

ALBERTO DALLAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Exploraciones sobre la construcción y la reconstrucción coreográficas

AUNQUE EL ARTE DE LA danza no contiene todos los ingredientes o componentes que les podemos atribuir —teóricamente— a las acciones o a los episodios políticos, sí podemos discernir que el fenómeno dancístico, al ser realizado por seres humanos en el tiempo y en el espacio —y también por otorgarles el bailarín a estas dos últimas categorías valores intercambiables, como lo hace la física—, se erige en un perfecto sucedáneo del episodio histórico. El evento dancístico, como el hecho histórico, está compuesto por elementos materiales e inmateriales, pone a andar elementos objetivos y subjetivos que, en su conjunto, acaecen una sola vez y se vuelven irrepetibles. Asimismo, sus efectos en la comunidad deben quedar registrados o pueden ser reconstruidos no sólo para “saber de ellos” posteriormente sino también para conocer y reconocer su incorporación a la cultura de la propia comunidad. El *contenido* del evento dancístico, además, posee elementos objetivos y subjetivos de índole y dimensión colectiva y se realiza en un lapso localizable, o sea histórico, dentro de la experiencia humana.

Asimismo, dado que en un solo evento de la danza interviene tal número de fuerzas y elementos de tipo subjetivo e inmaterial, se antoja considerar al arte dancístico como representación estética, muy directa y atractiva, de la realidad humana misma. A estas características de las acciones de la danza podemos añadirles una, fundamental, referida a que constituye el primer

arte ejercido (inventado) por el ser humano, toda vez que, como puede observarse en las “danzas” de los niños que recién comienzan a caminar, así como en las evoluciones de las comunidades “primitivas”, el hombre y la mujer elaboran estructuras y códigos dancísticos aun antes de los lingüístico-discursivos.¹

Por todo lo anterior, la siguiente definición del arte dancístico resulta elocuente pero también intensa, y lo suficientemente general y actual para situarse como instrumento funcional y operativo: “El arte de la danza consiste en el movimiento del o de los cuerpos humanos en el espacio, y este movimiento es dueño de una carga o significación.”²

Todos sabemos que los humanos mueven constantemente sus cuerpos en el espacio; este movimiento no es sólo una prueba de su vitalidad, de su “poseer vida”; resulta también una necesidad: si los cuerpos humanos no pudieran moverse en el espacio perecerían. La adjudicación de la carga, la intensidad, la significación a la que se alude en la definición marcará, por una parte, la diferencia entre el movimiento mecánico del ser humano para llevar a cabo sus tareas básicas de supervivencia, aquel movimiento voluntario e indispensable de los cuerpos humanos que, surgido de la necesidad, se incrusta en una acción no dancística (movimientos del torero, el deportista, el modelo o maniquí, etcétera) y, por otra parte, esos movimientos “cultu-rizados” o dueños de un proyecto o de un sentido que los hace precisamente danza y no otra cosa. Resulta evidente que en cada comunidad, a lo largo de la historia, la concientización en torno al ejercicio de la danza ha conducido a su profesionalización. En la definición campean entonces, paralelamente, algunos aspectos aledaños también fundamentales, los cuales no han sido explicitados porque se hallan unidos irremediamente a los conceptos mismos de espacio y significación. Me refiero al elemento *tiempo* (no existe espacio sin tiempo) y al elemento no-significación, o ausencia de sentido, el cual —como el silencio en música o la inmovilidad en el movimiento— resulta

1. Alberto Dallal, “Danza como lenguaje, danza como expresión: algunas consideraciones teóricas”, en *La danza contra la muerte*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 41-56.

2. Variación de la definición que aparece en Alberto Dallal, *Cómo acercarse a la danza*, p. 12, la cual sintetiza aún más las siguientes: “Es el arte de mover el cuerpo, los pies y los brazos, en orden y a compás”, en *Diccionario del ballet y de la danza*, p. 109; “el movimiento continuo del cuerpo desplazándose en un espacio predeterminado de acuerdo con un ritmo definido y un mecanismo consciente”, en *The Dance Encyclopedia*, p. 248.

complemento imprescindible de todo proyecto dancístico. Es decir, que si se planteara una danza “neutra” o totalmente des-significante se estaría expresando ese proyecto en sí mismo: crear una danza cuyo sentido fuese precisamente una danza carente de sentido o de significación.

Los efectos del comportamiento de todas estas características básicas de la danza sobre el arte de la composición y sobre el montaje coreográfico resultan esenciales. Si consideramos que la coreografía no es otra cosa que la geometría espacial de la danza, el arreglo o disposición de los movimientos del o de los cuerpos en el espacio específico en el que la danza se produce (o incluso la “construcción” del espacio dancístico),³ justo es pensar que ese “arreglo” o disposición sólo puede ocurrir de tres maneras:

1) Una composición coreográfica que surge en una o varias mentes pero que no llega a realizarse en un espacio real, específico, histórico.⁴ Su naturaleza es exclusivamente teórica o fantasiosa.

2) Una composición coreográfica que surge en una o varias mentes y que, tras el proceso —la suma de etapas— de la creación se monta y se presenta (se realiza) ante uno o varios espectadores.

3) Una realización dancística que ocurre en el tiempo y en el espacio mediante la intervención de uno o varios bailarines, quienes, sin tener en mente una coreografía, desatan la experiencia de la danza y hacen surgir la coreografía mediante la misma realización de *su* danza.

En sentido estricto, sólo la experiencia descrita en el punto 2 constituye la composición coreográfica, toda vez que la primera, como la especificamos más arriba, no alcanza el nivel o la realidad de una “composición coreográfica” pues no llega a “montarse”, a ser danza, a construir su espacio-tiempo, a obligar a que “sobrevengan” en la realidad los ocho elementos del fenómeno dancístico.⁵ En el caso 3, la experiencia histórica del arte de la danza —su misma trayectoria social— señala que el ejercicio espontáneo y natural de la danza constituye su más antigua tendencia. Sin embargo, un buen coreógrafo puede “inspirarse”

3. Originalmente (*circa* 1700) constituía sólo el apunte de los pasos y movimientos; sólo el uso de la palabra vino a significar, por extensión, el diseño hecho por un “compositor” de danzas, de los modelos dancísticos que requería una pieza de ballet. Véase *The Dance Encyclopedia*, p. 201.

