

MÒDULO 2



APRECIACION DANCISTICA

ASESORA.EVELIA MARIBEL DIAZ REYES

2016

TRÁNSITO DEL ESPACIO PRIVADO AL ESPACIO PÚBLICO EN LA DANZA.

B reve recorrido histórico. A continuación paso a analizar los vínculos que naturalmente se han creado entre estas dos disciplinas, más profundamente de forma unidireccional de la danza hacia la arquitectura y la ciudad. Mediante un recorrido histórico analítico de la idea de espacio en la danza y de su transición desde un espacio más “privado” o cerrado a un contexto más público y urbano. Llegando a ser los espacios públicos una herramienta fundamental y muy enriquecedora de las coreografías actuales.

La danza ha formado parte de la Historia de la Humanidad desde el principio de los tiempos. Las pinturas rupestres encontradas en España y Francia, con una antigüedad de más de 10.000 años, muestran dibujos de figuras danzantes asociadas con ilustraciones rituales y escenas de caza. Esto nos da una idea de la importancia de la danza en la primitiva sociedad humana, sin embargo en estos primeros momentos no se presta mayor atención a la componente espacial.

En el antiguo Egipto, donde las danzas ceremoniales fueron instituidas por los faraones; culminaban en ceremonias representando la muerte y la reencarnación del dios Osiris se fueron haciendo cada vez más complejas hasta el punto de que sólo podían ser ejecutadas por profesionales altamente cualificados.

En Grecia aparecen como medio de comunicación con los dioses, como Arte en toda regla, con una musa dedicada a ella: Terpsícore. Los primeros vestigios provienen de los cultos a Dionisio, mientras que fue en las tragedias donde, se desarrolla como técnica, en los movimientos rítmicos del coro. Como parte de la mitología se cree que proviene del mito del Laberinto de Teseo, con las danzas Geranos. El mayor apogeo tiene lugar en la época clásica con más de 200 danzas (religiosas, atléticas, dramáticas y populares) que se desarrollan en espacios arquitectónicos claves de la polis griega: el teatro, el estadio y el templo. La idea espacial de la danza griega, destaca el volumen, es muy aérea en sus movimientos y ligada a la forma. Esta danza que ejercerá gran influencia posteriormente en coreógrafos del S. XX como Isadora Duncan.

En Roma se difumina, se desdibuja y pierde mucha importancia y con ello el concepto espacial de la misma pierde igualmente importancia. Durante la Edad Media, queda reprimida fruto de la moral y cultura del momento, quedando relegada a danzas populares, danzas bajas, danzas de la muerte. El concepto espacial pasa a un segundo plano, sin embargo posteriormente en el siglo XX los

expresionistas alemanes retomaran imágenes medievales (“La mesa verde” Kurt Joost) fusionándolas con los conceptos espaciales por ellos desarrollados (linealidad, geometría...).

EI Renacimiento proporciona un respiro y trae una nueva actitud hacia el cuerpo, las artes y la danza. Las cortes de Italia y Francia se convirtieron en el centro de nuevos desarrollos en la danza gracias a los mecenazgos a los maestros de la danza y a los músicos que crearon grandes danzas a escala social que permitieron la proliferación de las celebraciones y festividades. Al mismo tiempo la danza se convirtió en objeto de estudios serios y un grupo de intelectuales autodenominados la Pléyade trabajaron para recuperar el teatro de los antiguos griegos, combinando la música, el sonido y la danza

En 1451 aparece uno de los primeros tratados sobre el arte coreográfico *De arte saltandi et choreas ducendi* de Domenico da Piacenza, figura de gran importancia puesto que con él la coreografía se convierte en un oficio profesional. Da Piacenza deseaba elevar la danza de arte mecánica a arte liberal como la música. La teoría del tratado pretende demostrar que la danza es una virtud y, como tal, debe ser considerada al mismo nivel de la música. En él distingue cinco elementos en la danza: Compás de medida, la musicalidad, la manera, la memoria, la división del terreno, el aire, y dos tipos de pasos (pasos naturales, andar y accidentales, entrechat, paso corrido y cambio de pie). Todo esto supone un cambio de actitud ante el conocimiento y la percepción del mundo: el Humanismo.

A parece la danza como consecuencia de la nueva organización social, con la burguesía. Posteriormente se escriben otros manuales teóricos sobre la práctica de la danza, así en 1588 aparece *Orchesographie* de Thoinot Arbeau, que constituyó la principal fuente de información sobre la danza renacentista. Tienen lugar colaboraciones con otros artistas y disciplinas, aparecen las escenografías: Leonardo da Vinci, Botticelli, Alberti, Brunelleschi, Mantegna, y Poliziano pintaron y diseñaron escenografías para representaciones teatrales.

En el siglo XVI aparece en Francia el Ballet Comique (Catalina de Medici y Enrique de Orleans, que lo utilizan como arma diplomática), será el germen del ballet como lo conocemos actualmente. En el Ballet comique de la reine Luoise de 1581, considerado como el punto de partida de la historia del ballet, se da una simbiosis del gusto italiano y francés en organización estética y coreográfica. Con el Rey Sol la danza se enraíza fuertemente, y será él, Louis XIV, quién dé mucha importancia al diseño espacial (incluso más que a la coreografía) a medida que se va desarrollando el “ballet de cour” va cobrando más importancia el espacio. Así mismo aparece y

se desarrolla en gran medida la coreografía del "recorrido" (Parcours) y serán los jardines, sobre todos los de Versalles, los que configuren las escenografías de muchas danzas. Se da un gran paso adelante en el acercamiento de la danza a espacios más abiertos, exteriores, ideas de recorridos, inclusión de la naturaleza como telón de fondo, emancipación de espacios recogidos, contenedores, más privados, que habían sido predominantes hasta entonces.

Ve remos que posteriormente en la historia se retoman estas tendencias y coreógrafos actuales desarrollan muchas de sus piezas en este tipo de espacios (Anne Teresa de Keersmaeker, que veremos posteriormente, Wim Van de Keybus...).

