





AL DANZAR
apuntes



Elena Gutiérrez

AL DANZAR
apuntes



793.3
G984a Gutiérrez George-Nascimento, Elena
Al Danzar apuntes / Elena Gutiérrez. – 1ª ed. –
Heredia, C. R. : E. Gutiérrez G., 2007
160 p. : 25.5 cm x 19 cm

ISBN 978 - 9977 - 12 - 992 - 1

I. DANZA - COSTA RICA
I. Autor II. Título.

Fotografía de la portada: Mimi González
Fotógrafa: Sandra Argüello
Diseño y diagramación: Henry O. Vargas Benavides

© ELENA GUTIÉRREZ NASCIMENTO

Primera edición: mayo de 2008
Escuela de Danza - Universidad Nacional
Teléfono 2277-3393 - Fax 2277-3099
San José, Costa Rica
egutier@una.ac.cr

Índice

	Pág.
Prólogo	11
Presentación	17
Agradecimientos	19
Apunte 1	23
Motivación y proceso creador	25
El momento de la creación	25
El artista - coreógrafo	25
Motivación	26
El cuerpo y el movimiento, arcilla del coreógrafo y del bailarín	27
La ruta (el proceso)	28
Condiciones de trabajo	30
El lenguaje coreográfico y el espectador	31
El período de “construcción”	34
El sentido de la creación artística	36
El artista y el contexto social	38
Apunte 2	41
Características generales de la composición coreográfica	43
Principios de la composición coreográfica	44
Contenido - forma	45

Contraste	46
Unidad	47
Variación	48
Reiteración	49
Proporción	49
Acerca del estilo y la creatividad	52
La manera peculiar de ejecutar una obra: el estilo	52
La creatividad como expresión de la totalidad del ser	55
Apunte 3	59
Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo	61
Las dimensiones de espacio y tiempo	61
En el espacio. Introducción	62
Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio	63
El punto	63
Las líneas horizontal y vertical	64
Trayectorias	65
Direcciones	67
Direcciones básicas	68
Direcciones diagonales y técnica lábil	69
Direcciones, desde el espectador	72
Direcciones entre artista y espectador	73
Foco	74
Dimensiones espaciales	75
Planos del movimiento	77
Volúmenes espacio - corporales	80
Niveles espaciales	81

Extensión	81
Nociones	82
Valores del diseño espacial	82
Equilibrio dinámico	84
Diseño	86
Características del diseño arquitectónico	88
En el tiempo. Introducción	91
Elementos constituyentes de la estructura	92
Ritmo y música	93
El motivo	97
La frase	98
La secuencia	100
Imágenes	101
Acción	102
Acerca de la interpretación	103
Conflicto	105
Acontecimiento	106
Estructura	107
 Apunte 4	 113
Cuerpo, deseo, energía y movimiento	
El cuerpo, la energía y el movimiento: contenidos intrínsecos	115
Tensión y relajación	118
La gravedad, condicionante del movimiento	120
Flujo de la energía	122
El movimiento: iniciación, conducción y término	124
Las cualidades dinámicas del movimiento	125
Acciones básicas de esfuerzo	126

La eukinética (aspecto dinámico del movimiento)	127
Movimientos centrales y periféricos en relación al espacio del cuerpo propio	129
Movimientos rápidos y lentos, de acuerdo al tiempo	131
Movimientos fuertes y leves, de acuerdo a la energía que se aplique	133
Fotografías de Mimí González	138

Apunte 5	141
El proceso creador coreográfico desde una dimensión personal	143
Fotografías de Vicky Cortés	155
Fotografías de coreografías de Elena Gutiérrez	156
Sobre la autora	159
Bibliografía general	163

PRÓLOGO

Gastón Gaínza

La generosa invitación que Elena tuvo a bien hacerme para que escribiese el Prólogo de este libro, producto de su intenso trabajo artístico, no sólo me ha honrado y me ha colmado de satisfacción y orgullo, sino que me exigió confrontar la sabia, pedagógica y profunda descripción que ella hace de la danza, con mis carencias respecto del análisis y estudio de ese quehacer como práctica creativa, cuyo objetivo fundamental es permitir el crecimiento de las personas y el mejoramiento de las condiciones en que realizan su existencia.

En la acertada elección del título de su obra, *Al danzar: apuntes*, Elena condensa un proceso que va y viene entre la danza y la escritura, y que termina plasmando en un libro. No es azaroso que elija la expresión de infinitivo “al danzar” como núcleo semántico del enunciado, ni tampoco que lo determine con el sustantivo “apuntes”. El infinitivo verbal denota acciones, procesos, aconteceres; la danza es una de esa clase de acaecimientos, en los que la autora centró su creatividad y, por lo mismo, su potencial artístico.

En lo que atañe al término “apuntes”, en una primera referencia designa un escrito o un dibujo en estado incipiente: la autora expresa así, con modestia, lo que considera el

producto de sus reflexiones. Con todo, “apuntes” denota también las notas de un guión, instrumento indispensable de una coreógrafa como Elena. Si la primera expresión del título resulta retórica, la segunda, en cambio, remite directamente a los objetivos que movieron a la autora a poner por escrito su experiencia artística coreográfica.

Tras la lectura de su texto verbal, cambió para siempre mi, hasta entonces, precario y estereotipado saber acerca de la producción coreográfica y el comportamiento corporal de los artistas que danzan.

Desde luego, con insensata imprudencia, yo había osado dejarme decir opiniones sobre las relaciones de la danza con la estética del espectáculo. Esas relaciones existen, desde luego; pero su naturaleza no corresponde a una frívola similitud con la práctica teatral. Lo erróneo de mi percepción consistía en confundir dos formas de trabajo artístico absolutamente específicos, con el resultado histórico de comportamientos artísticos reivindicativos, originados en el carnaval medieval.

Como lo muestra magistralmente Mijaíl Bajtín, en la plaza pública de las incipientes comunidades urbanas de la Edad Media se celebraron fastos populares que, en un mismo movimiento, exaltaban la supervivencia del grupo (a pesar de las onerosas condiciones de sometimiento que les imponía la minoría dueña del poder) y reivindicaban la capacidad creativa popular, manifiesta en la consecución de la risa, metáfora de

la libertad, como explosión corporal, fisiológica y neuronal, de hilaridad y satisfacción jocunda.

La danza era uno de los componentes artísticos de ese trabajo creativo que, como muchos de los comportamientos humanos, desde los orígenes de la humanidad, estaba cifrado por códigos y subcódigos. Esta es la evidencia fundamental que Elena Gutiérrez pone a nuestra disposición con su libro: la danza es un sistema de signos, un lenguaje. Por eso mismo, está íntimamente vinculada con otros sistemas de signos; en especial, con la ritualidad y el teatro, con los cuales comparte su propósito modelizador de la existencia material.

La estética del espectáculo de nuestro tiempo es producto de la evolución del carnaval medieval. Aunque muchos de los rasgos carnalescos han desaparecido o se han transformado —habida cuenta de los profundos cambios económico-políticos del llamado mundo occidental—, en la danza siguen viviendo aspectos que, desde sus orígenes, mucho antes de sus manifestaciones medievales, la caracterizan como práctica artística de la estética del espectáculo.

En efecto, la danza es un lenguaje por cuyo intermedio se propone un modelo de la realidad, mediante el lenguaje primario de los movimientos del cuerpo. Al sumar a estos la cadencia y, sobre todo, la conciencia de su efecto en quien los percibe, genera el atributo artístico: “El artista-coreógrafo *refleja* el mundo a través de su subjetividad, creando un nuevo universo por medio del cuerpo en movimiento y su diseño en el espacio y en el tiempo” (subr. por mí).

Ese “reflejar” empleado por la autora equivale estrictamente al proceso de elaboración de un modelo de la realidad que realizan todos los lenguajes artísticos, verbales y no verbales: “El artista devela la naturaleza de las cosas, descubre las tensiones dinámicas y contradictorias, y establece en su obra nuevas apreciaciones acerca de la existencia y de si mismo”. Más adelante insiste: “En la coreografía el creador configura contenidos de la realidad como representaciones dinámicas de ideas significantes. Proyecta en el espacio-tiempo escénico el mundo visible y el imaginario”.

Así como en la representación teatral la voz de los actores nos remite a un cuerpo, en la danza es el cuerpo, en su totalidad material, el emisor del mensaje artístico: “Cuando nos referimos al cuerpo en la danza, este representa la unidad entre lo mental y lo corporal, donde los movimientos le son connaturales. El coreógrafo modela la arcilla: el cuerpo del bailarín y sus posibilidades dinámicas”. Quizá resida en esta proximidad el error de considerar ambas prácticas artísticas como sucedáneas. Elena establece con precisión las fronteras entre ambos trabajos creativos mediante la identificación tanto de los significantes de la danza, como de sus correspondientes reglas de combinación.

Es sugestiva la afirmación con que la autora empieza su “Apunte 2”: “La composición coreográfica es la organización y configuración de los elementos expresivos que integran el lenguaje del movimiento. Estos elementos son el vehículo de

expresión en el espacio-tiempo, creado por el artista, con el fin de dar a luz y concretar una propuesta creadora: el diseño de una coreografía”. En este aserto reside, en mi opinión, la referencia a la Musa de la danza que, por lo mismo, lo era también de la lírica en la Antigüedad.

Terpsícore es, en nuestro tiempo, una referencia semiótica a la creatividad artística que, con significantes de movimientos corporales, permite plasmar modelos de la realidad en imágenes y evocaciones. La lírica lo logra con el movimiento de los signos verbales (a los que en la Antigüedad y en la Edad Media, se articulaban también los de la música). La danza, a su vez, lo consigue con los movimientos corporales, elementos significantes indispensables del producto coreográfico.

El “Apunte 5” y final del libro reproduce la experiencia creativa personal de la autora a través de sus coreografías. Seleccionando aspectos de algunas de ellas, Elena —transmutada artísticamente en Aurora, personaje de uno de sus más recientes trabajos—, muestra facetas del proceso de su creatividad. Es un digno colofón de la obra, porque, a la vez que expresa en magnífica síntesis lo medular de la comprensión de su quehacer, pone de manifiesto el dialogismo en que se funda su capacidad polifónica de composición coreográfica.

Así como en la Edad Media las fiestas de la plaza pública, de las que el carnaval es su más relevante manifestación, permitían restaurar en la memoria colectiva el valor de la libertad —aun cuando fuese de manera efímera—, el trabajo

artístico de nuestro tiempo, del que la coreografía es expresión señalada, asume la noble misión de facilitar, despejar y conseguir el acceso al reino de la libertad, en procura del cual la humanidad inició su largo viaje cuando rompió las relaciones de necesidad con la naturaleza.

Elena vino del Sur para irradiar creatividad. Al pasar revista a su significativa y potente producción coreográfica, adquiere pleno sentido el pensamiento de Aurora: “La danza como la vida es *forma y compromiso*. Una imagen de la ‘Canción rota’ acude a su mente: ‘los pájaros en fila, listos para ser fusilados’, y como parte de la coreografía ‘Alas contra el viento’, ‘otros pájaros clamando ¡Libertad!’... pero con Mayúscula señor Ministro de Turno, —porque no es la de unos pocos, sino la de todos—, reclama Aurora con dureza” (subr. por mí). Así ha procurado construir sus textos Elena Gutiérrez Nascimento. Por intermedio de ellos, nos ha legado esperanza y perseverancia en la lucha.

San José, Costa Rica, Abril 2008

PRESENTACIÓN

Florivette Richmond
Directora de la Escuela de Danza
de la Universidad Nacional

Cumpliendo con la misión histórica de la Universidad Nacional, la Escuela de Danza, a través del proyecto de investigación *Al danzar: apuntes*, brinda a las nuevas generaciones de estudiantes, herramientas para el desarrollo de la docencia, la creación y la interpretación del lenguaje del movimiento. En esta ocasión, el punto de partida es la vasta experiencia dancística de la maestra Elena Gutiérrez.

Ella a través de una larga trayectoria en la danza, es en la Universidad Nacional donde ha vertido durante veinticinco años sus conocimientos y arte dancístico, desde su inicio de labores en 1974 como primera directora del Departamento de Danza, y más tarde en la formación de múltiples generaciones de bailarines.

De ahí que, como rayo de luz, aparece en el contexto costarricense *Al danzar: apuntes*, un texto que trasciende el lenguaje escrito para convertirse en lenguaje del movimiento, creatividad, sensibilidad e interpretación; con base en la experiencia artística de Elena, quien concibe y ha hecho de la danza la esencia de su vida.

Sin duda a partir de la publicación de este libro, la danza costarricense y de la región, dará un salto cualitativo en su conceptualización y desarrollo.

Heredia, Marzo 2007

AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a Julio Escámez, Sandra Argüello, Alejandro Cardona e Ishtar Yasin por su invaluable y desinteresada colaboración.

Gracias por las valiosas imágenes y contribución artística a Mimí González, Vicky Cortés, Mario Vircha y demás bailarines, entre ellos a Nandayure Harley y Marco LeMaire (q.e.p.d.).

Gracias a la Escuela de Danza de la Universidad Nacional por su apoyo fraterno.

Y el respeto profundo a mis maestros Joan Turner y Patricio Bunster.

EG



Para Alondra



Apunte 1



Motivación y proceso creador

El momento de la creación

En el extenso ámbito de la expresión del artista, desde lo más profundo del ser, se da un momento enigmático donde todas las facultades alcanzan un estado de óptima intensidad dentro del proceso creativo: la inteligencia creadora tiene la intención de transformar una vibración interior, un sentir, una sensación fugaz y clarividente, en expresión artística.

El artista-coreógrafo

Mediante el proceso de la transformación creadora, al gestar su obra, el coreógrafo define el contenido y la forma, los cuales están íntimamente ligados y componen una unidad indivisible. Así, el artista-coreógrafo refleja el mundo a través de su subjetividad, creando un universo por medio del cuerpo en movimiento y su diseño en el espacio y en el tiempo.

A partir de la experiencia, el creador accede más fácilmente a la realidad observada o imaginada, para establecer con ella sintonía y resonancia. Desarrolla su sensibilidad perceptiva como gestador de ideas, imágenes, relaciones, formas y estructuras, en un trabajo exigente y de desasosiego constante, pero disfrutando del sentido lúdico del acto de crear. (Las ideas en el arte sirven para intensificar los sentimientos).

El artista devela la naturaleza de las cosas, descubre las tensiones dinámicas y contradictorias, y establece en su obra nuevas apreciaciones acerca de la existencia y de sí mismo.

Motivación

La motivación es el aliento, el estímulo, el impulso que propicia la creación. Son deseos, sentimientos, impresiones y acontecimientos de toda índole. La motivación para el coreógrafo corresponde a *su verdad* y se encarna en el movimiento.

En la coreografía el artista configura contenidos de la realidad como representaciones dinámicas de ideas significantes. Proyecta en el espacio-tiempo escénico el mundo real e imaginario.

El proceso creador puede iniciarse también a partir del movimiento mismo como elemento motivador. Y es posible que a medida que se avanza en la creación de material, las secuencias que surgen de forma espontánea y que integran un proceso de exploración creativa, revelen *la expresión de lo vivido por el cuerpo*, y por ende el tema de la obra.

El cuerpo y el movimiento, arcilla del coreógrafo y del bailarín

Cuando nos referimos al cuerpo en la danza, este representa la unidad entre lo mental y lo corporal, donde los movimientos le son connaturales. El coreógrafo modela la arcilla: el cuerpo del bailarín y sus posibilidades dinámicas.

En la elaboración y articulación del discurso dancístico, las formas que se generan sugieren múltiples sentidos expresivos. Es la vida latente que ellas contienen. El artista recurrirá a las más diversas combinaciones de estas formas y a los significados que de ellas surgen o se connotan.

En el proceso de búsqueda del material de construcción de la obra, el coreógrafo explora aquellos niveles enigmáticos de las formas, en un proceso que será en gran parte intuitivo y donde está incorporado el talento del artista.

En la creación de movimientos también se da un proceso de abstracción, donde el creador se decide por los componentes esenciales expresados como forma-contenido.

Por otra parte, es indispensable que el bailarín ejecute los movimientos no en su apariencia externa sino en su razón de ser, con el fin de dar fuerza a la expresión.

Es necesario recrear, apropiarse de la motivación del coreógrafo, quien encuentra en el bailarín no mecánico a su más íntimo colaborador. Ambos artistas buscan ser elocuentes y persuasivos en el momento de expresar lo que está más allá de las palabras.

La ruta (el proceso)

La reflexión de Wolfgang Amadeus Mozart nos revela el acontecer en los procesos internos de la creación.

Este gran artista escribió en una carta:

“Cuando soy, por así decirlo, completamente yo; estoy solo y con buen ánimo, a mis ideas no las obligo, fluyen mejor y con más abundancia. Las que me complacen las retengo en mi memoria, y las murmuro para mí mismo.

Todo esto me enciende el alma y el tema se define poco a poco en su conjunto; y aunque sea largo me aparece casi completo y terminado en la mente. No escucho las notas sucesivamente, sino como si sonaran todas de una vez. Es un gratisimo sueño vivo”.

En el proceso creativo coreográfico, interactúan a su vez dos procesos mentales. El primero se da a través de la percepción intuitiva inconsciente y espontánea que, como relámpago, sensación o sentimiento, revela la idea totalizadora y particular de un episodio de la coreografía. “Surgen por sí mismos del inconsciente pensamientos nuevos e ideas creativas” (Carl Jung, 37). El segundo proceso mental es la lucidez consciente, de análisis intelectual, que se apoya en los conocimientos para abstraer de la totalidad las partes, como eslabones de una cadena, y estudiar sus interrelaciones de manera secuencial. Todo esto con el fin de establecer una forma.

La materia prima del aparato psíquico es de calidad neurobiológica; la actividad mental es resultado de una fina y compleja red de conexiones sinápticas y energéticas.

El coreógrafo asocia los movimientos, los encadena, surgen frases y pensamientos coreográficos.

A menudo la coreografía está transportada por su propio impulso y dicta la forma apropiada. El talento del artista está en saber leer aquello que propone la coreografía misma, en cuidar que ésta fluya en su acontecer, donde interviene en ocasiones el azar, con una solución inesperada.

