cada creador ofrece en sus procesos creativos. En el caso de Marcos Morau destacaremos, por otro lado, la importancia que él otorga a la mirada del espectador en cada uno de los momentos compositivos que conforman sus procesos, enfrentándose a cada uno de ellos desde aquel que observa la escena y reflexiona sobre lo que está recibiendo.

Yo siempre visualizo la escena trasladándome a la mirada del espectador, no a la del artista. Durante todo el tiempo miro la escena que estoy construyendo desde fuera, reflexionando sobre mi propia lectura. He trabajado como acomodador del

⁴⁶¹ Marcos Morau, Premio Nacional de Danza 2013. Entrevista mantenida con la autora el 29/11/2014 en Logroño.

Mercat de les Flors en Barcelona durante cinco años, he sido un gran espectador. Por eso, respeto mucho al artista que crea para sí mismo pero también respeto muchísimo al que crea pensando en los demás.

Descubrimos, por tanto, otro rasgo distintivo del proceso compositivo de Marcos Morau, el cual será enfrentado desde la búsqueda de la significación acompañada del compromiso de la responsabilidad consistente en alcanzar la comprensión del receptor desde su propia lectura, prestándose a la disparidad de enfoques que cualquier proceso artístico comporta y abriendo la posibilidad de ser asumido por el espectador desde muy distintas interpretaciones, lo que para Morau supondrá el gran reto de la construcción. Ir construyendo desde fuera es, quizás, la gran particularidad del coreógrafo valenciano, que se enfrenta a una aventura continua de la mirada en la que cada ingrediente seleccionado para configurar la escena será cuestionado desde su prisma de espectador y no de artista, provocando así la conexión con su propio lenguaje o modo de expresión y desembocando, pues, en esa reflexión que irá configurando la obra, movilizándolo igualmente su propia vida estética como creador, así como la particular experiencia estética del espectador. En palabras de Marcos Morau:

Yo no pretendo controlar la lectura del espectador, lo que yo tengo que dominar son los símbolos, las figuras, los ingredientes seleccionados en cada momento para conseguir, de algún modo, que lo configurado trascienda al público. Controlar las imágenes y su significado es muy difícil porque según las compongas estéticamente ofrecerán significaciones distintas, por eso, construirlas es complejo, debo controlar los mecanismos para que el espectador traduzca esa imagen como yo quiero que lo haga, aunque hay un momento en el que lo que busco es que sea él mismo el que haga su propia lectura.

Continuando en la relación que Morau establece con los elementos seleccionados para dar vida a sus creaciones, nos aproximaremos al encuentro con la música en sus

piezas y a la interrelación que crea de la misma, con la globalidad de la obra y con sus bailarines. Morau dice encontrar en la música su fuente de inspiración, sin embargo su pretensión no se sitúa en el encaje coreográfico al ritmo musical, excepto en instantes muy determinados, sino que tal como él mismo nos explicará:

La música para mí está para acompañar la imagen y el estado, no para encajar el movimiento al ritmo musical. Me gusta trabajar los unísonos en silencio, lo cual requiere de un determinado proceso en el que comenzaré por dar a los bailarines un ritmo que yo invento y que todos ellos deberán interiorizar en silencio, mientras lo interiorizan deberán seguir las cuentas dadas, una vez sus cuerpos lo asumen, dejarán de contar, y bailen con la música que bailen serán capaces de mantener aunados el ritmo previamente trabajado. De hecho, la música para mis espectáculos puede que se decida en el último momento, por lo que mis bailarines no pueden depender de ella para interiorizar y dominar el movimiento. No se concretará nada hasta la víspera del estreno, mis bailarines ya lo entienden así. Necesito en ellos esa apertura de mente, si el bailarín tiene claro donde está bailando y la esencia de lo que baila, lo hará de igual modo con cualquier música que se le ponga.

Nos encontramos, pues, con un trabajo danzado que se acomoda al ritmo corporal y no al musical. Un trabajo que otorga absoluto protagonismo al cuerpo y a sus posibilidades respecto de la música. Una labor que pide la permeabilidad mental y física del bailarín, el cual no debe asentarse en ningún lugar, sino continuar danzando, siempre abierto, siempre en movimiento, un estado en sus intérpretes que Morau como coreógrafo debe saber transmitir y decididamente transmite. Para el coreógrafo español existe algo que va más allá del gran bailarín y es un bailarín creativo, intuitivo e inteligente, es entonces cuando el bailarín se convierte en esa mezcla de atleta y artista que roza la excelencia. *Me gustan aquellos bailarines decididos a lanzarse al riesgo, abiertos a la vez que exigentes.*

Su paso por la CND con *Nippon Koku*, pieza que creo especialmente para la compañía española, supuso para Morau una experiencia muy interesante respecto al tipo de bailarines con los que se enfrentó. Según sus propias palabras:

Me encanta trabajar con gente profesional que no tiene límites, esto me sucedió en la CND. Cuando me encuentro con bailarines así, se incrementan mis armas como coreógrafo y por tanto aumenta mi placer como espectador.

Nippon Koku, creada expresamente para la Compañía Nacional de Danza, estrenada en el Matadero de Madrid el ocho de Febrero del 2014, ha supuesto un paso más en la trayectoria del coreógrafo valenciano, que nos confesará haber vivido una experiencia enriquecedora en su paso por la CND.

Nippon Koku se inspira en el inmediato escenario japonés después de la I guerra Mundial donde el imperialismo y el totalitarismo se instalan como políticas protagonistas de la sociedad. Un régimen político basado en una pluralidad de ideas aristocráticas que quedarán reflejadas en el exterior a través de la figura de Yukio Mishima, por lo que la decadencia espiritual y moral de la sociedad japonesa actuarán como empujes en la construcción de la Obra, moviéndose en esa idea esencial de autoridad y sociedad a la que todo ser humano civilizado se enfrenta, permaneciendo inmerso en ese cuadro social sin ser consciente de lo que aquello supone y, por tanto, quedando integrado desde la sumisión propia de la inconsciencia.

La emblemática figura de Yukio Mishima queda reflejada en el corazón de una construcción coreográfica que se instala en un juego entre la belleza y el autoritarismo ideológico, desembocando en la impotencia propia que la existencia inexorable del devenir impone a todo aquel que no lo reconoce, debiéndose lanzar al suicidio irrevocablemente.

Morau se confiesa interesado en la condición humana desde el punto de vista del fracaso, de ese lado oscuro que todos tenemos y que constituyen nuestras miserias. Pero lo que más nos llama la atención en esta creación es la idea de poder, que aunque es tratada desde el Japón de la I Guerra Mundial mostrando una sociedad militarizada y mutilada como consecuencia de lo vivido, bien puede trasladarse a cualquier momento de la historia de la humanidad y hasta, incluso, a nosotros mismos en la actualidad. Cada escena de *Nippon Koku*, está configurada desde una estética intensa que no cesa de recordar el profundo dramatismo que el poder alcanzado por el ser humano puede llegar a causar, incluso a aquellos que lo representan, invitando al espectador a una constante reflexión sobre la condición humana desde su oscuridad y decadencia, así como desde su fuerza intensa y su extrema fragilidad, tocando al ser humano y a sus miserias más profundas desde imágenes cargadas de significación y belleza.

Anatomía política como mecanismo de poder es el lugar donde el cuerpo humano se recompone, tal com Foucault nos diría. Desde ahí podríamos entender la particular estructura coreográfica que Morau nos propone en *Nippon koku*, la cual revela un tipo de movimiento plenamente integrado en la globalidad del contexto escenográfico que tan cuidadosamente ha sido diseñado con su equipo, otorgando, por tanto, a la danza creada su carácter genuino. La ejecución técnica llevada a cabo por parte de sus intérpretes roza la perfección, mostrando potencia y sensibilidad corporal mediante la elaboración de un gesto minuciosamente cuidado y expresado principalmente en los extraordinarios dúos, tríos y pasos a cuatro realizados por los bailarines de la CND.

La incorporación de los objetos al movimiento es un dato más a tener en cuenta en la complejidad de las estructuras coreográficas que claramente evocan la tradición oriental con sus artes marciales, por lo que apuntaremos el excepcional trabajo que realizan sus intérpretes, los cuales, no quedan limitados al campo dancístico, sino que

muestran objetivamente sus capacidades actorales, por otro lado, imprescindibles para instalarse en los montajes teatrales más actuales. El texto que acompaña a *Nippon Koku* y que es principalmente asumido por Tamako Akiyama contribuye extraordinariamente a la correcta ambientación nippona y principalmente estética de la obra, haciendo al espectador penetrar en esa sociedad mostrada por Morau, desde la intensidad del sonido y la interpretación de los textos, no importando la comprensión conceptual de los mismos durante la Obra y pudiéndose comprender, quizás, como parte de la propia partitura musical puesta al servicio de la escena.

En síntesis, estudiar la labor artística de Marcos Morau desde el prisma del Arte Coreográfico Contemporáneo significa continuar traspasando barreras en el ámbito dancístico, atravesando lenguajes ya dados para crear nuevos y diferentes, lo cual, en nuestra opinión, no hace sino continuar ampliando la concepción dancística actual, cada vez más unida a la escena teatral contemporánea.

CONCLUSIONES

*Carmen Amaya, Valeska Gert, Suzushi Hanayagi, Michael Jackson... danza inclasificable. Yo no podría descifrar sus estilos de baile... los veo como turbinas generadoras de energía y esto me hace pensar en la importancia de la coreografía sobre esa misma energía del que baila. Seguramente lo importante no es la coreografía, sino precisamente esa energía, el torbellino que provoca.*⁴⁶²

Israel Galván.

Hemos de reconocer que aún bajo un prisma claramente focalizado, nuestra investigación transita por un terreno inmensamente amplio, un terreno que a su vez, tropieza con múltiples caminos colindantes capaces de abrir nuevos y extensos espacios por los que continuar caminando, sumergiendo cada paso en posibles descubrimientos según las diversas y variadas interpretaciones a las que cualquier reflexión contigua al arte pueda conducir. Elecciones propias, tantas como creaciones, porque el arte entendido como creación implica la aceptación de cada individuo como ser independiente y el rechazo de todo aquello que simplifique hacia un colectivo desde tal perspectiva. De ahí que el arte, al igual que la filosofía, se ocupen de mostrar y no de demostrar, afirmación desde la cual se habrá elaborado la totalidad de este estudio, sin olvidar, en ningún caso, el rigor académico al que hemos tratado de ajustarnos.

Llegados a este punto, extraer conclusiones de nuestro trabajo se prestará a la consideración de distintos ángulos, lo que explicaremos con detenimiento tras concretar los resultados finales habidos de transitar para la obtención de los

⁴⁶² Palabras extraídas del Mensaje Oficial del Día Internacional de la Danza 2015, pronunciado por Israel Galván, seleccionado por el Instituto Internacional de Teatro (ITI) como el autor del mencionado mensaje. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas>

datos informativos necesarios encargados de justificar y sustentar las conclusiones que expondremos.

1. Metodología documental.

Trazar el marco de investigación adecuado al interés de las cuestiones mencionadas suponía enfrentarse a algunos problemas metodológicos, los cuales pudieron ser resueltos, en gran parte, gracias a muchos de los fondos documentales *on line*, tanto visuales como teóricos, pertenecientes a grandes fundaciones extranjeras reseñadas en el correspondiente apartado bibliográfico, a los que, gracias a internet, hemos podido acceder permanente y directamente desde Madrid mediante el *PC*. Estos fondos nos han facilitado enormemente la investigación, ya que, tal como hemos mencionado previamente, aunque el acceso a documentación está mejorando en nuestro país, aún no es suficiente lo que podemos encontrar en nuestras bibliotecas referido a la danza moderna y sus múltiples variantes.

Pero también hemos acudido a otras muchas fuentes bibliográficas en torno a la danza moderna, muchas de ellas en lengua inglesa, y también señaladas como corresponde en el apartado de bibliografía del presente estudio. Accedimos a ellas, sobre todo a través de la Universidad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense. De tales obras partiría la mayor parte de la información historiográfica sobre danza expuesta en esta tesis, información no traducida al castellano, en muchos casos, lo que confirma la necesidad de seguir adelante enriqueciendo el panorama intelectual español contiguo a la danza.

En cualquier caso, queremos destacar la peculiaridad desde la cual se ha creado el marco historiográfico dancístico del presente trabajo, dado que nuestro objetivo ha procurado no solo mirar al hacer artístico de los referentes seleccionados, sino al contexto social que los rodeaba debido a la influencia que

supondría en la labor creativa y formativa de todos ellos; de ahí que el contexto histórico en torno a la danza se haya ido construyendo como un puzzle, especialmente fiel a nuestras intenciones.

La importancia de acceder a publicaciones de prensa, tanto extranjera como española, se nos presentaba como asunto relevante, en tanto y en cuanto, el hacer coreográfico actual constituía uno de los intereses colindantes a nuestra hipótesis, lo cual, tal como ya hemos mencionado, se resolvió principalmente gracias a las publicaciones digitales colgadas en internet, algunas de las cuales serían accesibles a través de la base documental del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música) .

Por otro lado, tanto la Biblioteca Nacional, como el Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso” de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, facilitaron el acceso a documentación de inmenso interés para este proyecto.

De especial importancia para el correcto desarrollo de la presente investigación ha sido la muy apreciada colaboración de referentes coreográficos actuales de la talla de: Johan Inger, Chevi Muraday y Marcos Morau, gracias a los cuales hemos podido confirmar, de modo directo, las principales cuestiones aquí planteadas, sirviéndonos de diferentes encuentros personales, así como de cierta documentación existente aunque escasa, y del seguimiento *in situ* de alguna de sus obras. Para ello, nos desplazamos a la sede de la Compañía Nacional de Danza en Madrid, al Teatro Bretón de Logroño y a la sede de la compañía Los Dedae en Alcalá de Henares, lugares desde donde pudimos asistir a ensayos o representaciones de piezas como *Carmen*, *Siena* y *En el Desierto*, respectivamente. Las entrevistas realizadas a cada uno de ellos fueron grabadas con el fin de mantenernos lo más fiel posible a sus comentarios debido a la trascendencia interpretativa en la que sus palabras podrían derivar teniendo en

cuenta los temas abordados, siempre mirados desde lo racional, al tiempo que desde lo intuitivo.

En paralelo había que acceder a numerosas fuentes bibliográficas de carácter filosófico, las cuales quedarán formalmente descritas en la bibliografía final y a las que pudimos llegar gracias a la Facultad de Filosofía de la Complutense de Madrid. Institución que, en un principio, nos permitió acceder a todo tipo de fondos, sin tener que enfrentar ningún contrapunto hasta el inicio de este mismo año 2015, en el que dicha Universidad tomó la decisión de no prestar sus fondos a investigadores no dependientes, directamente, de su organismo, lo cual ralentizaría el ritmo de estudio mantenido hasta ese momento. Un problema que pudimos resolver gracias al servicio de préstamo interbibliotecario de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, facilitando considerablemente la tramitación correspondiente.

Del mismo modo que hicimos en torno a las publicaciones de prensa referentes a la danza, lo hicimos para acceder a publicaciones filosóficas que pudiesen aportar relevancia a nuestro estudio, para lo cual, tal como ya hemos mencionado, usaríamos principalmente publicaciones digitales colgadas en internet, desde donde se puede acceder a revistas filosóficas de gran divulgación, y prestigio solvente contrastado, las cuales se detallan debidamente en el apartado bibliográfico del presente proyecto.

Respecto a la documentación visual, añadiremos que, además de internet, como fuente principal de acceso a numerosísimas obras visuales de compañías y coreógrafos reconocidos mundialmente en la actualidad,⁴⁶³ también hemos accedido a otro tipo de formatos digitales propios de la tecnología actual,

⁴⁶³ Ciertamente, gracias a *youtube* la posibilidad de acceder a documentación visual se ha ampliado enormemente, aunque cierto es que pocas veces se podrá acceder a obras completas. Asunto que debido a los intereses de nuestra investigación no se ha entendido como relevante, pudiendo acceder íntegramente a ciertas obras de interés a través de otros medios.

quedando debidamente inscrito en la bibliografía final; la cual hemos decidido concluir aportando un apartado que reúna una cierta variedad de coreógrafos y compañías actuales que corroboren la diversidad estilística y técnica a la que se presta la danza moderna hoy en día, y que tan vivamente defiende esta tesis. Aclaramos que lo que se aporta son pequeños fragmentos, y no obras completas, con el fin de aportar referencias visuales que justifiquen nuestros argumentos.

Y por último, tal como ya adelantábamos al comienzo de estas líneas, la indagación y la empatía abrazadas por una perspectiva hermenéutica constituirían otra de las herramientas utilizadas en la presente investigación, habiendo consentido a la interioridad individual en colaboración con la capacidad intelectual, apoyada por la documentación constatada, aproximarnos a la fundamentación de nuestras cuestiones, situándonos, a su vez, en esa posición propia del arte que apoya una libertad instintiva nunca exenta de criterio.