En el siglo XVII va a ser Inglaterra la protagonista, declina el "Ballet de cour" y aparecen las Masques Court Revels (Corte de Enrique VII), donde se conjuga la música, la poesía, la vestimenta y la danza, inspirándose en dramas italianos. Con Enrique VIII e Isabel I surge el "anti masque", gestos y elementos puramente coreográficos, la danza se establece con autonomía.

En 1931 Ninette de Valois realiza "A masque for dancing" inspirándose en ello En 1661 acontece la profesionalización de la danza con la creación de la Real Academia de la Danza en Francia. Luis XIV la incluye en la Academia de la Música, como necesidad de llegar a más altos niveles de ejecución. Se codifica la danza Beauchamps, tradición de la "danse d'école".

La danza asciende a los escenarios, aparecen nuevas exigencias coreográficas por las restricciones espaciales y visuales. Primacía de diseños geométricos en las coreografías y se introducen conceptos nuevos: a) "En dehors" a fin de permitir al público un ángulo de visión más amplio y desde distintos puntos de vista. b) Zapatos cortesanos. c) Independencia del torso con respecto al resto de cuerpo. d) Se codifican las cinco posiciones de los pies con sus respectivas en los brazos, "port de bras" (distintos ángulos de apertura de los pies y posición correlativa de los brazos con respecto al eje del cuerpo).

Se rá también durante el reinado de Luis XIV de Francia, cuando por primera vez se empezó a separar el ballet profesional de la danza de la corte, apareció un sistema de notación completamente desarrollado. En 1700 el maestro de danza francés Raoul Auger Feuillet publicó su Chorégraphie, ou l'art d'écrire la danse. Podemos apreciar en estos primeros dibujos que tanto la relación del bailarín con respecto a su entorno, como el esquema en el suelo están representados en una línea a lo largo de la cual se escriben los pasos y algunos movimientos de brazos. Tras la creación de la Real Academia de la Danza en 1661, sólo unas décadas más tarde en aparecer la Escuela de Ballet de la Ópera

de París en 1713, así la “danse de d’écôle” queda establecida y codificada para su desarrollo posterior.

La danza continuará su desarrollo a lo largo del siglo posterior, dejando ya perfectamente establecidas las bases que permiten explicar la aparición y el triunfo en el siglo XIX del ballet como arte escénico. Sin embargo desde el punto de vista espacial durante el siglo XIX tiene lugar un estancamiento, y la danza se concibe de una manera bidimensional, bastante frontal, con la primacía de la verticalidad, la ingravidez y la forma. Igualmente los espacios vuelven a recogerse y predomina “la caja mágica” frente a cualquier otra propuesta.

A sí el ballet romántico refleja el culto de la bailarina y la lucha entre el mundo terrenal y el mundo espiritual que trasciende la tierra, ejemplarizado en obras tales como Giselle (1841), Swan Lake (1895), y Cascanueces (1892). Será a finales del siglo XIX cuando las artes en general hacen un serio cuestionamiento de valores y buscan nuevas formas de reflejar la expresión individual y un camino de la vida más dinámico.

En Rusia surge un renacimiento del ballet propiciado por los más brillantes coreógrafos, compositores, artistas visuales y diseñadores. Serán los Ballets Rusos de Diágilev (1907- 1929). En esta empresa colaboraron gentes como: Ana Pavlov, Claude Debussy, Stravinsky, Pablo Picasso... Surge la figura del coreógrafo como autor, superponiéndose al anterior protagonismo de la “Prima Bailarina”. Y se concibe el Ballet como Obra de Arte total, como crisol dialógica del momento.

Paralelamente a la revolución del Ballet surgieron las vanguardias y la Bauhaus y de su mano las primeras manifestaciones de las danzas modernas como reacción a los estilizados movimientos del ballet y la progresiva emancipación de la mujer surgieron una nueva forma de bailar que potenciaba la libre expresión. Si por algo se ha caracterizado la danza contemporánea, respecto a su antecesora, la danza clásica, ha sido por un nuevo entendimiento del cuerpo y del espacio, así como por el nacimiento de una nueva relación entre ambos.

A comienzos del siglo XX las pioneras, Duncan y Fuller, se liberaron de sus zapatillas de punta y de la técnica clásica apostando por un movimiento libre y natural del cuerpo. Rudolf von Laban, Martha Graham, Mary Wigman, Kurt Joos reclaman un nuevo cuerpo “pesado” a través de su trabajo con la gravedad. Especialmente se vuelve a conceptos antiguos como los griegos o los renacentistas, y la danza comienza a abandonar los espacios cerrados y convencionales. Se acentúa la descontextualización espacial tanto de la danza como de todas las artes. A este respecto Mary Wigman comenta en 1968

refiriéndose a la danza de expresión: La conciencia nuevamente adquirida del espacio y del ritmo se destaca en todo el teatro de hoy en día.

Tan to en la ópera como en el teatro dramático, la danza moderna ha dejado sus huellas en el resto de la artes.

En los años 50 y 60 Merce Cunningham, que se había formado con Martha Graham, recupera el empleo de la danza clásica como medio de conocimiento corporal y será un exponente máximo del paisaje dialógico (colaborando constantemente con músicos y artistas intercambiando conocimiento), desarrollando una técnica propia en la que introduce conceptos como el espacio, el caos y la aleatoriedad. Utilizando espacios no convencionales para sus performances Merced Cunningham da comienzo a toda una era en la que las apropiaciones espaciales de la danza van a ser cada vez más ricas y sorprendentes; el espacio cerrado, estático, la caja escénica se verá sustituida por multitud de espacios que comenzando en museos, galerías de arte, llegan a parques y espacios urbanos. Estos primeros pasos dados por Merce Cunningham van a ejercer gran influencia en muchos de los coreógrafos posteriores. En esta línea de investigación aparece la figura de William Forsythe, norteamericano que después de una formación clásica y moderna viene a Europa (años 70), de la mano de Kravko y representará una figura clave dentro de la investigación dialógica de la danza y el espacio.