Extenuado, el bailarín reacciona con prontitud y repite el fraseo en múltiples variantes. Puede ser el intérprete quien afirma o rechaza una idea o pensamiento. También puede encarnar el propio pensamiento con sus contradicciones inherentes.

Condiciones de trabajo

La dinámica creativa depende también de las circunstancias que rodean el montaje: un grupo grande o pequeño de intérpretes, un momento concreto en el tiempo, un espacio definido y una temporada, financiada o no, que obliga a hacer concesiones de todo tipo.

Es entonces cuando la creatividad y la voluntad colaboran para adecuarse a las circunstancias. Sin embargo, es necesario recalcar que las condiciones de trabajo, las relaciones con el medio social en que se está inmerso y en ocasiones la censura o autocensura, influyen, por múltiples conductos, el resultado coreográfico final.

El artista expresa, quiéralo o no, una posición determinada frente a la existencia —su visión del mundo y de la vida (posición ideológica)—. Esta expresión puede no ser del agrado, por diversas razones, de los patrocinadores del arte; incluso, porque no vende, no produce dinero, parámetro actual del supuesto éxito.

El lenguaje coreográfico y el espectador

Como forma de comunicación, el público participa de la presentación a través de un proceso de compenetración sensible con la obra y al mismo tiempo, de distanciamiento intelectual, como toma de conciencia de la misma.

El espectador necesita de un estado de tensión propicio, de entrega al estímulo de los sentidos (visión, audición, tacto, en sus múltiples asociaciones de percepción), además del sentido kinestésico del movimiento.

El sentido de la kinestesia surge cuando los sensores nerviosos que se encuentran en las articulaciones y músculos permiten a la persona percibir los movimientos dentro de su cuerpo (sensación propioceptiva). Esta sensación es necesaria para llevar a cabo cualquier desplazamiento del cuerpo.

El espectador, con una desarrollada sensibilidad kinestésica, puede mantener una relación sensible y directa con el bailarín, al danzar con él desde su butaca. Observa los movimientos y en forma simultánea puede sentirlos somáticamente, debido probablemente a ciertos procesos, como explica Le Boulch (El movimiento,78): “En cada individuo se relaciona en una misma unidad funcional psicomotriz, las informaciones correspondientes al propio esquema corporal, (modelo perceptivo del cuerpo), y las informaciones exteroceptivas correspondientes a la situación vivida por el individuo”. Además de que las reacciones kinestésicas están inscritas en la memoria del cuerpo.

El espectador interactúa como co-creador cuando el espectáculo comienza y así penetra en lo desconocido. Con su inteligencia y espiritualidad construye la vida de las formas en movimiento y sus múltiples asociaciones de sentido, aunque su percepción puede estar mediatizada por diversas facetas, gustos estéticos, procesos de enajenación cultural, entre otros.

El coreógrafo ante su obra configura un mundo de imágenes evocativas, metafóricas y simbólicas, en un juego de relaciones e interferencias de distintas líneas de sentido, con el fin de construir, transmitir y comunicar ideas y

sentimientos. Así se conforman símbolos que conllevan una carga expresiva.

“Una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio, que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón”(C.Jung,20).

“El artista hace vibrar al unísono, en un símbolo dado, todas las capas superpuestas del espíritu: la idea y la imagen, el pensamiento y el sentimiento, la aspiración superior y el instinto, adoptando el mismo ritmo y confundiendo un instante sus acciones” (Charles Baudoin, 254).

La herencia cultural del inconsciente colectivo —concepto del Dr. Jung— se expresa en un universo de símbolos que son asimilados por el artista creador, quien les da un sentido dentro del contenido de su obra.

Por otro lado, la metáfora constituye la función esencial de la poética del arte, cuya naturaleza abarca todos los géneros

artísticos. En el lenguaje de la danza existe abundancia de imágenes donde las situaciones que vive el cuerpo en el espacio, insinúan relaciones de índole metafórica que devienen en poesía.

Además, la coreografía es una expresión artística interdisciplinaria. En la integración de las artes: música y material sonoro, teatro, artes plásticas (vestuario, color, escenografía, utilería, luces) y expresiones audiovisuales, se generan recursos expresivos que son asimilados por el espectador, como una unidad de significaciones, ópticas, auditivas y coreográficas.

La música, en especial, juega un papel estimulador, motivador y ordenador. El coreógrafo la percibe en su dinámica: ésta se agita, salta, ondula, se vuelve impetuosa, se eleva, titubea, lo que contribuye a la íntima relación del discurso musical y coreográfico.

El período de “construcción”

El coreógrafo intenta concebir y comprender con antelación “una imagen de creación continua” (Waldeen) de la totalidad de la obra; como un complejo unitario intelectual y afectivo (lógico y sensible), para luego deducir, desarrollar y articular las partes y episodios integrantes.

Muchos coreógrafos inician el proceso de construcción a partir de un detalle, o de secuencias sueltas de movimiento, sin haberse imaginado aún el todo.

La coreografía se construye en la interacción dialéctica de todos los elementos que entran en juego.

Si particularizamos en el tema o asunto de la coreografía, habría que decir que no hay temas buenos o malos, sino que todo depende del tratamiento que se le de al mismo, el carácter del acercamiento, el ángulo desde donde se lo enfoque. La elección de un punto de vista. Y es posible ir más allá del tema mismo, para generar nuevas significaciones, al irradiar desde el propio ámbito de acción, creando nexos universales.

Por otra parte, es necesario agregar también que hay temas que se prestan más o menos para ser abordados por el movimiento.

El coreógrafo activa su imaginación. Improvisa, visualiza y elabora en su propio cuerpo—lo que demanda gran concentración— el material para los ensayos. Este también surge como resultado de un proceso de interacción con los intérpretes, donde cada uno de ellos con su personalidad y creatividad, colabora con el coreógrafo, principalmente por medio de improvisaciones dirigidas.

En la construcción de su obra, el coreógrafo se arriesgará a elegir y a decidirse entre mil y una posibilidades de diseño en el espacio y en el tiempo. Procurará la economía de los elementos, cada movimiento aportará a la precisión de la idea, con el fin de lograr una expresión nítida e intensa, de acuerdo, eso sí, con el estilo de la obra.

La danza comienza con la definición de los primeros movimientos; éstos responden a las preguntas: ¿quién soy?, ¿qué deseo?, ¿qué me motiva? La selección de movimientos con cualidades y atributos particulares, representa una decisión que aporta luz al carácter y estilo de la obra. Todo en función de una configuración única y auténtica.

El sentido de la creación artística

La percepción de las obras artísticas provoca toda una gama de emociones, así como estados afectivos de diversa intensidad, que transforman de un modo espontáneo el equilibrio de la estructura psicofísica del receptor, para lograr un goce estético. Es aquí donde las obras encarnan una profunda y prodigiosa síntesis de todos los elementos que las constituyen. “En el momento estético, vías tan numerosas y directas como posibles son simultáneamente abiertas; se

difunde el flujo de la vida” (Charles Baudouin, 255).

El cultivo del arte contribuye a una participación activa de los sentidos y en consecuencia al desarrollo de la capacidad de sentir y aprehender lo que se percibe. Promueve así las capacidades que requiere el desarrollo de la sensibilidad estética. Esto supone, por un lado, estimular la facultad de conocer y disfrutar las cualidades sensibles del entorno, sus colores, sonidos, movimientos; por otro lado, implica procurar ir más allá de la mera percepción de cualidades formales, y establecer una vinculación más lúcida con las impresiones, los sentimientos, las reflexiones. El ser humano sensible se conmueve con los niveles altamente expresivos y relevantes de la realidad y le es extraño lo superficial. Las realidades más hondas y el cultivo del arte esclarecen su conciencia.

La sensibilidad es el fundamento de la creatividad y sin ella no puede haber ningún desarrollo del conocimiento, ni del pensamiento, ni del arte.

Con el arte nos encontramos frente a la comunicación más trascendente entre los seres humanos, la que no puede ser separada de la forma en que se hace. La comunicabilidad es un rasgo esencial del arte y, mediante ella, se afirma su carácter social. La forma se adapta al medio y al tiempo.

El artista y el contexto social

Desde hace bastante tiempo, muchos artistas en América Latina se han propuesto encontrar una expresión propia en la danza, de acuerdo a la realidad social, cultural, y artística, —en un continente rico en diversidades étnicas, entorno natural, culturas y costumbres—. Con relación a otras tendencias, es de predecir que aunque estos artistas, se interesen en todas las innovaciones (muchos elementos experimentales refuerzan la amplitud de los lenguajes) consideren innecesario caer en abstracciones formales, las que dejan de ser un medio para convertirse en una finalidad en sí (la trampa del formalismo, según Waldeen). Ante la amenaza de deshumanización de la civilización tecnológica, el arte puede contribuir a la humanización de la cultura y de la sociedad.

Sucede también, —expresado en una forma muy sucinta— que el artista está atrapado y sumergido en un mundo de objetos en su mayoría innecesarios. Las imágenes publicitarias pueden penetrar hasta lo más profundo del inconsciente, en la compulsión del ser humano de tener y no de ser. Y así manifiesta en su arte la seducción por lo efímero, lo pasajero, lo desechable o en su extremo lo frívolo,

...Al danzar: apuntes ...

pasando a satisfacer la demanda de una *cultura light*, la cultura que impone el mercantilismo en el medio social.

Generalizando en extremo, ante la pérdida de la conciencia de la realidad, algunos creadores corren el riesgo de llegar a la enajenación social y cultural, y por lo tanto al extrañamiento de su individualidad integral, sin lograr la realización total de su auténtico y verdadero ser.



Apunte 2



Características generales de la composición coreográfica

La composición coreográfica es la organización y configuración de los elementos expresivos que integran el lenguaje del movimiento. Estos elementos son el vehículo de expresión en el espacio-tiempo, creado por el artista, con el fin de dar a luz y concretar una propuesta creadora: el diseño de una coreografía.

El lenguaje del movimiento, como todo lenguaje artístico, es un lenguaje convencional, sujeto a normas tácitas, reglas y convenciones. Es imprescindible la compenetración del espectador con los elementos expresivos, para su apreciación y disfrute.

La asimilación y goce estético de la danza contemporánea depende en gran parte del grado de percepción y valoración de los diferentes sectores sociales y culturales de la sociedad actual. Por tanto existen, desde este aspecto económico, social y cultural, diversas apreciaciones e interpretaciones de estas obras artísticas.

... Características generales de la composición coreográfica ...

Sin embargo, luego de la experiencia adquirida en giras de extensión por distintos pueblos latinoamericanos con difícil acceso a la cultura, he confirmado el enorme entusiasmo con que son recibidos los espectáculos de danza contemporánea. Este público, que se ha conmovido, interpreta las coreografías en los distintos espacios públicos, donde los bailarines danzan entregados a sus movimientos.

Pensando que el arte debe ser comprendido y gozado por todos los seres humanos, creo que es posible orientar al público hacia una percepción y aprehensión de las obras coreográficas, a través de un discurso legible o altamente sugerente, en un lenguaje que sobre todo tenga una óptima calidad artística. Hay que considerar además la integración de las artes, y tomar en cuenta la amplia gama de recursos expresivos con sus significaciones ópticas, auditivas, dramáticas y poéticas.

Principios de la composición coreográfica

Estos interactúan entre sí, y son válidos en función de la claridad del discurso.

Contenido-forma

El contenido es la realidad objetiva y subjetiva que refleja la concepción del creador.

Por otro lado, la forma es la expresión perceptible de los elementos constitutivos de la obra artística, a través de la cual se revela el contenido.

Las formas se trabajan y son resultado del esfuerzo constructivo del artista. Se espera que las formas expresivas y significantes cautiven y enamoren al espectador, que lo hagan reaccionar emotivamente y transformen luego sus reacciones en pensamiento y reflexión.

Cuando cambia la forma cambia el contenido y viceversa. El proceso creador de la obra es un proceso dialéctico, donde constantemente se están configurando el uno al otro.

Como expresa Sussanne Langer, las formas significantes aparecen y los procesos vitales, sensaciones y emociones que expresan, “le parecen al observador directamente contenidos en ellas, no simbolizados, sino presentados. La congruencia es tan asombrosa que símbolo y significado parecen una sola realidad” (D.A. Dondis, 126).

No hay que confundir la técnica con la forma. Las destrezas y habilidades técnicas indican solamente el grado

... Características generales de la composición coreográfica ...

en que el artista domina los medios físicos de expresión, en el caso de la danza, del propio cuerpo.

La forma y el contenido pueden separarse solamente en el análisis. En la propia obra artística forman siempre un todo indisoluble, conforman una unidad.

Contraste

¿Sería concebible el calor sin el frío, lo alto sin lo bajo, lo dulce sin lo amargo? Cualquier significado existe en el contexto de polaridades. La percepción de la forma es el resultado del contraste en la imagen, del estado de interrelación y de conflicto entre las partes, que eleva su significado y especificación. La tensión por oposición a la relajación, lo rápido a lo lento, lo recto a lo curvo, el ruido al silencio, los colores fríos a los colores cálidos, y en todos los aspectos relacionados con la contradictoria psicología que se fundamenta en los opuestos.

El contraste es el sostén dinamizador de la forma artística.

En todas las artes el contraste se convierte en una poderosa herramienta de expresión, el medio para vigorizar el significado y favorecer la comunicación. Con la yuxtaposición

de elementos se puede intensificar el significado y enfatizar lo esencial.

Además, el antagonismo de fuerzas opuestas y contrastantes en el contenido-forma de una obra, sirve de fuerza motriz en el desarrollo de la acción coreográfica.

Unidad

Una obra coreográfica como identidad, es una unidad concordante de sentido entre el todo y sus partes integrantes. Cada parte le confiere sentido al todo, y a su vez, cobra en el todo su plenitud de sentido.

Una obra de arte es una conjunción de elementos que constituyen una unidad, una entidad única, una presencia.

Tomemos en cuenta que la unidad mantiene un carácter contradictorio interno: se potencia en la diversidad y en fuerzas que por ser antagónicas, comprenden estados de desequilibrio, generando dinamismo. En este sentido, unidad no significa algo monolítico o estático, significa que las partes y el todo están orgánicamente vinculados en una dinámica expresiva.

Incluso, frente a la sensación de fragmentación de la realidad que aqueja al hombre contemporáneo, ha surgido una

... Características generales de la composición coreográfica ...

nueva sensibilidad en la percepción de los fenómenos, que se expresa en la yuxtaposición de segmentos fraccionados como estructura compositiva (cuando no hay elementos conectivos entre las partes). Esto no necesariamente compromete la unidad de la obra si se mantiene el impulso creador original.

Pienso que si el artista al crear, conserva las ideas y emociones que dieron origen a su obra, ésta obtendrá una coherencia interna. La actitud creadora será la que le dará unidad a la obra.

Variación

En el manejo de los elementos en juego —lenguaje de movimientos y elementos sonoros y plásticos— la variación aporta nuevos sentidos, ideas y significaciones, que enriquecen y contribuyen a la evolución del contenido-forma de la obra.

Los motivos y las frases coreográficas tienen posibilidades incalculables de variación, sin desvirtuar el carácter original. Quizás no sea necesario entonces ampliar el vocabulario en general, *con un derroche de movimientos*, si se puede hacer buen uso del principio de variación.

Como ejemplo, aunque en un sentido particular, la densidad del aire también puede variar y ser transformada por

la imaginación del bailarín en agua, miel o barro, produciendo otras sensaciones kinestésicas en el auditorio.

Reiteración

La reiteración de alguno de los elementos coreográficos, motivo, frase o secuencia, contribuye a singularizar, señalar o enfatizar, algún aspecto del discurso, generando también puntos de referencia dentro del mismo. Y según dónde y cómo esté ubicado este material reiterado, el espectador lo reinterpreta y entonces, el material se renueva.

Este es un recurso importantísimo a tener en cuenta, es el factor indispensable para la captación del ritmo musical y coreográfico.

La reiteración es utilizada por los coreógrafos en casos muy puntuales, por su expresividad hipnótica de carácter obsesivo.

Proporción

La proporción es la feliz relación de las partes de un conjunto, y a su vez incide en el carácter y la cualidad del todo. Por ende se expresa espacial y temporalmente.

Los cambios cuantitativos radicales manifiestan una

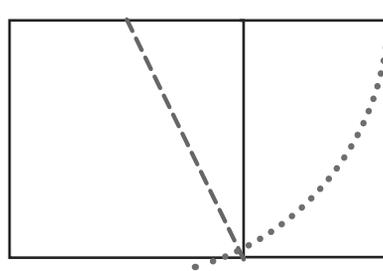
... Características generales de la composición coreográfica ...

evolución cualitativa en los procesos, donde aparecen nuevas relaciones de proporción y por lo tanto, cambios en las dimensiones del contenido-forma de las obras artísticas.

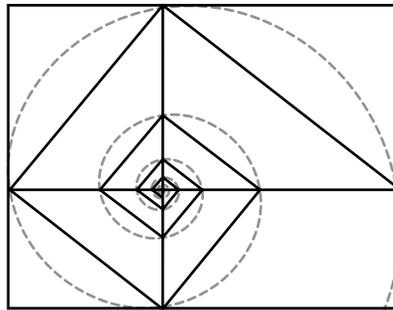
En el arte gótico medieval, el espacio rectangular fue alargado en sus proporciones con el fin de lograr un efecto espacial y psicológico con la verticalidad de sus elementos estructurales, como reflejo del espíritu religioso de la época.

La relación de medidas más conocida y aplicada en forma intuitiva en el arte, como posible armonía de la forma, es la proporción áurea originada en la tradición pitagórica y platónica y aplicada al arte del renacimiento italiano. La proporción áurea (regla de oro) ha sido la principal fundamentación teórica del concepto de armonía en el arte occidental, en la cual una línea dada o espacio se divide de tal manera que el segmento menor tiene la misma relación con el segmento más grande, que la del segmento más grande con el total.

Proporción áurea



Esta proporción la descubre el ser humano en la naturaleza: en la espiral que describen las hojas de las plantas para alcanzar la luz o en la espiral de los caracoles marinos. Está presente también en el propio cuerpo humano y en la conformación de las galaxias.