4. Alberto Dallal, “Procesos espontáneos y procesos inducidos en el arte dancístico”, p. 24.

5. Ellos son, 1) el cuerpo humano, 2) el impulso del movimiento (sentido), 3) el movimiento en sí, 4) el espacio, 5) el tiempo (ritmo, música), 6) la relación luz-oscuridad, 7) la forma o apariencia y 8) el espectador-participante. Véase Alberto Dallal, *Cómo acercarse a la danza*, pp. 13-53, y *La danza en México. Cuarta parte: El “dancing” mexicano*, pp. 33-38.

mientras observa y registra los movimientos e “improvisaciones” de un bailarín y establecer la estructura de la coreografía, mientras que las improvisaciones y arreglos *in situ* de uno o varios bailarines no llegan a establecer una estructura coreográfica *a priori*. Sólo podrá reconstruirse esta coreografía “desatada” por la improvisación una vez terminado el evento.

El arte que consiste en elaborar mentalmente una composición coreográfica (diseñarla en la mente) se ha significado por sus enormes dificultades teóricas y culturales, erigiéndose en la compleja manipulación de un haz de conocimientos, técnicas, objetivos e intuiciones que, si bien no siempre constriñe sus aplicaciones a métodos rígidos y definidos, sí conduce al establecimiento de áreas de conocimiento y *praxis* asaz especializadas y profesionales. El tardío surgimiento histórico del *coreógrafo* como creador y organizador, como diseñador y “montador” o coordinador del montaje de la “obra”, indica con claridad los términos y límites en los que se define la práctica de la coreografía y la existencia misma de este arte.⁶

La reconstrucción de la coreografía de una danza acaecida espontáneamente en el tiempo y en el espacio es posible si se realiza mediante un lenguaje adecuado en el cual se indiquen al máximo las dinámicas de comportamiento de todos y cada uno de los elementos de la danza. Ya Thoinot Arbeau reconocía en 1588 que, “en cuanto a las danzas antiguas, sólo puedo decir que el correr del tiempo, la indolencia del hombre o la dificultad de describirlas, son la causa de su pérdida”.⁷ El gran problema planteado durante mucho tiempo por la utilización de la notación dancística se concentraba precisamente en la ausencia de una convención *generalizada* que proyectara el registro de por lo menos los más importantes elementos de la danza. Asimismo, los textos de crítica especializada (en danza) más eficaces, descriptivos y objetivos han resultado incapaces de servir como eficientes indicaciones de *cómo* se realiza una danza. Beauchamp inventó signos variables para cada paso; estos signos podían asumir significados y valor distintos según cada obra. No obstante el reconocimiento incluso parlamentario que el invento de Beauchamp recibió, distó mucho de universalizarse.⁸ La notación Laban fue la más aceptada y en la actualidad resulta la más

6. Alberto Dallal, “Anotaciones sobre el origen del arte coreográfico y su posible dinámica en México”, p. 10.

7. Thoinot Arbeau, *Orquesografía. Tratado en forma de diálogo*, p. 22. Arbeau hacía apuntes bajo las notas musicales de aquellos movimientos y pasos de la danza que conformaban su coreografía.

8. *Ibidem*, p. 249.

“racional” de las notaciones, aunque viene a completarse con los sistemas tecnológicos que en realidad aceleraron el surgimiento del verdadero registro del arte de la danza: el video y la computación. La notación Laban y el video se completaron de tal manera que podemos afirmar que a partir de esta relación surge la primera notación dancística operativa y universal, no obstante que el video puede asimismo unirse a otros sistemas de notación más elementales y simples (como la notación, mediante simples líneas sencillas, de las trayectorias de los bailarines en un escenario). En realidad, los coreógrafos profesionales crean sus propios procedimientos de notación, las guías que han de servirles de indicadores para realizar *su* montaje. Curiosamente, los montajes realizados por sucesivos coreógrafos a través de la historia resultaron, ante las necesidades de “hacer” o de “ver” danza de los espectadores, más importantes que sus notaciones o “partituras”. En este sentido es necesario considerar que el tipo de “notación” inventado por cada coreógrafo sirve apriorísticamente para hacer realidad una danza, pero resulta tan “personal” y operativa en lo inmediato que, una vez montada y realizada, requeriría de otro tipo de registro “perdurable” y de lectura universal.

Lo mismo que el espacio (y por tanto los “diseños” que contiene), el tiempo de la danza va siendo construido por el bailarín en la medida en que se desplaza por el escenario, la pista, el tablado, el piso del museo o la calle. En este sentido, el *tiempo* de una pieza coreográfica puede tener hasta tres “mediciones”: 1) la duración de la obra, 2) el “tiempo” o fecha en la que se estrena o se baila (ejecuta o interpreta)⁹ y 3) el “tiempo”, fecha o época en el que la acción o trama de la pieza acaece. El tiempo de la danza es un tiempo orgánico, precisamente *organizado* de antemano por el coreógrafo o construido literalmente por el cuerpo del bailarín, por el movimiento espontáneo y simultáneo de varias partes de ese cuerpo, expuesto a la realidad en y por el acto mismo de la danza. Es orgánico el tiempo en varios, distintos aspectos: porque se *hace uno* con el cuerpo humano o con muchos cuerpos, o bien con un conjunto de cuerpos que actúan como masa visualmente aprehensible; surge un nuevo y compacto cuerpo total en cada danza porque contiene, a partir de su origen mismo, un orden, un sentido que lo convierte en “flecha”; es decir, tiene un principio, un medio y un final (exposición, nudo, desenlace, según Noverre)¹⁰ o bien comienza y termi-

9. José Limón, “La función del artista consiste en ser perpetuamente la voz y la conciencia de su tiempo” en *The Intimate Act of Choreography*, p. 14. “El coreógrafo está encadenado a su época”, en Doris Humphrey, *La composición en la danza*, p. 203.