2. Conclusiones relativas a la relación Danza-Pensamiento y su posible afectación en el danzante profesional de nuestros días.

La hipótesis principal que impulsaba nuestro estudio, se fijaba en la importancia del pensamiento como factor esencial en la elaboración del cuerpo danzante. Cómo desde el enriquecimiento conceptual causado por reflexiones adecuadas, el encuentro con el cuerpo podría beneficiarse enormemente, constituyéndose como herramienta esencial en el danzar del bailarín, ampliando así sus posibilidades dancísticas y artísticas. Teniendo en cuenta el recorrido trazado en esta investigación, aportar una respuesta positiva a tal cuestión se nos presenta como una evidencia.

Pero veamos con detenimiento ciertas evidencias particulares a las que nuestro estudio abre las puertas con respecto al danzante profesional:

Efectivamente, es observando a lo largo de la historia los diferentes contextos sociales y culturales que marcarán el pensar de cada época, y por ende, el hacer artístico de sus creadores lo que evidenciará las grandes diferencias de criterio a las que se exponen las obras artísticas en cada momento y lugar, además de la sólida influencia que tal asunto supone en la labor de sus creadores, lo cual se nos presenta como prueba inminente de la importancia que el conocimiento supondrá en el creador. Creadores que podrán ser propiciados por una atmósfera determinada, ya sea por practicar una adaptación y utilización de determinados criterios acordes a su ámbito social y temporal, o justamente por lo contrario, por lanzarse a la búsqueda de ese opuesto que sirva como impulso y equilibrio para que se dé la creación, en cualquier caso siempre empujados por el conocimiento.

Así, el capítulo segundo del presente estudio planteaba centrar las bases ofrecidas por determinados elementos esenciales en todo tipo de composición artística, incidiendo en la importancia de su conocimiento como previo fundamental a un correcto manejo en el momento de componer, por lo que nuestra reflexión se movería en torno a la comprensión de tales conceptos como herramientas capaces de apoyar la claridad de criterio en el delicado momento de enfrentar el acto creativo. Nos hemos referido a elementos como, *la belleza, el placer estético, el gusto o el estilo*, elementos que por otro lado, tienen que ver con las capacidades cognoscitivas e intuitivas del individuo y que supeditarán su manejo, según la época y contexto social al que pertenezcan, mostrándose como conceptos mutantes a través de los siglos y culturas en las que fuesen desarrollados, lo cual continua confirmando su relación con el pensar humano.

Respecto a tales aspectos y partiendo de las teorías expuestas, nuestra conclusión se muestra positiva, en tanto queda constatado que la habilidad propia de un artista yace en la capacidad de representar ideas estéticas emergentes de la imaginación (lo que Kant llamaría espíritu), poniendo en práctica el libre uso de

la imaginación y el entendimiento que, apoyados por el juicio del gusto (Hume), se encargarán de dirigir las habilidades internas del creador, permitiendo así soportar creaciones en su totalidad, lo que nos confirmará el uso inminente de su capacidad intelectual, gracias a la cual, se hará posible la plasmación imaginaria que, finalmente, derivará en producción propia. Una producción siempre enfrentada desde el ejercicio crítico propio de cualquier artista e íntimamente relacionado a sus capacidades intelectuales e intuitivas.

Por tanto, la habilidad de plasmar quedará sometida al desarrollo no solo intelectual, sino intuitivo, puesto que reducir la realidad a la plena racionalidad sería renunciar al más puro impulso vital, de igual forma que reducir la realidad al absurdo o lo irracional constituiría tremenda insensatez, lo que pondrá de manifiesto la incapacidad de establecer reglas a priori que permitan el acto creativo, llevándonos a la conclusión de la relevancia otorgada a la experiencia del creador, fundamento mismo de todas las ciencias prácticas.

En síntesis, tanto el espacio intuitivo como el espacio físico habrán de potenciarse al unísono, al menos para todo aquel que persiga la creación, eso incluye al danzante profesional que, aun dependiendo directamente de la forma a través del cuerpo, habrá de manejar ambos, para concluir en representación. Así, encerrarse en la persecución del virtuosismo técnico se convertirá en parte esencial de la actividad del danzante, aunque nunca habrá de ocupar la integridad de la misma.

Por otro lado, y considerando otra de las cuestiones colindantes a nuestra hipótesis, la cual procura centrarse en la defensa de la creatividad y, en consecuencia, en la enorme variedad de estilos que bañan el acervo de la danza de nuestros días, emergían, como asunto de interés, las especulaciones en torno a la forma y el contenido, las cuales en el presente capítulo se elaborarían partiendo del análisis del concepto de *estilo*, desde una perspectiva hermenéutica

que nos permitiese instalarnos en el espacio deseado, es decir, en el hacer estético del danzante profesional.

Concluimos, pues, en la afirmación de que la danza es un arte de expresión capaz de transmitir por sí misma ideas reales o emociones, pudiendo así narrar, comunicar, transmitir un mensaje o cuestionar sobre lo que se pretenda. Paralelamente, la danza podrá mostrar el extremo opuesto; aquel que muestra la geometría, un juego de formas libres que no busque narrar, ni experimentar emociones, sino que, solamente, busque la belleza de los gestos gracias al virtuosismo de los movimientos y el control del cuerpo en el espacio. O la riqueza de las estructuras compositivas que encadenan una figura detrás de otra buscando el movimiento musical o el silencio, pudiendo, ambos, hermanarse al movimiento danzado sin necesidad de crear en el espectador ningún tipo de sentimiento. De ahí que danzar sin la pretensión de narrar o de transmitir, creando formas a través del sentido, nos lleve a la conclusión de que aquellos estilos dancísticos más formalistas, no habrán emanado de una forma huérfana, sino que habrán configurado tales estructuras implicando al sentido, un sentido que por otro lado, emergerá, en parte, de esa condición innata a la danza que nosotros hemos titulado *dualidad genética*.

Hemos hablado de *dualidad genética*, como esa cualidad inherente a la danza, que, en las formas profesionales, se traducirá en procesos de creación radicalmente contrarios. Procesos que podrán surgir de la fisicalidad más absoluta, confluyendo en la creación de sentido, al tiempo que el gesto se impregna de emocionalidad, o de aquellas creaciones impulsadas por la intencionalidad de contar o narrar y que buscando la significación de una idea, no se hayan configurado desde la propia fisicalidad, sino desde el interés del conocimiento y la observación de lo que rodea al creador, o de su propia condición interior aún no cosificada.

Por último, quisimos concluir este segundo capítulo considerando el estrecho vínculo existente entre música y danza. Quisimos establecer cuestiones básicas colindantes con su asociación y ruptura desde una mirada profesional, lo que nos llevaría a trazar un panorama historiográfico que abriese la posibilidad de comprender los diversos modos de enfrentar la composición coreográfica, según las numerosas posibilidades de relacionarla o no con la música. Esto, nos conduciría a una comprensión de la música y la danza como disciplinas independientes, al tiempo que, radicalmente dependientes, a partir de la aparición de la danza moderna, lo que, a su vez, funcionará como hoja de corte de géneros, registros y estilos, justificando por sí mismo, el estudio de la relación entre ambas.

El capítulo tercero se construyó con la pretensión principal de establecer vínculos concluyentes entre el arte del pensar y el arte del danzar. Partiríamos de precedentes filosóficos definitivos capaces de constatar dichos vínculos, de modo que se pudiesen justificar y situar el tipo de asociaciones elaboradas en capítulos posteriores. Así la propia evidencia nos mostraría las particularidades del danzante profesional; particularidades de las que aflorarán otras concepciones que quedarán relacionadas con la difícil búsqueda a la que el virtuosismo formal le arroja para enfrentar su arte. Un aspecto que acabará reduciendo sus dimensiones corpóreas a las estrictamente físicas, limitando así el espacio al que enfrentarse, olvidando ese despliegue esencial al que es posible acceder desde su propio cuerpo, para ampliar enormemente sus posibilidades creativas y de ejecución. Las asociaciones elaboradas en nuestro trabajo manifiestan positivamente que tal despliegue corporal es posible desde su relación con el pensar. Pero veamos, poco a poco, de dónde partimos y con qué nos fuimos encontrando.

Es sabida la influencia del pensamiento nietzscheano en la danza, y queda debidamente constatada desde nuestro estudio. El interés perseguido por estas líneas, se centraba en descubrir en la doctrina nietzscheana, sólidos soportes que pudiesen apoyar el quehacer profesional del danzante, lo cual creemos, positivamente, que se ha conseguido. Numerosos vínculos encontrados, tanto con referentes coreográficos de peso a lo largo de la historia de la danza moderna, como con el hacer coreográfico comparado a su doctrina, nos lo confirman. Además, hemos observado como coreógrafos actuales se muestran creando y trabajando desde el concepto de inteligencia puesta al servicio de los instintos, dándole un enorme peso al estímulo de emociones e impulsos instintivos y embistiendo lo externo desde las fuerzas internas, para dar lugar a la invención metafórica y fantástica por parte del creador. Afirmaciones que, por otro lado, colindarán de modo directo con la *voluntad de poder nietzscheana*.

La danza no puede darse sin la oposición, sin la fuerza de los contrarios, ya sea observada desde una perspectiva corporal externa, como desde una perspectiva corporal interna. La danza puede acontecer debido a la oposición de las fuerzas, al contrario que otras disciplinas artísticas. La danza es equilibrio y, como tal, oposición. En definitiva, la doctrina nietzscheana se nos presenta como sólidos cimientos del pensar desde donde edificar el hacer dancístico-creativo, no solo de los grandes referentes coreográficos, ya consagrados, sino de la escena actual contemporánea. Nietzsche se encargaría de mostrar y afianzar en el pensamiento moderno el elemento triunfal dionisiaco, edificando en torno al dios griego toda una filosofía por y para el artista, la cual sigue constituyéndose, hoy, como paradigma del pensar artístico contemporáneo.

La clave creativa del arte actual se sitúa de nuevo en un espacio retirado del lirismo o de la mera emocionalidad para colocarse en configuraciones donde la sensibilidad, la calma y la inteligencia conduzcan a producciones que abran las

puertas del pensamiento de cada cual, sin quedar narcotizado por impulsos irreflexivos provocados única y exclusivamente por los sentimientos. Dicha concepción, sin lugar a dudas, va a encontrarse con una evolución intrínseca a lo largo de todo el siglo pasado, acentuándose, o perdiendo dicha acentuación dependiendo de los periodos, pero rompiendo con las nociones artísticas heredadas del romanticismo para protagonizar la entera vanguardia artística del siglo XX. Esta, continuará, hasta nuestros días, abriendo el diálogo entre la *estructura originaria* y la *toma de conciencia*. Accederá así a la metáfora consciente, a una parodia del lenguaje metafísico⁴⁶⁴, -pensamiento base nietzscheano- que, desde múltiples pensadores posteriores, ha venido a continuar distinguiendo la reflexión artística actual, alumbrando un diálogo entre el *pensar* y el *poetizar* desde el quel hemos configurado nuestra propia especulación en torno al arte coreográfico contemporáneo.

Proseguiríamos tratando de establecer una nota historiográfica lo suficientemente extensa para constatar el estrecho vínculo filosófico-artístico que se dio durante el pasado siglo. La vinculación constatada historiográficamente entre el arte del danzar y el arte del pensar, se nos confirmaría como prueba de partida y sustento de nuestra hipótesis principal. Nos situaríamos en diferentes corrientes de pensamiento, estrechamente vinculadas a las diversas formas artísticas impulsadas a lo largo del siglo pasado, puntualizando en su relación con la danza moderna y muchos de sus referentes fundamentales, para terminar observando las diferentes visiones extendidas a lo largo de los siglos, lo que nos daría fe de la estrecha relación existente entre ambas materias.

Continuar proponiendo vínculos entre danza y pensamiento, de modo que el pensamiento se pudiese conformar como herramienta valiosa capaz de apoyar el

⁴⁶⁴ VATTIMO, Gianni: *Diálogos con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Barcelona: Paidós, 2002.

desarrollo y enriquecimiento de un arte como la danza, seguiría prestándose al encuentro de otras posibilidades que constatasen tales afirmaciones con resultados positivos. Así es como abrimos diálogos con pensadores que ya habían relacionado la danza profesional directamente con el pensar, accediendo a nuevos modos de asociación que nos permitiesen *materializar* el pensamiento, para aproximarlo al hacer externo, aunque sin tener, forzosamente, que partir desde tal estado exterior, sino aceptando ambos estados como posibles. Ciertamente, un pensar desde el cuerpo, fomenta un poder irrevocable, pero no absoluto. Tal proceso podrá ser invertido, teniendo en cuenta la dualidad innata a la danza, dos caras de la misma moneda capaces de ser configuradas a través de su totalidad ingénita. Desde tal perspectiva, nos aproximaríamos a la integración del pensamiento en el mundo, para concluir en acontecimientos danzados que acabarían sustentando vivamente la hipótesis principal de nuestro estudio, encontrándonos con una danza como metáfora del pensamiento emanada de su propia inminencia y no gracias al empuje de las fuerzas externas. Así, colocábamos el diálogo corporal a partir de lo que el pensamiento empujaba (Nietzsche-Badiou), trascendiendo la pura espontaneidad procedente del impulso interno como medio previo al trazo, para acceder a la plena elegancia que el arte del danzar mantiene.

Pero aún había que aproximarse, un poco más, a la posibilidad de materializar el pensamiento y, ¿cómo podría llevarse a cabo tal intensificación? Encontrándonos con la posibilidad de hacerlo a través de la experiencia sensible de la gravedad, situando el cuerpo desde esa experiencia que permite el pensamiento a través del peso, a través de un juego sucesivo con la gravedad capaz de convocar imágenes concretas fruto de la experiencia; imágenes que buscan el contacto de los pies con el suelo y que, a su vez, se deslizan sobre él para emprender el vuelo, creando así el contacto real con el tiempo y el espacio, para rozarse con ambos; por lo que si hay encuentro, hay pensar (Nancy). El

pensamiento mostrará su inminencia en la danza debido a la gravedad, Jean-Luc Nancy hablará de un *cuerpo pesante* y un *cuerpo pensante*, autorizando así el encuentro entre danza y filosofía, entre danza y pensamiento. Por consiguiente, abrazaremos un peso y una ligereza como fuerzas opuestas encargadas de producir la tensión necesaria para que la danza aparezca.

*El encuentro entre la danza y la filosofía obliga a pensar esta experiencia sensible de la gravedad como anclaje del mundo, y el pensamiento sería entonces fuerza de desplazamiento de los conceptos. Hacer una filosofía con la danza, es poner al pensamiento a prueba de su anclaje en el mundo.*⁴⁶⁵

En conclusión y tal como ya hemos mencionado en el capítulo correspondiente, ponerle nombre y apellidos a los instintos capaces de ser manejados por la intuición se hace indispensable, siendo imprescindible reconocerlos y conceptualizarlos acercándolos así al intelecto, el cual se responsabilizará de dirigir la configuración. Tal labor obliga a reconocer el pensamiento como arma, como herramienta compañera en tan ardua tarea, lo cual continúa confirmando positivamente nuestra hipótesis principal, puesto que cuando de arte se trata y especialmente de danza, por su condición inseparable de la anatomía humana, la complejidad a la que es arrojado el danzante solo podrá ser solventada con la puesta en marcha de una variabilidad de medios que, inevitablemente, sean guiados por el pensamiento.

Desde tales indagaciones surgió el interés de vincular a dos artistas y pensadores como Nietzsche y Antonin Artaud, en tanto y en cuanto, la enfermedad constituiría para ambos el obstáculo responsable de su comprensión del cuerpo, y desde él, de su hacer creativo, íntimamente relacionado con el pensar, lo que a

⁴⁶⁵ BARDET, Marie: *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires : CACTUS, 2012, p.51.

su vez, se nos presentaba enormemente sugerente respecto al hacer artístico del bailarín que desde la experimentación de los múltiples límites que el cuerpo impone, mostraría una actitud comparable a la del enfermo; actitud desde la cual comenzaríamos nuevas reflexiones que nos permitiesen confirmar nuevos espacios de creación, lo que considerábamos de vital importancia en las concepciones actuales sobre la escena teatral contemporánea y, por tanto, sobre el arte coreográfico actual. Tropezaríamos con dos visiones capaces de aproximarnos a una concepción del cuerpo en la escena; una escena comprendida en una recurrente diversidad de pliegues capaces de ser utilizados por el danzante como medios creativos, pliegues que pudiesen colocarle más allá de un *cuerpo*. Así, Artaud se encauzaría, al igual que Foucault, en un proceso de reconocimiento de *cuerpos*, mediante los cuales trascender el propio *cuerpo*, para desembocar en expresión artística, en belleza, en creación, en un *abismo expresivo* al que solo la plástica de la imagen posibilitaría acceder, tal como a la danza le atañe.