En 1962 se funda la Judson Dance Theater en NY, como centro de danza y arte experimental. Artistas como Yvonne Rainer, Steve Patxon, Trisha Brown, Lucinda Childs o Simone Forti sintieron la necesidad de salir a conquistar el espacio urbano ampliando así el registro espacial de la danza y la coreografía. Todos ellos, entre muchos otros son ejemplos de una nueva concepción espacio corporal, que se enfrenta a la tradición clásica la cual había considerado el espacio como una malla geométrica sencilla y el cuerpo como un instrumento que, con trabajo debe aparentar ligereza y volatilidad.

Es pecial interés en el marco que nos ocupa presentan las primeras obras de Trisha Brown: *Walking on the Wall* (1971), *Roof Piece* (1973), *Group primary accumulation* (1973) y tantas otras, creadas para espacios no convencionales y concretamente urbanos. En *Walking on the Wall* bailarines con arneses caminan por la fachada de un rascacielos, mientras que *Roof Piece* ocurre en 12 cubiertas de edificios diferentes en un área de diez manzanas en la ciudad de Nueva York; los bailarines transmiten el movimiento al bailarín de la cubierta más cercana. Se podría decir que esta es la primera ocasión en la que la danza literalmente se apropia e interactúa con el espacio urbano. Este

tipo de actuaciones va ejercer una gran influencia en posteriores coreógrafos, muchos proyectos actuales encuentran la inspiración directa en estas coreografías.

Du rante las décadas de los 80 y 90 , el postmodernismo amplía el concepto iniciado por la danza moderna sigue llevándolo a cabo , sobre todo de la mano de compañías de danza contemporánea europeas; será la maduración de artistas cuya formación se basa en un amplio conocimiento de la vanguardia de las décadas 60 y 70.

Ca be destacar Bélgica como país que produjo una Nueva Ola que incluía Jan Fabre, Anne Teresa de Keersmaeker, Jan Lauwers, Alain Platel y Wim Vankeybus. Estos artistas se encuentran en la posición única de crear material nuevo a partir de toda la herencia que han asimilado y al mismo tiempo apoyan a coreógrafos estadounidenses jóvenes como Meg Stuart y Mark Morris.

En Alemania también existen figuras dignas de destacar como Pina Bausch, Susane Linke o Sasha Waltz. Prácticamente en las creaciones de todos los coreógrafos anteriores la búsqueda de la experimentación con nuevos espacios, no convencionales, la interacción con espacios urbanos es un denominador común.

Una mención especial a Pina Bausch, además de todo lo novedoso que su obra supone, de la acuñación de un género “danza Teatro” (ya esbozado por Kurt Joos y Mary Wigman de los que es legítima heredera) en cuanto a sus apropiaciones espaciales de contextos urbanos, la película realizada como obra póstuma por Wim Wenders en 2011 supone un exponente máximo del diálogo de la danza con la ciudad y la arquitectura.

Pa ra concluir con este recorrido me parece fundamental apuntar los numerosos brotes de interacción de la danza con la arquitectura y la ciudad que surgen a finales del S.XX de manera totalmente explícita y continúa. No únicamente a través del “Site specific”, creación de una pieza para un lugar concreto, investigando su “genius loci”, como motor para el proyecto coreográfico (lo cual está siendo estos años una constante cada vez más habitual) sino como iniciativas que pretenden tejer redes internacionales de festivales de danza en paisajes urbanos.

¿POR QUÉ NO ENTIENDO ESTA OBRA?

P.R. Barreno. 4 de febrero de 2012

Me han llamado la atención el título y contenido del artículo de Omar Khan en El País [Enlace al artículo](#) donde señala los objetivos del

Festival Escena Contemporánea de Madrid y el Mercat de les Flors de Barcelona. Destaco, por significativo, el párrafo donde Khan concentra tal cúmulo de significados y significantes que tengo la impresión que supera con creces al mismísimo Saussure:

«La contaminación pasó a ser una característica propia de las vanguardias escénicas, que se han movido en círculos muy alternativos y cerrados, probablemente de espaldas al gran público pero perfectamente legitimados en su propio medio. La aceptación masiva no ha sido fácil y aún sigue siendo común que la gente no asista porque, de entrada, parte de la base de que no lo va a entender. Polémicas como la de la danza en la que no se baila, la del teatro en el que no se habla o la del circo en el que no hay animales deberían estar superadas pero siguen rondando la cabeza de espectadores con dificultad para romper con las ideas preconcebidas de lo que es y lo que no es.»

Todo un manifiesto basado en un mayestático “no nos entienden” que pretende justificar -con la que está cayendo- una práctica “artística” envuelta en el concepto elitista de la vanguardia, mediante la imputación de supuesta necedad de un público mayoritario, incapaz de entender áureas obras por tener «ideas preconcebidas» de lo que es y lo que no es un estilo de danza. ¿De verdad es necedad saber y comprender que es y que no es la danza? Aun jugándome la retahíla de improperios al uso, confieso que tengo ideas bastante claras respecto a que es la ciencia, el arte y la danza y que no es ni ciencia, ni arte, ni danza.

Me parece que no soy el único. La mayoría de los científicos, de los técnicos, de los artistas, de los artesanos y de los obreros, se basan en la epistemología y la experiencia para distinguir un protón de un neutrón, calcular la estructura de un puente, pintar Las Meninas, hacer unos borceguíes y soldar una tubería. Gracias a la realidad contrastable, la impostura en el campo de la ciencia y el arte es todavía detectable gracias a que se basan en concepciones teóricas y metodológicas, que culminan con una explicación racional y una verificación exhaustiva de confrontación, que permiten reafirmar la teoría, reformarla, o bien, descartarla.

El desprecio de la epistemología del arte por las primeras vanguardias de principios del siglo XX, más el relativismo cognitivo impulsado por el posmodernismo han despojado al arte actual de referencias estables y, con ello, se ha entronizado la práctica del “todo

vale" junto con el beneplácito de lo abstruso y la palabrería cabalística capaz de justificar y legitimar cualquier cosa por el procedimiento fraudulento que afirma: *«arte es todo lo que los hombres llaman arte»*

La pose antisistema de las gentes mejor instaladas en el sistema, condena la uniformización del consumo estético y de la integración del arte en la esfera del espectáculo de masas. Pero lo innegable es que el crecimiento del mal gusto, ese kitsch cutre impregnado en insoportable levedad del actual productivismo artístico, tan aparentemente contracultural y tan mediatizado, ha sido y es posible gracias a las barridas nihilistas que se autoproclamaron y autoproclaman vanguardias de infinidad de ismos, cuyos manifiestos y peroratas desprecian la triada primordial del conocimiento artístico: lo sensible, lo conceptual y lo holístico, para justificar la cómoda aleatoriedad del final de la Estética, del Arte en suma.