10. Jean Georges Noverre, *Cartas sobre la danza y los ballets*, p. 78.

na en circunstancias y puntos de medición específicos; también porque el conjunto de los elementos de la danza se convierte en una estructura “que transcurre” y, por último, porque el “lugar” de esa estructura se hace detectable y también inseparable de la experiencia o el acto dancístico. Merce Cunningham afirma que “las ideas de la danza al mismo tiempo provienen del movimiento y se hallan en el movimiento”.¹¹ El tiempo de la danza es no sólo simultáneo de la danza como “pieza”, como “obra”, sino también es concreto en su forma de exposición: como sucesión de movimientos, como lapso, como distancia o espacio, como bloque de ritmo o música, como asimilación ineludible (¿puede ser diferente el “tiempo” del espectador del “tiempo” del bailarín?: imposible: su unión es la experiencia misma, el acto mismo, la realidad misma de la danza con todas sus variaciones, incursiones, abstracciones, juegos, subjetividades). Por último, el tiempo de la obra se adhiere ineludiblemente a la consignación de la *artisticidad* de la obra, o sea a las circunstancias conceptuales, sociales e históricas en que esta asignación de *obra de arte* a la *obra de danza* se lleva a cabo.

En el análisis de la conformación de la estructura coreográfica —la que dará pie a la danza *real* aunque preconcebida— se hace indispensable considerar dos elementos que son asimismo antielementos o no-elementos fundamentales: 1) el no-sentido y 2) el no-movimiento. Este último es más fácil de detectar puesto que —como ocurre en la música con el silencio— el no-movimiento, lapso inmóvil o lapso de inmovilidad responde con su presencia al mismo hecho dancístico: no hay movimientos del bailarín o bailarines ni secuencias de movimientos que no se hallen instalados dentro del espacio-tiempo gracias a sus lapsos —o instantes— de no-movimiento, de inmovilidad. Incluso podríamos asignarle la denominación “de descanso” por el *fraseo* que ocurre en la conformación de la pieza. Doris Humphrey afirmaba que el movimiento fraseado resulta más agradable porque la frase sería “la descarga de energía con diversas intensidades” a la cual —añadía— debía seguir una pausa.¹² Es decir, una frase es aquel movimiento claramente marcado por límites precisos, la respiración, por ejemplo; “debe tener una forma reconocible, con comienzo y terminación, ascendente y descendente en su línea total y con diferencias de duración para lograr variedad”.¹³ Estas “mar-

11. Mencionado en *The Intimate Act of Choreography*, p. 13.

12. Doris Humphrey, *La composición en la danza*, p. 77.

13. *Ibid.*, p. 79.

cas” o frases se hallan, pues, intercaladas en lapsos o vertiginosos instantes de no-movimiento. Así como toda obra musical resulta realizable gracias sólo al silencio, en los movimientos del bailarín no cabrían realizaciones o secuencias dancísticas sin ese “momento” —instantáneo o prolongado— en el que se prepara, se apoya o se hace surgir al movimiento que todavía *no es* pero que ya *es* danza. De ahí que esos movimientos casi imperceptibles o aquellos momentos en los que el cuerpo humano transita hacia la plena inmovilidad —poseyendo sin embargo toda la “carga” o la significación necesaria y correspondiente— provean a la danza de importantes formas y sugerentes contornos y realizaciones.

De idéntica manera podemos situar la posible no-significación o ausencia de “proyecto” o programa de sentido o de significación. Si un coreógrafo se decide a conformar —idear, preparar y recontar— una danza cuyo objetivo o meta fundamental consista en carecer de cualquier significación, su proyecto mismo equivaldrá precisamente a establecer la requerida significación. El reforzamiento del objetivo —des-significar al máximo lo ya des-significado— equivaldría a establecer básicamente las pruebas y los procesos para *esa* significación; es decir, en *ese* proceso consistiría precisamente *ese* proyecto. (En algunos casos de la aplicación de las técnicas de la improvisación dancística ocurre un fenómeno semejante: puede un bailarín “improvisar” mediante movimientos des-significados y acabará por “estructurar” espontáneamente la “coreografía” que sus movimientos, su cuerpo, su mente o todos a la vez lo orillen a establecer.) Tal como lo establece Louis Murray, “la improvisación es la práctica de la creatividad”.¹⁴

No poseemos datos fehacientes y lo suficientemente objetivos para detectar cuáles eran los procedimientos creativos de los coreógrafos primitivos. Su “memorización” de los eventos dancísticos debió ser instintiva y orgánica, acogiéndose en la transmisión de pasos y trazos de la coreografía a procesos de suscitación dinámica y de racionalización espacial. Inferimos que fueron personajes que simultáneamente cumplían cometidos religiosos (como sacerdotes, representantes de diversos dioses, directores de los rituales, organizadores del objeto mítico), guerreros (soldados, cazadores, organizadores de luchas, batallas e incursiones, de robos y saqueos) y probablemente incipientes comerciantes y asesores-artistas (especialistas del trueque y el arreglo económico). Probablemente eran o habían sido los mejores, más aptos y

