



UNIVERSIDAD DE BURGOS

Programa de Doctorado

EDUCACIÓN

TESIS DOCTORAL



**“Fundamentos históricos, teóricos y pragmáticos
en la construcción del significado en la Danza
contemporánea. Aplicación a la pedagogía de la
creación escénica”**

Doctoranda

Natalia Ollora Triana

Director

Dr. D. Alfredo Jiménez Eguizábal

Burgos, 2017



UNIVERSIDAD DE BURGOS

Programa de Doctorado

EDUCACIÓN

TESIS DOCTORAL

**“Fundamentos históricos, teóricos y pragmáticos
en la construcción del significado en la Danza
contemporánea. Aplicación a la pedagogía de la
creación escénica”**

Doctoranda

Natalia Ollora Triana

Director

Dr. D. Alfredo Jiménez Eguizábal

Burgos, 2017



UNIVERSIDAD DE BURGOS
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Alfredo Jiménez Eguizábal, Catedrático de Universidad, adscrito al Departamento de Ciencias de la Educación de la Universidad de Burgos

HACE CONSTAR:

Que el trabajo de investigación titulado “Fundamentos históricos, teóricos y pragmáticos en la construcción del significado en la Danza contemporánea. Aplicación a la pedagogía de la creación escénica”, realizado por D^a. Natalia Ollora Triana para la colación del Grado de Doctor por la Universidad de Burgos, ha sido realizado bajo su dirección y que hallándose finalizado y cumpliendo con los requisitos formales y el rigor científico exigidos, autoriza su presentación ante el Tribunal correspondiente que ha de juzgarlo en la Universidad de Burgos

Para que así conste y surta los oportunos efectos, firmamos en Burgos, a veintidós de diciembre de dos mil dieciséis.

DIRECTOR DE TESIS

Fdo.: Alfredo Jiménez Eguizábal

INDICE

Resumen	5
Abstract	6
1. Introducción	13
1. 1. Presentación	13
1. 2. Estado de la cuestión	35
1. 3. Relevancia	48
1. 4. Hipótesis y objetivos	51
1. 5. Metodología	58
1.6. Articulación del contenido	59
2. Marco teórico y metodológico	63
2. 1. Introducción	63
2. 2. Hacia una definición de la danza como manifestación artística	70
2. 3. La danza como manifestación escénica	85
2. 4. Danza y teorías de la comunicación	94
2. 4. 1. Hacia un modelo de comunicación en danza	107
2. 5. Danza y significación	119
2. 5. 1. El libreto	121
2. 5. 2. Signos de la Máscara o figura	126
2. 5. 3. Signos Acústicos	132
2. 5. 4. Signos espaciales/Incertidumbre	141
2.5.4.1. Análisis de las categorías espaciales	154
2. 5. 5. Signos del bailarín	159
2. 5. 6. Signos cinéticos	170
3. Pedagogía de la danza. Fundamentos	181
3.1. La pedagogía de la danza como disciplina	186

4. Estudio empírico	197
4. 1. Introducción	197
4. 2. Metodología de trabajo	198
4. 3. Paradigma clásico	203
4. 3. 1. Selección de la muestra	218
<i>4.3.1.1. Aplicación del instrumento de análisis a la muestra. Danza clásica</i> ..	223
4.3.1.1.1. <i>Libreto</i>	223
4.3.1.1.2. <i>Signos de máscara/Figura</i>	224
4.3.1.1.3. <i>Signos acústicos</i>	226
4.3.1.1.4. <i>Signos espaciales/incertidumbre</i>	227
4.3.1.1.5. <i>Signos del bailarín</i>	228
4.3.1.1.6. <i>Signos cinéticos</i>	230
4. 4. Paradigmas neoclásico, moderno y posmoderno	231
4. 4. 1. Selección de la muestra: danza neoclásica	249
<i>4.4.1.1. Aplicación del instrumento de análisis a la muestra. Danza moderna- neoclásica</i>	252
4.4.1.1.1. <i>Libreto</i>	252
4.4.1.1.2. <i>Signos de máscara/Figura</i>	253
4.4.1.1.3. <i>Signos acústicos</i>	255
4.4.1.1.4. <i>Signos espaciales/Incertidumbre</i>	256
4.4.1.1.5. <i>Signos del bailarín</i>	257
4.4.1.1.6. <i>Signos cinéticos</i>	259
4. 4. 2. Selección de la muestra: paradigma moderno	260
4. 4. 2. 1. Aplicación del instrumento de análisis a la muestra. Danza moderna. Análisis de Parámetros:	263
4. 4. 2. 1. 1. <i>Libreto</i>	263
4. 4. 2. 1. 2. <i>Signos de Máscara/figura</i>	264
4. 4. 2. 1. 3. <i>Signos Acústicos</i>	266