La aparente paranoia del arrumbamiento del arte tradicional por el posmodernismo -en nuestro ámbito la danza clásica- por elitista, y la formidable acogida y comprensión del fenómeno neorromántico creativo por parte del poder político, patrocinador de unas obras que al público-contribuyente le deja indiferente y a veces incluso le repugna, es consustancial a la seudocultura de "la innovación por la innovación". No creo que haga falta justificar estas paradojas mediante apelaciones a la castidad, mejor será tentarse la ropa y preguntarse hacia la donde nos conducen estos discursos y, sobre todo, estas prácticas.

«El arte siempre alcanza la cima allá donde se convierte en motivo vital para todo un pueblo». La Florencia renacentista, el París barroco, la Viena romántica y el Londres cosmopolita y abierto lo atestiguan.

NOTAS SOBRE APRECIACIÓN DE LA DANZA

Como espectadores de una obra de danza representada en un escenario aceptamos, de antemano, las reglas implícitas del arte escénico de representación teatral. Dichas reglas no son códigos rígidos, sino que han ido cambiando a compás de los tiempos y de la aceptación, por parte del público, de las propuestas de creadores e intérpretes. Así, la mayoría de los espectadores de hoy, tendrían dificultades para comprender el vocabulario del gesto original

del “*ballet-Pantomime en deux actes Giselle*” y probablemente les parecería exagerado o incluso ridículo. A este respecto, son más elocuentes las “evoluciones” acaecidas en las representaciones de coreografías más recientes, que fueron un hito de originalidad o incluso de provocación hace menos de un siglo. ¿Quién se escandalizaría hoy por una interpretación al modo de la realizada por Nijinsky en 1912 de “*L'Après-midi d'un faune*”?

Es obvio que, para comprender obras del pasado, sobre todo aquellas que denominamos clásicas, es necesario tener alguna perspectiva histórica del arte de bailar que nos permita, con la imprescindible curiosidad propia, lograr enlazar con nuestro actual lenguaje simbólico, el cual, nos guste o no, guarda escondidas pero no secretas, las claves de antaño.

Que las pautas de apreciación del público espectador respondan al momento concreto de la representación de la obra, no significa que este tenga que aceptar alteraciones aleatorias o arbitrarias del ritual escénico sin más. Cada propuesta renovadora debe tener el noble objetivo de la excelencia, para que pueda ser considerada por el espectador.

Los dominios de Terpsícore, se convirtieron en arte autónomo hace poco más de trescientos años. Como todo arte, la danza se rige por las pautas que sus artífices han ido conformando en el transcurso de su existencia. Así, la ley fundamental de la danza artística teatral es, sin duda, la experiencia. Los principios que hoy fundamentan las posiciones y la complejidad de los movimientos de la danza clásica, que reconocemos como técnica de ballet, son fruto de la búsqueda de la excelencia de muchas generaciones de maestros bailarines. Esta evidencia deshace las falsas dicotomías, hoy tan en boga, entre “técnica y arte”. La técnica de ballet es el “saber hacer” legado por generaciones de artistas, luego arte cuando se realiza según las leyes del arte.

Porque la representación es el principio de la danza artística, la que justifica la reincidencia de la obra conocida en la escena, su renacimiento o muerte en función de la interpretación del bailarín, que es única e intransferible, a veces incluso sublime. Acordar los constituyentes mínimos que exige la consideración de una obra coreográfica, como danza artística teatral, lejos de ser un ejercicio teórico supone, desde mi punto de vista, el recordatorio imprescindible para establecer, con algún rigor, unos principios de apreciación adecuados. En síntesis, La danza artística puede fundarse en los principios siguientes:

(1) Movimientos estilizados y pautados configurables en expresiones y símbolos.

(2) Un ceremonial teatral reconocible por el público.

(3) Aspirar a la cualidad de la impregnando cada movimiento de elegancia y belleza.

(4) Enaltecer la coreografía con las artes y técnicas fundidas en la danza como la música, el gesto, la expresión, el vestuario, la iluminación y demás artificios de la representación.

(5) Lograr trascender al público el drama, la comedia, la fábula, el ingenio, la destreza.

Entiéndase la como concepto sintetizador esencial, como el helénico tan bien recogido por el ensayista escocés Home, en

sus "**Elements of Criticism**", cuyo enunciado goza de gran consenso: **«apariencia agradable que nace de la elegancia del movimiento y de un cierto aire o actitud que expresa dignidad»**. Esta ligazón entre elegancia, movimiento y dignidad enlaza, inevitablemente, con la evidencia de que el lenguaje de la danza es mucho más que expresión, al ser capaz de sobrepasar la comunicación de los sentimientos, y llegar al de las significaciones pues, como fundamentó Schiller: **“La gracia es la marca de la reconciliación entre deseo y libertad, naturaleza, razón y dignidad”**. En suma, la danza clásica se decantó, desde sus albores, por la medida frente a lo arbitrario, al ser un arte simbólico de representación, que tiene que obedecer a una lógica continua de excelencia, so pena de banalizarse y desaparecer.

Las grandes reformas del ballet, (ballet d'action) impulsadas por Weaver y Noverre, impusieron el argumento de la obra coreográfica como aglutinante y dinamizador de los demás ingredientes de la danza; virtuosismo técnico, gesto, expresión y música. Sin embargo, la importancia de la acción dramática del ballet, comenzó a ser cuestionada por reformadores y vanguardistas a comienzos del siglo XX. Los primeros apostaron por la naturalidad del gesto y, de alguna manera, la primacía estética de la danza. Fokine, Balanchine y Eifman, entre otros, son representativos de esta tendencia que, en ese afán actual de encasillarlo todo, hemos convenido en llamar "Danza Neoclásica" al utilizar todos los recursos técnicos del ballet, e incluso mejorarlos.