14. Mencionado en *The Intimate Act of Choreography*, p. 5.

audaces bailarines. Dirigirían movimientos y evoluciones de naturaleza colectiva y en sus maniobras de concepción, demarcación de límites objetivos y subjetivos, concretos y espaciales, así como de orientaciones de “montaje” o puesta en marcha de los trazos, harían surgir al arte coreográfico: “preconcepción y ordenamiento mental, montaje, realización y registro de los trazos y movimientos dancísticos realizados en un espacio determinado”.¹⁵ Mediante el aprovechamiento de sus prácticas y experiencias organizativas, habrían de haber “conceptualizado”, medido o, mejor, tecnificado (aplicando sistemas y procedimientos) tanto los límites del espacio (creación de escena o escenario) como los del tiempo (acatamiento de ritmos precisos mediante voces o percusiones; introducción de la estructura musical en los ejercicios dancísticos). En suma: los primeros coreógrafos primitivos trazan las primeras mediciones de los espacios “escénicos” y marcan su natural separación entre espacios populares y espacios sagrados; tal vez sean también sus primeros constructores o, por lo menos, “asesores”. Asimismo, serán los descubridores (¿y maestros?) de los mejores danzantes, a los cuales aprovecharán *también* a través de sus habilidades de espontaneidad e improvisación; serán los que impongan movimientos adecuados para registrar, narrar y recrear los elementos simbólicos, míticos y religiosos de la comunidad y, finalmente, los que se impondrán como “profesionales” de la enseñanza y de la coreografía en la división social del trabajo correspondiente. Noverre los llama “maestros de la danza”, terminología que perdurará en Europa (*maître de ballet*).¹⁶ Es obvio que adquirirán la capacidad para aprovechar, incluir y finalmente diseñar esos movimientos que ya se convirtieron en danza porque son realizados con una carga significativa en un espacio “construido”, seleccionado,¹⁷ mediante movimientos que varios o muchos de sus congéneres se han dedicado de antemano a expresar y dar vida de manera inusitada, desorganizada, espontánea. Puesto que estos movimientos improvisados de cada cuerpo resultan funcionales para el trazo de esa necesaria “geometría espacial”, también entrarán dentro de los dominios de la “especialización” coreográfica, convirtiendo

15. Alberto Dallal, “Procesos espontáneos y procesos inducidos en el arte dancístico”, p. 20.

16. *Ballet master*, como se usará la expresión en inglés, será aquel profesional que “se halla a cargo de los bailarines y de los ballets de una compañía, y que tendrá a su cargo las tareas de ensayar las obras, asignar los papeles y, usualmente, impartir las clases”, *The Dance Encyclopedia*, p. 200.

17. Véase Alberto Dallal, “Los espacios del espectáculo” y “Procesos espontáneos y procesos inducidos en el arte dancístico”.

en un todo único, indivisible, concreto, la estructura coreográfica.

Todas las circunstancias descritas hasta este momento en torno al arte de la coreografía no hacen sino delimitar los, por así llamarlos, extremos de los problemas que la actividad coreográfica entraña. En realidad, durante el desarrollo del arte coreográfico (si analizamos al arte de la danza históricamente) han aparecido y se han multiplicado determinados componentes y requerimientos. A partir del surgimiento del género clásico, la profesionalización del coreógrafo se hizo evidente, no obstante que, por lógica e inferencia, la presencia del coreógrafo en toda la historia de todos los géneros dancísticos, a través del tiempo, ya se había vuelto fundamental. Asimismo, durante el siglo XVI, en Europa se acentuaron las condiciones en una nueva modalidad, la danza de concierto, para que el coreógrafo pudiera cumplir cabalmente con su expandido papel de creador-maestro-organizador del ejercicio dancístico, en general, y de cada obra de danza, en particular. A su capacitación implícita de *cronista* de las obras “espontáneas” y de repertorio fue añadiendo sus observaciones como maestro (capacitador de bailarines), director de escena (dominador de los secretos escénicos), musicólogo (para aprovechar al máximo las bondades de la música, arte-acompañante de la danza), diseñador de espacios, maestro de actuación, inventor o liberador de movimientos y, por último, pero básicamente, forjador de espectáculos elocuentes. Esta serie de habilidades, conocimientos, actitudes y técnicas lo convirtieron en profesional indispensable, por una parte, pero también en excesivo dominador dentro de la organización dancística, al grado de que, en la época actual, la “medición” de los efectos de cada danza se obtiene a través de los logros del coreógrafo (considerando que “manipula”, entre los demás, a los elementos-bailarines). De ahí que el registro histórico de los coreógrafos sea notablemente corto (ignoramos sus nombres y hechos o se les asignan papeles míticos o de leyenda); su presencia, aunque culturalmente destacada, es comparativamente corta: el número de coreógrafos famosos será siempre menor al de otros artistas y creadores como directores de orquesta, de teatro, compositores, etc. En la época actual es fácilmente reconocible la necesidad de que un coreógrafo auténticamente especializado domine no sólo ciertos aspectos obvios y fundamentales del arte de la danza, sino otros como las técnicas teatrales, el diseño escenográfico, la composición y el análisis musicales, la literatura, la historia y las artes plásticas, etc., amén de poseer una visión muy clara del mundo y del espectáculo. Su papel preponderante ha multiplicado sus requerimientos en la medida en que se han expandido las propues-

tas en las corrientes dancísticas, en las artes del espectáculo en general y, de manera muy importante, en la ineludible penetración de los medios masivos y electrónicos en las artes del espectáculo.

La supervivencia de las coreografías que han forjado la tradición de cada género dancístico a través del tiempo se debe fundamentalmente al trabajo directo de los coreógrafos en el montaje, *in situ* y en contacto pleno con los danzantes y bailarines; en segundo término, se debe a la transmisión de un coreógrafo a otro, de una generación de bailarines a otra, de los conocimientos concretos de cada coreografía. Si en los orígenes de la danza el bailarín es a la vez coreógrafo, organizador y maestro, le es fácil convertirse en el poseedor del “conocimiento” coreográfico, así como construir y reconstruir *sus* coreografías. Sus seguidores habrán de heredar el conocimiento y la “capacidad de montaje”.¹⁸ Así, las características fundamentales de cada coreografía se han mantenido intocadas para sus reproducciones, aunque detalles y componentes variados de cada danza hayan sido adaptados o transformados para la adquisición de cierta funcionalidad expresiva, estética, histórica y generacional de los subsiguientes montajes, según el país y la época de su reposición. En la lista firme y persistente de las obras modelo del repertorio clásico, han coadyuvado para su supervivencia, aparte de sus cualidades coreográficas y musicales paradigmáticas, la creación repetida de una generación a otra de bailarines y espectadores, de una necesidad social de tales obras, es decir, de la incorporación de esas coreografías a la tradición dancística de ese grupo social específico que en la actualidad denominamos *público*. El fenómeno puede apreciarse de manera más amplia y profunda en la persistencia de las danzas autóctonas de los indios de México, danzas cuyos componentes coreográficos han transitado de una generación a otra durante más de cinco siglos (algunos de ellos con sus características intocadas). Su expresividad se halla ligada a la repetición de “historias” o narraciones épicas o religiosas y a la certidumbre de que la pieza dancística es a la vez celebración repetitiva (fiesta) y persistente ritualización (tradición). Asimismo, la incorporación de ciertas piezas coreográficas a la cultura occidental y a las culturas locales indica (lo mismo que la noción misma de “repertorio”) la necesidad de instaurar tradiciones dancísticas y acentuar el natural, espontáneo y persistente proceso de institucionalización de todas las actividades de la especie humana. Las construcciones y reconstrucciones de estas coreografías requieren de la par-