4. 4. 2. 1. 4. <i>Signos Espaciales /Incertidumbre</i>	267
4. 4. 2. 1. 5. <i>Signos del bailarín</i>	268
4. 4. 2. 1. 6. <i>Signos Cinéticos</i>	270
4. 4. 3. Selección de la muestra: paradigma posmoderno	271
4.4.3.1. Aplicación del instrumento de análisis a la muestra. Danza postmoderna-contemporánea	273
4. 4. 3. 1. 1. <i>Libreto</i>	273
4. 4. 3. 1. 2. <i>Signos de Máscara/figura</i>	274
4. 4. 3. 1. 3. <i>Signos Acústicos</i>	276
4. 4. 3. 1. 4. <i>Signos espaciales/Incertidumbre</i>	277
4. 4. 3. 1. 5. <i>Signos del Bailarín</i>	278
4. 4. 3. 1. 6. <i>Signos Cinéticos</i>	280
4. 5. Paradigma de danza-teatro	281
4. 5. 1. Selección de la muestra: paradigma danza-teatro	286
4. 5. 1. 1. Aplicación del instrumento de análisis a la muestra. Paradigma danza-teatro	289
4.5. 1. 1. 1. <i>Libreto</i>	289
4. 5. 1. 1. 2. <i>Signos de Máscara/figura</i>	290
4. 5. 1. 1. 3. <i>Signos Acústicos</i>	292
4. 5. 1. 1. 4. <i>Signos espaciales/Incertidumbre</i>	293
4. 5. 1. 1. 5. <i>Signos del bailarín</i>	294
4. 5. 1. 1. 6. <i>Signos Cinéticos</i>	296
5. Resultados y discusión	301
5. 1. Análisis de hipótesis de trabajo	301
5. 2. Análisis de objetivos	302
5. 3. Ruido	304
5. 4. Resultados y discusión del análisis de paradigmas a través de espectáculos de referencia	307

6. Conclusiones	315
Referencias bibliográficas	323
Anexos	347

Resumen

La escena en danza ha experimentado distintos cambios en los paradigmas de creación como reacción a las propuestas transdisciplinares de un número, muy creciente durante los últimos decenios, de coreógrafos, bailarines, investigadores y artistas. En este contexto de cambio, planteamos como primer objetivo mostrar el potencial innovador que comporta el paradigma contemporáneo en los elementos para la creación y el traslado a los espectadores una nueva función como constructores de significados. Nuestra hipótesis anticipatoria en torno a la existencia de nuevos actores y procesos en la construcción de significado nos conduce a asumir como segundo gran objetivo el diseño de un modelo de análisis de los espectáculos de danza que permita conocer los aspectos diferenciadores que suceden en cada paradigma o estilo para elaborar un marco teórico que sea útil tanto para intérpretes como formadores y pedagogos, además de intervenir en una mejora de la recepción dentro de la comunicación que se establece en danza. Metodológicamente, recurrimos preponderantemente a planteamientos y técnicas cualitativas y etnográficas que fundamentan la inducción y la comprensión de los fenómenos que suceden en la escena actual contemporánea, sentando las bases para la construcción de una nueva danzalidad. Entre los resultados de la investigación doctoral, además del valor intrínseco inherente a la construcción de un instrumento de observación, destacamos la detección de los parámetros Espacio y Cinético con todos sus elementos de significación, como mayores portadores de significado. En el orden aplicado, los resultados obtenidos fundamentan el establecimiento de los principios básicos de una pedagogía de la creación escénica en danza contemporánea teniendo en cuenta la creación y recepción como un proceso de comunicación. Dimensión en la que aportamos una dramaturgia de la expresión y la comunicación y una dramaturgia de la