Por consiguiente, y considerando esa visión escenográfica puramente coreográfica, propia de un referente paradigmático como Antonin Artaud, concluiremos que la escena creativa del danzante ha de encontrar su lugar entre dos cuerpos o quizás tres, según pretendamos diferenciar: físico-mental o físico-espiritual-intelectual. En cualquier caso siempre *cuerpo*, siempre *cuerpos*. Cuerpos que deben ser reconocidos como extensiones o pliegues del mismísimo cuerpo comprendido en su limitación física, *cuerpos* para ser habitados y poder servirse de ellos como medios de creación. Sin duda, experimentarse en un cuerpo enfermo obliga al individuo a adquirir pleno conocimiento de su cuerpo, edificando más allá del mismo, algo que todo bailarín experimentará intensamente desde el momento que decide entregarse a la danza. Por tanto viajar entre los cuerpos y habitarlos se convierte, pues, en el verdadero impulso del bailarín, un sueño reiterativo que permite aproximarse a la creación. Un

sueño propio de una danza moderna que entenderemos nietzscheana por excelencia, en tanto sería engendrada por Dionisos y alumbrada por Apolo, por lo que respetar su origen en relación con el mundo habrá de asumirse y comprenderse como una obligación de sus danzantes.

Concluiremos, pues, en una danza moderna como obvia manifestación de la entera doctrina nietzscheana, una danza que requerirá de la transvaloración y, por tanto, del perspectivismo para darse a acontecer continuamente, quedando fuera de suelos inalterables y conformándose infinitamente cambiante, presa del devenir, accediendo así a su continua evolución, tal cual le corresponde originariamente, lo que, desde nuestro estudio, procuramos defender intensamente.

Y así bajo tales deducciones, nos dirigiríamos al último apartado de este tercer capítulo, con la pretensión de colocar la comprensión en torno a la danza en espacios acordes a las sociedades actuales, las cuales habrán de moverse en miradas perspectivistas, múltiples y plurales, tal como propondría el pensamiento nietzscheano, insistiendo así en el respeto a la diversidad dancística como sello de nuestros días y sólido rechazo al etiquetaje habitual. Un aspecto que contribuirá a la apertura y ampliación de nuevos procesos creativos, respetando la fusión, la interacción, y por ende, la diversidad derivada de la inminente disolución de las formas dentro de los registros danzados más actuales. Con tales pretensiones fuimos a encontrarnos con el llamado *pensamiento débil* (Vattimo-Rovatti), un pensar que trata de definirse en la pluralidad, la transformación, la aceptación de un continuo devenir propio de lo viviente y que, desde tales esencias, asentará nuevos comportamientos que, a su vez, provoquen nuevas y diversas configuraciones. *El pensamiento débil postula una modificación tanto del objeto de conocimiento como del sujeto que*

conoce.⁴⁶⁶ Abrirse a tal modificación implica la entrada y aceptación de nuevos paisajes que construyen nuevos y diversos lenguajes. *El pensamiento débil tiene como función resquebrajar tanto lo que conoce como lo conocido*.⁴⁶⁷ Desde tal visión habría de mirarse la danza moderna actual y, por ende, el *Arte Coreográfico Contemporáneo* que, al igual que las diferentes escuelas filosóficas de pensamiento, se asienta en una notable diversidad de géneros, estilos y técnicas que procuran su evolución. Las cuales habrán de comprenderse desde tales principios, para poder fundamentar, aceptar y, partiendo de ahí, aportar novedad y crecimiento.

En conclusión, situar la actualidad dancística en un espacio abierto a la multiplicidad, la interrelación y la diferencia, pasando por la razón y la experiencia, es una realidad de diversos países. Asuntos que, concretamente en nuestro país, aun no parecen ser ampliamente considerados, reclamando la práctica de un pensamiento basado en las cualidades acabadas de mencionar. Un pensamiento que habría de convertirse en el motor de nuestra actualidad, articulándose en diferentes direcciones, según contextos y décadas, para mantenerse en un núcleo muy claro: el rechazo a un punto fijo y a una globalidad inalterable. Perspectivas que, en un siglo como el nuestro, en el que mirar la vida como lugar donde fluir, será un imposible suplantado por esa visión que obliga a mirarla desde una muerte afirmativa en su forzoso resurgir y que en cuestiones de arte, cristalizará en una revolución permanente de las formas, y en un profundo vértigo a la quietud y la escucha. Por ello, la necesidad de sociedades abiertas a tales conceptos se torna imprescindible para un buen desarrollo evolutivo de las artes, trasladándose a las diversas y variadas estéticas que ofrece la danza en la actualidad y que en torno a la danza de nuestro país, aun se conforma como un asunto pendiente.

⁴⁶⁶ VATTIMO, Gianni: *Diálogos con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, cit, p.61.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

3. Conclusiones relativas al proceso evolutivo sufrido por la danza moderna desde sus orígenes hasta la actualidad.

El capítulo cuarto procuró trazar un recorrido historiográfico capaz de situar al lector en el conocimiento de la danza moderna como disciplina de estudio, imbuida en esa enorme variedad estilística y técnica en la que se iría desplegando. Apuntaríamos al entrecruzamiento potencial surgido entre la danza clásica y la danza jazz, así como en su confluencia y problemática con la danza contemporánea⁴⁶⁸, término que, tal como se esclarece en nuestro estudio, emanaría de la propia danza moderna para acabar creando técnicas propias y englobando determinados estilos.

Las cuestiones colindantes a nuestra hipótesis principal afloraban con fuerza, impulsando el modo en qué construimos nuestro propio recorrido historiográfico en torno a la danza moderna, cómo se baila hoy y por qué, que, al mismo tiempo, colindaba con otra de las cuestiones que interesaban a nuestra investigación, los verdaderos orígenes y desarrollo de la danza jazz como disciplina dancística y como género preponderante del teatro musical. Considerando todo lo mencionado, íbamos a encontrarnos con que, efectivamente, la danza moderna se constituía como el tronco del que partirían la multitud de estilos y técnicas acaecidas hasta nuestros días, por lo que su responsabilidad en cuanto a cómo se baila hoy y por qué se convertía en una inminencia.

Para esclarecer conclusiones, trazaremos un pequeño resumen que puntale los vértices principales que sostengan resultados finales al respecto, basándonos en las reflexiones finales dadas en el presente capítulo.

⁴⁶⁸ El término *danza contemporánea* a lo largo de la presente conclusión extraída del capítulo cuatro, hará referencia continua al término entendido como registro o género, y no, como actual.

Concluiremos que la danza moderna y la danza contemporánea⁴⁶⁹ acabarían fundiendo su vocabulario para desplegarse en numerosos estilos y técnicas que iban a depender del creador que las generase. La danza contemporánea funcionaría como una prolongación de la danza moderna, una extensión surgida como respuesta a un modelo estático que había dejado de atender los principales objetivos a los que la danza moderna parecía obedecer en su origen; teniendo en cuenta que, a mitad del siglo XX, emergería, de nuevo, un sentimiento de ruptura y de búsqueda propio de la necesidad de creación del artista, y del influjo de las nuevas concepciones sociales. Esto produjo, a partir de dichas experimentaciones, la creación de una nueva tendencia que, si bien emergía directamente de la ya existente, sus móviles e impulsos alumbrarían procesos y resultados que sellarían la diferencia.

La danza moderna iba a reconstruirse, pues, con la creación de técnicas puras capaces de ser codificadas en un método oportuno y eficiente a los propósitos perseguidos por los diversos coreógrafos, además de ser finalmente, y en muchos casos, cumplimentada por la danza clásica, marcando así, la principal diferencia entre la danza contemporánea más pura, y la danza moderna. Otorgaríamos, pues, a la danza contemporánea, su base en el postmodernismo, aunque más concretamente en *la nueva danza*, destacando características fundamentales para su diferenciación. La danza contemporánea,⁴⁷⁰ se encontrará originariamente alejada del lirismo, la narrativa o la musicalidad y partirá de procesos de creación nada relacionados con una estética determinada, sino más bien con un proceso de experimentación a través del cuerpo y el movimiento. Esta concepción evolucionará en la década de los setenta para acabar fundiéndose con la danza moderna, siendo a partir de este momento, desde el que cada coreógrafo aportaría una determinada identidad a su estilo.

⁴⁶⁹ El término actuará claramente en esta reflexión refiriéndose al género en concreto.

⁴⁷⁰ Contemporánea o Postmoderna, de donde entendemos que se despliega como registro.

Ciertamente, dependiendo del lugar del que se proceda se diferenciarán vertientes comunes o no. Por ejemplo, la danza contemporánea europea de hoy en día, diferirá, enormemente, de la danza estadounidense, ya que, tal como hemos apuntado anteriormente, las tendencias americanas señalarán, en su mayoría, al formalismo, mientras que las europeas colindarán más próximas a los procesos de elaboración y de expresión.

Por otro lado, hemos apuntado los orígenes del sentir de la raza negra y la importancia de sus danzas que, dando lugar a un modo característico de movimiento afinado en el ritmo y la musicalidad, encontrarían su expresión tecnificada a partir de la danza moderna y la danza clásica dando origen a la danza jazz. Esta, incurrirá, principalmente, en el género de la comedia musical, convirtiéndose en una disciplina de estudio que afincará sus cimientos técnicos en la danza moderna y el ballet clásico, y que al igual que la danza moderna, identificará estilos y técnicas determinadas, según el coreógrafo o maestro que la imparta. La danza jazz constituyó un lenguaje básico en la renovación del vocabulario clásico, una fuente de donde, maestros como Balanchine al que continuaría Robbins, beberían, muy a menudo, en su tarea de revitalización del ballet clásico, lo que también actuaría como previo al futuro neoclasicismo.

En suma, descubriremos la danza jazz como una expresión que encontraría su origen en el sentir de la comunidad negra, una expresión étnica primaria relacionada con una raza, y, con su cultura que, por otro lado, y para comprender su desarrollo técnico nos habrá conducido a todo un proceso protagonizado por una avalancha de influjos provocados por las danzas europeas en interacción con las danzas surgidas en América. Así, entenderemos el jazz como una amalgama de lenguajes que nace crece y se desarrolla en América. Todo un híbrido genuinamente americano que finalmente poseerá sus propios códigos de

diferenciación, confiriéndole así su autenticidad como materia, admitiendo una gran diversidad de expresiones, tantas como artistas que lo practiquen.

En cuanto a la danza neoclásica, iba a depender de toda la experimentación que partió de la época postmodernista estadounidense y que, comenzaría con Balanchine, tal como hemos mencionado, para continuar con coreógrafos como, Robbins, Tudor, Ashton o De Milles , desembocando en creadores como Tharp o Forsythe, entre otros, en los Estados Unidos o, la escuela holandesa o sueca, como ejemplos de Europa.

Concluyendo, lo que nosotros constatamos como evidencia, en tiempos actuales, es la pluralidad en la que la danza se instala después de la evolución, desarrollo y tremenda explosión que ha experimentado durante todo el siglo XX. Se ponen de manifiesto las diferencias estilísticas entre los artistas, las cuales dependerán de su procedencia en el mapa, lo que en, nuestra opinión, ha contribuido a un crecimiento radical de la concepción “danzaria” en general, no debiéndose prestar a comparaciones en un análisis como el que venimos realizando, sino centrándose en mostrar la gran variedad de elementos con los que puede contar un creador o bailarín. Esto, estimulará la reflexión sobre el manejo de dichos elementos, de modo que se pueda seguir enriqueciendo el mundo de la danza, para confluír con la apertura de nuevas visiones profesionales colindantes a las actuales industrias culturales, y a los nuevos espacios formativos.

4. Conclusiones relativas al hacer dancístico actual de nuestro país.

Para finalizar con el presente capítulo quisimos hacer una incursión en el universo dancístico de nuestro país, concretamente en las cuatro últimas décadas, puesto que fue el tiempo, a partir del cual la danza moderna entraría en España. Nos situaríamos en el panorama dancístico actual, para trazar un recorrido concreto relacionado con las cuestiones principales que plantea este

estudio. Procuramos abrir espacios que permitiesen la aplicación de algunas de las propuestas que planteábamos. Propuestas contiguas, tal como estamos exponiendo, a distintas aportaciones formativas y creativas que nuestro país necesita, puesto que el objetivo de estas líneas se centra en continuar ampliando y extendiendo el ámbito de la danza en España, en todas las direcciones posibles, ganando en calidad y en cantidad y, colocándonos al nivel de otros países europeos. De ahí la propuesta formativa que incluimos en el apéndice del presente estudio.

Después de observar el acervo de la danza moderna en España, íbamos a encontrarnos con que el escenario dancístico de la última década del siglo pasado, así como los principios de la primera década del presente siglo, quedaban encuadrados en la danza contemporánea y neoclásica como novedades de reconocimiento por las instituciones públicas, lo que dejaba las tendencias modernas entre cajas, para convertirse en un estilo inexistente en nuestros escenarios. No siendo hasta que se iniciasen las producciones teatrales del género musical -heredado de Los Estados Unidos y Gran Bretaña-, hasta que se volviese a conceder importancia laboral a las tendencias más modernas. Un aspecto que, poco a poco, concedería cierto reconocimiento institucional a los géneros de la danza moderna y de la danza jazz , que parecían volver a recuperar visibilidad en el espacio dancístico español, incluso afincándose como disciplinas consideradas por los conservatorios superiores y universidades.

Así, concluiremos que el espacio dancístico español se encuentra, hoy, muy por detrás de los escenarios europeos, tales como los de: Francia, Alemania, Suecia, Holanda o Noruega, por ejemplo; espacios abiertos a cuestionamientos y actitudes que favorecen la evolución y el desarrollo de todo el ámbito dancístico, reconociendo la danza como parte esencial de la cultura artística de sus pueblos, lo que, inmediatamente, servirá como cimiento sobre el cual edificar una

estructura sólida en la que continuar construyendo, algo que aún en España se tambalea, solicitando su estabilidad desde una ampliación de la educación y un reconocimiento desde perspectivas plurales y, por tanto, actualizadas. Es desde tales trazos, desde donde la danza imbricada en su condición de arte, se entiende como un oficio más al que debe hacerse frente trabajando (afirmación que no parece quedar clara en nuestro país) para lo cual es necesario crear una demanda y una oferta de calidad que se configuren de modo directamente proporcional a los medios educacionales puestos a su servicio como disciplina reconocida. Un aspecto que pretendemos reivindicar desde nuestro estudio, al tiempo que intentamos aportar nuevas posibilidades de crecimiento.

5. Conclusiones relativas al hacer coreográfico del danzante profesional, posibilitando el estímulo creativo a partir del pensamiento.

Construiríamos un quinto capítulo con la intención de estrechar vínculos entre el hacer artístico de referentes coreográficos paradigmáticos con doctrinas de pensamiento de igual índole, buscando enriquecer las formas de expresión danzadas partiendo del estímulo de reflexiones intelectuales que mediante realidades conceptuales pudiesen ampliar nuestras capacidades físicas. Así, configuraríamos interrelaciones que permitiesen ser miradas como estímulos creativos para el danzante profesional, estableciendo asociaciones directas capaces de crear realidades de pensamiento apoyadas en la acción, precisando en tales asociaciones a través de los artistas seleccionados y concediéndole al instinto, al imaginario o a la intuición el mismo protagonismo que a todo aquello que se derivase de lo activo material.

El primer apartado procuraba el encuentro entre Bob Fosse y Friederich Nietzsche. Reunir a ambos artistas acabó por convertirse en toda una experiencia. Una tarea que no solo se encargaría de aportar numerosos datos interesantes sobre el hacer creativo de Bob Fosse y su trayectoria, sino que nos

permitiría mirar la voluntad de poder nietzscheana, tal como pretendíamos, como verdadero estímulo creativo, pudiendo asociar sin ningún tipo de contrapunto, aquellos pasos que hicieron de Bob Fosse todo un creador, a cada uno de los núcleos primordiales que sostendrían la doctrina nietzscheana en torno a la voluntad de poder. Al tiempo, se nos confirmaban esas características heredadas del pensador alemán y que impulsaron la aparición de la danza moderna en su momento: el obstáculo, la ruptura, la transformación, o, esa mirada múltiple propia del artista.

Nos encontramos con una resistencia emergente de una voluntad de poder como motor esencial del creador, o de todo aquel que encaraba el acto creativo. Una resistencia esencial como impulso, como trampolín de nuestros propósitos. Para Nietzsche lo primordial radicaría en la afirmación del obstáculo, enfrentarlo, vivirlo con el fin de lograr la autosuperación, por lo que fluir con el obstáculo era la clave; estímulos recíprocos que como estados opuestos formaban parte de todo proceso creativo, en vez de luchar en su contra. Así mostraba Nietzsche su visión transformadora al ser humano, planteándole hacer de la vida una obra de arte. Nos presentaba una voluntad de poder afirmativa, diciendo *sí* a la vida con todas sus consecuencias; configurándose como un empuje capaz de permanecer donde los contrarios no son incompatibles, donde la pluralidad, la multiplicidad, y, por tanto, el paso de los diversos instintos, inclinaciones o pasiones, constituyesen elementos inherentes imposibles de obviar. Tal como le corresponde al artista y tal como le corresponde a un cuerpo que desde la sabiduría de sus limitaciones podría acceder al conocimiento de la amplitud, estado al que inevitablemente el danzante contemporáneo⁴⁷¹ está llamado.