Trazado armónico (sección áurea) de un caracol marino

En la historia del arte, surgen nuevas relaciones en las medidas proporcionales (armónicas), nacidas de los nuevos conceptos que imperan, por ejemplo, en las manifestaciones artísticas del mundo contemporáneo.

Es muy importante para el coreógrafo tener sentido de la medida y de la proporción al construir su obra.

Acerca del estilo y la creatividad

La manera peculiar
de ejecutar una obra:
el estilo

Son varios los factores que inciden en un determinado estilo artístico. En lo individual, el estilo pertenece a los más hondos cimientos de la personalidad. Es lo que distingue a un hombre que revela su propia impresión de las cosas; su actitud frente a la vida, su imaginación. Esta sería la peculiaridad expresiva que distingue a un creador de otro. Su sello personal.

En lo cultural, el estilo se define por el contexto histórico que envuelve en una atmósfera espiritual todo momento creativo, le da cohesión y carácter a las obras realizadas dentro de un mismo período.

Hay una íntima interrelación entre el estilo individual y la época en que el creador está inmerso.

Por otra parte, es importante aclarar la relación dialéctica que se da entre el estilo del artista y el carácter temático de una obra artística, ya que forman una unidad expresiva, donde el tema hace sentir sus singularidades específicas.

En la coreografía, estos factores están en todo momento presentes. El coreógrafo encuentra su propio estilo, a partir de su predisposición por cierto tipo de temas o lenguajes, en los cuales se manifiesta su personalidad creadora. Esto se va conformando con el tiempo, definiéndose en forma orgánica como expresión propia, intrínsecamente relacionado con la experiencia vital del artista. Así también, se refleja en la preferencia y selección de los recursos propios de la danza, música, vestuario, escenografía, etc.

El lenguaje coreográfico se conforma a partir de la selección de movimientos según sus cualidades y características expresivas: movimientos de flujo libre o conducido, centrales o periféricos, livianos o pesados, etc.

El lenguaje puede variar de una coreografía a otra, siendo ambas de un mismo autor. Esto en gran parte está determinado por el contenido de la obra.

Como ejemplo de diferencia de estilos, la danza clásica se caracteriza por sus formas estatuarias, simétricas, curvas, con movimientos livianos, periféricos, de equilibrio estable y fraseo armónico y elegante. Expresa los ideales estéticos de las cortes europeas donde sirvió como arte suntuario durante siglos. La música y el vestuario, como elementos complementarios, acompañaron a la danza clásica a través

... Características generales de la composición coreográfica ...

del tiempo en su estilo, en su armonía, simplicidad y representatividad.



La danza moderna expresionista en cambio, involucra todo el cuerpo, preferiblemente con movimientos fuertes, espasmódicos, angulosos, terrenales, de equilibrio estable a inestable y de ritmos cortantes. Aparece como una reacción a un mundo en crisis que cultiva formas desgarradas, donde prima lo emocional. Por ejemplo, en el personaje de la Muerte (fotografía), en la coreografía “La Mesa Verde”, de Kurt Jooss, los movimientos son dinámicos y angulosos. “La Mesa Verde” está entre las obras artísticas más representativas del siglo XX, que ahonda en el drama de la guerra.

La creatividad como expresión de la totalidad del ser

La creatividad es la capacidad de crear sentido y se refleja en las acciones humanas. En la cultura como conjunto de valores materiales y espirituales alcanzados en las diferentes sociedades, se manifiesta la constante creatividad del ser humano.

Como una forma particular dentro de este ámbito se da la expresión artística. El artista posee la facultad de imaginar mundos que comunica a través de sus obras.

El compositor Arnold Schoenberg expresó: “El creador posee una visión de algo que no existía antes de esa visión. Y él tiene la facultad de hacerla vivir, de llevarla a cabo. Sin embargo, el camino es áspero; hasta los genios deben cosechar sus frutos con el sudor de sus frentes” (Miguel Arteche, 89).

Por su lado el pintor Paul Gauguin reflexiona:

“En el momento en que los sentimientos extremos están en fusión en lo más profundo del ser, en el momento que estallan, cuando el pensamiento estalla como lava de volcán, ¿no está allí el nacimiento de una

... Características generales de la composición coreográfica ...

obra creada repentinamente, brutalmente si se quiere pero de una apariencia grande y sobrehumana? El frío cálculo de la razón no ha presidido esta aparición. Pero, ¿quién sabe cuándo ha empezado a germinar la obra en el fondo del ser, de una manera inconsciente quizá?” (Miguel Arteche, 59).

El gran científico Albert Einstein se pronunció acerca del proceso inventivo en una carta:

“Las palabras del lenguaje, escrito o hablado, no parecen jugar ningún papel en el mecanismo de mi pensamiento. Las entidades psíquicas que parecen servirme, como elementos del pensamiento, son ciertos signos e imágenes, mas o menos claros, que pueden ser reproducidos o combinados voluntariamente. Está claro que el deseo de arribar finalmente a conceptos, conectados lógicamente, forman la base emocional de este juego. Tomado desde un punto de vista psicológico, el juego combinatorio parece ser el rasgo esencial del pensamiento productivo, antes de que exista conexión alguna con construcciones lógicas verbales”.

...Al danzar: apuntes ...

Y dice Herbert Read: “Todo poeta utiliza palabras dotadas de una función mágica al combinarse, creando nuevas intuiciones, nuevas emociones, abarcando más amplias zonas de la conciencia” (Orígenes, 17).

El coreógrafo, en el acto creador, elabora los materiales, combina los elementos, descubre inéditas soluciones que expresan nuevas imágenes de la realidad; revelando otras percepciones, ideas y significados que están inmersos en su inconsciente. En parte, estas nuevas impresiones son impulsadas por fuerzas primarias y condiciones de un alma infantil: espontaneidad, capacidad de asombro e imaginación.

Así, se expresa la totalidad del ser del artista, movido siempre por su creatividad.



Apunte 3



Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo

Las dimensiones de espacio y tiempo

Éstas son las condiciones esenciales de la existencia, las dimensiones donde todo existe.

Los conceptos de espacio y tiempo son coordenadas indivisibles y constantes. Es inherente a todo acontecer —natural, social o psicológico— la relación dialéctica de espacio y tiempo.

Es interesante acotar que en nuestra percepción de los acontecimientos, el *espacio* prevalece sobre el *tiempo*, probablemente porque la dimensión temporal no posee ningún medio sensorial propio.

Los objetos habitan en el espacio mientras que el tiempo está determinado por la acción y el cambio.

En el escenario, los cuerpos en movimiento, como fuerzas en interacción dinámica, determinan ese espacio-tiempo el cual constituye el ámbito y el dominio del coreógrafo.

A continuación nos referiremos al espacio y al tiempo, con el propósito metodológico de analizar y estudiar sus peculiaridades en relación a la expresión dancística.

En el espacio

Introducción

Al danzar, los bailarines se despliegan por el espacio escénico, creando formas y figuras, generando fuerzas y tensiones dinámicas en interacción constante. Cual flujo luminoso se desplazan, se dispersan, describen a su paso estelas en el aire y, a partir de imágenes de creación continua, hacen aparecer múltiples sentidos expresivos.

En un continuo diálogo con el entorno, surgen nuevos espacios imaginarios que afectan al bailarín, al ejercer sobre su sensibilidad, por ejemplo, atracción o rechazo. Se establecen variadas relaciones de los intérpretes con ese campo de acción.

Coreógrafos y bailarines son conscientes de modelar el espacio, en función de un propósito significativo y de la dinámica de la obra.

Al danzar los bailarines proyectan las tensiones e intenciones de los movimientos, más allá de las paredes del teatro, donde la coreografía se integra a la gran danza del espacio cósmico.

Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio

Como parte del lenguaje coreográfico en el espacio, las formas tienen potencialmente posibilidades expresivas. Consideremos: el punto, la línea, las trayectorias, las direcciones, el foco, las dimensiones, los planos, el volumen, los niveles, la extensión, las nociones de valores espaciales y equilibrio dinámico, como elementos que configuran la totalidad en el diseño.

En un solo hecho escénico hay percepciones entre las cuales distinguimos la del propio intérprete, quien con sus movimientos modifica el espacio, y la percepción del espectador desde los distintos puntos de visualización donde esté ubicado. Estos son aspectos de una misma expresividad, la que sucede en el espacio escénico con la intención de conmover al público receptor.

El punto

La sola presencia de un bailarín en el escenario, representa un punto como referencia espacial. Su cuerpo es una figura estrellada, que puede adoptar las más diversas formas en su relación con el espacio.

... Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo ...

Al danzar, desde los distintos puntos del cuerpo, se generan impulsos, como puntos de partida, de donde surgen los movimientos. Consecuentemente el bailarín, como punto generador de un movimiento de traslación por el espacio general y a partir de los puntos de iniciación de movimiento en su cuerpo, traza líneas y trayectorias en el espacio escénico.

Un punto, —el bailarín— aparentemente en reposo, vibra a causa de sus tensiones internas, está pleno de energía y asegura una génesis de que algo va a ocurrir.

Las líneas horizontal y vertical

El campo visual se compone de dos líneas espaciales fundamentales: las coordenadas horizontal y vertical, esenciales para toda determinación del espacio. Ellas crean una relación básica e intuitiva del hombre con su entorno, relacionada con el sentido del equilibrio, el cual se origina, fisiológicamente, en el oído medio.

Los sentidos de horizontalidad y de verticalidad son dialécticamente dependientes, ya que si se varía el plano horizontal, varía necesariamente el eje vertical.

La línea tiende a prolongarse en una recta y su forma más simple es la línea horizontal, paralela al horizonte como línea imaginaria, donde pareciera que se unen el cielo y la tierra.

Lo horizontal se manifiesta, en el caso de los seres humanos, como la base fría, donde éstos yacen en estado pasivo y de reposo. Pero ante una figura erguida, que traza una línea vertical, formando con la horizontal un ángulo recto, aparecen propiedades de mayor vitalidad, poder y dinamismo. Ambas líneas se estiman opuestas.

Espacialmente la línea determinada por dos puntos, indica una distancia, un trayecto por recorrer y se dirige hacia algún sitio, en una dirección.

Trayectorias

Con los movimientos y el traslado del cuerpo a través del espacio, se trazan trayectorias, líneas descritas por un punto material en movimiento y se generan formas. Como señala D.A. Dondis (58), se trazan líneas flexibles e infatigables que expresan la intención del artista, sus sentimientos y emociones más personales y lo que es más importante, su visión.

Estas trayectorias pueden ser rectas, quebradas, curvas, indirectas y circulares.

En general, lo recto o lineal es lo directo, de una calidad un tanto fría; lo quebrado o angular sugiere fuerza; lo curvo, sensualidad y humanidad; lo indirecto, como expresión, es más indefinido. En el círculo domina la sensación de infinitud; es distinto girar hacia la derecha, como la tierra alrededor del sol, que a la izquierda, con la sensación de ir al revés.

Si se disminuye en tamaño la trayectoria circular, surge el dinámico giro, clavado o no, en el eje del cuerpo. Los giros son asimilados por el espectador como de una condición un tanto mágica, ya que desafía lo natural —incluyendo el virtuosismo técnico del intérprete—, por ejemplo, en los giros continuados.

Así, compartiendo las características de lo recto, surge lo zigzagueante o en forma de escalera; y relacionado a lo curvo, las líneas onduladas o la forma en espiral, con la sensación de una mayor libertad en el flujo de la energía. La recta y la curva constituyen el par de líneas fundamentalmente antagónicas.

En el piso (plano básico), se dibujan las múltiples combinaciones danzadas en el espacio escénico.

Direcciones

Las direcciones en el espacio son líneas infinitas.

Un movimiento puede tener uno o varios sentidos direccionales a la vez.

Las direcciones, como tensiones ocasionadas por los movimientos de los bailarines, son líneas de fuerza en el espacio que están siempre actuando y que alteran la condición de ese espacio. En la imagen coreográfica (sistema de fuerzas), la dirección como tensión dirigida cumple un papel de gran dinamismo.

El bailarín se desplaza por el escenario conjuntamente con su kinesfera, esfera imaginaria que lo rodea como un ámbito invisible y a la que el bailarín tiene alcance con sus extremidades. Representa su espacio personal.

La kinesfera contiene las seis direcciones básicas: adelante, atrás, lados derecho e izquierdo, arriba, abajo y además las diagonales. Más allá está el espacio exterior y escénico.

Para el bailarín, en el escenario, cada dirección representa una sensibilidad diversa ya que sus ojos ocupan una posición frontal (percibimos el espacio a través de los sentidos). De aquí que no será lo mismo para él ir hacia atrás que ir hacia adelante.

Las direcciones básicas manifiestan posibilidades expresivas que pueden variar según la intención.

Direcciones básicas

Hacia arriba: subir; aspirar a un mundo espiritual; adquirir una supremacía; crecer.

Hacia abajo: bajar; caer; deprimirse; ser parte de un mundo terrenal; afirmar.

Hacia los lados derecho e izquierdo: relacionarse en forma indirecta (evasiva); esquivar o escabullirse. En el caso de dibujar un gesto alejándose o acercándose al eje del cuerpo: ampliar o estrechar el espacio propio.

Hacia atrás: retroceder; refugiarse en sí mismo, quitar(se); acceder a un mundo desconocido, al caminar de espaldas y mantener el punto de interés atrás.

Hacia adelante: acceder a un mundo bajo control; enfrentar; avanzar; entregar(se).

Se pueden mezclar las direcciones, por ejemplo: desde abajo ir adelante, o por el lado, ir hacia abajo.

Cuando se utilizan dos direcciones contrarias simultáneamente (direcciones dobles), surge una intención antagónica que genera tensión.

Por ejemplo: corro hacia adelante con la mirada dirigida en dirección atrás: ¿huyo?; o, voy hacia atrás mientras mi brazo e intención quedaron adelante: ¿me despido?

Igualmente, si utilizo las direcciones opuestas de arriba y abajo: aspiro al cielo, a lo aéreo, mas con los pies enraizados en la tierra y la consecuente tensión para el intérprete, o con las direcciones de los lados: me escondo, desplazándome con tensión hacia el lado opuesto al que dirijo la mirada.

Las direcciones básicas sugieren estabilidad. Los centros corporales, tórax y caderas, al encontrarse en correspondencia con los soportes y el eje de gravedad, permiten que se mantenga el equilibrio.

Quiero hacer la acotación de que para la técnica del ballet clásico, la estabilidad es un requisito indispensable.

Para la danza moderna no es la única opción; se recurre al principio de contrapeso entre los centros corporales, y también —a partir de las investigaciones revolucionarias del maestro Rudolf von Laban— se recurre al singular aporte de la técnica lábil, complementaria a la técnica estable.

Direcciones diagonales y técnica lábil

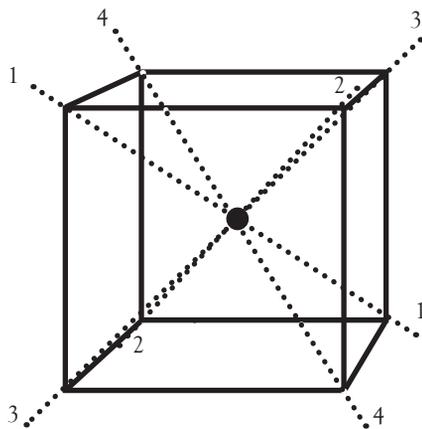
La dirección diagonal del cuerpo es la fuerza direccional más inestable, y en consecuencia es la más provocadora.

A partir del centro del cuerpo encontramos las siguientes diagonales: derecha adelante; izquierda adelante; derecha atrás; izquierda atrás. Cuando el movimiento pasa

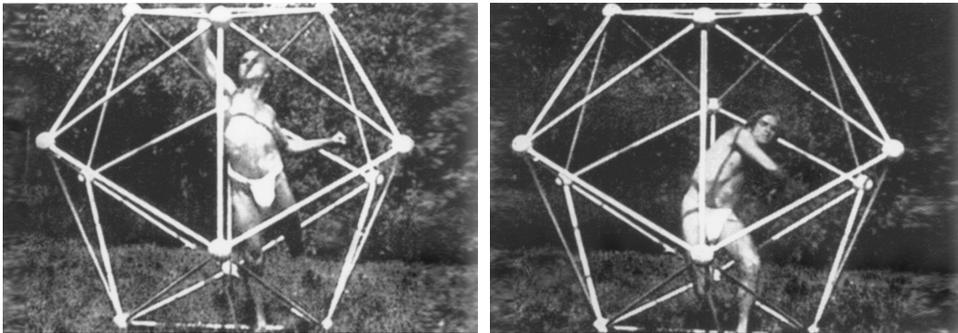
por las diagonales del cuerpo provoca en la danza la sensación de la tridimensionalidad del movimiento.

El teórico y coreógrafo Rudolf von Laban en la Coréutica —disciplina técnica de la danza— estudia los aspectos de la forma del movimiento y la relación con el espacio.

El maestro sitúa a un bailarín dentro de un cubo imaginario, el cual se encuentra a su vez dentro de la kinesfera. El cubo tiene cuatro diagonales, que van de vértice a vértice polar contrario y que se denominan diagonales del cubo o polares (ilustración abajo). Una de ellas (número 4) se dirige (desde la posición del bailarín) desde el vértice izquierdo de adelante y abajo del cubo, pasa en diagonal por el centro del cuerpo —el ombligo— hacia el vértice derecho, atrás y arriba.



En la entrega del cuerpo a estas direcciones diagonales del cubo (fotografía de la página 71) comienza una sensación de inestabilidad en el diseño de la danza ya que el eje de gravedad cambia al variar la relación entre los centros corporales y los soportes, lo que puede generar la pérdida del equilibrio. El bailarín aparece entonces entregado a una situación de riesgo sugiriendo un mundo indeterminado, asimétrico e inseguro.



Laban organiza un mundo nuevo de relaciones espaciales basado en el icosaedro (fotografías de Rudolf von Laban, arriba), estructura geométrica donde se encuentran los planos del movimiento y donde se generan las escalas lábiles, como sucesiones de inclinaciones de movimientos que unen dos puntos en el espacio: vértices de los planos, y cuyos ejes son las diagonales del cubo. (Psicológicamente, una mente lábil corresponde a la percepción de un mundo impreciso).