recepción, con su correspondiente dimensión didáctica en relación con los procesos de enseñanza y aprendizaje.

PALABRAS CLAVE:

Danza contemporánea, teoría y semántica de la danza, recepción, Pedagogía creativa en danza contemporánea.

TITLE:

Historical, theoretical and pragmatic fundamentals for meaning construction in modern dance. Application to scenic creation pedagogy.

Abstract

Dance scene has experienced many changes in the creation paradigm due to transdisciplinary proposals from increasing choreographers, dancers, researchers and artists during the last decades. The main objective is to show the innovative potential within modern paradigm for the creation elements and transfer to the spectators of a new function as meaning constructors. The hypothesis on the existence of new actors and processes within the construction of meaning leads us to the design of an analysis model for dance performances. This model would allow knowing different aspects in every paradigm to elaborate a theoretical useful framework for interpreters as well as instructors and education experts. In addition, it would take part in an improvement within dance communication. We have taken qualitative and ethnographic approaches and techniques as a method to base dance construction on the induction and comprehension of current modern scene. Among the results during the research, we

remark Space and Kinetic parameters with all their elements as major bearers of meaning besides the inherent value to the construction of an observation instrument. The results conclude the establishment of basic principles in scenic creation pedagogy on modern dance. In this dimension we provide a drama of expression and communication and a drama of reception with their didactic aspects related to teaching and learning processes.

KEYWORDS:

Modern dance, dance theory and semantics, reception, Creative pedagogy in modern dance.

Agradecimientos

A D. Alfredo Jiménez, por acoger mi proyecto en un momento de dificultad y motivar su impulso final, ayudando con su dirección y sus conocimientos.

A. D. Manuel Vieitez, director de la Escuela Superior de arte dramático de Galicia por introducirme en el análisis de los procesos creativos dentro de la escena desde su parte más teórica y mantenerme despierta y guiada para el desarrollo de los objetivos del estudio.

A Cristina Ocaña por su apoyo incondicional desde lo más profundo de la palabra y en todos los aspectos, tanto teórico como vital y emocional. Siempre ha estado y sé que está ahí, nunca terminaré de darle las gracias.

A Marta Botana y Alberto Dallal, ambos investigadores del mundo de las artes y que confiaron en mi persona sin dudarlo.

A todas y cada una de las profesoras y profesores dentro mi experiencia en el mundo de la danza, especialmente a Isabel Sabín que fue quien se puso delante cuando era más consciente y a Fernando Lázaro que me sigue enamorando como docente, ambos son maestros de los pies a la cabeza y grandes personas humildes y trabajadores. Ellos me enfocaron de manera específica, pero todos y cada uno de los que me han enseñado, que son muchos, forman parte de mi agradecimiento, a todos y sus enseñanzas tengo en cuenta cada día en el aula.

A Chevi Muraday por mostrarme la danza contemporánea desde su profesionalidad y capacidad ilimitada, como profesor, intérprete y creador. Desde que tropecé con él no he parado de formarme y de seguirle para aprender.

A mis padres, por su enorme paciencia, más que enorme...por su infinita generosidad, su apoyo incondicional, la educación en la capacidad de trabajo y la voluntad, me han mostrado la danza y la música como algo importante que ahora guía mí

vida. Son el motor de este proyecto y por supuesto la posibilidad de llevarlo a cabo, les debo toda mi educación.