Por otra parte y de modo muy distinto, íbamos a construir el encuentro con Deleuze, Pina y Cunningham, un trío peculiar en cuanto el quehacer

⁴⁷¹ Entendiendo el término *contemporáneo* como sinónimo de actual.

coreográfico entre la Bausch y Cunningham se nos presentaba enormemente dispar, lo que convirtió nuestro encuentro en atractivo, al tiempo que en enriquecedor. En este caso las asociaciones se dirigirían directamente a la labor compositiva de ambos coreógrafos en relación a conceptos concretos pertenecientes a la teoría estética de Gilles Deleuze, la cual también pretendía servirnos como herramienta de estímulo a la creatividad del danzante. Ciertamente el inicio de tales asociaciones se planteaba en todo momento como una gran incógnita, considerando que no podíamos basarnos en precedente alguno, pero realmente tal pesquisa marcaría la diferencia.

Así, hablando de diferencia, arrojaremos nuestras impresiones finales en torno a este segundo encuentro, del cual extraeríamos realidades enormemente positivas de cara al pensamiento, a su construcción y a su posible plasmación. Para lo cual, entenderíamos que las realidades dentro del lenguaje son necesarias, ya que fuera de él tales realidades no existirían, considerando que la comprensión del mismo se da mediante estructuras lingüísticas. El artista hace un uso superior del lenguaje, de modo que se produzca un encantamiento de la realidad que termine concluyendo en creación. Por tanto, la integración de determinados conceptos en el pensamiento, podrían empujar, decididamente, la elaboración y desarrollo de cualquier tipo de lenguaje que nos condujese a la obra estética original, porque la creación artística contemporánea⁴⁷² se asentará en la búsqueda de la diferencia, de la producción de nuevos flujos o nuevas ideas que conectando entre sí, encuentren la unidad en la fragmentación, alcanzando así la metáfora perseguida.

En conclusión, diremos que Deleuze no dogmatiza, sino que abre las puertas a través de una conceptualización de construcción propia y original que viabilizará diferentes pliegues de una misma cosa, lo cual continuaba confirmando nuestras

⁴⁷² Entendiendo el término *contemporáneo* como sinónimo de actual.

pretensiones de movimiento, transformación, perspectiva y despliegue, abriendo las puertas a diferentes caminos que nos acercarían a similitudes entre su pensamiento estético y el proceso de creación que muestran en su obra, referentes coreográficos como, Pina Bausch y Merce Cunningham. Distinguiremos en sus transursos compositivos la búsqueda incansable de ambos coreógrafos por mantenerse en la diferencia creativa, una diferencia responsable de alumbrar una obra viva, un ser de sensaciones no anclado en la mera representación.

Decididamente, Bausch y Cunningham explorarían aquellos fenómenos capaces de expresar desde lo más cercano a una esencia propia, no debiendo ésta ser condicionada o impuesta por los diversos ámbitos sociales; espacios a los que mirar, finalmente, como paradigmas de estímulo creativo y que acabarían confirmando nuestra hipótesis principal, concediendo de nuevo al pensamiento un lugar privilegiado en el ámbito creativo, y en nuestro caso particular, en la creatividad del danzante profesional.

Apoyaremos el uso de la teoría estética deleuziana como una base conceptual capaz de sustentar al artista y a su propia obra. Comprenderemos ese proceso como ese espacio desde el cual poder explorar, moverse o experimentar sin abandonar ese lugar que le corresponde. Así, transcender, transgredir, transformar, renovar, se conformarán como términos subyacentes de su teoría estética y que, indudablemente, dormitan en el mismísimo entender del arte, que en el caso del artista bailarín, podrían transformarse en conceptos capaces de transcender el movimiento puramente corporal, para a través del pensamiento y, desde el cuerpo, poder acceder a ese plano inmanente donde el descubrimiento se abre en posibilidad.

Para concluir este quinto capítulo, propusimos un tercer encuentro entre Mary Wigman y María Zambrano, dos mujeres enormemente sensibles que dedicaron

sus vidas a poetizar. Ciertamente, poetizarían a través de lenguajes diferentes, pero ambas lo harían, y, en ambas encontraríamos reflexiones en torno a esa necesidad imperante de hacerlo, lo cual nos mostraba un sendero común que recorrer, sin saber, de nuevo, a qué se podría acceder.

El transcurso de este nuevo encuentro confirmaría la relación ineludible mantenida por el creador entre su razón y su originario como único modo de acceso a la configuración genuina, o lo que es lo mismo, a la creación artística. Así, caminaremos a lo largo de ambas artistas zambulléndonos en la sensibilidad y la inteligencia como unidad encargada de apoyar el descubrimiento, lo que invitará a la escucha y al reconocimiento; un reconocimiento que lleva implícito al pensamiento para convertirse en la realidad de su significado. El arte del pensar y el arte del danzar se apoyaban en un continuo recorrido por el intelecto y la poesía, abriéndonos espacios que, partiendo del entendimiento, impulsasen el acto creativo. La Razón Poética de María Zambrano actuaría como empuje de este viaje. Pero veamos:

La Razón Poética no se entenderá como un método de validez incuestionable, sino como un procedimiento de descubrimiento personal, un referente al que acudir para sumergirse en la creación de universos propios, constituyéndose como vía que permita al artista realizar plenamente sus actos, guiándole hacia el cumplimiento de lo entrañable originario mediante una plástica abierta a una sucesión de metáforas que, en la danza, podrían ser conformadas mediante la expresión, la imagen y el sentido que se le otorgue. Por tanto, saber empírico no limitado a condicionamientos racionalistas que defiende un tipo de sentimiento originario procedente del mundo de las sensaciones y la intuición, lo que se conformará como un instrumento liberador, indispensable, para la creación e interpretación en el arte. Esto, nos confirmará, de nuevo, que una visión únicamente intelectual en la que la sensación, la intuición o la imaginación no

estén presentes, concluiría en un vacío donde la consumación de la obra no llegaría de un modo genuino, cayendo en la más pura recreación. Para María Zambrano, así como para Wigman, la obra debe descubrirse accediendo al interior de uno mismo. Abrazaremos, pues, una razón poética como herramienta de valor incalculable para el artista, un valor encontrado en la profunda conexión que establece con la raíz originaria del sentido y que una vez instalada en el pensamiento, hará de guía, porque *poética* sí, pero siempre *razón*.

*...La emoción no basta: hay que establecer las relaciones; una parte de la responsabilidad del artista es definir qué son estas relaciones con bastante claridad para dar un sentido a su emoción.*⁴⁷³

Llegados a este punto, hemos visto a Nietzsche constatarse como el referente esencial de los principales bailarines modernos. Pero además, el tipo de nacimiento y desarrollo sufrido por la danza moderna, especialmente durante la primera mitad de la pasada centuria, nos acercaría, continuamente, al pensamiento nietzscheano. La danza moderna encontraría su empuje en la adversidad, hallando en el obstáculo su motor, lo que nos confirmará la voluntad de poder nietzscheana como valioso motor creativo. Crecería sin anclajes, caracterizada por la ruptura constante y la entrega al devenir, como móvil esencial de su desarrollo que, en constante mutación, no aceptaría una sola verdad, confirmando así su evolución, en paralelo al discurrir de las corrientes de pensamiento contemporáneas. Al mismo tiempo, un acuciado lirismo la caracterizaría durante varias décadas. Un lirismo que entendido desde la óptica zambranianiana de la Razón Poética podría traducirse en un intenso motor creativo para el bailarín emergente.

⁴⁷³ WIGMAN, Mary: *El lenguaje de la danza*, cit, p. 11.

En el capítulo sexto nos quisimos acercar al proceso de composición coreográfica comparándolo a la composición textual, vista desde las miradas de Theodor Adorno y Jacques Derrida. Apoyaríamos la convicción de que la capacidad de creación parte de la individualidad de cada uno, confirmando el anarquismo en la producción artística como única certeza. Decididamente, la creación artística no puede ajustarse a reglas a priori o procesos metodológicos estrictos, pero sí exigirá herramientas para enfrentarla, tal como nuestro estudio defiende.

Desde tal convencimiento estableceríamos las relaciones propuestas, procurando ofrecer una *reflexión teórica posible* capaz de aportar una nueva mirada a la composición corporal, de modo que apoyada en el conocimiento intelectual, pudiese ser reconstruida como herramienta de apoyo a nuevos frentes en los procesos compositivos. Paralelamente, intentábamos defender la pluralidad compositiva en el ámbito dancístico actual, buscando desde tales reflexiones fundamentos rigurosos que nos permitiesen hacerlo. Apoyamos modos compositivos que, no por proceder de tendencias más formalistas, debiesen perder su rigor como formas artísticas igualmente aceptables, creencia, desafortunadamente, muy extendida en nuestro país, que pretendimos aclarar desde la rigurosidad que aportarían determinadas construcciones de pensamiento.

Partiríamos de aspectos tomados de la mirada compositiva textual de estos dos filósofos como inspiración, para desplegar conceptualmente posibles modos de componer coreográficamente, al tiempo que nos enfrentábamos desde realidades conceptuales a esa dialéctica entre cuerpo-mente, forma-contenido, etc, tan constante en el artista.

Nos encontramos, pues, con que la particularidad compositiva de los textos adornianos, bien podrían asociarse a numerosas composiciones coreográficas

donde la construcción secuencial formal, no tiene necesariamente que partir de un objetivo que concluya en la comunicación de un determinado significado claramente hilable. Por el contrario, la construcción de determinadas imágenes buscará, por sí misma, colocar al espectador en una significación propia, al tiempo que se le invitará a crear a partir de la propia composición, incurriendo así en una construcción dinámica, capaz de transformarse y mantenerse viva en el propio entender individual.

Ciertamente la danza contemporánea⁴⁷⁴ y la danza moderna en la actualidad, se sitúan en un escenario en el que la metáfora es su constante y, aunque la existencia de un argumento es crucial para muchos de los coreógrafos actuales, contradictoriamente, será la abstracción el medio primordial encargado de narrar. Efectivamente, en numerosas composiciones de la danza actual, lo abstracto se diluye en lo narrable y el resultado que encontramos es aquel propio de la plástica, aquel perteneciente a la imagen que, tal como diría María Zambrano, sumerge al espectador en un abismo expresivo que le permite crear a partir de la obra del artista. Pero la construcción coreográfica ha de enfrentarse a una sucesión de secuencias donde los pasos son los conceptos, y las frases se formarán a partir de la adecuada combinación de dichos conceptos (pasos), los cuales, dependiendo de las infinitas y variadas mezcolanzas posibles, se conformarán de uno u otro modo.

Al igual que las estructuras gramaticales en la escritura, la construcción coreográfica se enfrentará a las estructuras secuenciales en las que encontrar el “orden” adecuado se constituirá como parte esencial del proceso y su consecución global.

⁴⁷⁴ Contemporánea: referido al género dancístico.

Hoy en día son muchos los coreógrafos que acercan, cada vez más, el espectáculo de danza a la concepción teatral global, es decir, que utilizan la danza como un elemento más del lenguaje escénico, requiriendo de la coreografía la adecuada combinación de los diversos elementos puestos al servicio de la escena. Entenderemos, por tanto, una labor coreográfica desde la fusión entre la sabiduría instintiva e intuitiva, y, una lógica que permita dar forma a los elementos puestos en juego, de un modo concéntrico y no lineal, dándose la retroalimentación entre todos ellos para permeabilizar en comunicación. Aunque el hecho de componer coreográficamente se lanzará a ciertas particularidades que, en muchos casos, parecerán instalarnos más cerca de la razón que del originario.

Por ejemplo, si pensamos en aquellas composiciones que respetan una estricta asociación musical, resolveremos que en muchas ocasiones parecen haberse reducido a meras relaciones matemáticas. Lo cierto es, que la condición secuencial y estructural latente en la composición coreográfica permite dichas afirmaciones, las cuales, en no pocas ocasiones acabarán generando una crítica devaluante de cara a las tendencias más formalistas del ámbito dancístico, asunto que, en nuestra opinión queda fuera de lugar, partiendo de esa visión que defiende altamente la forma más elaborada asociada ingénitamente al contenido, por lo que una alta calidad formal no debe, en ningún caso renunciar al contenido, siendo posible, tal nivel cualitativo, precisamente gracias al mismo.

Por tanto, afirmar y reconocer la pluralidad estilística y, por ende, formativa como enriquecimiento de cualquier proceso creativo, se convierte en una inminencia, confirmando así las cuestiones que sugiere el presente trabajo respecto a las tendencias más formalistas. Modos igualmente artísticos no exentos de contenido, puesto que tales tendencias formalistas nos aparecerán

repletas de sentido, tal como continuaremos observando a través de las miradas de los dos filósofos seleccionados para este capítulo.

Así, continuaremos concluyendo en la necesidad de respetar y no excluir aquellos registros danzados que se soporten en una composición naciente de la necesidad estética, y no de una necesidad significativa. Esto hará considerarlos como una opción artística más, dentro de la danza, dado que, en muchos casos, si el artista debe ponerse al servicio de la industria cultural masiva -realidad actual indiscutible-, habrá de saber objetivar el concepto requerido -la composición- acudiendo a la *matematización* como vehículo de construcción. Vehículo a partir del cual, se permitirá crear una *forma* determinada en la que debatiéndose entre la razón subjetiva y la apariencia objetiva, dicha forma quede supeditada a la necesidad o la generalidad impuestas. Aspecto que, en determinados momentos, justificará las llamadas “creaciones comerciales” que en cualquier caso, y, teniendo en cuenta lo dicho, aunque comerciales, habrían de ser enfrentadas por profesionales capaces de ofrecer calidad artística, a pesar de las limitaciones impuestas, y la falta de libertad a la que en estos casos el artista debe enfrentarse.

La industria cultural masiva es un hecho al que no debemos dar la espalda, sino todo lo contrario, hemos de ser capaces de aprovecharlo como vehículo cultural de nuestro tiempo, en el cual el *Arte*, en toda su diversidad, ha de viajar. Precisamente si tales afirmaciones fuesen consideradas por nuestras instituciones, en vez de criticar todas aquellas producciones relacionadas con *lo comercial*, tal aspecto podría convertirse en un vehículo educacional enfrentado desde el conocimiento y el compromiso que cualquier ámbito demanda.

Así, acudir a la *matematización* de la forma en la danza actual, la cual hemos comprendido como vehículo de configuración, podría considerarse como otra

herramienta más en el soporte de procesos compositivos, a partir de los cuales la forma pueda acontecer, sin por ello presentarse vacía. Desde tales afirmaciones, nos trataríamos de acercarnos a la mirada estructuralista de Jacques Derrida para continuar con las reflexiones en torno a las formas danzadas, tropezándonos con esa realidad reflexiva pretendida en primera instancia, que nos permitía analizar la composición danzada desde una óptica formal repleta de sentido.

Mirar el montaje coreográfico desde una visión estructuralista implicaba viajar más allá de la narración, para colocarse en una intensa necesidad de formar, de encontrar el modo capaz de objetivar esas estructuras abstractas que asentadas en la oscuridad, luchaban por hacerse visibles, puesto que la danza dormita en la forma, aunque sin supeditarse a una orfandad debido a tal dependencia. Así, construir coreográficamente implicará trascender el lenguaje en su innata naturaleza de significación, penetrando en la plástica capaz de ser causada en un juego de elaboración formal que, sin renunciar al sentido, viajará más allá de la significación, contribuyendo así a crear historias de la imaginación y la sensibilidad como historias esencialmente vivas a la vez que activas, capaces de acceder a ese proceso metafórico tan arduamente buscado por el artista contemporáneo.

Es lícito comprender la obra dancística próxima a ecuaciones matemáticas, pero por muy próxima al formalismo que se nos aparezca no podremos explicarla basándonos en figuras geométricas y movimientos supeditados al espacio y al tiempo. Para configurar todos los elementos, será necesaria la vuelta a lo misterioso, tal como defendería Kandinsky, intuir las posibilidades geométricas en el espacio requiere acudir a lo invisible, lo cual concluiremos como centro de nuestras afirmaciones en torno a una forma viva, porque el malabarismo formal no está exento de misterio, el cual funciona como uno de los mayores poderes en el *Arte*. Por lo que partiendo del pleno dominio del lenguaje a utilizar, el creador

transcurrirá, inevitablemente, por un pisar lo inseguro y permitir la responsabilidad presente en las relaciones con el lenguaje, con el sentido, con la expresión, con el encuentro con el otro, incluso partiendo de lo individual, buscando una significación acompañada del compromiso de la responsabilidad consistente en alcanzar la comprensión del receptor, así como la fiel plasmación que la propia obra exige.