18. “Producción” en la terminología contemporánea.

tipación de la etnia o el grupo social específico, de la garantía de que los preparativos se efectúan durante los lapsos exigidos (aspectos anexos y técnicos); asimismo, indican la exigencia del público o conjunto de espectadores participantes de “repetir” su asistencia y apoyo al evento dancístico. En ocasiones, de la operatividad misma de los movimientos surge en los jóvenes bailarines el deseo de aprender y practicar (repetir) las especificaciones coreográficas y dancísticas de los procedimientos originales. Estas danzas son, por tanto, parte integral y exclusiva de las etnias, las comunidades y las culturas de todo el mundo, a través de la historia. Como puede apreciarse, estos “actos de danza” son asimismo “actos de fe” en los que el diseño coreográfico no ha desarraigado sus vínculos con la mitología, la religión, la política y la expresividad cívica (pagana y católica) originales y locales. No debemos olvidar que los actos dancísticos fueron en las comunidades prehistóricas los primeros intentos de vincularse con las deidades y el cosmos.

El coreógrafo profesional contemporáneo resulta un *especialista*, no sólo por sus capacidades técnicas y sus alcances estéticos y sociales. Dentro de la división social del trabajo dancístico, se incorpora a las labores propias del coreógrafo a causa de los requerimientos circunstanciales y a las necesidades artísticas del momento. Aunque hay grupos de danzantes que inventan o incorporan espontáneamente trazos y modalidades dancísticas de manera colectiva a sus propias apetencias coreográficas, diariamente surgen nuevos coreógrafos que transitan desde su papel de ejecutante o solista al de maestro, organizador, incitador y diseñador de nuevas danzas. En la danza urbana popular resulta difícil localizar a los “inventores” de tal o cual ritmo, danza o acto dancístico que, en ocasiones, cunde, se difunde, se expande y se enriquece con los pasos y diseños de núcleos cada vez más amplios de bailarines y ejecutantes populares. Sus coreografías y modalidades de movimiento son creaciones colectivas, anónimas y sucesivas. Se hallan diseñadas como el ofrecimiento de una estructura coreográfica básica alrededor de la cual surgen notables y ricas improvisaciones. Sin embargo, también pueden detectarse en este género piezas, modas, ritmos y modalidades que contuvieron desde el principio las instrucciones coreográficas en la letra de la canción correspondiente, en el ritmo o en un recitativo hablado, situaciones que indican el trabajo conjunto de compositores, coreógrafos, narradores o poetas y bailarines populares. Por ejemplo, en la Ciudad de México y en las principales ciudades del país (Guadalajara, Monterrey, León, Tijuana, etc.) se adaptaron cómoda y funcionalmente las costumbres pueblerinas de atraerse

los servicios del “coreógrafo” (aunque no se le denominara tal) para la utilización de piezas musicales, eventos coreográficos y danzas múltiples, montajes alusivos a las conmemoraciones familiares de quince años, cumpleaños, bautizos, confirmaciones, recibimientos académicos, matrimonios y hasta actos funerales y otros. La inventiva de estos coreógrafos se ha visto alimentada de manera espontánea y muy funcionalmente con la incorporación de ritmos comerciales, electrónicos, deportivos y hasta marciales a las ya tradicionales piezas y a los procesos “aceptados” para este tipo de celebraciones y conmemoraciones. Algunas ceremonias y festejos oficiales y políticos, ¿no contienen, en la época actual, elementos propios de grandes coreografías, de diseños coreográficos espectaculares y monumentales? Asimismo, la inclusión de fenómenos como la ampliación de los espacios del espectáculo, la incorporación de pantallas y medios audiovisuales en gran escala, la iluminación prolífica y a gran distancia, etcétera, indican ya el tratamiento de los ancestrales elementos de la coreografía en dimensiones que, por una parte, amplían con creces el concepto coreográfico y, por otra parte, influyen de manera radical en las concepciones y los montajes que los coreógrafos tradicionales o populares realizan en sus esferas de trabajo.

A causa de que una obra de danza no *llega a serlo* cabalmente hasta que se presenta ante el público, muchas de las innovaciones de las corrientes, modalidades y géneros pueden rastrearse con mayor claridad en los datos que los diseños coreográficos y sus hacedores aportan. La detección del *lenguaje dancístico* de cada obra permite hallar, descubrir —y describir— sus funciones y aptitudes.¹⁹ Pero una obra de danza no *es* sino hasta que es bailada. La técnica de Martha Graham no fue apreciada racional y universalmente sino dentro del lenguaje de sus obras coreográficas, en la construcción de los cuerpos de los bailarines (hombres y mujeres) que surgieron en el escenario, en la *lógica* y congruencia estructural de cada una de sus piezas. Tuvieron que descubrir los públicos, los teóricos, los bailarines, los coreógrafos la evidente congruencia que su técnica de capacitación del bailarín y su “estructuración” coreográfica guardaban para que, a partir de las obras presentadas en el escenario, se hiciesen evidentes sus cualidades. La creación del lenguaje dancístico Graham era un todo armónico, racional, funcional y congruente y podía