A mis hermanos, a los tres, porque siempre han estado y están ahí.

A mi hija Noa, que no deja de sorprenderme cada día con su inteligencia, paciencia y amor sin más y que me deja todo el tiempo necesario para mis proyectos compartiendo conmigo este arte como gusto y práctica común. Mi gran compañera.

A mi abuela, por darle a la lectura el peso de una pasión familiar, la misma que creo una gran familia con pasión artística, por la cultura y el aprendizaje sin fin, esa familia a la que hay que agradecer la complicidad, lo humano y el estar ahí siempre por eso, por ser una gran familia, de la mano de ella, nuestra abuela, familia, respeto y vida.

Al Conservatorio Profesional de danza de Burgos por permitirme mostrar el proyecto y ayudarme en su desarrollo.

Al INAEM (Instituto nacional de las artes escénicas) por su ayuda y colaboración desinteresada en la búsqueda de documentación.

A todos los alumnos no oficiales y que de forma voluntaria me han dejado enseñar y me han enseñado, alumnos de la Escuela Superior de arte dramático de Galicia, de la escuela de danza Esséns de Vigo y de Harteraphia de La Rioja, muchos de ellos me han seguido hasta donde han podido, mis alumnos y a la vez maestros.

Por supuesto, a todos los creadores que aquí aparecen y he tomado su obra como algo importante para este ámbito cultural, artístico y formativo, también a los que no aparecen pero están como legado histórico para que se pueda estudiar y disfrutar su trabajo. A todos gracias.

A todas las personas que me han acompañado en este largo camino, amigos, maestros, compañeros, alumnos y familia.

1. Introducción

1. 1. Presentación

El día 25 de junio de 2010, la Compañía Nacional de Danza (en adelante CDN) estrena en Madrid un espectáculo denominado *Aksak*¹, creado por Gentian Doda². En él, la música, y su ritmo irregular, parecen ser el centro de la coreografía, la guía de la creación³. Entendemos que, en parte, debiera ser así, ya que en el programa del espectáculo podemos leer:

(...) en toda la obra está presente el término AKSAK (palabra de origen turco que significa, “cojo”), un ritmo irregular, propio de las músicas tradicionales de los Balcanes, proveniente de las danzas y los bailes populares primitivos... *Aksak*, con la proporción 2/3, se aplica en todos los aspectos de la obra y desempeña un papel fundamental en los procesos compositivos. Estos procesos temporales son rítmicos, melódicos, formales o estructurales y crean en todo momento un resultado sonoro, siempre a través de la sensación, elemento prioritario en la creación junto con el temporal, sirviendo ambos denominadores comunes de estos dos mundos. Danza y música.

En esta presentación, a cargo de la propia compañía, se dice que en parte la composición musical y su estructura de ritmo irregular son los aspectos sobre los que crea la coreografía, pero en la mirada de muchas de las personas que integran el público, asoma un gran desconcierto y en todas aparece la misma pregunta: “¿qué estamos

¹ Coreografía de Gentian Doda, música original de César Aliaj, estrenada por la CDN el 25 de junio de 2010 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Ir a anexos, DVD: AV-1

² Nacido en Tirana, Albania, donde comienza sus estudios de ballet. Ha bailado con Maurice Béjart, Víctor Ullate y Nacho Duato, entre otros. Entró a formar parte de la CDN en 2003.