Para concluir nuestro recorrido derridiano nos aproximaríamos al término deconstrucción, término que nos afirmarí­a la autonomía de la forma corpórea alejada del significado. Así, teniendo en cuenta dicha descripción en el ámbito dancístico, haríamos dos tipos de lectura en la composición coreográfica: aquella que presenta una sola significación, basada en un mensaje límpido y cristalino, o la *deconstructiva* que afirmará la plasticidad y corporeidad misma de los significantes (que en nuestro caso los conformarán los propios cuerpos y movimientos). El que la danza, simplemente, escriba en el espacio no significa que solo remita a sí misma.

En definitiva, saber decidir qué prima sobre qué es parte esencial del hecho de formar, seleccionar el material adecuado para aplicarlo y emplearlo del modo correcto es parte fundamental de la producción; producciones que, cada vez requieren de más conocimientos para ser enfrentadas. De ahí la importancia de la calidad formativa en las enseñanzas artísticas superiores, las cuales han de enriquecerse para repartir las herramientas adecuadas entre todos aquellos que sienten la necesidad de crear desde concepciones artísticas.

Finalmente, con el ánimo de consolidar algunas de las afirmaciones que esta investigación trataba de aportar, (teniendo en cuenta lo ya mencionando respecto a la parte empírica y por tanto empática a la que al presente estudio le atañe) habríamos de acudir a la mirada de otros profesionales, pudiendo prestarse o no

a la confirmación de nuestras propias afirmaciones. Nos encontraríamos, pues, con tres creadores radicalmente distintos en su labor artística, pero que, a su vez, mantenían ejes comunes como impulso de sus creaciones, lo que acabaría confirmando, positivamente, el grueso de nuestras cuestiones.

Por un lado, la pluralidad de lenguajes danzados sería reconocida, por todos ellos, como aspecto necesario y positivo en lo que atañe al mundo de la danza, defendiendo la variedad estilística, aunque desde ópticas cualitativas que, gustando o no, pudiesen aportar calidad y riqueza al arte coreográfico.

Por otro lado, la confirmación de la adecuada fusión de elementos racionales e intuitivos supuso una constante en sus reflexiones sobre sus propios modos de enfrentar la creación, colocando la inteligencia al servicio de la imaginación y el instinto, lo cual nos confirmaba la importancia que, todos ellos, otorgaban al pensamiento. En cada uno de ellos, distinguiríamos diversas formas de encarar cuerpo y mente, encontrando que las ideas podrían emerger, espontáneamente, de aquello que el cuerpo externo propusiese. Al igual que podría suceder al contrario, lo que, en el caso de Morau, quedaría mayormente constatado, partiendo de su condición de no bailarín. En cualquier caso y, a nuestro entender, ambas concepciones se hacen inminentes. Por un lado, aquellas que defienden un alcance del pensamiento gracias a la actividad puramente física, como su opuesta, las que desde el pensamiento se convierten en pura danza.

Cada uno de los tres artistas apoyaría la importancia de la educación en la danza como arte plural que necesita de formaciones múltiples para completar los requerimientos necesarios a los que el bailarín contemporáneo⁴⁷⁵ está expuesto, habida cuenta de la importancia de recibir las técnicas de formación principales, junto con un repertorio de estilos que contribuyan a enriquecer la expresividad.

⁴⁷⁵ Entendiendo el término como sinónimo de actual.

Todo ello, sumado a un trabajo intelectual que, hoy, es esencial para el danzante. Los tres artistas afirman que sus danzantes han de reunir, inteligencia, creatividad y control físico para poderse considerar artistas completos, puesto que la forma huérfana de sentido o significación, no funcionaría. Afirmaciones que, paralelamente, colindan, en positivo, con todas las propuestas que este estudio plantea.

En definitiva, encontraríamos en todos ellos el dinamismo, pero también la escucha, la necesidad inherente al verdadero artista de continuar caminando, transformando, trasgrediendo, traspasando barreras que atravesen lenguajes ya dados, para crear nuevos y diferentes, lo cual, en nuestra opinión, no hace sino continuar ampliando la concepción dancística actual que, cada vez más unida a la escena teatral contemporánea, requiere de la amplitud del conocimiento, y de la innata vocación, para darse a la realidad del mundo actual.

En síntesis, ampliar la creatividad del danzante profesional se conformaba como una de las propuestas más interesantes que planteaba nuestra investigación. Procuramos edificar todo un pensar desde fragmentaciones, asociaciones y datos empíricos, que pudiesen contribuir al enriquecimiento del hacer coreográfico y dancístico, al tiempo que arrinconábamos las viejas concepciones que mantenían a los profesionales de la danza bajo la óptica de coreógrafos que, poco o nada, dejaban actuar la creatividad de sus bailarines. De este modo, nos adaptábamos a los tiempos actuales, donde el bailarín profesional habrá de disponer de inteligencia y sensibilidad, además de una sólida preparación física para poder derivar en creatividad.

Lo cierto es que un bailarín no solo dependerá de una excelencia física en tal o cual técnica, sino que, como artista, debe confiar y desarrollar una sabiduría interior que le permita descubrir poesía. La configuración de tales poemas se deberá a cuerpos físicos que podrán ser articulados de multitud de modos

distintos, alcanzando así la comunicación, al tiempo que la plástica de la imagen. Para esto hay que escarbar más allá del afuera, reconciliando ambos estados del cuerpo en su totalidad. El afuera y el adentro, Apolo y Dionisos, tal como Nietzsche defendería. Para cualquier analista del arte, dicha afirmación supondría una evidencia, pero cuando del arte de la danza, y de aquel que la práctica se habla, dichas disertaciones se complican, precisamente por el instrumento del cual, tal forma de arte se vale. La ambigüedad inherente a la danza, así como su primordial condición externa, la sitúan en un espacio singular desde el qué reflexionar, cuidadosamente, para evolucionar.

Al igual que la filosofía, la danza es un lenguaje del espíritu y de la razón, ambas necesitan de su dialéctica para su supervivencia, pertenecen a la individualidad del ser humano y a la colectividad natural entregada por el cosmos.

Me gusta la palabra fusión. [...] Mejor fisión, una mezcla atómica: una coctelera con los pies clavados en el suelo de Juan Belmonte, los brazos aéreos de Isadora Duncan y el medio cimbreo de barriga de Jeff Cohen en Los Goonies. Y con todos estos ingredientes hacer una bebida agradable e intensa, que esté rica o amarga o se te suba a la cabeza. Nuestra tradición también es esa mezcla, venimos de un cóctel y los ortodoxos quieren esconder su fórmula secreta. Pero no, razas y religiones y credos políticos, ¡todo se mezcla!, ¡todos pueden bailar juntos! Quizás no agarrados, pero sí unos al lado de los otros.⁴⁷⁶

Israel Galvan.

⁴⁷⁶ Palabras extraídas del Mensaje Oficial del Día Internacional de la Danza 2015, pronunciado por Israel Galván, seleccionado por el Instituto Internacional de Teatro (ITI) como el autor del mencionado mensaje. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas>

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

1. OBRAS COMPLETAS

ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y la danza moderna*, Madrid: Alianza editorial, 2012.

ADORNO, Theodor W: *Mínima moralía: reflexiones sobre una vida dañada*, México: Akal, 2004.

— *Teoría Estética*, Madrid : Akal, 2004.

ARTAUD, Antonin: *Para terminar con el juicio de Dios*, Argentina: Need de Lingenti Maria L, 1998.

— *El Teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1978.

— *Van Gogh. El suicidado de la sociedad*, Argentina: Argonauta, 2007.

AU, Susan: *Ballet and Modern Dance*, Londres: Thames and Hudson, 1988.

AUMONT, Jacques: *La estética hoy*, Madrid: Cátedra, 2001.

BALANCHINE, George y MASON, Francis: *101 argumentos de los grandes ballets*, Madrid: Alianza Editorial S.A, 1988.

BARDET, Marie: *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires: Cactus, 2012.

BARIL, Jacques: *La danza moderna*, París: Paidós, 1977.

BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*, Buenos Aires: Paidós, 1995.

BARUCH, Spinoza: *Ética, demostrada según el orden geométrico*, Madrid: Editora Nacional, 1980.

BENJAMIN, Walter: *El Arte en la era de la reproducción mecánica*, Madrid : Taurus, 1973.

BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo: *Mansiones en el cine*, Madrid: Asociación Hidalgos a fuero de España, 2006.

BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo y MERINO PERAL, Esther: *Divino escenario: aproximaciones a la historia de las artes escénicas*, Madrid: Ediciones Cumbres, 2014.

BLOOM, Philip: *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1915*. Barcelona: Anagrama 2010.

BOZAL, Valeriano: *El gusto*, Madrid: Valeriano Bozal, 1999.

__ *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid : Visor Dis S.A, 2000.

__ *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid : Antonio Machado libros S.A, 1987.

BUCKLE, Richard: *Diaghilev*, Madrid: Siruela, 1991.

CAMILLE, Dumoulié: *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, Madrid: Siglo XXI editores, 1992.

CASABONA NAVARRO, Alberto: *Introducción al pensamiento de Gilles Deleuze*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2001.

CARUSSO, Ana Laura: *La danza expresionista*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela, 2011.

COLOMÉ y PUJOL, Delfín: *La guerra civil española en la Modern Dance 1936,1939*, Madrid : Centro de Documentación de Música y Danza, 2010.

__ *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid: Turner S.A, 1989.

__ *Pensar la danza*, Madrid: Turner S.A 2007.

COOPER ALBRIGHT, Ann: *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*, Hannover: Wesleyan University Press of New England, 1997.

COPELAND, Roger y COHEN, Marshall: *What is Dance*, Nueva York: Oxford University Press, 1983.

COPLAND, Aron: *Cómo escuchar la música*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CROCE, Benedetto: *Breviario de Estética*, Argentina: Espasa Calpe, 1938.

DALLAL, Alberto: *La danza contra la muerte*, Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México 1979.

DELEUZE, Gilles: *Diferencia y Repetición*, Madrid: Amorrartu, 2002.

___ *Foucault*, Barcelona: Paidós., 1987.

___ *Imagen Movimiento*, Barcelona : Paidos., 1984.

___ *Imagen Tiempo*, Barcelona: Paidos, 1987.

___ *Lógica do Sentido* (1969) Edición Electrónica: Escuela de Filosofía, Universidad Arcis, 1974. Disponible en: <http://www.philosophia>

___ *Spinoza: filosofía práctica*, Buenos Aires: Tusquets Editores S.A, 2006.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 1997.

DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989.

___ *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, Valencia: Pre-Textos, 1985.

DEWEY, John: *El arte como experiencia*, Barcelona: Paidós S.A, 2008.

DUFRENNE, Mikel: *Fenomenología de la experiencia estética. Vol I. El objeto estético*, Valencia: Fernando Torres S.A, 1982.

DUMOULLIE, Camille: *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, México: Siglo XXI Editores, 1998.

DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid: Akal, 2003.

___ *Mi vida*, Buenos Aires: Losada S.A, 2007.

DURÁN CHAPARRO, Pablo Andrés: *Paseando en las ruinas. Walter Benjamin y su concepto de revolución*, Colombia: Ediciones Uniandes, 2012.

ECHEGOLLEN OLLETA, Javier: *Historia de la filosofía, Vol III* [Online] Editorial Edinumen.

Disponible en: <http://www.e-torredebabel.com>.

ECO, Umberto: *La definición del arte*, Barcelona: Martinez Roca SA, 1983.

— *Historia de la belleza*, Barcelona: Random House Mondari SA.

— *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Turín: Giulio Einaudi editore, 1984/2000.

FERRIER, Jean Louise: *Paul Klee*, Lisboa: Lisma, 2001.

FEUER, Jane: *El musical de Hollywood*, Madrid: Verdoux S.L, 1982.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich: *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*, Madrid: Altalena, 1982.

FOUCAULT, Michel: *El cuerpo utópico: las heterotopías*, Argentina: Nueva Visión Argentina, 2010.

FRATINI SERAFIDE, Roberto: *A contracuento: La Danza y las derivas de narrar*, Barcelona: Mercats de les flors, 2012.

FREUD, Sigmund: *El psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial 2000.

GABIÑA, Graciela Wmaba: *Teatro Expresionista Aleman*, Madrid: Fondo de Cultura Económica., 2004.

GADAMER, Hans-George: *Verdad y Método. Vol I, Vol II*, Salamanca: Sígueme S.A, 1977.

GARAFOLA, Lynn and VAN NORMAN BAEN, Nancy: *The Ballets Russos and its Worlds*, Italy: Eurographics S.P.A, 1999.

GARAUDY, Roger: *Danser sa vie*, París: Editons du Seuil, 1973.

GARCÍA, Lorca: *Teoría y Juego del duende*, Barcelona: Nortedur S.L.U 2010.

- GARCÍA MORENTE, Manuel: *La filosofía de Kant. Una introducción a la filosofía*, Madrid: Ediciones Cristiandad S.A, 2004.
- GARCÍA YEBRA, Valentín: *La poética de Aristóteles*, Madrid: Gredos S.A., 1974
- GUERRA, Ramiro: *Calibán danzante*, Cuba: Letras cubanas, 2008.
- __ *Coordenadas Danzarias*, Cuba: Letras cubanas, 1999.
- __ *De la narratividad al abstraccionismo en la danza*, Cuba: Centro de Investigación de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003.
- __ *Eros baila: danza y sexualidad*, Cuba: Letras cubanas, 2000.
- GIL CALVO, Enrique: *Los depredadores audiovisuales: juventud urbana y cultura de masas*, España: Técno, 1985.
- GIVONE, Sergio: *Historia de la estética*, Caracas: Técno., 1999.
- __ *Historia de la nada*, Córdoba: Adriana Hidalgo editora S.A, 2001.
- GOTTFRIED, Martin: *Bob Fosse. Vida y muerte*, Barcelona: Alba Editorial, 2006.
- HARTMANN, Nicolai: *Estética*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- HEIDEGGER, Martin: *El origen de la obra de arte. Caminos del Bosque*, Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- __ *Ser Y Tiempo*, Granada: Rústica Ediciones, 2005.
- HOGHE, Raimund: *Pina Bausch, historias del teatro-danza*, Madrid: Fondo de Cultura Económica., 2006.
- HORST, Louis: *Pre-Classic Dance Forms*, New York: Dance Horizons, 1972.
- HORST, Louis y RUSSELL, Carrol: *Modern Dance Forms*, San Francisco: Impulse Publicatios, 1961.
- HUMPHREY, Doris: *El arte de crear danzas*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- JIMÉNEZ, José: *Teoría del arte*, Madrid: Tecnos/ Alianza, 2010.

___ *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Madrid: Mondadori España S.A, 1989.

JOWITT, Deborah: *Time and the Dancing Image*. Los Ángeles California: University Press of California, 1988.

KANDINSKY: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 2001.

KANT, Inmanuel: *Lo bello y lo sublime*, Biblioteca Virtual Universal, 2003.

___ *Crítica del Juicio*, Madrid: Espasa Calpe, 1984.

KERENYI, Karl: *Dionisios*, Barcelona: Herder, 1998.

KIRSTEIN, Lincoln: *A Short History of Classic Theatrical Dancing*, Nueva York: Dance Horizons, 1969.

LEPECKI, André: *Agotar la danza "performance" y política del movimiento*, Barcelona: Mercats de les flors, 2009.

LEYRA, Ana María: *La mirada creadora*, Barcelona: Ediciones 62, 1993.

___ *Tiempo de estetica*, Madrid : Fundamentos, 1999.

LOUPPE, Laurence: *Poética de la Danza Contemporánea*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

LYOTARD, Jean-François: *La diferencia*, Barcelona: Gedisa, 1988.

MAILLARD, Chantal: *La creación por la metáfora, Introducción a la razón-poética*, Barcelona: Anthropos, 1992.

MAILLARD, Chantal y PUJOL, Óscar: *Rasa: El placer estético en la tradición india*, Varanasi: Indica Books, 1999.

MASLOW, Abraham: *La personalidad creadora*, Barcelona: Kairós, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península, 1975.

NAVERAN, Isabel; ECIJA, Amparo: *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid: Artea, 2013

NIETZSCHE, Friedrich: *Aurora*, Madrid: Edaf, 1996.