19. Se enumeran los cuatro factores principales que conforman un *lenguaje dancístico*: 1) una técnica (conjunto de procedimientos de capacitación), 2) una actitud estética (desarrollo del arte), 3) un conjunto de temas idóneos y 4) una visión del mundo (historia y realidad: ubicación cultural), Alberto Dallal, *Cómo acercarse a la danza*, p. 90.

entonces justificar su proceso de universalización: su adaptación a cuerpos, culturas, situaciones, expresiones y proyectos de expresión dancística pertenecientes a otros ámbitos geográficos e históricos. El “lenguaje” Graham, entonces, emanaba de su técnica para capacitar al bailarín e incluía su forjamiento de una “estética” escénica, su visión del mundo, sus sueños, proyectos, trabajos, intenciones, fantasías, etc. En la introducción del libro que da a conocer las notas y apuntes de la coreógrafa norteamericana, Nancy Wilson Ross explica cómo en los trazos sobre el papel pueden percibirse ya

modelos o planos coreográficos notables empleados posteriormente, completos o en partes, para guiarla a ella y a su compañía en expresiones que pueden muy bien considerarse verdades esencialmente inexpresables acerca de la vida y de la muerte: esa mezcla intelectualizada de amor, odio, avaricia, lujuria, ternura, ambición, traición, aflicción, furia, remordimiento, expuesta en términos teatrales conteniendo un original vocabulario cinético que adquiere forma a la vez explícita y abstracta.²⁰

Los coreógrafos han sido pocos y, voluntaria o involuntariamente, poco claros con respecto a sus ideas, conceptos, procedimientos y aspiraciones estéticas. No hay “escuelas” coreográficas o “corrientes” de creación coreográfica propiamente dichas, así como sí hay géneros dancísticos asidos a lenguajes claramente conformados por las técnicas de capacitación del bailarín. Incluso cuando un coreógrafo hace intervenir agentes externos a los bailarines, son éstos los que desarrollan y “mueven el espacio”, lo construyen y conducen la pieza a un término verosímil, accesible y completo, sorprendente o no. Merce Cunningham explica el fenómeno claramente al justificar el uso de monedas (al aire) para forjar una coreografía:

Algunas personas piensan que es inhumano y mecánico el lanzar monedas al aire para crear una danza en lugar de morderse las uñas o quebrarse la cabeza o acudir al cuaderno de notas en busca de ideas. Pero la sensación que tengo cuando compongo con monedas es que entro en contacto con un recurso natural mucho mayor que lo que podría alcanzar mi inventiva personal, mucho más universalmente humano que los hábitos particulares de mi propia práctica, y además que surge orgánicamente de las fuentes de los impulsos motores.²¹

20. *The Notebooks of Martha Graham*, pp. x-xi.

21. Anotado por James Klosty en *Merce Cunningham*, p. 12.

Tal vez porque la preparación técnica del bailarín desemboca en el dominio de un lenguaje dancístico específico, su completo desarrollo lo forja hasta el límite de sus posibilidades para cumplir con lo que el coreógrafo, *su* coreógrafo, habrá de asignarle. En cambio, el coreógrafo, si bien encuentra límites técnicos en su aprendizaje, debe organizar sus capacidades, habilidades, entendimientos, visión del mundo, imágenes y hasta sus sueños y fantasías en un todo cuyo ingrediente fundamental radica en la *originalidad* y en la *autenticidad* de su cometido.²² Doris Humphrey entresaca de su experiencia como bailarina y coreógrafa no sólo “una teoría del movimiento” que la “satisfizo”, sino la idea de que “era imprescindible una teoría práctica (*sic*) de la composición”. Y añade: “Me gusta pensar que la teoría y el estudio de la coreografía es un oficio y nada más, porque no pretendo que pueda enseñarse a crear.”²³ El coreógrafo experimentado tiene la oportunidad de “aprender” de su propio cuerpo, de los cuerpos y habilidades de los bailarines, de las propias aperturas que le otorga la vida y el arte de su tiempo.²⁴

La creatividad del bailarín de la danza de concierto se halla rodeada o constreñida a los trazos que previamente el coreógrafo le asignó al *personaje*, aun abstracto, de la obra; de ahí parte el danzante para, apoderándose del papel y del espectador, hacerlo suyo de tal manera que alcance lo inenarrable, lo indiscutible. El coreógrafo, en cambio, debe ofrecer en su *pieza* una multitud de elementos, detalles, movimientos, relaciones, trazos, formas, ejercicios y hasta visiones que le permitan al espectador detectarlo como el gran manipulador del espacio-tiempo, incluyendo a esos elementos fundamentales que llamamos y reconocemos como *bailarines*. Estas circunstancias hacen que el coreógrafo, voluntaria o involuntariamente, se vea impelido a omitir los principales aspectos técnicos (de procedimiento) de sus obras y explique otros aspectos más bien subjetivos de ella, lo cual no significa que no podamos entresacar de sus reflexiones y confesiones enormes cantidades de lucubraciones teóricas y técnicas. Por ejemplo, Paul Taylor afirma que no

22. “Sentido de verdad en su propósito” para el coreógrafo Jaime Blanc.

23. Doris Humphrey, *La composición en la danza*, p. 20.

24. Ya en 1958, el grupo Situationist International definía a la cultura como “el reflejo y la prefiguración de las posibilidades de organización de la vida cotidiana dentro de un momento histórico determinado: un complejo de elementos estéticos, sentimientos y factores de otra índole a través del cual una colectividad ejerce acción sobre la existencia, la cual se halla objetivamente determinada por su economía”. “Situationist International Definitions”, en Kristine Stiles y Peter Selz (comps.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, p. 703.

sabe de dónde provienen las ideas para sus coreografías.