³ En el *Diccionario de la Danza* nos dice que por coreografía (*chorégraphie*) podemos entender: “En los primeros tiempos de la danza su nomenclatura correspondía a la notación coreográfica-signos para recordar el desarrollo de los pasos durante una pieza dancística (...). Actualmente, este vocablo sugiere otro significado: se trata del arte de combinar pasos musicalmente para crear un baile”[<http://www.danzavirtual.com/palabras-de-danza-con-c/> (consultado el 03/08/2015)]. Proveniente del griego, la palabra *coreografía* significa literalmente, “la escritura de la danza”, ya que “*Koreos*” significa danza, movimiento y “*grafía*” escritura. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, por “coreografía” podemos entender el “arte de componer bailes.// arte de la danza.// conjunto de pasos y figuras de un espectáculo de danza o baile”(Real Academia Española, 2001, p. 657).

viendo?”, una cuestión que hace referencia al significado de la creación. Estamos ante un público numeroso, en el que parecen coexistir todos los receptores posibles en cuanto a actitud, conocimiento, experiencia, emociones, expectativas..., y que, como colectivo, deja patente la importancia de las siguientes preguntas: “¿qué es?”, “¿qué nos quieren transmitir?”, “¿cuál es el significado?”, “¿cuál es el mensaje?”..., cuestiones que se plantea el público, pues es el público el que construye el significado a partir de lo que ve, de los elementos de significación⁴ del espectáculo percibidos, a partir de lo que ya conoce, y que forma parte de lo que Bourdieu (1997) denomina *capital cultural*, y de su comprensión individual; por lo tanto, será un significado subjetivo y existirán tantos significados como asistentes haya en el espectáculo.



Figura 1. *Aksak*, Compañía Nacional de Danza, fotografía de Fernando Marcos⁵

⁴ De acuerdo con las teorías de recepción (Ingarden, 1989), es el espectador el que crea el significado a partir de los elementos de significación presentes en el espectáculo. De este concepto se hablará más adelante por tratarse de una cuestión trascendental en el desarrollo de la investigación.

⁵ <http://fernandomarcos.blogspot.com.es/2010/07/aksak-de-gentian-doda.html> [Consultado el 11/08/2015]

Si volvemos la mirada a los ballets⁶ creados en los siglos XVII y XVIII⁷, cuando el elemento dramático⁸ comenzaba a ser la guía de las creaciones de danza⁹, no existían más significados de la obra que el aportado por su dimensión escrita, es decir por el texto del que nacía la creación coreográfica y que el público ya conocía por muy diferentes motivos, entre ellos por ese capital cultural antes referido¹⁰. El elemento dramático, establecido en el denominado libreto y que en ocasiones derivada de la historia cultural de Occidente como en el caso de la mitología griega sería el hilo conductor, de forma que todo el espectáculo será comprendido siempre sin necesidad de la palabra, en tanto los elementos escénicos son una ilustración de la palabra escrita en el mismo libreto. Lo que el público buscaba era el perfeccionismo en la ejecución de una partitura de movimiento corporal danzado ya establecida, sin olvidar la excelencia en un elemento musical creado por compositores musicales de especial relevancia, que jalonan con sus creaciones la historia de la danza.

⁶ Término utilizado por Markessinis (1995), Abad Carlés (2004) y Pérez (2008), tanto para hacer referencia a las creaciones de danza, como para referirse a la danza del estilo clásico.

⁷ Para Markessinis (1995), Abad Carlés (2004), Vilar (2011) y Pérez y Muñoz (2011) se trata del período en el que la danza se desarrolló como arte independiente.

⁸ Pavis define como dramatización la “adaptación de un texto para convertirlo en un texto dramático o en un material para escenario” (1998, p. 147). Dentro de la danza el elemento dramático sería la fábula, muchas veces tomada de cuentos populares, leyendas, mitos o acontecimientos históricos, a partir de la cual se construye una narración que constituye el hilo argumental del espectáculo, que se traslada al libreto, o que deriva de un libreto elaborado expresamente.

⁹ “Libretto”: “Se trata de un pequeño libro impreso que contenía el texto de una ópera, oratorio, etcétera. Por extensión a otras artes escénicas pequeña impresión donde aparecía la narración y la historia de la obra. Los Libretos fueron diseñados para ser leídos durante la representación de la obra, en ellos aparecía la lista con el reparto e incluían acotaciones escénicas. En danza se han encontrado documentos denominados libretos con texto en el que se definen las características de los elementos para crear la obra. Argumento, características de vestuario, escenografía, iluminación e incluso entradas y salidas de los bailarines. El libretto es un producto común a géneros escénicos como la ópera y la zarzuela que por extensión se ha utilizado en disciplinas como la danza” (*Diccionario Akal/Grove de la Música*, 1993, p. 547).