___ *Beyond Good and Evil*, U.K: Vintage books, 1989.

___ *La gaya ciencia*, Madrid: Edaf, 1967.

___ *La genealogía de la moral*, Madrid: Alianza, 2000.

___ *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres*, Madrid: Akal, 1996.

___ *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Alianza Editorial, 2012.

___ *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Edaf, 1998.

___ *La Voluntad de Poder*, Madrid: Edaf S.A, 2000.

NOMMIC, Yvan y ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio: *Los ballets ruses de Diaghilev y España*, Madrid: Archivo Manuel de Falla, Centro de documentación de Música y Danza INAEM, 2012.

NOVERRE, Jean Georges: *Cartas sobre danza y otros ballets*, la Habana: Arte y Literatura, 1985.

OLIVARES, Vicky, ISSE MOYANO, Marcelo: *Danza. Investigación en argentina*, Buenos Aires: Balletin Dance, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

PARDO, Jose Luis: *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Barcelona: Circulo de Lectores S.A, 2007. Chile: Lom Ediciones, 2008.

___ *Sobre los espacios: Pintar, escribir, pensar*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.

PARTSCH-BERGSON, Isa: *Modern Dance in Germany and the United States*. Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1994.

- PAVIS, Patrice: *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1984.
- PEREZ SOTO, Carlos: *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Chile: Lom Ediciones, 2008.
- PERNIOLA, Mario: *La estética del siglo veinte*, Madrid: A.Machado Libros S.A, 2001.
- PLATÓN: *Diálogos. Leyes. (LIBROS VII-XII). (II, III)* Madrid: Gredos, 1999.
- PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido*, Vol III, Madrid: Alianza, 1970.
- REYES PALACIOS, Felipe: *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* México: Gaceta S.A, 1991.
- RICOEUR, Paul: *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México: Fondo de cultura económica, 2004.
- RODRÍGUEZ, Jose Luis: *El autor y su obra. Antonin Artaud*, Barcelona: Barcanova, 1981.
- ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar el S.XX a través de su música*, Barcelona. Seix Barral S.A, 2014.
- ROUSSEAU, Jean Jacques: *Emilio*, Madrid: Alianza Editorial 1975.
- ___ *Sueños de un paseante solitario*, Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- SAFRANSKI, Rudiger: *Un Maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona: Tusquets Editores, 2010.
- ___ *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Barcelona : Tusquets Editores, 2010.
- SÁNCHEZ , Jose.A: *La Escena Moderna*, Madrid: Ediciones Akal S.A, 1999.
- SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés: *Shopenhauer. Palabras Aforismos y Comparaciones*, Barcelona: Edhasa, 1995.
- SÁNCHEZ VAZQUEZ, Adolfo: *Antología. Textos de estética y teoría del Arte*, México: Universidad Nacional Autónoma, 1978.

SANTIAGO BOLAÑOS, María Fernanda: *Mirar al Dios. El teatro como camino de conocimiento*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

___ *El secreto de Ofelia: Teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria*, Madrid: Cumbres, 2014.

SHAJOWICZ, Ludwig: *De Winckelmann a Heidegger. Ensayos sobre el encuentro Griego-Alemán*, Editorial Universidad de Puerto Rico, 1986.

SHOPENHAUER, Arthur: *El Mundo como voluntad y representación*, Madrid: Alianza, 2002.

SILVER, Philip W: *Fenomenología y razón vital: génesis de "Meditaciones del Quijote" de Ortega y Gasset*, Alianza Editorial, 1978.

TAFALLA, Marta: *Theodor W Adorno. Una filosofía de la memoria*, Barcelona: Herder Editorial, 2003.

TATARKIEWICZ, Wladislaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Tecnos, 1997.

TAYNE, Hippolyte Adolfo: *Filosofía del arte*, Madrid: Aguilar 1957.

TRÍAS Egenio: *Lógica del límite*, Barcelona: Destino, 1991.

VARELA, Gustavo: *La filosofía y su doble: Nietzsche y la Música*, Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008.

VATTIMO, Gianni: *Las aventuras de la diferencia*, Barcelona: Península, 1985.

___ *Diálogos con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Barcelona: Paidós, 2002.

___ *Más allá del sujeto*, Barcelona: Paidós, 1992.

___ *El sujeto y la máscara*, Barcelona: Península, 1989.

VATTIMO, Gianni y ROVATTI PIER, Aldo: *El pensamiento débil*, Madrid: Catedra, 1988-2006.

VVAA: *Merce Cunningham*, Barcelona: Fundación Antoni Tapies, Charta, 1999.

- WIGMAN, Mary: *El lenguaje de la danza*, Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2002.
- XENAKIS, Françoise: *Me casé con un genio*, Madrid: Espasa Calpe S.A, 1987.
- XIRAU, Ramón y SOBREVILLA, David: *Estética*, Madrid: Trotta SA, 2003.
- YARZA, Ignacio: *Introducción a la estética*. Navarra: Universidad de Navarra S.A, 2004.
- ZAMBRANO, María: *Algunos lugares de la pintura*, Madrid: Eutelequia, 2012.
- ___ *Filosofía y Poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ___ *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- ___ *El hombre y lo divino*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- ZINKER, Joseph: *El proceso creativo en la terapia gestáltica*, México: Paidós Mexicana S.A, 2003.

2. TESIS DOCTORALES

- ALONSO FERNÁNDEZ, Zoa: *La danza en época romana: una aproximación filológica y lingüística*, Madrid: Universidad Complutense, 2011.
- CASTRO CICERÓN, M^a Lourdes: *Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación: Poesía, música y danza*, Madrid: Universidad Complutense, 2011.
- RABADAN OLVERA, Alejandra: *El cuerpo: una conceptualización desde la danza nueva*, México, Michoacán: Tesis Doctoral, 2008.

ARTÍCULOS

- ALBIZU, Ibis. "Pas de deux: ballet y filosofía." *Teoría de la danza*, 17 de Mayo, 2015.
- Disponible en: <http://www.teoriadeladanza.wordpress.com>.
[Consulta 10 de Abril de 2014]

AVILA, Raimon. "Fernand Shirren i els moviments del ritme." *Estudis escènics: quaderns de l'institut del Teatre*, N° 32, Avila ,2007.

Disponible en:

<http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/251665>[Consulta el: 16 de agosto de 2014]

BADIOU, Alain. "La danza como metáfora del pensamiento." *Fractal: Revista trimestral*.

Disponible en: <http://www.mxfractal.org>

[Consulta el 4 de Febrero de 2014]

BENEDICTO, Irene."Entrevista a Marcos Morau, director y coreógrafo de Siena con la compañía La Veronal." *Tras el escenario*. Abril 2013.

Disponible en: <http://www.traselescenario.wordpress.com>.

[Consulta el 26 de Mayo de 2014]

BERCIANO, Modesto. "Heidegger, Vattimo y la deconstrucción." *Anuario filosófico*, 1993(26), 9-45.

Disponible en: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/630>

[Consulta 02 de abril 2014.]

BEUCHOT, Mauricio. "Hermenéutica y sociedad en Gianni Vattimo." *A Parte Rei* 54. *Revista de Filosofía*, Noviembre de 2007.

Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/beuchot54.pdf>

[Consulta el 03 de Abril de 2014.]

BLUMENTAL, Eileen."Corrientes Orientales: La tendencia del teatro occidental." pdf. *Revistes Catalanes amb Accés Obert Raco*

Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Assaigteatre/article/download>

[Consulta el 2 de Octubre 2014]

BOTANA MARTIN, Abril y SAMPEDRO MOLINERO, Javier."Danza, arquitectura del movimiento" *Educación Física y deportes* 3º trimestre, 2010, pp 99-107.

BRAVO, Julio."Momix: Bailando con vacas" *ABC*, 9 de Marzo, 1993, p 10.

CASTIGNANI, Lic Franco. "Deleuze o el cuerpo eufórico. Danza filosofía y sus mutuos contaminantes." *Seminario Cuatrimestral teórico práctico en el marco de investigación, el cuerpo del performer*. 10 de agosto de 2010.

Disponible en: <http://deleuzeoelcuerpoeufórico.blogspot.com.es>.

[Consulta el 14 de febrero de 2014.]

CATALÁN DEU, Jose. "Nippon-Koku' audaz propuesta en danza" *Guía Cultural* Febrero de 2014.

Disponible en: <http://www.periodistadigital.com>.

[Consulta el 20 de Mayo de 2014]

DE FRANCISCO, Itziar. "Momix, a manos llenas" *La Razón*, 29 de Octubre de 1999, p 62.

DERRIDA, Jaques. El pensamiento es un alma cuyo cuerpo es la lengua. Entrevista José Méndez realizada en Madrid, tras la intervención de Derrida, el 22 de Abril, en el ciclo "Los Intelectuales", Residencia VII-IX, 1997, pp.3-5

Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar>.

[Consulta el 06 de Marzo de 2014.]

DOMINGUEZ, Javier: "Teoría estética en Heidegger", *Areté*, vol. 3, nº 2, 2013, p. 183-205.

ESTEBAN, Nieves. "Realidad Virtual" *La Razón*, 30 de Octubre 1999, p 60.

FERNANDEZ, Victor Hugo. "Momix: El legado de Pilobolus", *Monsalvat*, 1987, p 22.

FOUCAULT, Michel: "Topologías" *Fractal*, Nº48,39, 2008

FOUCAULT, Michel. "Des espaces autres" *Conferencia en 1967 publicada en Architecture Mouvement, Continuité*, n 5, Octubre de 1984, pdf. Disponible en: http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf

[Consulta el 20 de Febrero de 2015]

GIL, Carlos. "Espiritualidad carnal" *Centro de documentación teatral*, 2003, p 26.

GOMEZ, Carlos: "El jardinero fiel. Moses Pendleton/Momix" *Susy Q*, Nº 31, 2011.

GOMEZ COMINI, Cristina. "La improvisación como herramienta dramaturgica." *Revista DCO. Danza, Cuerpo, Obsesión. Estudios sobre arte coreográfico*, 2003. Disponible en: <http://estudicgc.blogspot.com.es>. [Consulta el 01 de Abril de 2014.]

HAMMOND, Helena. "Dancing against History: (The Royal) Ballet, Forsythe, Foucault, Brecht, and the BBC." *Dance research* Vol 31.2, 2013, p.120-143 Edinburgh University Press.

HERNANDEZ MARCOS, Maximiliano. "Teoría de la sensibilidad, teoría de las humanidades. El proyecto filosófico de la estética en A.G. Baumgarten." *Cuadernos dieciochistas*, vol.4, 2003, Universidad de Salamanca. Disponible en: <http://www.dialnet.uniroja.es/descarga/articulo/2153150.pdf>. [Consulta el 11 de Marzo de 2014.]

IBERNI, Luis. "Momix: Baile Comercial" *La Razón*, 28 de Noviembre, 2003, p 67.

JÄRVINEN, Hanna. "Great Horizons Flooded with the Alien Light of the Sun: *Le Sacre du Printemps in the Russian Context*" *Dance research*, Vol 31.1, 2013, p.1-25, Edinburgh University Press.

JUANES, Jorge. "Artaud y el teatro de la crueldad." *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, ISSN 1134-7643, N° 48-49, 2005, págs. 189-206 Disponible en: <http://dialnet.uniroja.es/servlet/articulo?codigo=1996358> [Consulta el 14 de Febrero 2015]

Khan. O . "Humanidad." *Susy Q*, N° 50, 2010

L.CABALLERO, Mercedes. "Me gusta desmenuzar las miserias." *Unblogdedanza*, 27 de Octubre, 2011. Publicada en *Susy q, revista de Danza*, 2011. Disponible en: <http://www.unblogdedanza.com>. [Consulta el 27 de Mayo de 2014]

LEVIN, David Michael. "Los filósofos y la danza", *A parte Rei. Revista de Filosofía*, 2014. Disponible en: <http://www.serbal.pntic.mec.es/munoz11/levin>. [Consulta el 14 de Mayo 2014]

LLORENS, Pilar. "Momix" *Monsalvat*, N° 159, 1988, p 28.

MARINERE, Cristina. "Entre lagartos y coyotes" *Escenarios*, 2003, p 39.

MERCAU, Horacio Héctor. "El proceso de la experiencia en la filosofía de John Dewey: acción inteligente, creativa y democrática", *Logos*, 2012, N° 21, p. 91-124.

MICHERON, Cecil. "Introducción al pensamiento estético de María Zambrano: Algunos lugares de la pintura'." *Logos. Anales del seminario de Metafísica*, pdf, 2003, p.p 215-244, ISSN: 1575-6866.

Disponible en: <http://www.mav.org.es/documentos>

[Consulta el 14 de Mayo de 2014]

MONFORT, Vanessa. "Momix el gesto de lo cotidiano", *ABC cultural*, 25 de Septiembre, 1999, p 54.

MUÑOZ-ROJAS, Ritama. "Once piezas cortas muestran el peculiar estilo de la compañía Momix" *El País*, 25 de noviembre de 1998, p 8.

NIETO YUSTA, Constanza. "Jose Ortega Y Gasset y la Deshumanización del Arte. Espacio, Tiempo y Forma" *Hª del Arte*, serie VII, t.20-21, 2007-2008, págs. 285-289.

Disponible en: <http://www.eprints.ucm.es>

[Consulta el 28 de Enero de 2015]

NASINI, Belén. "Reflexiones en torno al origen de la creación pictórica de Miquel Barceló." Bajo Palabra. Revista de Filosofía ISSN 1576-3935, N°5, 02 de Octubre de 2010.

Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3411302>

[Consulta el: 02 de Febrero de 2014.]

PERALES, Luz. "Ohad Naharin: En Batsheva buscamos libertad, no un estilo." *El Cultural*, Noviembre 2010.

Disponible en: <http://www.elcultural.es>.

[Consulta el 19 de Mayo de 2014].

PINEDA PEREZ, Juan Bernardo. "Música y sonido en la danza contemporánea occidental del s.XX." *Revista Multimedia*, dic, 2012.

Disponible en: <http://www.danza.es/multimedia/revista/musica-y-sonido-en-la-danza-contemporanea-occidental-del-s.-xx>

[Consulta el: 17 de agosto de 2014]

PERRON, WENDY. "Balanchine through coreographers" *Dance Magazine*, Vol 78, 2004, Nº1,p.60.

PERRON, Wendy. "Ohad Naharin". *Dance Magazine*, Vol 80, Nº 10, 2006, p. 51.

PERRON, Wendy. "Balanchine boogies on Broadway" *Dance Magazine*, Vol 78, 2004, Nº 1, p. 72.

POVEDA, Anabel." Entrevista a Itzik Galili: `Poder de seducción" *Revista Multimedia*. Publicado en: *Por la Danza*, Nº Verano, 2006.

Disponible en: <http://www.danza.es/multimedia/revista/entrevista-a-itzik-galili-poder-de-seducion>

[Consulta 04 de Abril de 2014]

PRICKETT, Stacy. "Tradition and Innovation in Cross-Cultural Creativity. Defying Britain's Tick-Box Culture: Kathak in Dialogue with Hip-Hop" *Dance research*, Vol 30.2, 2012, p. 169-184, Edinburgh University Press.

PUY CURIEL, Josep. "Moses Pendleton." *Revista de Artes. Danza Moderna*, Nº 10, Agosto de 2008. Disponible en:

<http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes10/mosespendleton.html>

[Consulta el 31 de Marzo de 2014.]

QUINTANAS, Anna. "La ontología de la actualidad de Gianni Vattimo:Una filosofía entre la religión y la política." *A Parte Rei*.60, Noviembre de 2008.

Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es>.

[Consulta el 03 de Abril de 2014.]

RAMIREZ, Mario Teodoro. "El pliegue y el quiasmo." *Revista de Filosofía* 1885-5679, Nº 49 Mayo de 2013. Disponible en:

http://www.erevistas.csic.es/ficha_articulo.php?url=oai_revista994:155&oai_iden=oai_revista994

[Consulta el 28 de Marzo de 2014.]

RAMPEZ ALCOLEA, Fernando. "Dos respuestas desde la estética a la pregunta por la filosofía a través de Heidegger y Deleuze". *Revistas Científicas Complutense*,30 de octubre de 2007.

Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/asem/article/viewFile>.

[Consulta el 30 de Enero de 2014.]

ROJAS OSORIO, Carlos. " Gilles Deleuze: La Máquina social" *Antroposmoderno*
Publicado el 07 de Febrero del 2007.

Disponible en: <http://antroposmoderno.com>

[Consulta el 12 de Mayo de 2014]

SAEZ RUEDA, Luis. "Sendas comunes en el arte y la filosofía del siglo XX. El compromiso nihilista en la experiencia estética." Publicado en *Volubilis*, nº12, 2005 p.57-58 Departamento de filosofía de la Universidad de Granada.

Disponible en: http://www.ugr.es/~lsaez/cv/volubilis_arte.pdf

[Consulta el 12 de Enero de 2015]

SALAS, ROGER. "Los peligros de la acrobacia" *El País*, 27 de noviembre de 1998, p 60.