Si me esperara a que surgiera la inspiración, entonces no haría nada. Después de todo, el arte de la coreografía es un trabajo artesanal. Cuando me pongo a trabajar en el estudio, a veces no sabemos [los bailarines y yo] cuál es la clave de lo que vamos a hacer. Así comienzo. Si esto no me lleva a ningún lado, entonces comienzo otra vez. Pero una vez que te encarrilas, no tiene que ser el logro el comienzo ni la mitad o el final. Descubro que te orienta si lo sueltas. No se trata de una ausencia de ideas; más bien resulta difícil deshacerte de ellas y conservar lo que deseas.²⁵

Sin embargo, hay coreógrafos que no inician el montaje de una coreografía si no tienen en mente, en pleno dominio de todas sus posibilidades, el tema, la estructura y los modos todos del movimiento dentro de ella. Y habrá coreógrafos que cambien sus formas de trabajo, desde la concepción, según la naturaleza de la obra o alguna de sus características más bien externas. También habrá coreógrafos y obras cuya base conceptual, aun sumamente intelectualizada, resulte apoyada en la indeterminación y sorpresa y atraiga al espectador por este motivo. Tales los casos de las piezas de Cunningham, en las que “el impredecible irrumpir de las secuencias para las distintas partes del cuerpo y los inusuales cambios en la dinámica y en las interacciones entre los bailarines ofrecen múltiples, diversas referencias al mundo, ninguna de las cuales acaece en un orden lógico”.²⁶ Guillermina Bravo realizó un minucioso estudio del *Códice Borgia*, asesorada por Alfredo López Austin, antes de iniciar el montaje de una coreografía homónima. Jamás pretendió Bravo “reconstruir” en el escenario el significado expreso del *Códice*, pero su interpretación —más bien visual y lírica— se apoyó y se vio azuzada por los conocimientos profundos e indiscutibles del investigador.

Hay descripciones de ideas coreográficas que surgen plenas y claras una vez que ya se ha hecho realidad buena parte del montaje de la obra. Tal el caso que relata Anna Sokolow, quien confiesa:

nunca hago el plan de una danza. La hago, la observo y luego digo: ‘sí, ahora veo lo que estoy tratando de hacer’... [como en] *Dreams*, que fue mi denuncia

25. Véase Lynne Anne Blom, en *The Intimate Act of Choreography*, p. 9.

26. Susan Leigh Foster, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, p. 41.

de la Alemania nazi. Cuando comencé, sólo tenía la idea de los sueños, pero se convirtieron en pesadillas, y después descubrí que se relacionaban con los campos de concentración. Una vez ocurrido esto, intensifiqué el tema enfocándolo plenamente.²⁷

Sin duda, los cambios ocurridos en las últimas décadas del siglo xx en las artes escénicas y, en general, en las artes del espectáculo, han ampliado en todas direcciones las “manipulaciones” del coreógrafo y sus posibilidades de componer, ordenar, “estructurar”, construir de mil maneras novedosas y originales ese “todo” que denominamos coreografía. La incorporación misma de los medios de comunicación masiva y de los medios electrónicos en la cultura actual ha influido grandemente, no sólo en los procedimientos de la composición y el montaje coreográficos, sino asimismo en su concepción. Al irse agregando nuevas formas de funcionamiento, enseres, procesos audiovisuales y hasta aparatos, a los consabidos cuerpos de bailarines sobre el escenario, la definición misma del arte coreográfico ha tenido que aplicarse a espacios inusitados, incluidos aquellos espacios fuera de los escenarios que concentran a grandes multitudes y atraen a nuevos e inesperados espectadores-participantes. Aun así, la coreografía sigue siendo “la composición, el arreglo más significativo y funcional de los espacios mediante los movimientos, con intención, de cada uno o más cuerpos humanos”.²⁸ No importa el número de ingredientes que cada coreógrafo haga intervenir —teórica o prácticamente— en la erección del espacio-tiempo coreográfico, sólo el resultado vivo, ante los espectadores, señalará la presencia de una obra concebida y montada por ese organizador básico que denominamos *coreógrafo*. Es decir, sólo ante la vista de los “asistentes” al evento coreográfico, podrán apreciarse en vivo y en directo los logros de ese artista que, bajo circunstancias particulares, con el dominio de conocimientos múltiples y tras la experiencia de la creación, logra forjar cabal y completamente una *obra de danza*.

La enorme complejidad de los “sistemas” coreográficos; en la época actual se patentiza en aquellos creadores que a lo largo de su experiencia han incorporado los nuevos elementos tecnológicos, la apertura de la danza contemporánea en dirección de la liberalización de las expresiones y, por último, las

27. Lynne Anne Blom, *op. cit.*, p. 11.

28. Alberto Dallal, “Anotaciones sobre el origen del arte coreográfico y su posible dinámica en México”, p. 5.

actitudes implícitas y explícitas de las nuevas generaciones de artistas de la danza. El uso del tiempo-espacio coreográfico coincide con la macrofuncionalidad urbanística, según el concepto de “urbanismo unitario” expresado por el grupo Situationist International en 1958: “La teoría de la utilización combinada de las artes y las técnicas para la construcción de un medio que permanezca en relación dinámica con los experimentos del comportamiento humano”.²⁹ Buen ejemplo de este fenómeno —que en ocasiones confunde a la crítica especializada hasta hacerla hablar de una danza *posmoderna*—³⁰ resulta *La tarde de un jueves*,³¹ coreografía de Raúl Parrao.³² La visión que este artista sostiene en torno a la coreografía incluye una muy laxa consideración del espacio escénico como una enorme caja de cristal dentro de la que se producen las más diversas combinaciones de imágenes, movimientos, propuestas, sincronías visuales y estallidos musical-electrónicos. Parrao utiliza esta caja en su conjunto: la caja completa *es* la coreografía. En realidad, *La tarde de un jueves* equivale a los prolongados y parsimoniosos desplazamientos de una enorme mole escenográfica, la cual se halla tan cercana al público y en situación tan vertical, que las secuencias y espacios propios de los dos únicos bailarines parecen transitar por la cabeza (parte superior), las entrañas (parte central) y las patas (parte inferior) de un monstruo, que “flota” sobre un piso que da la sensación lacustre gracias a esporádicas emanaciones de bruma o niebla a ras de suelo. Los trazos coreográficos, entonces, pertenecen tanto a la escenografía como a los bailarines, a las luces tanto como a los “episodios”, a la música tanto como a ciertos movimientos de danza que en realidad se resuelven con gestos, gesticulaciones, movimientos de piernas, torsos y brazos que constituyen, en suma, estados de ánimo. El mismo subtítulo de la obra, *Apuntes sobre la melancolía*, revela que el gigante en movimiento puede