Las distintas vanguardias acaecidas tienen un común denominador, el cuestionamiento de lo habido antes de su aparición y, por ende, la negación de la norma como principio y la

preponderancia de la libertad. En consecuencia, cada movimiento ha hecho su particular tabla rasa y ha propuesto su novedad.

El afán de la novedad por la novedad tiene dos caminos. El idealista se justifica mediante la dedicación creativa del coreógrafo, en transmitir sus emociones a la "sociedad" con plena libertad para la experimentación. Dejo de lado otros motivos que, por ser algo más prosaicos, no tienen menos importancia pues, los derechos de autor, no dejan de ser una conquista. Con estas tesituras, ciertamente sentimentales y no poco dionisiacas, la danza retorna, quizá sin pretenderlo, al ritual primitivo. Solo quiero resaltar que, al mutilar el potencial estético de la danza, la provocación se tuvo que convertir en la herramienta principal de atracción al público. He aquí la paradoja.

Paradoja puesto que, de las innumerables provocaciones registradas, aparte la insolencia, apenas quedan unas cuantas anécdotas disipadas, a su vez, por nuevas provocaciones que van dejando en la cuneta del olvido a las anteriores. La eterna tempestad de la destrucción creativa que, para el consumismo de bienes y servicios ha dado tan buenos resultados, en el público aficionado de danza no ha logrado calar. No pretendo, como espectador de danza, juzgar, como un todo, a la danza surgida desde estas actitudes. De hecho, y a pesar de las limitaciones que se han impuesto sus propios creadores, algunas obras me parecen notables.

Sin embargo, a pesar de las ocurrencias y provocaciones, a la novedad como reclamo, a los avances en la reproducción de imágenes que incitan a la mudanza y al consumismo, por lo demás, inverosímil, la mayoría de los amantes de la danza preferimos seguir contemplándola en el teatro con todo su ceremonial. Es esta resistencia del aficionado la que algunos llaman crisis de la danza? Si el público no estima ni el autor lo pretende ¿Por qué tiene que hacer el primero de mecenas forzoso del segundo? En cualquier caso, si aceptamos la especificidad de una danza aleatoria y volátil, cuyo cauce ordinario es minoritario y contracultural, quizás pudiéramos convenir su acreditación como danza ligera.

El público espectador es, debe ser, el destinatario que aprecie y sienta. Para él se destina la gracia de la danza, sin categorizaciones, mediante la actuación dramática y el virtuosismo. Incluso solo a través del virtuosismo es lícito perseguir la gracia en obras de lucimiento y en galas, donde la temática, cuando existe, solo es una justificación del verdadero tema, que es la demostración del virtuosismo del intérprete. Es el público quien espera el éxtasis de la representación, quien se

identifica con el bailarín y quien puede mitificarlo como artista sublime.

Afortunadamente, las teorías para justificar ocurrencias y modas, más que obras, van perdiendo fuelle, por no decir glamour, vamos déjà vue. Y es que los espectadores, nos resistimos a ceder, con facilidad, nuestro honroso título de respetables destinatarios de las obras coreográficas. Naturalmente, seguiremos contemplando, con curiosidad, manifiestos y bohemias, alternativas congénitamente cíclicas y otras rebeliones adolescentes, mientras que la danza artística seguirá blandiendo su dionisíaca marca de distinción sin complejos. QUE ASÍ SEA.

P.R. Barreno - Marzo de 2008>

Notas en torno a la noción de lectura de la obra coreográfica

Lo que voy a plantear a continuación no es propiamente un método de análisis de la obra coreográfica, sino sólo algunos criterios de interpretación de los procesos de producción de sentido coreográfico que pueden servir para una mejor comprensión del hecho escénico dancístico.

Estas consideraciones, formuladas en notas sintéticas, pueden describirse, de manera general, así:

1. Toda sociedad posee un ámbito simbólico-imaginario conformado por los relatos, las imágenes, los personajes históricos y figuras míticas que le permiten reconocerse como una comunidad dueña de una historia coherente, en la que es factible leer un sentido.
2. Este ámbito no es homogéneo, sino que es un territorio de debate entre los diversos sectores sociales. Debate que implica la redefinición, el rechazo, la reescritura, la resignificación o la reformulación de los relatos, las imágenes, los personajes y las figuras míticas que conforman el horizonte simbólico de una comunidad. Estas operaciones son realizadas en virtud de los diferentes y encontrados proyectos éticos (entendida la ética en un sentido amplio que engloba, por ejemplo, a la acción política) que se arraigan en los diferentes grupos sociales y sus diversos intereses.
3. Las artes en general, y la danza en particular, son parte de este debate social. De hecho, la materia prima de las prácticas simbólicas artísticas es ese terreno simbólico-imaginario, que es trabajado, de acuerdo con los encontrados proyectos de organización social, como expresiones del deseo social.
4. Desde la perspectiva anotada, las obras artísticas serían, en cierto sentido, el equivalente social de la función particular que posee el sueño para el individuo: la expresión de los deseos. Función que compartirían con

- todas las manifestaciones concretas del mencionado ámbito simbólico-imaginario (la religión, por ejemplo).
5. Quizá, para ser más precisos, habría que decir que las prácticas artísticas funcionan como una elaboración discursiva simbólica que hace hablar, problematizándolo, al ámbito imaginario en que los integrantes de una sociedad se reconocen de manera "espontánea".
 6. El ámbito simbólico-imaginario es el que posibilita, en primera instancia, la lectura de las obras artísticas, en la medida en que supone un mundo de referencias comunes a los productores y los receptores artísticos.
 7. El debate simbólico social toca tanto el momento de la producción como el de la distribución y la recepción artísticas. (En este breve texto se habla sobre todo del primero y del último, o más bien de la lectura, es decir, de aquella operación de producción de sentido que articula a la recepción y a la obra.)
 8. La lectura de una obra coreográfica es el desarrollo de una hipótesis de sentido, o de significado, a través de la cual se reconstruye la lógica de articulación de los diferentes niveles de existencia de un trabajo coreográfico. Cabe señalar que esta lectura no es ingenua, sino que participa también del debate social arriba mencionado. Es decir, una lectura se hace desde la afirmación o el rechazo de ciertos proyectos, de ciertos valores. En este sentido, lectura es equivalente a escritura definida en los términos del Roland Barthes de *El grado cero de la escritura* (1978; la moral de la forma, que supone la afirmación de un bien).
 9. La lectura es, pues, un hecho histórico; por lo tanto no existe "la lectura" definitiva de una obra.
 10. Sin embargo, esto no significa que las lecturas sean arbitrarias o del todo abiertas. En realidad, se encuentran limitadas por la estabilidad relativa del universo imaginario-simbólico; por el hecho de que los debates sociales, en general, pertenecen a los tiempos largos de la historia, y, de manera fundamental, por el carácter estructural de las obras artísticas, es decir, de realidades dotadas de una coherencia semiótica propia, reconocible, relativamente autónoma.
 11. Para fundamentar una lectura, hay que tomar en cuenta, entonces: a) el debate social en el que se inscribe la obra en el momento de su producción, b) la legalidad semiótica propia de la obra artística y c) el debate social en el que se inscribe la recepción.