El bailarín (fotografía de Mario Vircha, derecha), al transitar principalmente con el torso por dichas inclinaciones tiene obligatoriamente que conservar la dinámica direccional de ellas, de lo contrario se produciría una pérdida del equilibrio. De aquí nace la Técnica lábil.



Con las inclinaciones lábiles se configuran anillos (círculos inclinados), puntas (ángulos agudos) y volutas (ángulos obtusos) y, en general, un nuevo lenguaje para la danza, y un espacio que actúa como entidad motora del cuerpo del bailarín.

Direcciones, desde el espectador

Consideremos las direcciones en el espacio escénico desde la mirada del público: si los bailarines cruzan en forma paralela a la línea frontal del escenario, el público observa la acción en forma pasiva, ya que no se le alude en forma directa. En cambio, si los bailarines enfrentan al espectador avanzando en forma perpendicular al mismo frente o por las

diagonales grandes del escenario, la relación es confrontacional, involucran en forma más directa al espectador. Las grandes diagonales del escenario, que van de esquina a esquina, son la mayor distancia recta y directa para extender el movimiento en los límites del espacio escénico.

Cuando los bailarines se trasladan desde el frente hacia el fondo (dando las espaldas al público), se sugiere que caminan hacia lo eterno o lo definitivo. Retroceder, en general, es pasar de una zona cercana, conocida, a otra lejana y desconocida. Sin embargo, hacia el fondo el espacio es más dinámico.

Por otra parte, se le concede al lado derecho del escenario (desde la mirada del espectador) mayor peso escénico, y lo mismo a la diagonal que va desde el extremo izquierdo del fondo del escenario hacia el extremo derecho del frente del mismo, ya que es la forma del ser humano de explorar visualmente. También implican un antes (el lado izquierdo) y un después (el lado derecho).

Dirección entre artista y espectador

Es necesario que lo que ocurra en el escenario se proyecte con intensidad al espectador, que tenga fuerza como imagen y logre conmover (mover sus emociones). La comunicación

... Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo ...

entre los intérpretes y el espectador, podemos decir, es la dirección de la proyección.

La presencia escénica del bailarín depende de su capacidad de retener la energía.

Además, intentará comunicarse con el espectador, buscar su alma, su mundo interno, y a través de la interpretación se proyectará haciendo uso de su propia corriente electromagnética y de la del espectador (según C. Stanislavski: transmisión y recepción de rayos).

Foco

El foco es la mirada del bailarín. Se aprecia como una expresividad direccional. El foco produce impacto e inclusive establece nuevas direcciones en oposición al movimiento locomotor del cuerpo. En una coreografía, si las direcciones han de estar claras, el foco debe ser tomado en cuenta.

El foco sugiere límites dimensionales con el ajustamiento de los ojos. Se puede tener la intención de dirigirse lejos, fuera de la escena, o cerca, según el punto de interés.

La mirada, en general, tiene una gran importancia en la danza. Por ejemplo, podemos decir que cuando se vacía la mirada del bailarín se vacía al mismo tiempo la escena de

significación, de allí la importancia de la interpretación en general y de la mirada en particular.

Al danzar es necesario estar en sí mismo, lo que se manifiesta en una correspondencia entre la mirada y el movimiento; también pueden estar en contradicción, lo que sería también una correspondencia.

Por otra parte, uno o más puntos de interés (focos de atención) en el espacio escénico pueden pasar a ser objetivos, alrededor de los cuales puede girar toda una coreografía.

Si nos imaginamos que *una mirada o luz* se proyecta desde algunos puntos del cuerpo del bailarín, desde el pecho o desde la palma de la mano, o si todo su cuerpo está cubierto de ojos que miran alrededor, esto juega un papel en su proyección escénica.

Dimensiones espaciales

El espacio se observa también en términos dimensionales. En el centro del cuerpo del bailarín, se produce la intersección de las tres dimensiones espaciales en una cruz dimensional; cada dimensión está conformada por dos direcciones opuestas.

Estas son:

De altura, conformada por las direcciones arriba y abajo.

... Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo ...

En la dimensión de altura, entra en juego la fuerza de gravedad que nos atrae como un imán hacia el centro de la tierra.

En general, de acuerdo a la relación que establecemos con la fuerza de gravedad, la liviandad o la pesadez caracterizan nuestras acciones.

De anchura, conformada por las direcciones del lado izquierdo y lado derecho.

En la dimensión de anchura, al ampliar o abrir el espacio a los costados con algún gesto de las extremidades, nos sentimos anchos, seguros, poderosos; y al estrecharlo, como absorbiéndonos desde el centro y juntando brazos y piernas, nos sentimos angostos, inhibidos, tímidos (recordemos que son posibilidades expresivas, asociaciones psicológicas).

Los movimientos pueden coincidir con la respiración: al inhalar el aire se ensanchan los pulmones, y las formas. Y al exhalarlo, éstas se convierten en angostas o cerradas.

En general, en la dimensión de la lateralidad, el ser humano se encuentra en un estado de indefensión, más vulnerable a la agresión desde las direcciones de adelante y atrás.

De profundidad, conformada por las direcciones adelante y atrás, es la dimensión de la perspectiva.

La dimensión de profundidad se refiere al tiempo, a lo sucesivo, es decir, a lo que pasa antes o después, a lo largo del desplazamiento. Y puede ser el presente para el espacio en que nos encontramos, de acercamiento al futuro (donde se revelan nuestros sueños), si nos proyectamos en dirección adelante; y con un paso hacia atrás (allí quedó la huella de nuestros pasos) es posible que accedamos al pasado.

Las dimensiones se observan como líneas tensionales desde el momento en que el bailarín está atrapado entre dos corrientes magnéticas en pugna, atraído por dos direcciones contrarias a la vez.

Planos del movimiento

Es en el centro del cuerpo del bailarín, y por ende en el centro de la kinesfera, donde se produce la intersección de los tres planos principales del movimiento. Son superficies rectangulares de sección áurea a las que se les trazan diagonales y que están conformadas por dos dimensiones (Coréutica).

Estos son:

El plano sagital (plano vertical o de fuga) que divide al bailarín siguiendo la línea de la nariz y está conformado



por las dimensiones de altura y profundidad; el plano frontal (plano lateral o plano de la simetría) que lo divide por las orejas y está conformado por las dimensiones de anchura y altura; y el plano horizontal (plano flotante) que lo hace por la cintura (paralelo al piso y a la línea de los hombros), conformado por las dimensiones de profundidad y anchura.

En cada plano, los movimientos sugieren posibilidades expresivas: en el caso del plano sagital, se dan las acciones de desplazamiento: avanzar o retroceder; en el plano frontal, se dan las acciones de ampliar o estrechar el espacio propio; y si nos movemos en el plano horizontal, todo lo que tiende a



relacionarse con la sensación de horizontalidad. Este plano también nos conduce al acto de girar y a las acciones de abrir y cerrar desde una perspectiva aérea.

Sin embargo, podemos agregar que en la kinesfera no solo distinguimos los tres planos principales, sino, virtualmente, muchos más, uno al lado del otro a distintos niveles y pueden tener formas y tamaños variados.

Un plano puede ser establecido en el espacio en cualquiera de las múltiples direcciones que encontramos al momento de bailar. Estos se trazan con movimientos de trayectoria curva, de manera que se abarquen las dos dimensiones necesarias para conformar el plano.

El coreógrafo, si lo requiere, traza también planos diagonales sobre las direcciones diagonales del cuerpo, como parte de un mundo menos rígido, más inestable.

Al danzar, el bailarín produce continuamente planos y los prolonga, *alargándolos* y *expandiéndolos imaginariamente hasta el infinito*, utilizando la mirada y la energía que genera al moverse, lo cual redundará en una sensación de amplitud en su danza.

Todas las direcciones y dimensiones espaciales pueden ser combinadas.

Volúmenes espacio-corporales

El cuerpo del bailarín tiene densidad. Su morfología crea en su dinámica volumetrías cambiantes, en un continuo desplazamiento. Al danzar además dibuja volúmenes, y estos varían en una metamorfosis constante.

Los planos diagonales, sagitales, horizontales y frontales están inscritos en los volúmenes. La danza es una expresión tridimensional.

Por otra parte, los cuerpos humanos irradian energía electromagnética y ejercen atracción entre sí, ante el ojo-mente del espectador. Cuanto más próximos estén los cuerpos, más fuerte es para la mente la atracción entre ellos, conformando de esta manera volúmenes mayores.

También, cuando entre los cuerpos se observan características semejantes, se los relaciona y tienden a agruparse; en cambio, las formas diferentes tienden a repelerse.

Las figuras, en variedad de tamaños, se superponen, interconectan, encadenan.

El diseño de planos y volúmenes le confiere a la danza un sentido arquitectónico, la de ser una arquitectura en movimiento.

Niveles espaciales

La noción de verticalidad permite distinguir varios niveles: bajo, medio, alto, y otros varios, en medio de éstos.

Los niveles espaciales corresponden a las acciones motoras de: rodar o arrastrarse; andar en cuclillas o de rodillas; caminar; andar en puntillas; todas estas acciones con la característica de mantener la horizontalidad. Saltar tiene la connotación de ascender, como desafío a la gravedad, especialmente en los *grandes saltos*.

Extensión

Los movimientos amplios en extensión o tamaño, son de alcance lejano en la kinesfera y se relacionan con la característica psicológica de extroversión. En cambio, los movimientos pequeños en extensión como los gestos, que acontecen en la proximidad del cuerpo, expresan sentimientos íntimos, de un carácter cercano a la introversión.

El movimiento también puede extenderse y alejarse o retraerse y acercarse, en relación al eje del cuerpo. En el piso se dibujan trayectorias expansivas o reservadas e intimistas.

Nociones

Valores del diseño espacial

Para el espectador, el punto de máximo interés en el escenario lo constituye el lugar donde se encuentra el bailarín. La forma estrellada de su cuerpo contrasta sobre el fondo.

Sabemos que existen áreas del escenario a la italiana, que poseen atributos especiales, donde se puede acentuar la presencia del intérprete para favorecer la intención del coreógrafo.

Es a lo largo de la línea del centro del escenario donde adquieren mayor realce las figuras. Además, lejos en el fondo, la figura se torna misteriosa, y cerca, más familiar y trivial. Pero es en el centro mismo, principalmente por efecto de la simetría, donde la figura adquiere mayor fuerza y potencia.

Yes en las cuatro esquinas, que están arquitectónicamente sustentadas por poderosas verticales —las cuales ejercen un efecto de irradiación alrededor de sí— donde también se le confiere a la figura una fuerza especial. Esto es más acentuado en las esquinas del foro que en las del proscenio (lo que está ampliamente descrito en el libro *El Arte de Crear Danzas* de la coreógrafa y teórica estadounidense Doris Humphrey).

Las zonas débiles son las que se encuentran fuera de la zona de influencia de estos puntos fuertes.

En realidad, la importancia y la fuerza de una figura y su discurso dependen de lo que acontece antes o después de un momento concreto, es decir, de acuerdo a una línea de acciones y acontecimientos que son interdependientes y que establecen relaciones de superioridad o subordinación, al relacionarse y constituir un todo. Las partes se relacionan entre sí y a su vez con el total. Y estas imágenes se valorizan, como de mayor o menor peso escénico, por medio, entre otros factores, del eficaz principio del contraste, logrando así convertirse en focos de atención.

A través del tiempo, la concepción del espacio escénico ha variado. Cualquier lugar puede servir para la presentación de un espectáculo, hasta el hecho de que ha desaparecido el poder del centro monárquico; el espacio, entonces, se usa en aras de una mayor fluctuación y dinamismo en las ideas. Actualmente se intenta transformar el espacio escénico en un espacio ilimitado.

Sin embargo, creemos que siempre es necesaria la calificación de los acontecimientos y las acciones con el fin de conformar significados y sentidos, para no caer en una nivelación donde todo tiene el mismo valor.

Equilibrio dinámico

El equilibrio es un principio fundamental de la vida. Los sistemas de la naturaleza y los organismos vivos poseen —como parte de su estructura— un principio de simetría, sujeto a las diversas dinámicas de la naturaleza. En ella hay distintos tipos de equilibrio. Romper el equilibrio interno en los sistemas u organismos constituye una amenaza para la estabilidad de los mismos.

Es así que el ser humano manifiesta un sentido innato del equilibrio; la psiquis rechaza algo que no tiene estabilidad.

Esto se aplica en el arte. Como dijimos, su importancia se basa en el funcionamiento de la percepción humana y en su necesidad psíquica de equilibrio.

La simetría como equilibrio axial, corresponde en el escenario a la línea central que divide ese espacio en dos partes, ubicadas a cada lado de esa línea y que son iguales entre sí.

Si en el centro del escenario se coloca un bailarín de frente, éste mantiene un balance de fuerzas, un estado de equilibrio exacto entre ambas partes. El eje del cuerpo del bailarín como línea imaginaria vertical, lo divide desde adelante en dos lados iguales y simétricos.

La simetría en general, se percibe con características de estabilidad, seguridad, orden, poder. Se puede ser simétrico en cuanto a la medida (cantidad de bailarines) pero asimétrico, por ejemplo, en cuanto al color.

Pero es la excitante asimetría, propia de la danza, la que se apodera del espacio cuando se inicia la coreografía. Esta rompe el equilibrio, es dinámica y plena de vida (aunque también asimétricamente se pueda mantener el contrapeso de las fuerzas en juego).

El coreógrafo pasa a compensar constantemente y en forma intuitiva, los desequilibrios de fuerzas que se producen con el desplazamiento de los bailarines por el escenario. Por ejemplo, un espacio mayor vacío se puede equilibrar con unos pocos bailarines en penumbra. O, luego de ejecutar los danzarines varios virajes hacia su derecha será necesario nivelar las tensiones girando en la dirección opuesta. En estos casos no hay reglas rígidas, se debe actuar según la intuición.

La danza, como resultado, aparecerá como una descompensación y compensación de fuerzas y valores —en el espacio y entre sus elementos— en un juego constante de rupturas, luchas, rechazos y armonías. La coreografía es resultado de la interacción constante de graduaciones de la

... Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo ...

simetría y la asimetría, intentando alcanzar —el coreógrafo— en la totalidad de la obra, un equilibrio dinámico.

Diseño

El diseño se refiere a la organización de la forma en el espacio, producida por los cuerpos en movimiento de los bailarines, en sus trayectorias, líneas direccionales, planos, volúmenes, niveles, ritmos, etc., y es a través de estos elementos que se dan variados efectos visuales, tensiones dinámicas, relaciones proporcionales y contrastes dramáticos y emocionales.

El coreógrafo modela el espacio en función de su propósito expresivo. La unidad en el diseño se refiere a la mutua vinculación de unos elementos con otros.

“Una imagen unificada debe tener la propiedad principal de toda percepción, donde todos los elementos están fusionados en un conjunto organizado y todas las relaciones están integradas en una pauta unificada” (Rudolf Arnheim, 103-104).

Según Susanne Langer (128), “sólo cuando todos los factores de una imagen, todos sus efectos individuales están completamente sintonizados con el único sentimiento intrínseco

y vital que se expresa en el todo; cuando, por así decirlo, la claridad de la imagen coincide con la claridad del contenido interior, sólo entonces se logra una auténtica forma artística”.

El bailarín, al danzar, modela y esculpe su cuerpo desde su interior, proyectándose a su vez al exterior con el fin de configurar un espacio expresivo y significativo. En la coreografía, a partir de los cuerpos en movimiento, se producen relaciones y configuraciones espaciales definidas e indefinidas

Las formaciones definidas tienen las características de ser ordenadas y establecer relaciones espaciales regulares. Entre otras, están las formaciones geométricas, las líneas rectas (paralelas o perpendiculares), curvas, diagonales y quebradas: de ángulos agudos, rectos u obtusos.

Además, con el movimiento de los bailarines se crea sobre el plano básico un cuadrado, un círculo o un triángulo etc., que tienen referentes psicológicos y sentidos intrínsecos.

“Al cuadrado, de relativa inmovilidad, se asocian significados de honestidad, rectitud, esmero y torpeza; al triángulo, la acción, el conflicto y la tensión; al círculo, la infinitud, la calidez y la protección” (D. A. Dondis, 58).

El triángulo y el círculo son planos fundamentalmente antagónicos.

... Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo ...

También se dan configuraciones de los bailarines en el espacio sin mayor orden, formadas al azar, cual constelaciones, fruto de relaciones espaciales más libres y espontáneas, de donde se deriva una mayor irregularidad en el diseño.

El desequilibrio en la composición de las figuras, hace que se perciban visualmente más inestables y que se incrementen las tensiones espaciales.

El coreógrafo integra los elementos de expresión visual en el diseño, poniendo en ello su sensibilidad como facultad instintiva, y haciendo uso, sobre todo, de los principios generales de la composición coreográfica. En especial, el uso del contraste, como fuerza esencial para la expresión composicional de una idea, con el fin de aguzar y realzar los significados. Además, es importante tomar en cuenta las nociones de equilibrio dinámico y valores del diseño espacial, y todo el bagaje de conocimiento sentido y reflexionado del movimiento como lenguaje.

Características del diseño arquitectónico

Rudolf Arnheim hace referencia a escalas de características objetivas según las cuales los edificios arquitectónicos pueden ser valorados. Él nombra la escala simplicidad / complejidad como una de las fundamentales en

el diseño. Dice además que la simplicidad es el estado hacia el que tienden todas las configuraciones de fuerzas físicas y psicológicas, siendo la tendencia natural, la preferencia ante su contraria la complejidad, y las características físicas y psicológicas que distinguen estos dos extremos de la escala, están profundamente imbuidas de explicaciones humanas (309-310). Nombra también direccionalidad hacia arriba, “con un efecto de elevación y connotaciones como vencer, hacer un esfuerzo, ser orgulloso, y hacia abajo, como gravitación pesada sobre el suelo, con la connotación de tendencia a la seguridad”.