SILVA-PROLL DOZO, Tamara Roberta. " Cómo se hace oír el cuerpo en la razón. Comentario a los párrafos 16, 17, 18 de El Nacimiento de la tragedia. *Hybris. Revista de Filosofía*, Vol.5, Nº Especial: El Arte de Dionisos, Julio 2014, p. 129-144.

TORRES, Rosana. "Momix explora la belleza del desierto con su impactante poesía visual" *El País*, 26 de noviembre del 2003.

VALDEARCOS AYALA, Victoria. "Respondiendo a la cuestión de la danza Butoh." *Revista Multimedia*. Festival de Barcelona Butoh, 2011.

Disponible en: <http://www.danza.es/multimedia/revista/respondiendo-a-la-cuestion-de-la-danza-butoh>

[Consulta el 03 de Mayo de 2014]

V.PALAZÓN, Eloy. "Nippon-Koku o la danza como acto de contrapoder." *Culturamas*, 9 de Febrero de 2014.

Disponible en: <http://www.culturamas.es/blog/2014/02/09/nippon-koku-o-la-danza-como-acto-de-contrapoder/>

[Consulta el 20 de Mayo de 2014]

PÁGINAS WEB Y RECURSOS ELECTRÓNICOS

AGENCIA EFE. Ohad Naharin, inventor del lenguaje "Gaga" que los flamencos tan bien hablan. Noviembre 2010.

http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/danza/ohad-naharin-inventor-del-lenguaje-gaga-que-los-flamencos-tan-bien-hablan_bkedPo6EPbo5HejKUqOEK/

[Consulta el 27 de Mayo del 2014]

BATSHEVA CO. Ohad Naharin.

<http://www.batsheva.co.il>.

[Consulta el 18 de Mayo de 2014]

BYER, Diana. Agnes de milles 1905-1993. New York City Ballet.

<http://www.nytb.org/images/demille-guide2.pdf>

[Consulta el 13 de Octubre de 2014]

BORRÉ, Ana. Una fenomenología del cuerpo que danza. *Cuadernos de Danza*.

<http://www.cuadernosdedanza.com>.

[Consulta el 15 de Marzo de 2014.]

CND. Nippon Koku

<http://www.cndanza.mcu.es>

[Consulta el 20 de Mayo de 2014]

COWELL, Mary-Jean. Ito Foundation Biography.

<http://www.michioito.org>

[Consulta el 10 de Octubre de 2014]

DARREL, Wood. Preview of Johan Inger's Rain Dogs: Cedar Lake Contemporary Ballet.

<http://www.nycdancestuff.wordpress.com>.

[Consulta 20 de Mayo de 2014]

DIAZ SANDE, Jose Ramón. Baryshnikov. Dance Foundation.

<http://www.madridteatro.eu>.

[Consulta el 04 de Mayo de 2014]

ENCICLOPEDIA BRITÁNICA. "Hellen Tamiris" Women in American History by.

Marzo 2003. <http://www.search.eb.com>

[Consulta: 22 Octubre 2014]

FARINA, Cynthia. Arte, cuerpo y subjetividad: Improvisación y coreografía. <http://www.dcoestudi4.blogspot.com.es>.
[Consulta el 08 de Marzo de 2014.]

FOUNDATION, George Balanchine. Biography of George Balanchine 1904-1983, 2002. [http:// www.balanchine.org](http://www.balanchine.org)
[Consulta el: 28 de Octubre 2014]

FRATINI SERAFIDE, Roberto. Propuestas teóricas para una narratología de la Danza. Trabajo de investigación (Departamento de Filología Catalana de la UAB) <http://www.recercat.net>.
[Consulta el 20 de Mayo de 2014]

GULLÓN, RICARDO. Figuras que desaparecen: Alain. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com>.
[Consulta el 08 de Marzo de 2014.]

HUME, David. *Sobre la norma del gusto*, [Online]
<http://www.ugr.es/~zink/pensa/Hume1757.pdf>
[Consulta 11 de Julio de 2014]

KRAUSS, Nikol. Interview with Ohad Naharin. *Luminato*, Junio, 2012. <http://www.youtube.com>.
[Consulta el 27 de Mayo de 2014]

LAVANDERA, Maria José. "Mr.Gaga": El secreto del coreógrafo israelí Ohad Naharin. Enero 2014
<http://www.revistarevol.com>.
[Consulta el 26 de Mayo del 2014]

MCPHERSON, Elizabeth. Helen Tamiris 1902-1966. Dance Heritage Coalition, 2012.
http://www.danceheritage.org/treasures/tamiris_essay_mcpherson.pdf
[Consulta 4 de Octubre 2014]

MARTÍN, Francisco José. El “sueño creador” de María Zambrano (Razón poética y hermenéutica literaria) Enero 2015. Universidad de Siena. Centro Virtual Cervantes.
<http://www.cvc.cervantes.es>
[Consulta el 28 de Enero del 2015]

MARTOS CARMONA, Mercedes. Max y Naharin. Noviembre 2010.
<http://www.culturamas.es>.
[Consulta el 4 de Mayo del 2014]

MERCAT DE LES FLORS. Dansa i movimet. Marcos Morau & La Veronal.
<http://www.mercatflors.cat>
[Consulta el 20 de Mayo de 2014]

MORAU, Marcos & La Veronal. CND, Nippon-koku.
<http://www.youtube.com>.
[Consulta el 27 de mayo del 2014]

MORAU, Marcos. Entrevista a Marcos Morau.
<http://youtube.com>.
[Consulta el 27 de Mayo de 2014]

PERIDANCE CAPEZIO CENTER. Ohad Naharin Faculty Profile
<http://www.peridance.com>.
.[Consulta 12 de Mayo de 2014]

PREVOTS, Nayma: *Lester Horton (1906-1953)*, Dance Heritage Coalition, 2012.
http://www.danceheritage.org/treasures/horton_essay_prevots.pdf
[Consulta el 19 de Octubre 2014]

REY, Nereida. Teoría y práctica de la danza moderna. Lester Horton. Agosto 2007.
<http://www.teoriadanzamoderna.blogspot.com.es>
[Consulta el: 20 de Octubre 2014]

VAZQUEZ ROCCA, Alberto. *Revista Observaciones Filosóficas*. Madrid, España. Noviembre 2006.
<http://www.observacionesfilosoficas.net>
[Consulta el 20 de Febrero 2013]

VAILL, Amanda. Biography Jerome Robbins Foundation. 2001.

<http://www.jeromerobbins.org>

[Consulta el 28 de Octubre 2014]

VINCENNES, C. "Les Cours de Gilles Deleuze". Obtenido de Les Cours de Gilles Deleuze. Mayo de 1973.

<http://www.webdeleuze.com>

[Consulta el 18 de Enero 2013]

WIRTH, Isis. William Forsythe. (Alemania).

<http://www.ciudaddeladanza.com>.

[Consulta el 08 de Abril de 2014]

OTROS

AAVV, *Nietzsche actual e inactual. Proyecciones en el pensamiento contemporáneo*. Argentina, Oficina de Publicaciones-Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires. 1994. P.304. En: BERTI, GABRIELA. "Friedrich Nietzsche, Mary Wigman: danzar en el caos".

ARTAUD, Antonin: *Me sobra un cuerpo. Libro III*, Argentina: Editora Clandestina, 2003. (Recopilación de textos del autor recogidas por la editorial mencionada)

BUSTAMANTE, Jose Luis. *La concepción del tiempo en Nietzsche: fundamento de la ontología de una nueva filosofía*, Madrid: Ponencia Seminario Nietzsche, Universidad Complutense., pdf, Abril -2014.

MENSAJE OFICIAL DEL DÍA INTERNACIONAL DE LA DANZA 2015: pronunciado por Israel Galván, seleccionado por el Instituto Internacional de Teatro (ITI) como el autor del mencionado mensaje.

Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas>

MURCIANO FERNANDEZ, Isabel. *La influencia del pensamiento filosófico de Gilles Deleuze en el arte coreográfico contemporáneo*. Universidad Rey Juan Carlos. Instituto Universitario de la Danza "Alicia Alonso". 2012-2013.NASINI,

ROLDAN LOPEZ, Carlos. *Compendio sobre la obra deleuziana*. Madrid: 2013.

SANTOS, Julián. *Pensamientos que dan miedo. Reflexiones sobre el Eterno Retorno*. Madrid: Ponencia Seminario Nietzsche, Universidad Complutense, pdf, Junio -2014.

SILVA-PROLL DOZO, Tamara Roberta: *El cuerpo como sí mismo creador*. Madrid: Ponencia Seminario Nietzsche, Universidad Complutense, pdf, Febrero-2014.

ZWEIG, Stephan. El misterio de la creación artística. Conferencia pronunciada en Buenos Aires. Disponible en:

[http://www.medellindigital.gov.co/Mediateca/repositorio%20de%20recursos/Zweig,%20Stefan%20\(1881%20%E2%80%93%201942\)/Zweig_Stefan_El%20misterio%20de%20la%20creaci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf](http://www.medellindigital.gov.co/Mediateca/repositorio%20de%20recursos/Zweig,%20Stefan%20(1881%20%E2%80%93%201942)/Zweig_Stefan_El%20misterio%20de%20la%20creaci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf)

[Consulta el 04 de Febrero del 2015]

ENTREVISTAS PERSONALES

PRIMERA ENTREVISTA realizada al coreógrafo Johan Inger, por la autora de esta tesis, en Madrid, el 06 de Noviembre del 2014.

SEGUNDA ENTREVISTA realizada al coreógrafo Johan Inger, por la autora de esta tesis, en Madrid, el 04 de Marzo del 2015.

PRIMERA ENTREVISTA realizada a Chevi Muraday, por la autora de esta tesis, en Madrid, el 21 de Mayo del 2014.

SEGUNDA ENTREVISTA realizada a Chevi Muraday, por la autora de esta tesis, en Madrid, el 05 de Noviembre del 2014.

ENTREVISTA realizada a Marcos Morau, por la autora de esta tesis, en Logroño, el 29 de Noviembre del 2014.

REFERENCIAS VISUALES (FRAGMENTOS RECOGIDOS DE YOUTUBE)

AVE MARIA. Mia Michaels. Top Five Girls.

https://www.youtube.com/watch?v=ZuefUAK_FYI

BRISA: Johan Inger. Nederlands Dans Theater II.

<https://www.youtube.com/watch?v=ITwdQQrWkO8>

BLUES. Analia Gonzalez. Compañía en Movimiento

<https://www.youtube.com/watch?v=2TI-3IVuyjk>

CARMEN: Johan Inger. Compañía Nacional de Danza de España.

<https://www.youtube.com/watch?v=s9nEfjbs5NI>

CENIZAS: Chevi Muraday. Los Dedae Compañía de Danza.

<https://www.youtube.com/watch?v=6hEDwhh0q5Y>

COMPLEXIONS. Contemporary Ballet.

<https://www.youtube.com/watch?v=vdm7LhajqQI>

<https://www.youtube.com/watch?v=mF2k4RRfBb0>

DANCE TALKS. Jean-Philippe Dury, Richard Wherlock, Ed Wubbe. Ballet Basel.

<https://www.youtube.com/watch?v=7to429VdQoA>

EN EL DESIERTO: Chevi Muraday. Los Dedae Compañía de Danza.

<https://www.youtube.com/watch?v=1E45sXXx2QU>

ISLANDIA: Marcos Morau. La Veronal.

<https://www.youtube.com/watch?v=A7zUmYtv53Q>

JOAQUIM & SOOJIN: Benoit-Swan Powffer. Cedar Lake Contemporary Ballet.

<https://www.youtube.com/watch?v=Q3BQRa7F xv0>

MINUS 16: Ohad Naharin. Alvin Ailey Dance Company.

https://www.youtube.com/results?search_query=ohad+naharin+alvin+ailey

NADAYURE: Analia Gonzalez. Compañía en Movimiento. (Jazz-contemporáneo)

<https://www.youtube.com/watch?v=QCr5-tA2hkw>

NEW DANCES. Students of the Julliard School in contemporary-Modern dance.

https://www.youtube.com/watch?v=w_VfdjqFSHE

NIPPON KOKKU: Marcos Morau. Compañía Nacional de Danza.

<https://www.youtube.com/watch?v=a6veTZy3ulk>

RAIN DOGS: Johan Inger. Cedar Lake Dance Company.

https://www.youtube.com/results?search_query=Johan+inger+rain+dogs

REAL JAN: Mia Michaels Corograpies.(Trailer recopilatorio)

<https://www.youtube.com/watch?v=nBTyncOLvVw&list=PL5CAA1D7F44E9F2D9>

RETURN: Chevi Muraday. Los Dedae Compañía de Danza.

<https://www.youtube.com/watch?v=PIbuMgtDLvU>

RUSTY: Benoit-Swan Powffer. Ailey II Dance Company.

<https://www.youtube.com/watch?v=PUXzJCfcJP4>

SIENA: Marcos Morau. La Veronal.

<https://www.youtube.com/watch?v=Syuj9Xatmcw>

TABULA RASA: Ohad Naharin. Batsheva Dance Company.

<https://www.youtube.com/watch?v=mJY6IatydKc>

THE HOLE: Ohad Naharin. Batsheva Dance Company.

https://www.youtube.com/results?search_query=ohad+naharin+the+hole

THREE: Ohad Naharin. Batsheva Dance Company.

https://www.youtube.com/results?search_query=ohad+naharin+the+hole

TOROBAKA: Israel Galván; Akram Khan.

https://www.youtube.com/results?search_query=tarabaka+israel+galvan

WALKING MAD: Johan Inger. . Compañía Nacional de Danza de España.

<https://www.youtube.com/watch?v=2TuCjfrBmQ8>

PELÍCULAS

WENDERS, Wim: *Pina*, Alemania, 2011

ANEXO

1. Propuesta académica en Danza Moderna y Teatro Musical

Tras haber enfrentado una investigación como la que el presente trabajo acoge y abrazando conclusiones como las abordadas, nos atrevemos a proponer caminos que contribuyan a seguir enriqueciendo el universo dancístico de nuestro país. Se trata de un ámbito que debe ser considerado en toda su integridad, dada su gran incidencia en un territorio como el de las artes escénicas. Un espacio por el que tenemos la obligación de luchar, al menos, todos aquellos profesionales que pretendemos su completo reconocimiento. Una lucha en la que la educación será el medio desde el cual, alcanzar resultados.

Con la presente propuesta aspiramos a abrir una reflexión general destinada a considerar la enorme importancia que supone la incorporación de un nuevo espacio formativo especializado en danza moderna y sus colindantes, puesto que, tal como demuestra nuestra investigación, es una formación necesaria, aun no contemplada por nuestras instituciones oficiales. Dicha propuesta, queda abierta a la elaboración de un plan estructural de asignaturas que se adecúen a las necesidades que esta especialización requiere. Un plan para el que pretendemos continuar trabajando, con el fin de lograr que esta rama se materialice dentro del ámbito académico.

Las enseñanzas artísticas superiores tienen como objetivo fundamental aportar una formación cualificada que permita crear profesionales cuya formación básica previa, fundamentada en la especialidad elegida, se complete con una buena formación teórica, práctica y metodológica, a través de la cual adquieran las capacidades definitivas para integrarse en los distintos ámbitos profesionales de la disciplina elegida. En nuestro caso, la danza.

Las competencias adquiridas por un profesional que concluya satisfactoriamente un grado superior en danza deben ser aquellas que le permitan dominar los conocimientos

y habilidades propias de la danza, obteniendo un profundo conocimiento del funcionamiento del cuerpo. Pero también, todos aquellos conocimientos teóricos que se fundamenten y se integren en la práctica de la danza, posibilitando una formación global, a la vez que científica y humanística que conduzca, entre otros campos, a un completo desarrollo como creadores, intérpretes y pedagogos.

Teniendo en cuenta lo mencionado y el grueso de nuestra investigación, hemos elaborado una nueva propuesta que podría incluirse en la especialidad de *Coreografía e Interpretación*, ya existente en el Grado Superior de Danza reconocido por ciertas universidades españolas y conservatorios superiores de nuestro país. Una nueva rama para incrementar, aún más, las capacidades a desarrollar por el alumnado, considerando fundamental su vocación, y, tratándose de una disciplina como la danza, sus cualidades. Ambos puntos son importantísimos para formar auténticos profesionales de éxito aumentando su calidad profesional, pues cuanto mejor dirigidas estén las formaciones, sea cual sea la formación recibida, mayor será la ventaja competitiva. Hoy en día todos sabemos que el desarrollo tecnológico provoca una vertiginosa evolución social en la que lo visual es cada vez más importante, creándose así un mercado más exigente que requiere más conocimientos específicos en las diferentes áreas a las que se deba enfrentar. Cada vez más las empresas buscan un perfil cualificado y estipulado a la hora de contratar a la persona adecuada.