12. Es importante recalcar que el carácter estable de la estructura artística no supone que "encierre" un significado único. El carácter estructural de la obra más bien tiene como función la de generar múltiples significados; es una matriz de sentidos (a esto es a lo que se refiere la palabra polisemia), producidos concretamente en cada circunstancia histórica y social. Sin embargo, conviene anotar que se trata de una multiplicidad acotada: la polisemia artística ocurre dentro de un determinado campo semántico y está posibilitada por las lógicas de composición de las obras concretas.
13. En términos muy vastos, puede decirse que la dinámica semiótica de la estructura artística encuentra su fundamento en lógicas de contraste y reiteración de sus elementos y niveles, movilizados por la circulación del sentido.
14. La manera como participa una obra artística en los debates sociales tiene que ver, entre otras cosas, con la forma específica en la que articula las lógicas de oposición y reiteración mencionadas. Esta forma específica de articulación implica un modelo de lo real.
15. La lectura de una obra coreográfica es, de acuerdo con lo dicho y en principio, la formulación de una hipótesis de sentido que busca explicar, atendiendo a las lógicas de composición con las que la obra artística opera sobre el material imaginario-simbólico social, cuál es su definición con respecto a un determinado debate social.
16. Ahora bien, debe tomarse en cuenta también que el lenguaje dancístico articula, casi por necesidad, los procedimientos de composición dramática-narrativa (lógica causal) y los derivados de la composición poética (lógica asociativa). La lectura de una obra coreográfica debe tomar en cuenta la tensión que se establece entre estos dos modos de producción de sentido, el primero, tributario de las dinámicas de la progresión; el segundo, de las iluminaciones de la asociación.
17. De acuerdo con lo anterior, la lectura de una obra coreográfica debe, a mi juicio, considerar:
 - a) El campo simbólico-imaginario en el que se inscribe la obra.
 - b) El conflicto básico de la obra (hipótesis de sentido).
 - c) Los elementos simbólico-imaginarios reconocibles.
 - d) Los ejes de oposición y las series de reiteración de la obra, así como sus correspondencias en los diversos niveles (diseños de movimiento,

- diseños en el espacio, manejo de los niveles, calidades de movimiento, carácter de las acciones, empleo de la música, utilización de la iluminación y de los elementos escenográficos, etcétera).
- e) La relación específica entre las lógicas de composición dancística predominantes (narrativa-poética), en función del conflicto básico de la obra.
- f) Las implicaciones —en cuanto al debate social en el que participa la obra— de la manera en cómo se resuelve el conflicto básico.
- g) La explicitación del debate en el que se inscribe la propia lectura.

(Este texto fue presentado en 1998 en el Seminario de Análisis Coreográfico, organizado en la ENDCC por Anadel Lynton, Hilda Islas, Carlos Ocampo y Javier Contreras.)

Apuntes

Este trabajo tiene
sentido del lenguaje
en primera instancia
una respuesta a
cómo se resuelve el
conflicto básico de la
obra a través de la
acción, más que
multitud.

El origen de la
obra se encuentra
entre la impetuosidad
de los movimientos
que produce un ritmo
de los elementos
que se resuelve sobre
una estructura
que permite decir que el
conflicto básico de la
obra se resuelve a través
de la acción, pero, sobre
todo, a través de las
acciones que las
acciones de los
elementos que se
resuelve como "narrativa
poética" de la
obra, que resuelve

Notas sobre la videodanza
(Sobre el encarnado video-ojo)

A Vivian Cruz

La videodanza me apasiona por el conjunto de problemas que articula. Experiencia híbrida, su conceptualización es huidiza. Si me empeño en describirla, dos nombres, dos formulaciones estéticas distantes geográfica y temporalmente pero de alguna manera éticamente coincidentes, me vienen a la mente: Dziga Vértov y Pola Weiss. El primero, un artista de vanguardia del cine soviético. La segunda, una bailarina y videoasta mexicana. Ambos, autores de imágenes conmovedoras.

El primero aporta sus apasionados esfuerzos por construir un lenguaje cinematográfico capaz de trascender la lógica narrativa y los universos ficcionales. La segunda llega a nosotros con su mirada/cámara sostenida en el movimiento de su corporeidad de bailarina mujer (y es adrede que utilizo esta expresión). El primero labora en las primeras décadas del siglo XX; la segunda continúa esta labor en los años setenta del mismo siglo.

(Antes de proseguir, conviene señalar que empleo la categoría "lenguaje cinematográfico" como procedimiento para nombrar todos los lenguajes visuales que ocurren en el tiempo: en principio, el cine y el video.)

Si el cineasta soviético nos propuso su estética del cine-ojo, independiente de los guiones literarios, los decorados, los personajes, en beneficio de un cine construido con base en un montaje semántico-poético-político-musical (Vértov o el cine como sismógrafo de la poiesis revolucionaria social), la artista mexicana colocó este ojo-cámara en la densidad de su historia corporal (Weiss o la videodanza como sismógrafo de la poiesis revolucionaria de género). En el fondo, los dos coinciden en la necesidad de apropiarse del lenguaje

cinematográfico desde la urdimbre de la primera persona (colectiva, nosotros, en el caso del soviético; personal, yo-a, en el caso de la mexicana) para lograr un lenguaje artístico verídico, y no sólo verosímil, fuertemente empírico.