Además nombra “dimensiones con grados de pesadez o ligereza; oscuridad o claridad; apertura o cerrazón; tensión alta o baja; homogeneidad o heterogeneidad; predominio del conjunto o predominio de las partes; infinitud o finitud; consonancia o disonancia; jerarquía o coordinación”.

Rudolf Arnheim admite que “una investigación sistemática de estas escalas, en relación a las obras de arte, sería extremadamente útil” (también lo sería para el diseño coreográfico).

Pienso que el uso del espacio incita al coreógrafo a ejercer un arte que implica un proceso de capacitación, experiencia, conocimiento y talento para no enrumbarse en lo caótico o

... Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo ...

confuso, ni en lo obvio o falto de interés. La claridad en el diseño es siempre necesaria, incluso para la configuración de un aparente desorden.

El coreógrafo, intuitiva e intelectualmente, procura ir tras un diseño de diversidad en la unidad; de creación de imágenes perdurables en la memoria, precisas, vigorosas, y un diseño que en su relación de contenido-forma pueda abarcar los más diversos significados y, así, revelar nuevas fases de la existencia. Siempre en una actitud flexible, de libre conjugación de elementos, al servicio de una expresión artística auténtica, profunda, imaginativa y, por lo tanto, original.

Fotógrafo: Henry Vargas Benavides
Fotografías: Mario Vircha (pag. 71, 73 y 79).

En el tiempo

Introducción

Tiempo y espacio, hemos dicho, son dimensiones inseparables e indivisibles.

El espectador, inmerso en las imágenes que acontecen e interactúan a lo largo del tiempo, la acción coreográfica, ha iniciado un viaje que lo mantiene en suspenso y alerta: se encuentra frente a un artista que lo hace participar de sus valoraciones conceptuales y emocionales. Intuitiva y racionalmente, este espectador retiene e hila las frases y secuencias en fuga; estos pensamientos coreográficos persisten en su memoria en un diálogo abierto y constante. La imaginación y la fantasía participan del proceso.

Lo que yo denomino acción coreográfica es la organización de las múltiples acciones escénicas que se despliegan durante el desarrollo de la coreografía —lo que sucede—, con el fin de impulsar el dinamismo de la misma. Construye la expresividad de la obra al tratar las relaciones dinámicas de los elementos expresivos que la conforman y está implícita en la estructura coreográfica.

... Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo ...

El coreógrafo organiza la totalidad temporal (duración) para llevar a buen término —con la proporcionalidad necesaria— su coreografía. El tiempo físico corresponde a la proyección espiritual de la obra. Durante el transcurso de ésta, el factor tiempo es utilizado en forma libre; a menudo es dilatado para reflejar factores dinámicos que se movilizan en las profundidades de un suceso en particular. Es posible además que se cuente algo aceleradamente, se construyan tiempos paralelos o se yuxtapongan imágenes en forma discontinua. Las posibilidades son múltiples y dependen de cada autor.

El desafío del coreógrafo está en saber conectarse con los sentidos del espectador y poder así conducir su percepción, implicándolo con lo que sucede en el escenario.

Elementos constituyentes de la estructura

Como elementos constituyentes de la estructura de la coreografía, consideramos en esta ocasión los siguientes: ritmo y música, motivo, frase, secuencia, imágenes, acción, conflicto, acontecimiento.

La estructura es la relación dinámica de las partes con el todo.

La danza es apreciada en su conjunto como una gran imagen espacial conformada en el tiempo. Como espectador se requiere aprehender la esencia de esa imagen.

Ritmo y música

Como una constante o pulso en todos los procesos naturales y cósmicos, el ritmo afecta todos los momentos de nuestra existencia, tanto biológica como emocionalmente. Así, observamos que la danza de la naturaleza se manifiesta en los más variados ritmos: la sucesión de las estaciones, las noches y los días; el ciclo de las mareas, el oleaje del mar; los latidos del corazón, la respiración de todo lo que vive, las emociones que ascienden y descienden y el ritmo del trabajo y de toda acción humana.

El ritmo organiza todos los elementos de las artes. Comprende una noción de intermitencia del espacio-tiempo, cuya medida el artista establece dependiendo de su necesidad expresiva.

“El ritmo es el movimiento organizado a nivel visual y sonoro. Al menos en la danza y en la música, es posiblemente el nivel primario de organización

... Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo ...

estructural. En la danza y en la música podemos diferenciar el ritmo local y las grandes estructuras rítmicas (periódicas) de la obra. Ambos se interrelacionan, disponiendo así la energía del movimiento. El ritmo local le proporciona identidad y carácter a las formas coreográficas. El ritmo referido a la estructura rítmica general de la obra, la coherencia estructural” (Alejandro Cardona, entrevista).

Al danzar, las variaciones en la acentuación de los movimientos, con un mayor o menor uso de energía en las contracciones musculares, o en la relación del bailarín con la fuerza de gravedad, por ejemplo al dar un simple paso, constituyen un factor relevante para la estructura y percepción rítmica. De los acentos surgen los ritmos en la danza.

“El movimiento en la danza habla y lo hace en forma semejante al lenguaje oral, con acentuaciones que dan un ritmo a las palabras, pausas que permiten respirar, puntos suspensivos que crean una sensación de expectativa y preguntas que pueden tener un carácter cadencioso o determinante”. (Jorge Olea, 4).

El ritmo en la danza está sometido a cambios, tensiones y contrastes que corresponden, a menudo, al matiz emotivo que quiere expresarse.

No hay que olvidar, sin embargo, que el factor de la repetición en la percepción de los elementos sonoros o en la composición de los elementos espaciales y temporales de la danza, es esencial para la percepción del ritmo.

Las pausas permiten a su vez la percepción de unidades y agrupaciones, ya que éstas separan un grupo de elementos de otro. Una secuencia de movimientos finaliza o se interrumpe un instante en una pausa. Dicha secuencia, que tiene una duración determinada, estructura espacial y proporcionalmente el discurso coreográfico.

La danza, como otras manifestaciones escénicas, participa del ritmo en el tiempo y en el espacio. Las dimensiones temporal y espacial están íntimamente relacionadas en todo momento y se perciben como una unidad perceptual.

La danza y la música son materia vibrante, son artes hermanas, comparten una raíz, un nacimiento. En la coreografía, la mayoría de las veces, ambas conllevan estilos semejantes, conformando una unidad e interactuando con

sus elementos expresivos. En ocasiones lo hacen por medio del contraste que las distingue.

El ritmo dancístico y el ritmo musical se integran en forma de contrapunto, en un solo ritmo unificado.

El coreógrafo, al integrar la música y la danza, debe comprender el carácter de la música, el cual se expresa en formas y estructuras, definidas dentro de un contexto social e histórico. Pero lo más importante para el artista y su creación, es captar el espíritu de la obra musical.

La música, estimada como un arte que se desarrolla en el tiempo, virtualmente se representa en el espacio en trazados dinámicos, con distintas texturas y diverso colorido. La melodía produce en él un dibujo imaginativo, lineal y continuado.

Podemos decir también que la coreografía puede ser independiente de la música cuando el sentido del movimiento, como fuerza viva y dinámica con su energía y sentido profundo, resulta difícil de adaptar a un tema musical. En tal caso la coreografía aporta su propia musicalidad.

Una de las características de la danza contemporánea ha sido flexibilizar la relación danza-música, otorgando a la danza plena autonomía de la que fue por siglos su siempre fiel compañera.

El motivo

El discurso coreográfico necesariamente se compone de elementos que facilitan su comprensión. Uno de ellos, como elemento constructivo de la estructura es el motivo que representa la más pequeña unidad de concentración de sentido. Consta de aquellos movimientos que al coreógrafo le parecen los más adecuados o los más óptimos para expresar una sensación o idea.

Un motivo puede ser desarrollado en el curso de una frase o puede —si es de mayor complejidad— ser desarrollado a lo largo de toda la obra.

Los motivos se pueden entretrejer entre sí. Pueden igualmente cumplir el rol de ser elementos recurrentes dentro del discurso; pasar a ser puntos de referencia, y sufrir también modificaciones por medio de variaciones de diseño, dinámica, tensiones direccionales, entre otros.

Los motivos plásticos, musicales o sonoros participan también de la coreografía.

Los motivos a su vez pueden poseer grados de abstracción y estar en mayor o menor grado relacionados con una representación en concreto. Por ejemplo, en ciertos casos los contenidos son más evidentes y se advierten con claridad: la rebelión, la solidaridad, el dolor, la sexualidad, etc. En los

... Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo ...

casos de una abstracción mayor, surgen los motivos con las características formales principales del contenido.

Los gestos son manifestaciones expresivas de una realidad humana y tienen significaciones y sentidos definidos. En la danza, estos gestos originados por una intención, configuran motivos y forman parte de los elementos de expresión.

Otros elementos constructivos

Por otra parte, sabemos que los movimientos, como elementos expresivos, son sugerentes en su forma pura.

Existen movimientos principales que juegan un rol de importancia en el discurso, ya sea por su volumen, dinamismo o significado. También existen movimientos secundarios.

La frase

La frase es un elemento esencial de la composición coreográfica, ya que, en la sucesión temporal de los movimientos que la constituyen encadenados entre sí, como en una melodía, se configura y desarrolla el pensamiento coreográfico. Con las frases se puede articular progresivamente la idea total de la coreografía.

La frase puede ser más o menos extensa; lo cierto es que revela su sentido al conocerse en su totalidad y al finalizar su tránsito por el espacio- tiempo.

Al final de cada frase se da una mínima pausa, un respiro, que se puede utilizar como transición o punto de giro para intercalar nuevos pensamientos coreográficos.

Surge un momento de especial fuerza e intención expresiva, al inicio, durante o al final de la frase, en un instante singular constituido por un momento culminante (clímax), generalmente por medio de un movimiento principal. Estos momentos de alta tensión surgirán también en los distintos períodos coreográficos de una obra.

Es interesante constatar que de acuerdo a la acentuación (por intensidad) de alguno de los movimientos en particular de la frase, el significado de la misma puede variar.

Y es así que a partir del tema de la obra, el creador podría tener que desarrollar un personaje, un sentimiento, una meditación. Entonces nacen frases donde el coreógrafo articula los movimientos, ya sea vinculándolos por afinidad o armonía (en ocasiones son asociaciones *mágicas* de atracción), o coordinándolos como movimientos contrastantes pero relacionados entre sí.

También surgen vínculos por medio del uso de elementos de expresión, ya sea al desarrollar un esquema rítmico, al tener

una determinada relación con el espacio o al dejarse llevar por el flujo de la energía en forma libre, entre otros.

Esto le proporciona un sentido de unidad a la frase, el cual es imprescindible para la coherencia de su contenido.

Asimismo, la frase se puede modificar ampliándola, reduciéndola, invirtiéndola o cambiando su dinámica, ritmo y uso del espacio. Es entonces que se renuevan los pensamientos coreográficos.

La secuencia

La secuencia conlleva un sentido más amplio. Es la articulación de frases, motivos, imágenes metafóricas, acciones y otros elementos de construcción, incluso pausas, como detenciones dinámicas y transiciones, que en ocasiones son bastante extensas. Es un trozo coherente, un flujo dinámico de energías en el espacio-tiempo, que coexiste como una unidad de percepción para el público, como un todo visual.

Las secuencias, al integrarse con el criterio de una forma continua, conforman secciones y luego partes que conducen a la construcción de una totalidad. Las secuencias pueden articularse como unidades contrastantes que se relacionan en función del propósito expresivo y del todo.

La estructura le otorgará la razón de ser y la coherencia interna total a este drama poético en movimiento, que es la coreografía.

Como tejido en el espacio-tiempo, los hilos longitudinales de la coreografía se asocian, combinan u oponen con otros hilos que surgen en forma oblicua o transversal, a manera de obstáculos, rupturas, conflictos y elementos sorpresivos. Así surge una trama de líneas de sentido.

Imágenes

Por medio de la creatividad y producto directo de la imaginación (como una propiedad de la naturaleza humana), el coreógrafo da origen a *imágenes poéticas* en el escenario, las cuales en forma directa e inmediata repercuten en el público.

Las imágenes fluyen en el tiempo y el espacio, son efímeras, pero adquieren continuidad en la mente del espectador. Este, con su capacidad de retener en la memoria los movimientos y sonidos, amplía la imagen de lo visual y lo sonoro, extendiéndola a unidades cada vez más amplias, aunque para esto es necesario que los elementos constitutivos que integran la imagen se sostengan activos y configuren una estructura de percepción visual y auditiva.

... Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo ...

Cuando la imagen excede el campo visual del espectador es necesario reconstruir e integrar la imagen mediante sucesivos enfoques; la mirada se desplaza de un punto a otro explorando y enlazando sus detalles parciales en busca de la conformación e integración total de la imagen.

El coreógrafo configura también diversas imágenes en forma simultánea. El artista tiene la facultad de dirigir la atención del espectador a través de ellas, de acuerdo a su intención expresiva. El sentido de la vista, como ráfaga, captura las imágenes, pero siempre las aprehende una por una, en forma secuencial.

El bailarín, gracias a su imaginación, se convierte en un árbol, un relámpago, una hoja llevada por el viento; y al mismo tiempo el coreógrafo expresa en imágenes simultáneas, por medio de un conjunto de bailarines, su mundo interior pleno de acontecimientos.

Acción

La acción escénica en la danza es toda actividad que ocurre y evoluciona como parte de la acción coreográfica integradora general. Promueve todo dinamismo y cambio tras un objetivo. Responde a la pregunta del intérprete ¿que estoy haciendo?

Las frases coreográficas contienen cantidad de acciones corporales que proyectan el contenido de la acción escénica: el bailarín penetra en el espacio, corta el aire, lo comprime, flota, se desliza, establece vínculos dinámicos con otros bailarines; todos se expanden y activan, generando determinadas tensiones en el espacio y una expresividad latente. Por ejemplo, se pueden dar acciones escénicas manifestando: una relación controversial entre dos personajes o a través de la relación de fuerzas en un momento dado, etc.

Las acciones escénicas son psico-físicas porque en sus componentes psíquicos reside su intencionalidad activa.

Por otra parte existe la motricidad transitiva, como acciones que se ejercen sobre un objeto con el propósito de modificarlo y que posee un carácter pragmático o utilitario.

Acerca de la interpretación

En este momento quisiera hacer referencia, muy en general, al trabajo de interpretación en danza, partiendo del hecho de que la música forma parte esencial de esta experiencia, como elemento motivador. Igualmente se dan otros tipos de motivaciones-estímulos: ideas, pensamientos, situaciones, personajes, fantasías, que surgen del contenido de la obra.

... Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo ...

El bailarín motivado se entrega a su desarrollado sentido del movimiento, donde están involucradas las sensaciones kinestésicas, las capacidades y habilidades motoras y coordinativas, la percepción del espacio, del tiempo, la dinámica y la imaginación, entre otros.

En un trabajo en conjunto, coreógrafo y bailarín realizan una labor de preparación durante los ensayos, que consiste en el estudio de los elementos expresivos de los movimientos, con el fin de enfatizar —con gran precisión— aquellos que contribuyen a esclarecer el desarrollo de la acción coreográfica y de las ideas expuestas. Es así que la interpretación de la obra provoca y evoca sensaciones y emociones en el espectador, lo que da lugar a la expresividad propia de la danza.

Además, el intérprete integra en su pantalla de visión interna diversas imágenes-estímulos que pueden reflejar y hacer vivas las circunstancias en que se mueve: un paisaje desolado, una muchedumbre que le rodea, etc, ante las cuales reacciona física y emocionalmente. Bailar e interpretar es vivir.

En lo que se refiere a una interpretación teatral, debo manifestar que he recurrido a mis modestos conocimientos del sistema de actuación del gran maestro ruso Constantin Stanislavski, con el fin de enriquecer y lograr una mayor verdad

en el accionar de los bailarines. Como ejemplo, además de otros principios, los bailarines han utilizado la memoria emotiva (vivencias propias), para alcanzar un sentimiento profundo, real e incluso complejo en sus interpretaciones que, de otra manera creo, habría sido imposible obtener.

Stanislavski logró crear un método psicológico para la interpretación, donde a través del acto consciente, podemos despertar el inconsciente. Con ejercicios y principios sobre la concentración, la acción, las circunstancias dadas, el sí mágico, la memoria emotiva, la línea ininterrumpida, el superobjetivo, el sentido de verdad, entre otros aportes, el maestro ruso dio una base técnica esencial para el desarrollo de la interpretación actoral.

Sería de gran importancia para coreógrafos y profesionales del medio estudiar en profundidad las técnicas de interpretación actoral, como el trabajo investigativo y creativo del maestro y director de teatro Eugenio Barba.

Conflicto

El conflicto es el elemento dinamizador de cualquier discurso. Se produce como consecuencia de las fuerzas antagónicas en una obra que confronta dos o más personajes, dos tendencias en juego o visiones del mundo. Representa el

... Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo ...

combate, la contradicción, el nudo, el choque, las oposiciones, el contraste. Todos los elementos que entran en conflicto forman parte de la unidad.

Los conflictos surgen y se materializan en la escena en clara relación con las acciones de los personajes, con la disyuntiva de tener dos alternativas para proceder o con el deseo de alcanzar objetivos opuestos. El conflicto forma parte de la acción coreográfica.

Este se puede dar con uno mismo, con el interlocutor, o con el entorno.

Acontecimiento

Como parte integrante de la acción coreográfica (y elemento de la estructura), sucede un acontecimiento que produce un cambio en el devenir de la obra: puede ser algo importante, nuevo, distinto, algo predecible, o algo insospechado y sorpresivo. Es un motivo que causa un fuerte impacto emocional, una coerción desde el entorno, o la toma de conciencia desde lo interno de una persona, etc. Este acontecimiento se puede reflejar por cambios de luces, escenografía o vestuario, por la inclusión de nuevas figuras, por cambios de actitud de los personajes, por transformaciones importantes en el diseño de la obra, entre otros.

Estructura

La estructura es la forma óptima y necesaria para transmitir el sentido de la obra.

Es a partir del contenido, que principalmente se genera una estructura. “Cuando Picasso emprendió la tarea de dar forma visual al tema de “Guernica”, el mural resultante derivó su espíritu de la concepción del tema que tenía el artista”. (Rudolf Arnheim, Nuevos Ensayos, 264).