Creemos de absoluta relevancia que determinadas enseñanzas tengan cabida y se planteen desde las instituciones académicas oficiales, ya que eso siempre fijará un precedente social, un paso más en la evolución del conocimiento y un aumento del criterio del público. De ahí nuestro interés por lograr que se incluya esta nueva rama dentro de los grados superiores ya instalados en nuestras instituciones académicas, oficiales y públicas.

En nuestra propuesta, planteamos la importancia de una nueva especialización sin olvidar toda una base fundamental y global que en cualquier momento permita al

alumnado abrir su campo. Por esta razón, proponemos una nueva rama dentro de una estructura, ya creada, como es la de *Coreografía e Interpretación*. Actualmente dicha especialidad se diversifica según estilos en: Danza Clásica, Danza Contemporánea o Danza Española y Baile Flamenco.

Nuestra propuesta pretende traer al mundo académico una cuarta rama en: danza moderna y teatro musical, marcando un itinerario específico en teatro musical para coreógrafos e intérpretes de danza, al cual se podría acceder en los dos últimos cursos del grado.

La importancia de plantear esta nueva rama se origina desde la necesidad de crear mejores y más completos profesionales para un mundo actual donde el espectáculo visual está al orden del día, significando la mayor oferta laboral existente para coreógrafos e intérpretes dancísticos. Entiéndase por este tipo de espectáculos el teatro musical, el cine, la publicidad, el video o gran variedad de compañías actuales enfocadas a una multidisciplinariedad escénica que por otro lado es, sin duda, la tendencia teatral contemporánea. Consideramos fundamental para ganar en la calidad de nuestros intérpretes que estas enseñanzas se planteen desde la universidad o escuelas superiores oficiales, ofreciendo así una enseñanza de calidad que nos permita crear profesionales altamente cualificados y que, a su vez, aporten una mayor competitividad al ámbito laboral.

Aunque los conservatorios empiezan a darse cuenta de la importancia de incorporar dichas enseñanzas en sus programas, aún no se ha planteado oficialmente una propuesta cuidadosamente elaborada donde se estructuren dichas competencias, de modo que dichas enseñanzas pudiesen ser integradas académicamente de forma concisa y coherente. Por este motivo, y partiendo de una perspectiva investigadora como la que ha procurado encarar nuestro trabajo, propondremos considerarlo dese los diferentes grados y especialidades existentes ya reconocidas académicamente en nuestro país, al tiempo

que observaremos los diferentes grados superiores que pudieran relacionarse, comparando y extrayendo sus ejemplos con los ya ubicados en universidades extranjeras de prestigio.

Por tanto, si lo que se pretende desde una formación académica completa es estimular al alumnado en la búsqueda de la creación propia e individual, respetando su versatilidad (fundamental en una sociedad en continuo cambio, como es la nuestra) focalizar y especializar el aprendizaje según la vocación y cualidades del alumnado sería extremadamente relevante de cara a lograr profesionales de éxito capaces de encarar las necesidades del mercado actual, tanto dentro como fuera de nuestro país. Siguiendo la estela señalada por Ortega y Gasset, creemos que:

... en la misión de la Universidad debe estar”... la docencia, la investigación científica y como no, la transmisión de la cultura como sistema vital de las ideas de cada época.”

La presente propuesta pretenderá centrarse en el danzante profesional, partiendo de visiones creativas además de técnicas, aunque sin olvidar en ningún momento un fuerte complemento actoral y vocal, importantísimo en el caso de elegir el itinerario propuesto en teatro musical o compañía del teatro-danza actual.

Ciertamente, España ya ha conseguido que algunas escuelas superiores de arte dramático integren el itinerario que queremos en teatro musical; sin embargo, el grado planteado por estas instituciones se dirige, especialmente, a futuros actores y en ningún caso se esbozan desde la visión del danzante profesional, esto hace que su estructura no se beneficie de una óptica dancística que, por otra parte, se torna relevante en la completa formación de los profesionales requeridos para producciones de estas características.

Dependiendo del tipo de producción musical a la que nos enfrentemos, el nivel dancístico requerido es de muy alta calidad. Por este motivo otorgamos relevancia a la diferenciación entre el teatro musical desde una perspectiva actoral que ya existe en

nuestro país, donde la danza es un complemento de la formación global del estudiante, y, por otro lado, el teatro musical desde una perspectiva dancística donde sean las técnicas de danza y movimiento las que primen frente a las actorales. Esta diferenciación es clara en los programas educativos de escuelas superiores y universidades extranjeras donde se imparte este tipo de enseñanza.

A la vez, los cambios vertiginosos a los que estamos sometidos en la sociedad de hoy, tal y como supo predecir Antonin Artaud⁴⁷⁷ del teatro del futuro, que para nosotros ya es el teatro del presente, tenemos en cuenta un tipo de teatro actual multidisciplinar cada vez más frecuente en el ámbito dancístico. Así lo escribirá el propio Artaud:

*...las posibilidades de realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como lenguaje en el espacio y en movimiento*⁴⁷⁸.

Las producciones actuales de éxito de los últimos premios nacionales de danza, como Marcos Morau o Chevy Muraday, ponen de manifiesto las nuevas tendencias escénicas que, hoy por hoy, requieren de una formación dancística plural y completa, así como de toda una elaboración rítmica de elementos escenográficos que exigen un conocimiento global de otras formas artísticas que permitan al bailarín y creador el manejo general de la escena actual.

En cualquier caso, nuestro planteamiento no se estructura solo teniendo en cuenta una formación para el teatro musical, sino que hablamos de lograr intérpretes dancísticos y creativos de este ámbito, de muy alta calidad, orientados al mundo del espectáculo contemporáneo. Formar profesionales que estén tan preparados para pertenecer o crear compañía, como para dominar ese tipo de representación que busca difundirse en los altos medios de comunicación: los medios audiovisuales. En definitiva un mundo al que se accederá sin dificultades gracias a la tecnología, y por tanto, llegue a una cantidad de

⁴⁷⁷ ARTAUD, Antonin. *El Teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978, p.97.

⁴⁷⁸ JUANES, Jorge. *Artaud y el teatro de la crueldad*, pdf.[Consulta el: 14 de Febrero 2015]
<http://www.raco.cat>

público infinitamente mayor que si se da a través del teatro, lo que claramente derivará en una mayor oferta laboral procedente de empresas de todo tipo que requieran de este modelo de servicio.

Objetivos

Sintetizaremos los objetivos perseguidos con el planteamiento de esta nueva rama de enseñanza:

- 1.** Profundizar en las capacidades a desarrollar por el alumnado las capacidades a desarrollar por el alumnado, teniendo en cuenta su vocación y cualidades propias para lograr una formación especializada que aumente su calidad como profesionales de éxito altamente cualificados.
- 2.** Ofrecer una mayor competitividad profesional a nuestros estudiantes ajustándonos a la demanda artística presente dentro de un mercado laboral más cercano a todo tipo de público gracias a las tecnologías. Un mercado laboral como es el compuesto por el mundo del cine, la publicidad, el video, el trabajo de compañía o el teatro musical, entre otros, y que, sin lugar a dudas, se presenta en constante crecimiento dentro de nuestra sociedad, tanto en España como en el resto del ámbito europeo.
- 3.** La enseñanza dirigida a este tipo de espectáculo puede traer muchos más estudiantes a nuestras aulas dada la oferta laboral en este ámbito, creando así mayor competitividad profesional, no solo en la formación y preparación de nuestros estudiantes sino en la calidad de enseñanza de nuestras instituciones académicas. Actualmente, no existe todavía en España, ninguna institución académica oficial que ofrezca un programa especializado en las disciplinas que proponemos.
- 4.** Acercarnos en lo que a enseñanzas artísticas se refiere a diferentes universidades del mundo, no solo estando a su altura sino, pudiendo competir al ofrecer una formación de tal calidad y originalidad que suponga un destino para estudiantes de otros países.

Ganaríamos en calidad de enseñanza y, como consecuencia, en avance social, además de en beneficios laborales y económicos.

Sobre un plan metodológico

La danza moderna, la danza jazz, la danza contemporánea o la danza neoclásica conformarán los referentes terminológicos de los principales registros en los que se mueve la danza no clásica en la actualidad. La explosión de los numerosos y diversos lenguajes puestos en circulación a lo largo del siglo pasado han hecho de la danza y concretamente de la danza moderna, una forma de arte en toda su magnitud que requerirá una atención especial en su estudio, teniendo en cuenta que será el tronco del que partan las “ramas” acabadas de mencionar, tal como ha quedado debidamente constatado en nuestra investigación, que es de donde extraeremos las siguientes conclusiones.

De acuerdo con la intención de esta propuesta, basada en el origen de la danza moderna, considerando la confusión a la que el término “contemporáneo” o “moderno” nos conduce en el ámbito dancístico, entenderemos que la danza moderna y la danza contemporánea acabarán fundiendo su vocabulario para desplegarse en numerosos y diversos estilos y escuelas, que van a depender directamente del creador que los genere. La danza contemporánea va a constituirse como una prolongación de la danza moderna, una extensión surgida como respuesta a un modelo estático que había dejado de atender los principales objetivos a los que la danza moderna parecía obedecer en su origen. A mitad del siglo XX, emerge de nuevo un sentimiento de ruptura y de búsqueda propio de la necesidad que tiene el artista de crear y del influjo de las nuevas concepciones sociales, produciéndose a partir de dichas experimentaciones, la creación de una nueva tendencia que si bien emerge, directamente, de la ya existente, sus móviles e impulsos darán a luz procesos y resultados que identificarán la diferencia.

La danza moderna se reconstruirá con la creación de técnicas puras que la codifiquen en un método oportuno y eficiente según los propósitos perseguidos y según qué coreógrafos, además de ser, finalmente, y en muchos casos, completada por la danza clásica. Esto es lo que, en un principio, marcará la principal diferencia entre la danza contemporánea más pura y la danza moderna, otorgando a la danza contemporánea su base en el postmodernismo -más concretamente en *la nueva danza*-, destacando características fundamentales para su diferenciación. La danza contemporánea ⁴⁷⁹ se encontrará originariamente alejada del lirismo, la narrativa o la musicalidad y partirá de procesos de creación que nada tendrían que ver con una estética determinada, sino más bien con un proceso de experimentación a través del cuerpo y el movimiento. Esta concepción, que evolucionará en la década de los setenta, para acabar fundiéndose con la danza moderna, propicia que sea cada coreógrafo el que aporte una determinada identidad a su estilo, aunque dependiendo del lugar del que se proceda se diferenciarán o no vertientes comunes. Por ejemplo, la danza contemporánea europea de hoy en día, diferirá verdaderamente de la danza estadounidense, ya que mayoritariamente, las tendencias americanas apuntarán al formalismo mientras que las europeas estarán más próximas a los procesos de elaboración y de expresión.

Por otro lado, habría que apuntar los orígenes del sentir de la raza negra. Sus danzas darán lugar a un modo característico de movimiento afinado en el ritmo y la musicalidad, van a encontrar su expresión tecnificada desde la danza moderna y la danza clásica dando origen a la danza jazz, la cual derivará, principalmente, en el género de la comedia musical, convirtiéndose en una disciplina de estudio cuya base técnica se afincará en las técnicas modernas y el ballet clásico, y que, al igual que la danza moderna, identificará estilos y técnicas determinadas según el coreógrafo o maestro que la imparta. La danza jazz ha constituido un lenguaje básico en la renovación del vocabulario clásico, una fuente de donde maestros como Balanchine

⁴⁷⁹ Contemporánea o postmoderna, de donde entendemos que se despliega como registro.

beberían muy a menudo en su tarea de revitalización del ballet clásico. Lo que también iba a actuar como previo al futuro neoclasicismo. Una disciplina que hoy día ha podido diluirse, al igual que la danza moderna, en el lenguaje dancístico actual no puramente clásico.

En suma, descubriremos la danza jazz como una expresión que va a encontrar su origen en el sentir de la comunidad negra, una expresión étnica primaria relacionada con una raza y con su cultura, que por otro lado y para comprender su desarrollo técnico, nos habrá conducido a todo un proceso protagonizado por una avalancha de influjos provocados por las danzas europeas en interacción con las danzas surgidas en América, por lo que entenderemos el jazz como un amalgama de lenguajes que nace, crece y se desarrolla en América. Todo un híbrido genuinamente americano que, poseerá sus propios códigos de diferenciación y su autenticidad como materia, aun admitiendo una gran diversidad de expresiones, tantas como artistas que lo practiquen.

Lo que constituye, pues, una obviedad en tiempos actuales es la pluralidad en la que la danza ha terminado instalándose después de la evolución, desarrollo y tremenda explosión que esta ha sufrido a lo largo de todo el siglo XX. Añadamos una evidencia de las diferencias estilísticas entre los artistas dependiendo de su procedencia en el mapa, lo que, en nuestra opinión, ha contribuido a un crecimiento radical de la concepción “danzaria” en general, no debiéndose prestar a comparaciones, sino centrándose en mostrar la gran variedad de elementos con los que hoy puede contar un creador o bailarín. Un estímulo para la reflexión sobre el manejo de dichos elementos, de modo que se pueda seguir enriqueciendo el mundo de la danza, lo que, sin duda, nos conducirá a la revisión de las estructuras formativas existentes considerando su aplicación en la sociedad actual.

La presente propuesta requerirá de una estructura creada partiendo de la consideración de la danza como una disciplina donde el manejo de la reflexión y el criterio se tornen

fundamentales para adquirir un buen dominio de la misma, por lo que respetar todas aquellas asignaturas que potencien el conocimiento intelectual, al tiempo que físicamente técnico desde una visión interdisciplinar, será indispensable. Un trabajo fundamental que permitirá al alumnado abrir un espacio mental que le prepare para enfrentarse al cuerpo y a la creación. Partiendo de este último punto, habríamos de desarrollar el grueso de asignaturas preponderantes en torno a la visión planteada, tanto teóricas, como prácticas y optativas, así como el nuevo itinerario propuesto.

La estructuración de las asignaturas prácticas se elaborarán estudiando diferentes programas universitarios, a la par que diversas escuelas superiores principalmente de Estados Unidos, país pionero, junto con Alemania, en la disciplina elegida, y por tanto, con una amplia experiencia en la formación de grandes profesionales.

A parte de esa globalidad intelectual que venimos defendiendo, la danza es, teniendo en cuenta su ingénita dualidad, una disciplina práctica donde nuestro propio cuerpo es la herramienta principal de transmisión. Por tanto, creemos fundamental que las técnicas de danza y movimiento ocupen un puesto privilegiado en cuanto al tiempo que se les dedique. Ganar en calidad de movimiento y dominar las diferentes técnicas de danza que conforman cada uno de los estilos existentes es indispensable para llevar a cabo una formación excelente en un *artista-bailarín*.

Por tanto, considerando lo mencionado se torna importantísimo centrarse en dichas técnicas según la disciplina elegida, y para la cual habrá de considerarse el porqué del estudio de determinadas técnicas tanto prácticas como teóricas, y desde qué perspectivas deberían ser trabajadas, según la rama o especialidad a la que cada estudiante decidiese encaminar su formación.

Epílogo

Insistimos en señalar que, el hecho de conseguir integrar la danza de máxima calidad en todo tipo de espectáculos donde esta sea requerida, es aún una tarea pendiente. Considerando que gracias a los medios de comunicación actuales se podría potenciar un interés mucho mayor por la cultura dancística en España. Y dado que, por fin, la danza se abriría a un espacio cultural más amplio que el actual, nos sentimos en la obligación de reivindicar un crecimiento de la formación dancística actual española en los ámbitos académicos, que en contraste a las formaciones de nuestros coetáneos en otros países, se sitúa en un espacio inacabado.

Creemos decididamente que la danza en España ocupa un espacio limitado, un espacio que pide a gritos expandirse para poder mostrar un abanico de posibilidades que, a su vez, constituya un avance cultural indispensable para nuestra sociedad.

Concluimos con palabras de Artaud:

*No soy de los que creen que la civilización debe cambiar para que cambie el teatro; entiendo por el contrario que el teatro, utilizado en el sentido más amplio y más difícil posible, es bastante poderoso como para influir en el aspecto y la formación de las cosas.*⁴⁸⁰

Depende de nosotros como artistas y educadores conseguir que esto ocurra. Si bien es cierto que, poco a poco, ya se pretende en España alcanzar este tipo de espectáculos con mayor calidad, aún necesitamos acceder a la formación requerida fuera de nuestros países para poder traérmola y utilizarla. Esto es precisamente lo que pretendemos que desaparezca. La oferta laboral en este ámbito es cada vez más clara y contundente y precisamente en momentos de crisis aún más, puesto que será la inversión privada la que se ocupará de ofrecer puestos de trabajo, siendo ese espectáculo más cercano a todo tipo de público el que generará mayores beneficios, tanto económicos como de

⁴⁸⁰ ARTAUD, Antonin: *El Teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1978, p.90.

cualquier índole, ya que la cantidad de personas a la que es posible llegar a través de estos medios es, sin duda grandiosa.