Vértov y Weiss: cámara-ojo libertaria, lenguaje visual metafórico político arraigado en la experiencia de la subjetividad (colectiva y personal).

II

Pero, ¿es válido hablar de videodanza? ¿No sería mejor hablar directamente de videoarte? ¿Será cierto —como dice un amigo videasta— que no hay razón para aislar una denominación particular, en la medida en que, por ejemplo, no existen expresiones como “videoteatro” o “videonovela”?

Es posible. Sin embargo, creo que la circunstancia que hace factible hablar de videodanza es la de que tanto el lenguaje cinematográfico como el dancístico son dos manifestaciones del lenguaje general del movimiento.

Cito a Norman McLaren, con quien coincidí: “Cada film es para mí una especie de danza. Porque lo importante en el cine es el movimiento. No importa qué cosa esté usted moviendo, sean personas, objetos, o dibujos, ni de qué manera sea entregado. Es una forma de danza. Así veo yo el cine”. (En Sánchez, 1994.)

Danza y film: movimiento. Recuerdo a Yuri Lotman, quien en su libro *Semiótica y problemas de la estética cinematográfica* apuntaba que existen dos paradigmas esenciales de los sistemas de signos: el verbal y el icónico. Clasificación a la que me parece hace falta agregar la vertiente kinética. Con toda seguridad no tan sistematizada como los paradigmas signícos en primer término mencionados, pero de cualquier forma existente y generadora de significados, de sentidos; eficaz.

Si esto es verdad —y no se me oculta que ando rondando a Perogrullo—, la danza y el video pueden ser manifestaciones particulares de esta matriz kinética general. Matriz de la que la coreografía (entendida como todo procedimiento de construcción de sentido afincado en las lógicas de movimiento) sería una de las nociones fundamentales.

De esta forma, se podría hacer coreografía dancística (aquella que compone con base en las corporeidades en el tiempo y en un espacio vivos, no virtuales), pero también se podría hacer coreografía cinematográfica (aquella

que trabaja con los códigos de movimiento en los diversos tipos del ámbito visual-temporal-virtual). Coincidencia que se expresa, no casualmente, en la compartida noción de montaje.

Danza y video: dos manifestaciones específicas del lenguaje del movimiento, cuya confluencia en este territorio común hace pertinente la categoría de videodanza, o, mejor, hace de la noción ampliada de coreografía el sostén profundo del videoarte.

III

Llegados a este punto, recuerdo la disputa entre Pasolini y Rohmer relativa a las diferencias y posibilidades del cine entendido como poesía o como prosa. Escribía el artista italiano que, así como las distintas lenguas literarias se nutren del humus de las lenguas "naturales", el cine arraiga en las tierras de lo onírico. De ahí su carácter esencialmente poético.

Sin embargo, es un hecho que la mayoría de las manifestaciones cinematográficas poseen un perfil narrativo. Su lógica de organización es más narrativa-dramática que poética. Vale decir, la mayoría de las películas se rigen más por una lógica causal que por una asociativa analógica. Circunstancia que, por ejemplo, se percibe claramente en los currícula de las escuelas de cine, especialmente en los contenidos de los cursos de guión. De alguna manera —y valga la expresión provocadora— es factible afirmar que los relatos han colonizado la expresión cinematográfica.

Frente a esto, creo que la lógica de la composición coreográfica (entendida en el sentido amplio que le dimos arriba) les ha permitido al videoarte y a la videodanza recuperar la dimensión poética habitualmente excluida de las pantallas por el cine dominante. Recuperación que no es cosa menor porque permite darles entrada a las complejidades del sujeto lírico.

Si —continuando con las generalizaciones en las que descansa fatigosa e inevitablemente este texto— las expresiones narrativas, en principio, apuntan más a la dimensión épica, y las poéticas escudriñan más las experiencias de la afectividad individual (y no me pasa inadvertido que esta división entre colectivo e individual es limitada, aproximativa e históricamente determinada), el videoarte y la videodanza formarían parte del movimiento de aprehensión de las complejidades sociales e históricas no desde la perspectiva

de los grandes sujetos históricos sino desde la densidad de los sujetos que se miran cara a cara, piel a piel.

Asunto que no es nada desdeñable pues si, por ejemplo, la así llamada condición posmoderna es descrita por Lyotard como resultado de la erosión de los metarrelatos (situación que ha dejado a los sujetos concretos de alguna manera desnudos ante las problemáticas sociales e históricas), y la violencia del modelo neoliberal pretende hurtarnos la esperanza de generar sociabilidades justas y dignamente habitables —a lo que se agrega que todavía no hemos sido capaces, por lo menos en México, de generalizar nuevas formas de organizar la resistencia y la revuelta—, los sujetos ciudadanos y ciudadanas específicos sólo podemos reconocernos, en principio, en nuestra irrenunciable condición original: la experiencia de ser sujetos encarnados.

Y si hablamos de experiencia encarnada hablamos de “puesta en sensación” (en el sentido en el que se habla de puesta en escena), pero también de “puesta en fantasma” (dialéctica de los afectos, temores y demandas que transitan por las habitaciones de cuerpo/alma). Es decir, hablamos de sujetos con historias específicas inscritas en, y constituyendo su, carne finita.

Creo que esto es lo que se juega de manera fundamental en la videodanza: la expresión cinematográfica de las vicisitudes y goces del sujeto encarnado que se expresa moviéndose y moviendo a la imagen. Si en el cine narrativo partimos de los también irrenunciables y esenciales relatos del imaginario colectivo, en el cine poético (especialmente en la videodanza) son los rebeldes fantasmas del sujeto lírico quienes toman la palabra.

IV

Pero, ¿en dónde arraiga esta densidad afectivo-corporal del sujeto lírico que se expresa en la videodanza? A mi juicio, en las características particulares de la semiosis dancística (o, si se quiere, en lo que podrían ser los principios de la matriz signica kinética de la que hablábamos en párrafos anteriores).