Existen diversos caminos para la generación de estructuras. Por ejemplo, a partir de la división en el desarrollo de la obra en partes y secciones. También, a partir de una idea conductora inicial que dinamiza y estructura las partes del conjunto resultante. Asimismo, hoy es bastante usual que no se opte por el desarrollo secuencial de un tema, sino por una estructura donde se funden de una sola vez, todos los elementos que participan de la coreografía; es decir, se puede comenzar y terminar en la etapa culminante de una obra (clímax).

Pero es preciso acotar que, en una forma natural y creativa, el artista-coreógrafo, durante el desarrollo del montaje de la obra, conquista la estructura idónea de su coreografía.

... Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo ...

Por otra parte, el coreógrafo, tendrá en cuenta el conocimiento existente de estructuras compositivas ya establecidas o se inspirará en formas de composición surgidas de las diferentes artes.

Ejemplos de estructuras afines a la música:

Forma sonata: En la primera sección se expone el material temático; en la segunda se da el desarrollo, y en la tercera, en la reexposición, se resuelven las tensiones estructurales que conducen a la cuarta sección, la coda final.

A partir de esta estructura de la forma sonata, surge una extensa variedad de formas de composición.

Otras formas musicales:

Temas A-B, la unidad más básica de contraste; o A-B-A, como extensión de la forma A-B.

Tema y variaciones: como desarrollos de un tema básico.

Estructuras afines a la dramaturgia teatral:

En la dramaturgia clásica las secciones son: la exposición, el nudo y la crisis que implica el desarrollo dramático del conflicto que en su aceleración estalla en el clímax, seguido de la resolución.

De esta estructura derivan otras formas estructurales:

Momento climático, como desarrollo de un proceso de alta tensión.

Clímax-anticlímax: momentos donde se maximiza y minimiza alternadamente la tensión.

Comienzo, medio y final: como nacimiento, vida y muerte.

Estructuras afines a la poesía:

Conjunciones de imágenes-metáforas con el propósito de ir otorgando a su contenido general una mayor fuerza de efecto poético. Y así la poesía como una manera especial de percibir el mundo (no convencional) nos relaciona en profundidad con la realidad.

En las artes plásticas:

Muchas obras coreográficas se han inspirado en obras pictóricas y esculturales, incluida la arquitectura.

Otras estructuras afines a la danza contemporánea y posmoderna:

Sucesión de secciones independientes pero relacionadas.

... Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo ...

Yuxtaposición de imágenes (collage) en una libertad de asociación y conexión de la imaginación (con finales abiertos).

Colecciones de fragmentos de lo heterogéneo, lo fragmentario, lo aleatorio.

“El sujeto ha perdido su capacidad activa para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojará otro resultado que las colecciones de fragmentos”. (Frederic Jameson, 61).

Algunas formas de trabajo:

Procedimiento aleatorio: donde prima la casualidad y el azar y nada está determinado de antemano; el orden, el espacio, la duración de las secuencias se deciden arbitrariamente: *tirando una moneda al aire*. De esta manera se suprime una posible relación entre éstas.

Improvisación de los ejecutantes: en gran medida no hay formas fijas, sino ciertas pautas que dan pie para que la improvisación de los bailarines surja a partir de ese momento.

Improvisación por contacto, de Steve Paxton: un medio para explorar la comunicación entre los cuerpos a través del cambio de peso y de energía entre ellos, donde el contacto físico sirve como fuente de energía.

...Al danzar: apuntes ...

Estilo minimalista: donde se imponen gestos y movimientos simples y puros, reducidos a sus estados mínimos, tanto de la perspectiva morfológica, como perceptiva y significativa. Impera la repetición de los motivos, y la austeridad en la configuración de las estructuras.

La estructura de una coreografía no es una suma de factores, es el resultado cualitativo del todo, generado por todas las partes que la integran.



Apunte 4



Cuerpo, deseo, energía y movimiento

El artista-coreógrafo se compenetra con sus necesidades profundas. Persigue sueños y fantasías, aspira a hacer prevalecer sus valores. Comparte experiencias reveladoras, se conmueve ante el dolor humano. En sus obras se solaza en lo deseable, lo hostil, lo seductor o lo innusitado. Desentraña conflictos de la realidad. Y así, el deseo, la liberación de la energía, la acción muscular y el movimiento, irrumpen, rompen y se proyectan en el espacio-tiempo, en una acción que es la vida misma, fluida y dinámica.

La danza es un medio de expresión que compromete al individuo integralmente: su cuerpo, mente, afectividad, espíritu e imaginación.

El cuerpo, la energía y el movimiento (contenidos intrínsecos)

El cuerpo humano consta de un centro, el torso, y sus ramificaciones: la cabeza y las cuatro extremidades.

En la danza, la comprensión del cuerpo está centrada en la integración del movimiento, de la emoción y el pensamiento; es decir, el cuerpo como unidad psicosomática, es reflejo de una historia vivida y compartida.

“El cuerpo con sus actitudes y sus movimientos es aquello por medio de lo cual aparezco ante los demás; de modo que adquiere una importancia primordial en la relación con las personas porque cada manifestación del existir se proyecta en el cuerpo”. (Chirpaz, citado por Jean le Boulch, *Hacia una ciencia*, 72).

Los estados psíquicos se transparentan en las actividades corporales. En la posición del cuerpo y en general en el modo de caminar —aparte de la edad y estado físico—, se observa en forma clara, el carácter, la personalidad, y los deseos e intenciones de la persona ante su necesidad de comunicación.

Distinguimos en el cuerpo varios tipos de simetría: bilateral, cuando no hay diferencia entre el lado izquierdo y el derecho, pero sí, entre adelante y atrás; axial, en el cuerpo humano, al igual que en un árbol, hay un eje vertical, la columna vertebral, con ramificaciones que se extienden hacia afuera; radial, como en una flor, una estrella de mar, una mano o el cuerpo humano, la materia se organiza alrededor de un punto como centro —en este caso en torno al vientre

(el ombligo) centro vital—, y de donde al bailar *emana energía*, la cual se proyecta en una gran expansión estrellada hacia el espacio exterior.

De esta manera, algunos espacios son alcanzados más fácilmente por ciertas partes del cuerpo, de acuerdo a nuestra constitución física.

Existe también una simetría de relación y equilibrio entre la parte superior e inferior del torso, entre el tórax y las caderas. Hay semejanza entre brazos y piernas, y una relación entre las articulaciones de hombro con cadera, codo con rodilla, muñeca con tobillo y también, entre brazo, antebrazo, mano y muslo, pantorrilla y pie.

Para la danza moderna el torso, también conocido como tronco, es de uso esencial por su potencial como vehículo expresivo; es la parte central del cuerpo humano, y la columna vertebral, como eje del mismo, cuenta con una gran movilidad. Está conformado, además, por el tórax y la pelvis.

El centro expresivo, el tórax, como centro de liviandad, junto a los brazos, les confiere a los movimientos, en general, un toque liviano. La zona pélvica (las caderas), centro de peso, les proporciona un toque pesado. Al danzar, los soportes marcan principalmente el ritmo y los brazos con el tórax, la

... Cuerpo, deseo, energía y movimiento ...

melodía; las manos generan gestos, los soportes, actitudes; la cabeza señala un objetivo en el espacio exterior.

Las acciones corporales que surgen de las posibilidades de movimiento de los centros del torso hablan también de necesidades y deseos por satisfacer, las inclinaciones, rotaciones, traslaciones, basculaciones, torsiones, contracciones.

La danza es un lenguaje donde el cuerpo acciona como vehículo del alma.

Tensión y relajación

La energía es la base del movimiento y la tensión es el resultado de la fuerza (manifestación de la energía corporal), que usada en mayor o menor grado produce una contracción o extensión muscular. La tensión o energía excéntrica desafía la gravedad, a diferencia de la concéntrica, que no siempre se opone a su atracción.

En la relajación se libera la energía, y disminuye el tono muscular y la fuerza. Cuando se da en forma completa se produce un estado de inercia muscular, donde no se manifiesta ningún esfuerzo y hay una entrega total a la acción de la fuerza de gravedad. Es un estado fuertemente consciente, un concentrarse lejos de la actividad.

Todo movimiento o acción motriz es el resultado de una combinación de tensiones y relajaciones musculares.

Al danzar usamos todos los grados de la escala, entre el máximo y el mínimo de tensión.

El ser humano a través de la actividad tónica (el grado de tensión muscular que mantiene de modo permanente el músculo) logra una suspensión funcional del peso de su cuerpo, para así mantener la postura al no dejar que el peso descansa sólo en la estructura ósea.

“El tono de base es el resultado de la evolución del potencial energético relacionado con las experiencias afectivas positivas o negativas por el individuo. Es la vertiente externa visible de lo que el individuo siente emocionalmente.” (Le Boulch, El Movimiento en el desarrollo, 99).

Hay personas que tienen la capacidad de medir sus esfuerzos, utilizan la energía justa y necesaria en los movimientos. En el exceso de tensión muscular o en el predominio constante de la relajación, subyace a menudo una causa de origen nervioso o psicológico. Como resultado, ante un exceso de tensión o de relajación, se produce la inmovilidad.

“Por otra parte, las motivaciones primarias y orgánicas están modificadas por las influencias culturales y sociales. De esa manera, se puede afirmar que el marco social determina, en cierta medida, el contenido y aun las formas de la actividad motriz”. (Le Boulch, Hacia una ciencia, 50).

La gravedad, condicionante del movimiento

Las personas tienen una disposición natural a usar el peso de su cuerpo, lo que refleja rasgos de su temperamento. Los niños fácilmente disfrutan con él en los juegos infantiles y los adultos se relacionan con la gravedad por medio de movimientos espontáneos y de un comportamiento más natural, más lúdico, no sofisticado. En ciertos oficios la relación con los esfuerzos es muy importante, como en el caso de un relojero que trabaja con supremo cuidado con sus manos. También la gente puede negar el peso, en general, como señal de elegancia y “nobles costumbres”, o las personas deprimidas o agotadas, que se entregan al destino, a su propio peso y gastan la suela de sus zapatos.

Al danzar existen posibilidades de establecer relaciones diferentes con la fuerza de gravedad; por ejemplo: agregar y sumar fuerza al movimiento al ir hacia abajo; el cuerpo se relaja

y entrega a esta fuerza hasta caer o desmoronarse; se suspende el peso del cuerpo para obtener la sensación de liviandad en los movimientos; se intenta ir hacia arriba luchando en contra de la gravedad o con una tensión fuerte se vence el peso del cuerpo y la gravedad.

Existen otras fuerzas físicas externas que se encuentran en la naturaleza y mantenemos con ellas una relación flexible: la fuerza centrífuga, conectada con la periferia, se observa cuando desde el hombro o desde el centro del cuerpo (el vientre) se dispara la energía y se produce un movimiento circular en el brazo o el cuerpo, girando en su eje. La inercia se observa al participar un cuerpo de un flujo de energía que lo impulsa a seguir una trayectoria determinada, gracias a una cierta relajación muscular; o el roce: como ejemplo, cuando dos cuerpos por medio del contacto físico se influyen mutuamente, a través del peso y de la energía que fluye entre ambos, como impulsos y contra-impulsos, en toques, caídas, rodadas y choques.

Agregamos aquí las fuerzas imaginarias, que surgen de la interpretación del que danza y que lo empujan, arrastran, doblegan, impulsan, atrapan y envuelven. Asimismo se dan fuerzas reactivas de resistencia frente a las anteriores.

Flujo de la energía

Un cuerpo posee energía en potencia. El flujo de energía se libera y se produce el movimiento.

Es necesario saber ubicar, graduar y manejar la energía.

El flujo de la energía puede ser libre o contenido, además de secuencial o interrumpido. Y de acuerdo al control que ejercemos sobre el movimiento, el flujo es controlado, espasmódico o intermitente.

El flujo es libre cuando la energía fluye sin obstáculos y hay dificultad en detener el movimiento. El flujo de la energía es contenido cuando, debido a una cierta tensión, lo podemos detener sin ninguna dificultad; en ocasiones, la energía circula sin salir a la periferia (flujo interno), también puede circular por el exterior del cuerpo (flujo externo).

El flujo es controlado por el acto consciente y el movimiento tiene un carácter conducido y continuo. El flujo es espasmódico cuando hay explosivos acentos de energía y en este caso los movimientos pueden ser: impulsivos, cuando se tiene conciencia del acento inicial donde se libera la energía y el movimiento en forma explosiva; y por impacto, cuando el control y el acento se produce en el punto de término del

movimiento. Y por último, el flujo de la energía es intermitente, un tipo de coordinación donde por momentos hay control de la energía, que luego se pierde; principalmente se juega con la suspensión del peso del cuerpo y su entrega a la atracción de la fuerza de gravedad. Esta coordinación genera el característico movimiento de balanceo o *swing*.

Existen varios tipos de *swing*: el pendular, que mantiene la dinámica de un péndulo o columpio, con caída y elevación, donde el peso (péndulo), corporalmente está en las manos, pies o cabeza, se deja llevar por la fuerza de la inercia y se manifiesta en los planos frontal y sagital. El centrífugal, se relaciona con la relajación y dibuja un diseño circular; la velocidad impresa al movimiento hace que la energía relajada se fugue hacia la periferia del círculo; el *swing* centrífugal se lo puede ejecutar en los tres planos del movimiento. Y el *swing* activo, y como ejemplo entre otros, *el ocho* que ocurre en una trayectoria tridimensional, el cual cambia de una forma circular en dirección del sentido del reloj a su contraria, opuesta a dicho sentido, en gestos de brazos y piernas, usando el peso del cuerpo y cambiando también de cualidad central a periférica o viceversa.

La cualidad de *swing* está relacionada con el acto de respirar y con la espontaneidad del ritmo; permite el desarrollo

... Cuerpo, deseo, energía y movimiento ...

de una forma de moverse donde se disfruta del movimiento, del propio peso y de las energías del entorno (en especial, de la fuerza de gravedad).

El movimiento: iniciación,
conducción y término

Un movimiento tiene un comienzo, un desarrollo y un final, como parte de la totalidad. Puede iniciarse en cualquier lugar del cuerpo o articulación: en el talón, rodilla, cadera, cabeza, yemas de los dedos, etc. El punto de partida puede o no coincidir con la parte del cuerpo que luego lo conduce por el espacio.

Diferenciamos, por ejemplo, cuatro distintas posibilidades de conducción de los brazos y piernas (superficies que penetran y conducen el movimiento como motores por el espacio). Estas son: la anterior, la posterior, la exterior o la interior de las extremidades.

El punto de término del movimiento es el punto donde éste acaba en relación al cuerpo y al espacio; salvo en los movimientos impulsivos o de flujo libre donde no hay exactitud de cuando acaban.

...Al danzar: apuntes ...

También el punto de término puede coincidir o no con el punto de partida, y un movimiento puede estar terminando de ser mientras otro ya ha comenzado.

Al caminar, el gesto de las piernas se inicia en las rodillas, y puesto que simultáneamente este gesto se acompaña con el traslado de peso, ello representa una movilización activa para la persona; pero también el centro de peso que se ubica en las caderas, moviliza el cuerpo, y entonces el gesto de las piernas, atropellándose, va detrás del cuerpo, lo que determina una caminata más bien de carácter pasivo, como en el caso de la gente en estado de embriaguez.

La caminata también puede ser conducida desde la frente, barbilla o nariz, lo que define el sentido expresivo de la misma.

Las cualidades dinámicas del movimiento

El intérprete manifiesta intenciones expresivas que se exteriorizan a través de las cualidades dinámicas del movimiento.

La mente está conectada y reacciona a través de una alta sensibilización del cuerpo. Conectarse con la cualidad

... Cuerpo, deseo, energía y movimiento ...

es entrar en una sensación corporal, dominando el amplio abanico de posibilidades dinámicas que nos deparan.

El artista-coreógrafo observa las formas del entorno, como si ellas manifestaran cualidades propias.

Acciones básicas de esfuerzo

Rudolf von Laban, precursor de la danza moderna alemana, estudia las acciones corporales en todo tipo de actividad humana, y por consiguiente también en la danza.

A partir de los factores del movimiento: tiempo, peso y espacio, él define los esfuerzos. El tiempo determina los movimientos en su velocidad como súbitos o sostenidos; el peso, según la resistencia al mismo como firmes o suaves, y, el último factor que determina los movimientos como directos o flexibles según la trayectoria en el espacio físico (entorno).

Así, Laban configura las ocho acciones básicas de esfuerzo. Cada acción consiste en una combinación de elementos de esfuerzo (cualidades):

Flotar (sostenida - suave - flexible).

Retorcerse (sostenida - firme - flexible).

...Al danzar: apuntes ...

Presionar (sostenida - firme - directa).

Deslizar (sostenida - suave - directa).

Dar toques ligeros (súbita - suave - directa).

Dar latigazos leves (súbita - suave - flexible).

Hendir el aire (súbita - firme - flexible).

Dar puñetazos (súbita - firme - directa).

“La nueva técnica de danza estimula el dominio del movimiento en todos sus aspectos corporales y mentales, y su valor en gran medida se debe a la universalidad de las formas del movimiento” (Laban, Danza educativa, 20).

El trabajo de Laban en relación al movimiento es inconmensurable y no está limitado a la danza escénica.

La eukinética (aspecto dinámico del movimiento)

Sigurd Leeder, como cultor de la escuela alemana, aplica los aportes de Laban a la enseñanza profesional de la danza. Joan Turner, alumna de S.Leeder, ha continuado en Chile la tarea de exploración y sistematización del método Jooss-Leeder.

Podemos decir, muy abreviadamente, que este método que estudia el movimiento en la multiplicidad de sus manifestaciones, abre además el abanico de posibilidades para la construcción de cualquier lenguaje coreográfico o estilo de danza, por lo que su aplicación y aprendizaje perdurarán en el tiempo.

En la eukinética, Leeder desarrolla la capacidad interpretativa del bailarín y crea un sistema para describir los cambios de cualidad en el movimiento. Él estudia las cualidades dinámicas de acuerdo a la interacción de los factores primarios de espacio, energía y tiempo. En lo que se refiere al factor espacio, Leeder define los movimientos de acuerdo al espacio del cuerpo propio y al espacio exterior al cuerpo propio, y los denomina: centrales y periféricos.