29. Kristine Stiles y Peter Selz (comp.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, p. 703.

30. Alberto Dallal, *La danza en México. Cuarta parte: El “dancing” mexicano*, pp. 81-89.

31. *La tarde de un jueves. Apuntes sobre la melancolía*, dirección y puesta en escena (*sic*) de Raúl Parrao. Intérpretes: Diane Ormsby y Antonio Salinas. Diseño de escenografía: Phillippe Armand. Diseño de iluminación: Xóchitl González. Diseño de vestuario: René Zubieta y Roberto Piña. Video: Alfredo Salomón. Música: Brian Eno. Dramaturgia de movimiento (*sic*) UXOnodanza. Danza Bizarra. Teatro de Santa Catarina, Universidad Nacional Autónoma de México, agosto-octubre de 1999.

32. Raúl Parrao nació en Ciudad Juárez, Chihuahua, en 1963. Excelente bailarín, se preparó con maestros de danza contemporánea y de teatro y participó en varios grupos independientes hasta fundar UXOnodanza en 1985. Su primera coreografía fue *Wausao* (1984). Ha ganado numerosos premios como intérprete y coreógrafo.

o debe ser un corazón o un alma agrandada “n” veces: en su interior, dividido en secciones, pululan dos bailarines que transgreden las reglas del movimiento “bello” de la danza, se cuelan y cuelgan, “acomodan” o “posan” en distintos espacios o módulos (a veces quedan inmóviles como ofreciéndose para una fotografía) y, ya en el desenlace o “clímax” de la obra, al final, se revelan al público como verdaderos guías visuales y gesticulantes de los lentos movimientos realizados arriba, por y entre la escenografía. Algunas secuencias son —como tradicionalmente ocurre en las piezas coreográficas de todos los tiempos y géneros— verdaderos *divertissements* en los que se concentran importantes logros minimalistas (por sintéticos) en la iluminación, el diseño gráfico y espacial, la producción y, naturalmente, las danzas de dos cuerpos humanos, tanto más atractivos por haber contado con espacios diseminados y estrechados. La expresividad dancística de los intérpretes se halla firmemente sostenida por la actuación dramática, de manera que el todo coreográfico incluye, como lo subraya el coreógrafo en los créditos, la dirección y la puesta en escena, aunque en realidad el coreógrafo no tenga la obligación de hacerlo puesto que la unión danza-teatro es ancestral. Guillermina Bravo explica esta vinculación, dentro del desarrollo de una estructura coreográfica, de la siguiente manera:

Pero ya se trate de danza anecdótica o de danza no anecdótica, una característica indispensable del tema es que tenga posibilidades dramáticas —utilizo la palabra drama en su sentido original que quiere decir acción, acción en un escenario, algo que se mueve de un punto inicial hacia un punto final diferente a través de una evolución.³³

Raúl Parrao concibe y monta, de esta manera, una estructura coreográfica total que aprovecha en una gigantesca e inusitada dimensión —en una también sorprendente proporción y relación establecidas con el espacio que ocupa el público— los avances y posibilidades de las artes del espectáculo actual. ✽

33. Guillermina Bravo, “La composición coreográfica”.

Bibliografía

- Arbeau, Thoinot, *Orquesografía. Tratado en forma de diálogo*, Universidad Autónoma Metropolitana, 1981, 175 pp.
- Blom, Lynne Anne y L. Tarin Chaplin, *The Intimate Act of Choreography*, 5ª ed., University of Pittsburgh Press, 1994, 232 pp.
- Bravo, Guillermina, "La composición coreográfica", *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, núm. 76, 12 de julio de 1970, p. 2.
- Chujoy, Anatole y P. W. Manchester, *The Dance Encyclopedia*, Nueva York, Simon and Schuster, 1967, 995 pp.
- Dallal, Alberto, "Anotaciones sobre el origen del arte coreográfico y su posible dinámica en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 67, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 5-19.
- , *Cómo acercarse a la danza*, Plaza y Valdés-Gobierno del Estado de Querétaro-Secretaría de Educación Pública, 1988, 160 pp.
- , *La danza contra la muerte*, 3ª ed. corregida y aumentada, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, 368 pp.
- , "Los espacios del espectáculo", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre*, núm. 2173, 9 de febrero de 1995, p. 44.
- , "Procesos espontáneos y procesos inducidos en el arte dancístico", revista *Universidad de México*, núm. 575, diciembre de 1998, pp. 18-27.
- , *La danza en México. Cuarta parte: El "dancing" mexicano*, 4ª ed. corregida y aumentada, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, 328 pp.
- Gasch, Sebastián (comp.), *Diccionario del ballet y de la danza*, Barcelona, Argos, s/f, 368 pp.
- Humphrey, Doris, *La composición en la danza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, Textos de danza/3, 1981, 220 pp.
- Leigh Foster, Susan, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, 1986, 310 pp.
- Noverre, Jean George, *Cartas sobre la danza y los ballets*, La Habana, Arte y Literatura, 1985, 311 pp.
- Stiles, Kristine y Peter Selz (comps.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, 1996, 1010 pp.
- The Notebooks of Martha Graham* (with an introduction by Nancy Wilson Ross), Nueva York, Harcourt Brace Javanovich, Inc., 1973, 465 pp.
- Varios autores, *Merce Cunningham* (compilación, fotografías e introducción de James Klosty), Nueva York, Saturday Review Press/E.P. Dalton, Inc., 1975, 220 pp.