Creo que la danza pertenece al conjunto de expresiones semióticas que denomino “sismográficas”, en oposición a las que nombro “ficcionalistas”. Las primeras se sustentan en la lógica propia de los índices, esas manifestaciones que nos informan de la existencia de un fenómeno sin que medie una intención expresiva (el humo informa del fuego, por ejemplo), en tanto

que las segundas encuentran su fundamento en la definición del signo y su irreductible carácter de mediación: objeto que sustituye a otro objeto.

En términos generales, y de manera muy aproximada, puede decirse que las expresiones "sismográficas" son continuaciones, derivaciones, del mundo que se quiere nombrar (como lo son las líneas trazadas por un sismógrafo, que son extensiones de los movimientos de un temblor), mientras que las expresiones "ficcionalizantes" son una metáfora, una representación sustitutiva de la realidad que se pretende significar.

Desde mi perspectiva, existen ciertos procedimientos de composición artística —los "sismográficos"— que encuentran su fundamento, como ya se apuntó líneas arriba, en la denominada "puesta en sensación", vale decir, en la expresión de la experiencia de lo que se juega y teje en la urdimbre del afecto y la piel. Experiencia vivida más a manera de calidades de movimiento, de flujo de energías, de texturas y sensaciones en devenir que como signos reconocibles con referentes precisos. De ahí también que su modo de comunicación sea más la empatía que la interpretación. Pienso que, por ejemplo, la danza en general, junto con ciertas manifestaciones de la escritura poética y de la plástica (las manifestaciones no figurativas, particularmente del expresionismo abstracto), puede aprehenderse atendiendo a la lógica "sismográfica" escuetamente descrita, en donde lo "sismográfico" quiere decir, como ya se señaló, escritura artística derivada, casi sin mediación, del complejo afectivo-corporal.

Por otra parte, los procedimientos de composición "ficcionalizantes" requieren de la construcción de mundos simbólicos susceptibles de ser experimentados como dotados de autonomía y a través de los cuales se habla de y se escudriña la realidad no diegética. En este caso, en el que se encontrarían incluidas las amplísimas formas de lo narrativo, el medio de construcción básico sería la interpretación.

A lo dicho habría que agregar que el paradigma de composición "sismográfico" tiende a desplegarse con base en una lógica asociativa (metafórica, metonímica), mientras que la matriz "ficcionalizante" de construcción de sentido opta por una lógica causal. Lógicas poéticas y dramático-narrativas que suelen entretrejerse en diversas gradaciones en el caso de las obras artísticas particulares.

Es claro que estoy escribiendo sobre tendencias generales de composición y de producción de sentido que no se excluyen tajantemente. Además,

también es preciso decir que cuando hablamos de danza en particular, y de expresiones artísticas en lo general, estamos colocados ineludiblemente en el territorio de la intencionalidad y la mediación del mundo simbólico-imaginario. Sin embargo, sí me parece pertinente distinguir entre los paradigmas arriba mencionados para mejor apreciar las discursividades específicas de cada modalidad artística concreta (en este caso, la danza y la videodanza).

Señalo lo anterior para mostrar algunas de las dificultades que tiene la comprensión de lo kinético en general y lo dancístico en particular. En cierto sentido, puede decirse que la danza ha sufrido una suerte de colonización en cuanto a los criterios con los que es juzgada teóricamente. En muchos casos se la mira, bajo una perspectiva tradicional escénica teatral, como deficitaria en cuanto dramaturgia. En otros, con base en nociones propias de lo estrictamente visual, como simple plática escénica ("cuadros" en acción). Pero en uno u otro caso se omite la especificidad semiótica (signica, discursiva) del hecho dancístico. Circunstancia que nos demanda elaborar categorías pertinentes y específicas, trabajo académico que se encuentra en construcción.

Las problemáticas planteadas —las tensiones entre lo sísmico y lo ficcional— se expresan también en la videodanza. Pienso, por ejemplo, que la vertiente "ficcionalizante" utiliza la danza más como un método de actuación que como lenguaje visual-kinético (la excelente película *El costo de la vida*, de DV8), mientras que la vertiente "sismográfica" opta más por la construcción de experiencias de empatía poética que por contar historias (las videodanzas de Vivian Cruz). De más está decir que las dos modalidades se mezclan de diversas maneras en las videodanzas y películas concretas.

V

En tanto que sujetos encarnados, ante las vicisitudes o alegrías, nuestros cuerpos sonríen o se lamentan (carcajada del orgasmo, erosiones del hambre), pero somos siempre historia vuelta carne (historia colectiva que se vuelve historia personal y viceversa), habitable (colectiva e individualmente), en principio, sólo en las dimensiones irrenunciables y finitas de la corporeidad personal.

Por eso vuelvo a Dziga Vértov y Pola Weiss, pues en los dos reconocemos las voces de la corporeidad social e individual. Sonrisa de los cuerpos

de quienes en la revolución rusa estaban apropiándose de su capacidad de redefinir el mundo (*El hombre de la cámara*, *La sexta parte del mundo*, en Vértov). Sonrisas y dolores de una mujer "loca" haciéndose fatigosamente a sí misma en medio de una injusta sociedad patriarcal. Esfuerzos ambos de la poiesis liberadora vuelta lenguaje cinematográfico que danza.

Danza y movimiento. Imagen y movimiento. Esperanza y rebeldía. Cine-
ojo de los y las rebeldes que no se resignan y se mueven —danzan— siempre.

Bibliografía

Apuntes sobre la danza

- Lyotard, Jean François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. México, Gedisa, 1990.
- Pasolini, Pier Paolo, y Éric Rohmer. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama, 1976.
- Sánchez, Rafael C. *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*. México, UNAM, CUEC, 1994.
- Sadoul, Georges. *El cine de Dziga Vértov*. México, Era, 1973.
- Stoynov, Bigor. *Inventores de la estética filmica soviética*. México, UNAM, 1977.

BIBLIOGRAFIA

Contreras Villaseñor Javier.(2013) Tárgum en una botella(cartas desde la danza)

Arte y Ciudad - Revista de Investigación 2013 (Junio) nº 3 (I)
Extraordinario

<http://www.amigosdeladanza.es/Apreciacion.htm>