Las ocho cualidades básicas de la eukinética (dentro de estas ocho existen muchos matices), según el tiempo, la energía y el espacio (como explicamos, en relación al cuerpo propio) son:

Gleiten (lenta - leve -central).

Schweben (lenta - leve - periférica).

Druck (lenta - fuerte - central).

Zug (lenta - fuerte - periférica).

...Al danzar: apuntes ...

Schlottern (rápida - leve - central).

Flattern (rápida - leve - periférica).

Stoss (rápida - fuerte - central).

Schlag (rápida - fuerte - periférica).

Se estima que no es importante traducir estos nombres, y que es preferible que el nombre actúe como indicativo de un conjunto.

Además, un movimiento puede cambiar en forma brusca o gradual: hay cambios de 1, 2 o 3 grados, según si se cambia una, dos o tres cualidades a la vez. Igualmente pueden estudiarse en forma independiente.

Movimientos centrales y periféricos en relación al espacio del cuerpo propio

Hay movimientos que ocurren en el espacio interno propio, donde el intérprete está concentrado dentro de su cuerpo, en ese espacio limitado por su piel. Hay otros movimientos que se generan a partir de ese espacio interior y ambas cualidades de movimiento son centrales. También hay movimientos que realizamos sin comprometer este espacio del

que hablamos, que suceden más allá de nuestra piel, alejados del centro del cuerpo. A estos se les considera movimientos periféricos.

Así, nos movemos entre la cualidad central y periférica; entre estar involucrados en nuestro espacio personal en una actitud introvertida, o proyectados hacia el espacio general, invadiendo el entorno en una actitud extrovertida. La interpretación del bailarín puede acentuar ambas cualidades.

También, según la estructura de nuestro cuerpo, cuando el movimiento nace en el vientre o en las articulaciones, especialmente las más cercanas—hombros y caderas—éste posee la característica de ser central. No así cuando el movimiento nace en los extremos de manos y pies, en las puntas de los dedos o con la intención de extenderse hacia afuera de la superficie de la piel, adquiriendo un carácter periférico.

Un movimiento central tiene un compromiso en el orden de los sentimientos y las emociones, en el valor personal que el sujeto le asigna a su acción. En cambio, los movimientos periféricos se dan con acciones y actitudes que nos vinculan con nuestro rededor (señalar, indicar, alcanzar) y como reflejo de una actitud más bien formal, distanciada, de no involucramiento ni compromiso emocional (*con la mirada cristalina*).

“Según el campo perceptivo privilegiado, se puede obtener una forma de atención exteriorizada, es decir, orientada hacia el entorno, o una forma de atención pendiente de las propias sensaciones corporales, o lo que hemos dado en llamar función de interiorización” (Le Boulch, El movimiento en el desarrollo, 94) .

Como ejemplo, el ballet clásico surge en las cortes europeas y de los largos trajes, el corsé y la actitud dominante de la clase aristocrática, deviene el hecho de que sus movimientos sean esencialmente de carácter periférico, además de livianos y de equilibrio estable. Las danzas populares, en cambio, tienden a un carácter central, al valorizar el centro del cuerpo.

Finalmente, existen los movimientos de doble tensión, cuando dos corrientes, una central y otra periférica, actúan simultáneamente en una misma parte del cuerpo como en el baile flamenco, el tango o las danzas orientales.

Movimientos rápidos y lentos,
de acuerdo al tiempo

En general, existe un tiempo que en forma natural se ocupa para llevar a cabo una acción como tiempo funcional, por ejemplo, para caminar.

Se puede caminar rápido o lento, pero siempre en comparación a ese caminar normal y funcional. Esto depende de las circunstancias, la edad o la personalidad del sujeto, si es de naturaleza pausada o acelerada. Siempre hay grados intermedios entre los extremos de la rapidez y la lentitud de la escala.

Las circunstancias obligan también a acelerar (aumentar) o a desacelerar (disminuir) la velocidad.

El sentido de urgencia es un valor subjetivo y distingue a un hiperkinético, quien se encuentra siempre acelerado en el tiempo. Hay también personas que se toman tiempo para todo, no viven urgidos y llegan tarde a todas partes. Una mecanógrafa no está urgida en el tiempo, aunque mueva rapidísimo los dedos por el teclado de la máquina.

A los acontecimientos en general les son inherentes cualidades diversas en cuanto al tiempo y a la velocidad. No es igual una fiesta que un funeral (por la solemnidad que adquiere el ritmo en esos momentos); ni tampoco psicológicamente, la espera infinita de una ansiada llamada telefónica o el rápido transcurrir de un momento placentero.

Movimientos fuertes y leves,
de acuerdo a la energía que se aplique

Para elevar un brazo, debo aplicar una energía que levante su peso. Cuando lo bajo, para que no caiga atraído por la fuerza de gravedad, resisto levemente.

Existe una energía funcional para cada acción corporal, aunque también depende de la personalidad del sujeto de acuerdo al grado de intensidad de la conducta (temperamento). La disposición que tienen las personas para descargar la energía al poner en acción su cuerpo, es muy variable.

Al danzar, dependiendo de la energía que se aplique para ejecutar un movimiento, éstos pueden ser fuertes o leves y existen muchos grados intermedios entre los extremos de esta escala. En ocasiones, actúan en el cuerpo diferentes cualidades de movimiento en forma simultánea.

Por ejemplo, el esfuerzo del cuerpo es diferente: si se empuja un piano o se lleva un globo, o al sacudir una alfombra o una tela delgada.

Sintetizando, el movimiento, génesis de todo acto coreográfico, se inicia en algún punto o parte del cuerpo ante una motivación interna o externa; es flujo de energía —como resultado de un impulso o conducido conscientemente—; crea tensiones direccionales; incide en el espacio exterior trazando formas y dibujos. Y el movimiento es condicionado por el peso, establece relaciones con fuerzas externas, manteniendo grados de tensión. Se desenvuelve a cierta velocidad, con cierta fuerza, formando parte de un esquema rítmico, juega un rol en el devenir de los acontecimientos. Es acción tras el deseo, reflejo de la imaginación, expresión social y nexo físico y espiritual entre los seres humanos.

El movimiento es el resultado de la liberación de energía a través de una respuesta muscular a un estímulo interno o externo, lo que genera un desplazamiento de una parte o de todo el cuerpo en el espacio y en el tiempo.

El coreógrafo establece una relación con aquellos elementos del entorno que enriquecen su expresión, todo con el fin de procurar que luego el bailarín interiorice el lenguaje y lo manifieste.

El intérprete, motivado por el trabajo en conjunto con el coreógrafo —quien es el poseedor de la concepción de la obra— actúa creativamente y da vida a lo que sucede en la

escena. El bailarín contribuye a enriquecer la propuesta, y a veces se dan casos donde trabajan unidos desde el inicio en una co-creación.

El desarrollo técnico-formativo le ha posibilitado al bailarín el dominio óptimo de su cuerpo. La adquisición de flexibilidad, elasticidad, fuerza, resistencia, agilidad, velocidad, equilibrio, coordinación y otras destrezas y habilidades motrices se logran con muchos años de estudio diario.

Asimismo, como parte de su técnica, al bailarín le es imprescindible adquirir una especial sensibilización de su cuerpo-mente en lo que concierne a las cualidades dinámicas del movimiento, a la conciencia del espacio que modela al danzar y a la conciencia de la evolución de la acción coreográfica. También otros aspectos, como el flujo de la energía, el punto de iniciación, etc.

Por medio de la entrega continua por parte del bailarín al lenguaje del movimiento, surge una danza plena de acontecimientos, ligada a la elocuencia del cuerpo. Para el intérprete, cada movimiento tiene un sentido, una finalidad expresiva; representa para él una experiencia distinta y particular. La precisión de la forma enriquece el contenido de la obra.

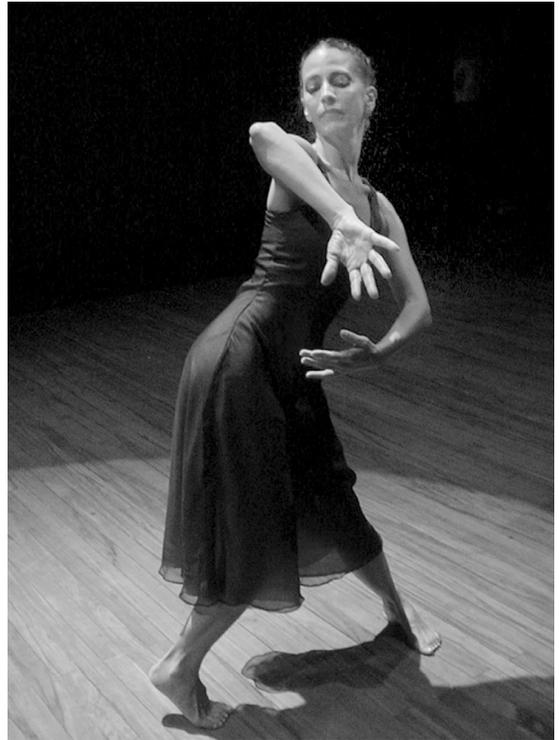
El bailarín traza un diseño donde imperan las líneas rectas o las curvas; la energía fluye en forma continua o

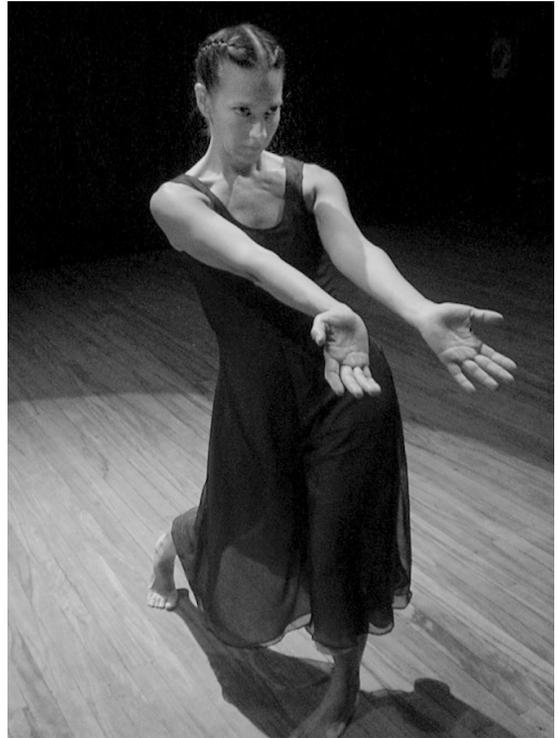
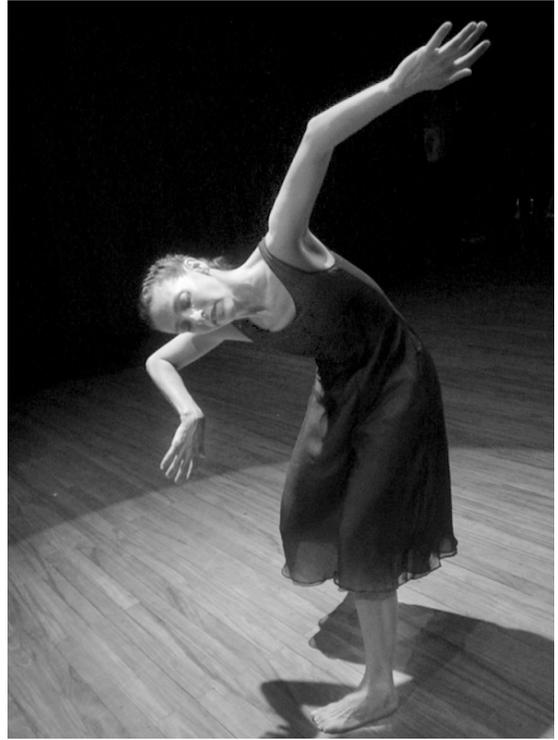
percusiva, abarca el espacio en dimensión sagital o lateral, acelera o retarda el tiempo, suaviza o tensa los gestos, dibuja arabescos o volutas, hiende el aire o se desliza, es persuasivo con alguna parte especial del cuerpo. Sus pies denotan un ritmo, aparece un giro o se insinúa un plano, se dilata o se retrae, la torsión se profundiza, la contracción se prolonga, la elevación se suspende. Sentimientos y emociones emergen al danzar.

El bailarín y el coreógrafo continúan durante toda su vida interiorizando y profundizando más y más en el arte del movimiento. Hemos adoptado este lenguaje. Nuestra finalidad es compartir una experiencia de transformación con nuestro fiel compañero de juego, el público.

Y comunicar el gozo que significa danzar.

Fotógrafa: Sandra Argüello.
Páginas 138-139: Mimi González en las coreografías
de Elena Gutiérrez, “Alma y Gloria” y “Bienaventurados
los que lloran” (segunda parte de la coreografía “Bienaventurados”).







Apunte 5



El proceso creador coreográfico desde una dimensión personal

A modo de conclusión, después de citar los principales referentes teóricos del arte de la danza, expondré desde una dimensión personal ciertos aspectos de mis coreografías. Mi intención es relacionar mi experiencia de vida con el proceso creador, donde la relatora y coreógrafa llevará el nombre de Aurora, título de uno de mis últimos trabajos.

Intento reflejar el profundo y espontáneo vínculo que se da entre el mundo interior y la expresión artística. La creación comprende una multiplicidad de formas y matices que expresan una realidad y unas circunstancias históricas que definen, de una manera u otra, el destino de las personas.

Aurora, un día recordó durante un ensayo del Ballet Moderno de Cámara que las grietas del muro frente a su cama simulaban figuras. Éstas configuraban un espacio donde ella quedaba absorta frente a dibujos imaginarios y el vuelo de una mosca que en intrincados giros se destacaba contra ese telón de fondo.

... El proceso creador coreográfico desde una dimensión personal ...

Un retazo de cielo se colaba por la ventana, las más de las veces sombrío, pero ese día una procesión de nubes avanzaba hacia el funeral de su muñeca Luna.

Luna coincidía con ella que era preciso hundirse los ojos en vez de mirar alrededor. A veces, en las pesadillas, Aurora sentía que una sombra la atrapaba y en un inútil intento de escapar y gritar, no podía ni siquiera observar la grieta, ni la muñeca, ni las nubes en procesión en el entierro de la alegría. Y entonces, le hundes los ojos a tu muñeca, quien queda salvada de desmayos y naufragios.

Cuando Aurora tuvo esos recuerdos, estaba en el salón principal de la Academia de Danza, frente a un grupo de bailarines, unos sentados, otros tendidos y otros de pie, siempre dispuestos a continuar el ensayo. Entonces Aurora hizo el siguiente comentario: “desde pequeña, el espacio fue mi compañero”.

Ese día montaba los “Humildes Hambrientos” con Nandayure Harley y Marco LeMaire de intérpretes; los visualiza en un mundo al revés y deslizándose como gusanos en imágenes de “Hambre de Amor Humano” que impide a los “Humildes” comer, pues son los olvidados, los dejados de la mano de Dios.

“Bienaventurados” era el nombre de la coreografía “porque de ellos será el reino de los cielos” según las palabras del evangelio que encuentran eco en la realidad de hoy. “Bienaventurados” constaba de cinco cuadros.

La estructura de los “Humildes Hambrientos” correspondía a tres días, tres momentos que surgían de una pieza musical de Miles Davis donde al vibrar la trompeta un hilo doliente se elevaba increpante y la pareja, al final del tercer día, inerte en el suelo, se alzaba a duras penas, como final de su metáfora, en un estrambótico abrazo de amor hambriento.

En ese momento dieron por terminada la coreografía y la niña de las grietas suspiró aliviada. Tan sólo faltaba el último cuadro con la música de “La Construcción”, hermosa canción de Chico Buarque de Hollanda y “Bienaventurados” estaría concluida.

Son tantos los personajes que aparecen en el recuerdo: Mimí González de luto, como mujer de pueblo, en la coreografía “Brindis”, enfrentándose a la Muerte interpretada por Marco LeMaire, quien grotescamente vestido de mujer, ejecutaba saltos con las piernas velludas y musculosas, deteniéndose en el aire en un ángulo recto - en el saludo nazi - y dominando al mundo bajo el estruendo de las ametralladoras. Mimí, en una

... El proceso creador coreográfico desde una dimensión personal ...

inclinación de tórax, proyectaba los brazos, largas las manos hacia el infinito y se quebraba desde el tronco, como sólo ella sabe hacerlo, en una onda energética invertida que le golpeaba el pecho.

Eran los tiempos de la guerra en Centroamérica. Aurora ya la había representado en el tercer cuadro de la coreografía “Bienaventurados”, en “Los que luchan”... “porque ellos recibirán consolación y serán saciados”, cuando el silbido de una bala traspasaba a un guerrillero, y éste moría, así...sin más. También, se expresó sobre la lucha en Nicaragua en la coreografía “Monimbó”, nombre del heroico pueblo indígena de ese país.

El momento final de la coreografía “Brindis” -como imágenes de una realidad tras la que acecha el espectro de la guerra- se traducía en un efecto sonoro, cuando los poderosos de hoy -ante el hedor de la Muerte amenazante- dejaban caer las copas de cristal, que se rompían en el suelo. El “Beba Coca Cola” lo había resuelto con figuras de animales y “los Políticos” con picos gigantes en “palabras-palabras-palabras”, una paráfrasis de los caballeros de negro de “La Mesa Verde” de Jooss. Y entonces Mimí, bandera en llamas, desaparecía corriendo hacia el futuro.

Aurora bailaba en otro tiempo para el Ballet Nacional Chileno dirigido por el maestro coreógrafo Patricio Bunster, quien debió partir al exilio, al igual que todos los integrantes del Ballet Popular al correr peligro en la Lotería de la Muerte por danzar en las calles, (durante la Unidad Popular en Chile) el himno “Venceremos”, con música del maestro y compositor Sergio Ortega, fallecido en el exilio.

Aurora pensó: “La danza como la vida es forma y compromiso”.

Una imagen de la “Canción Rota” acude a su mente: “los pájaros en fila, listos para ser fusilados”, y como parte de la coreografía “Alas Contra el Viento”, “otros pájaros clamando ¡Libertad!”.. pero con Mayúscula señor Ministro de Turno, - porque no es la de unos pocos, sino la de todos- reclama Aurora con dureza.

Los sentidos y los músculos se agudizan; se van tornando cada vez más sensibles. Adquieres un oficio, pero siempre, ante cada coreografía, te realizas la sempiterna pregunta: ¿en qué estoy? y pasas a escudriñar tu mundo interior y tu verdad en ese momento.

... El proceso creador coreográfico desde una dimensión personal ...

Y una tarde, una luz cenital de color rojo encendió la imagen de un corazón conformado por cuatro bailarinas. Por los parlantes del teatro se escuchan unos latidos que desembocan en un grito estremecedor: violan a una niña. El corazón en la escena se desgaja en pedazos, dando comienzo a la música de J. S. Bach y a la coreografía “ El Corazón de Rosita”.

Aurora interpretó también la fascinante música de “Los Beatles”, en una suerte de loca cotidianeidad latinoamericana contestataria, con las canciones, “From me to you”, “Yesterday”, “Ob-la-di”, “A day in the life”, “ Eleanor Rigby”, y “Help” y el fantástico, pleno de inventiva, vestuario hippie de Maritza González.

Y “Los Caprichos”, inspirada en los famosos aguafuertes del pintor español Francisco de Goya, de los cuales utilizaba: “Bravísimo”, “Porque fue Sensible”, “Hilan Delgado”, “El Amor y la Muerte” y “El Sueño de la Razón produce Monstruos”. El sentido de la coreografía estaba en sintetizar la lucha de la razón contra la injusticia, la hipocresía, la opresión, la vanidad, todo en una lucha plagada de visiones demoníacas.

Aurora reflexiona: “Podríamos decir que la coreografía es el arte de encontrar formas en el caótico fluir de nuestras sensaciones psíquicas”.

“Bienaventurados” se iniciaba con una mujer, “la Loca”, que enfrentaba al público con un aire de indignación y desprecio. Este personaje apoyaba la unidad de la obra al estar incluido en el último cuadro y establecer así un paralelo, una similitud dramática, entre dos mujeres; la segunda, era la mujer del obrero que se lamenta cuando éste cae de la construcción “entorpeciendo el tráfico”, según la letra e idea crítica de la canción que representa el último cuadro de Bienaventurados: “Los que viven por sus manos”.

Estrofa de la canción: *y tropezó en el aire como si fuese alcohólico/ y flotó por el aire cual si fuese un pájaro/ y terminó en el suelo como un bulto flácido/ agonizó en el medio del paseo público/ murió a contramano entorpeciendo el tránsito.*

La escenografía de Bienaventurados impresionaba por su apariencia real; fue pintada magistralmente por Julio Escámez y ocupaba la totalidad del fondo del ciclorama. Representaba una gran construcción en una perspectiva angustiante sobre un cielo circular de cambiantes tonos de colores.

Aurora piensa: “La coreografía es también conocimiento reflexionado”.

La que llegó de Chile se inspiró en un poema de Gabriela Mistral, “Todas íbamos a ser Reinas”... “de cuatro rei-

... El proceso creador coreográfico desde una dimensión personal ...

nos sobre el Mar, Rosalía con Ifigenia, y Lucila con Soledad”. La danza habló, como sólo ella sabe hacerlo, y durante catorce minutos no se detuvieron ni Nanda, ni Mimí, ni Meche ni la autora el día del estreno. Bailar, qué experiencia inmensa, los focos alumbrándote y tú, sin perder el equilibrio, la respiración agitada, con el rabillo del ojo atisbando a tus compañeras entre los arpegios de la música de Keith Jarret y con el reto de atravesar fronteras con el movimiento, entregada y vigilante hasta el final, cuando una voz termina: “pero ninguna ha sido reina ni en Arauco ni en Copán”.

El tiempo sigue transcurriendo y cada año Aurora se concentra en una nueva coreografía.

En Costa Rica, ella aclamó a través de la danza al héroe nacional “Juan Santamaría”, a su poeta universal en “Presencia de Jorge Debravo”, con músicas, ambas, del compositor nacional Benjamín Gutiérrez. Y en la coreografía “Arráncame la Vida” donde se incluían cinco canciones de la pasional Chavela Vargas.

Aurora también se hizo partícipe del drama inadvertido y los sueños y fantasías de una empleada doméstica, Ligia, en una casa enrejada en “Cien Varas al Oeste de la Luna”; y pinta a un grupo que baila un interminable vals de sombras en “Viva la Vida”.

En los noventa, Aurora volcó su mirada, aun más profundamente, en su interior, con el fin de comprender los problemas que la aquejaban. Surgieron voces con gran impulso de vivir y otras, las más de las veces, paralizadas de terror. Las voces se sublimaron, entre otras, en las coreografías, “Alma y Gloria” y “Aurora”. De esta última coreografía, Vicky Cortés fue su intérprete sensible, en una noche larga, larga, larga, con música de los Andes, en una cruz del sur crucificada.

Bajo la luz del inicio, una muchacha atrapada en una telaraña, intenta liberarse. Poco a poco se descubre las manos, las caderas, un hombro; agita los brazos en la oscuridad; reclama al mundo su impotencia, va por la vida con una carga que pesa en su espalda y gira el tronco y la cabeza, para luego secar con un pañuelo el sudor de su frente. Su lucha es la de poder algún día, caminar. Sus pies siguen aferrados al pantano de la desesperanza.

El espíritu valeroso de la música indígena le infunde fuerzas y una voz impasible irrumpe desde su interior: “hoy sí, caminaré”.

El espacio entonces se abre y ella lo atrapa como puñados de manzanas: “aquí estoy, es mi refugio, siempre lo

... El proceso creador coreográfico desde una dimensión personal ...

“ fue”. Aurora corre, se sumerge en el aire y revolotea el pañuelo. La luz azul que impregnó la coreografía desde el inicio, se eleva poco a poco fundiéndose con una luz de amanecer. Y ante el despertar, remarcado por una dulce melodía de los Inti-Ilumani, sus manos tiemblan como las hojas de un árbol crecido.

Apagón, y fin del cuento de Aurora.

Coreografías de Elena Gutiérrez:

Página 155: Vicky Cortés en la coreografía “Aurora”.
Fotógrafo: Henry Vargas Benavides.

Página 156.

“Brindis”, intérpretes: Mimi González y Marco LeMaire.

“Juan Santamaría”, intérprete: Marco LeMaire.

“Presencia de Jorge Debravo”: elenco Compañía Nacional de Danza.

“Beatles 5 1/4”: elenco Compañía de Cámara Danza UNA”.

“Ausencia”, intérpretes: Nandayure Harley y Humberto Canessa.

Página 157.

“Bienaventurados”: elenco Compañía Nacional de Danza.

“Todas íbamos a ser reinas”, intérpretes: Mercedes Vaughan, Nandayure Harley, Elena Gutiérrez y Mimi González (Ballet Moderno de Cámara).

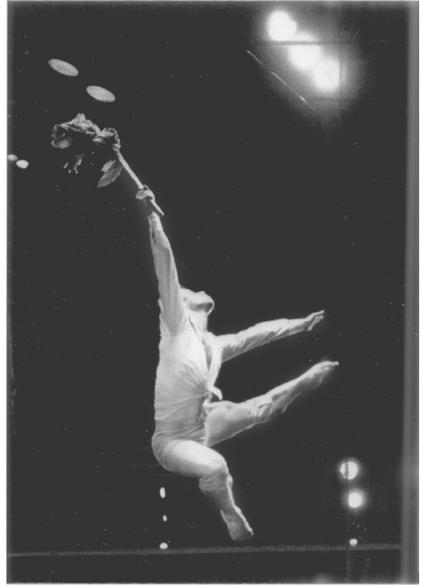
“Bienaventurados los humildes hambrientos” (cuarta parte de Bienaventurados), intérpretes: Nandayure Harley y Gerardo Cháves.

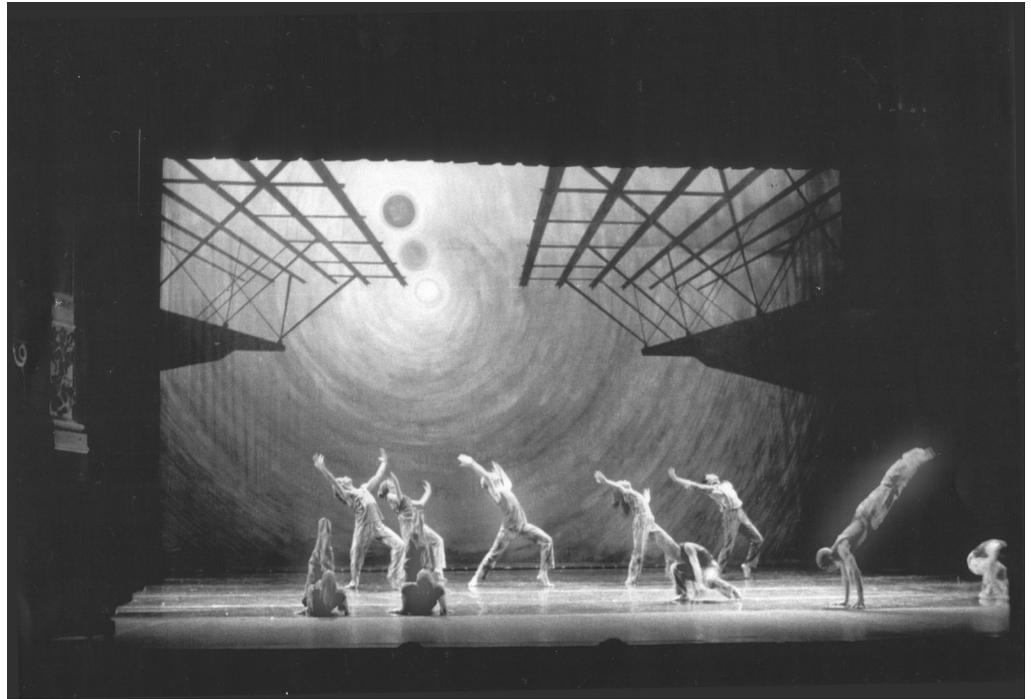
“Los Caprichos”: elenco Compañía Nacional de Danza.

“Dejé un laurel sembrado”: elenco Ballet Nacional Chileno.













Elena Gutiérrez
en danza uighur.

Sobre la autora

Elena Gutiérrez nace en Costa Rica en 1944. Su infancia y adolescencia transcurren en Chile donde a los 14 años ingresa a la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, fundada por integrantes del Ballet de Kurt Jooss. Fueron profesores suyos Sigurd Leeder, Joan Turner, Patricio Bunster y Hans Zullig.

Viaja a China en 1961 y estudia danzas clásicas y folklóricas en la Escuela de Danza de Pekín. Más tarde, en Moscú, es alumna de la Escuela Coreográfica del Teatro Bolshoi durante dos años. Obtiene una maestría en artes en la Facultad de Coreografía del Instituto Teatral Superior de Moscú.

Regresa a Chile y se integra como bailarina al Ballet Nacional Chileno donde permanece por seis años y monta su primer espectáculo “Danzas de la Historia”, el cual logra más de cien representaciones. Forma parte también del Ballet Popular.

En 1973 llega a Costa Rica y organiza los planes de estudio para la fundación del Departamento de Danza de la Universidad Nacional, del que será su primera directora. Es allí donde se realiza el espectáculo “Viaje a través de la Danza”.

En 1975 con Cristina Gigirey, fundan el Ballet Moderno de Cámara, grupo independiente que tuvo gran trascendencia en el panorama dancístico costarricense. Se montaron los espectáculos “Cruz del sur” (1975) y “Meridianos” (1976). En este año Cristina se separa del grupo y el BMC queda bajo la dirección de Elena. En los años siguientes Elena estrena: “Bienaventurados”, “El tiempo y la manzana”, “Divertimento”, “Todas íbamos a ser reinas”, “Cacareos” y “Monimbó”. El conjunto realizó también una gira a Guatemala. Se obtienen los premios del Teatro Nacional como mejor grupo (1977), mejor coreografía por “Bienaventurados” (1977), y mejor bailarina Elena Gutiérrez, en 1978. En 1979 Elena plantea a las autoridades del Ministerio de Cultura un proyecto para la creación de una compañía de danza moderna con respaldo estatal. El proyecto es acogido y el Ballet Moderno de Cámara deja de existir: su elenco pasa a integrar la naciente Compañía Nacional de Danza, con Elena como directora, cargo que desempeña hasta 1985. La investigadora Marta Ávila entre sus muchas observaciones en el libro “Cuerpos dúctiles ante diversidad coreográfica” dice acerca de aquel período: “Se enfocaron los esfuerzos hacia la ampliación de una audiencia que abarcara mayores sectores sociales” y “la audiencia respondía ante las propuestas escénicas

que trataban temas propios del momento histórico, además de mantener una alta calidad artística”.

Elena Gutiérrez ha sido invitada como coreógrafa por Compañías de Costa Rica, Nicaragua, Perú, Chile y ocasionalmente de México, Venezuela y Francia. Ha montado aproximadamente unas cuarenta coreografías, que han sido, muchas de ellas, remontadas en diversas ocasiones y exhibidas en numerosas giras internacionales.

Ha participado con ponencias en Conferencias Internacionales en Panamá y en Argentina; en el Simposium en conmemoración del centenario del nacimiento de Rudolf von Laban en Londres. También como jurado en Festivales de Danza en Nicaragua, donde además recibió un reconocimiento especial por su colaboración con el desarrollo de la danza contemporánea en ese país.

Realiza un viaje de estudios a Nueva York invitada por Yuriko Kikuchi.

Durante diez años mantiene su propio Estudio de Danza, donde se impartían clases a profesionales y aficionados.

Desde 1983 ejerce la docencia en la Univesidad Nacional de Costa Rica en materias como: Técnica de Ballet Clásico, Composición Coreográfica, Talleres sobre el método Jooss-Leeder, Metodología del Ballet Clásico, Montaje e Interpretación Escénica. También, monta coreografías y dirige en 1991-1992 la Compañía de Cámara DANZA-UNA.

Elena estudia artes dramáticas para luego participar como actriz en algunas obras y codirigir y realizar la puesta en escena de textos dramáticos con el Teatro Ambar de Ishtar Yasin. Estos espectáculos se presentan en numerosas giras nacionales

y en festivales y teatros de varios países: Nicaragua, El Salvador, Colombia, EEUU y Dinamarca. También escribe el poemario “La caja negra”, publicado el año 2000.

Realiza este proyecto de investigación para la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, “Al Danzar: apuntes”, en los años 2004-2007.

Bibliografía General

Arnheim, Rudolf. *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Alianza Editorial. España, (n.f).

Arteche, Miguel. *El proceso de la creación artística*. Editorial Nascimento. Chile, 1977.

Baudouin, Charles *Psicoanálisis del arte*. Ediciones Siglo veinte. Argentina, 1967.

Barba, Eugenio. *La canoa de papel*. Grupo Editorial Gaceta, S. A. México, 1992.

Bentivoglio, Leonetta. *La danza contemporánea*. Edizione Longanesi. Italia, (n.f).

Blom, Lynne Anne y Chaplin, L. Tarin. *El acto íntimo de la coreografía*. Centro Nacional de las Artes. México, 1996.

Cardona, Patricia. *Dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas*. INBAC-Escenología. México, 2000.

Castagnino, Raúl H. *Tiempo y expresión literaria*. Editorial Nova. Argentina, 1977.

D. A., Dondis. *La sintaxis de la imagen*. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1982.

García Canclini, Néstor. *La producción simbólica*. Siglo Veintiuno Editores. México, 1984.

Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo Veintiuno Editores. México, 1970.

- Gardner, Howard. *Arte, mente y cerebro*. Ediciones Paidós Ibérica. España, 1992.
- Guerra, Ramiro. *Coordenadas danzarias*. Ediciones Unión. La Habana, 1999.
- Humphrey, Doris. *El arte de crear danzas*. Editorial Universitaria. Argentina, 1965.
- Jameson, Fredric. *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Editorial Paidós. España, 1995.
- Jung, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Ediciones Aguilar. Madrid, 1974.
- Kandinsky. *Punto y línea sobre el plano*. Barral Editores. España, 1984.
- Laban, Rudolf. *Danza educativa moderna*. Editorial Paidós. Argentina, 1978.
- Laban, Rudolf. *El dominio del movimiento*. Editorial Fundamentos. España, 1987.
- Langer, Susanne. En D.A. Dondis. *La sintaxis de la imagen*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1982.
- Le Boulch, Jean. *Hacia una ciencia del movimiento humano*. Editorial Paidós. Argentina, 1985.
- Le Boulch, Jean. *El movimiento en el desarrollo de la persona*. Editorial Paidotribo, (n.f).
- Lopez Quintás, Alfonso. *Estética de la creatividad*. Ediciones Cátedra. España, 1977.
- Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Editorial Planeta. Argentina, 1993.

Olea, Jorge. *Métodos para desarrollar la coordinación corporal*. Programa de Maestría Profesional en Danza. Universidad Nacional. Costa Rica, 2003.

Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Ediciones Paidós Ibérica S. A., 2000.

Read, Herbert. *Orígenes de la forma en el Arte*. Editorial Proyección. Buenos Aires, 1965.

Read, Herbert. *Imagen e idea*. Fondo de Cultura Económica. México, 1957.

Schneider, Daniel. *El Psicoanalista y el Artista*. Fondo de Cultura Económica. México, 1974.

Serrano, Raúl. *Dialéctica del trabajo creador del actor*. Editorial Cartago. México, 1982.

Stanislavski, Constantin. *Un actor se prepara*. Editorial Diana. México, 1988.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el Tiempo*. Editorial Rialp. España, 2002.

Waldeen. *La danza*. Difusión Cultural Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1982.

Winearls, Jane. *The Jooss-Leeder Method*. Adam Charles Black. Inglaterra, 1968.

Estudios universitarios y seminarios sobre el Método Jooss-Leeder con los maestros: Sigurd Leeder, Joan Turner, Patricio Bunster, Rayén Méndez, Jorge Olea.