¹⁰ A diferencia de otros géneros escénicos, en el ballet el repertorio era reducido, con lo que los espectáculos eran variaciones de un mismo libreto. Así, por ejemplo, de *La bella durmiente* se realizan a lo largo de la historia múltiples versiones que parten del mismo libreto (Krasovskaia, 1972).

Tomemos como ejemplo uno de los grandes ballets de danza clásica creado en 1890, y que ha llegado hasta nuestros días; hace referencia a la riqueza de la que presumía Francia en la época del rey Luis XIV, el llamado “Rey Sol”¹¹. El coreógrafo Marius Petipa¹² (Hormigón, 2010) crea el ballet *La Bella durmiente*¹³, con una mirada nostálgica a la corte de Versalles, a partir de una composición musical de Igor Tchaikovsky¹⁴. Esta obra está basada en la historia escrita en 1697 por Charles Perrault¹⁵, creador de otros muchos cuentos conocidos, como *El gato con botas* y *Capucita Roja*, personajes que aparecen en el tercer acto de este Ballet. El argumento¹⁶ es conocido por

¹¹Luis de Borbón, que reinó como Luis XIV, más conocido como el “Rey Sol” (Saint-Germain en Laye, Francia, 1638-Versalles, Francia, 1715), fue un monarca absolutista francés que en el campo que nos ocupa destaca por haber profesionalizado el ballet y por haber fundado en 1669 la Academia Real de la Danza. Esta institución fue registrada en 1661 y desapareció en el año 1780. El cometido de la Academia se fue modificando hasta que se consagró en ser esencialmente formadora de bailarines.

¹² Alphonse Victor Marius Petipa (Marsella, Francia, 1818- Crimea, Rusia, 1910), fue un maestro de ballet, coreógrafo y bailarín. Creador de importantes ballets de estilo clásico. Sobre su trayectoria y aportaciones en el campo de la danza se hablará más adelante.

¹³ Se estrena en el teatro Mariinski de San Petersburgo en 1890 (Mahoney, 2007).

¹⁴ Igor Piotr Llich Tchaikovsky (Vótkinsk, Udmurtia, 1840- San Petersburgo, 1893), fue un músico y compositor ruso del período del Romanticismo. Autor de algunos de los ballets más importantes de estilo clásico como *El lago de los cisnes* o *El cascanueces*. Hasta él, gran parte de la música de ballet había sido mera búsqueda de efectos sonoros. Los tres ballets de este compositor están cerca de la composición de ópera, salvo el hecho de que las partes correspondientes a la “voz” están consagradas a los bailarines y no a los cantantes. Cada partitura suya de este género de música para ballet tiene el equivalente a las Árias, los dúos y los conjunto, que trasladado a la estructura de un ballet clásico equivale a los solos, los llamados Pas de Deux y los coros de bailarinas. Fue uno de los creadores de la música para ballet como forma de composición (Schönberg, 2007).

¹⁵ París, Francia, 1628-1703. Fue un escritor francés reconocido principalmente por haber dado forma literaria a cuentos clásicos infantiles como *La bella durmiente* y *La cenicienta*. Sus publicaciones dieron inicio al estilo de literatura denominado “cuentos de hadas”, que como vemos habrán de tener su importancia en la elaboración de libretos clásicos.

¹⁶ Ballet en tres actos con prólogo basado en el cuento de Charles Perrault titulado *La bella durmiente del bosque*, que trata del nacimiento de la princesa Aurora en palacio, del regalo de las seis hadas, y de la maldición enviada por la bruja Carabosse, quien condena a la princesa a dormir para siempre al pincharse en su dieciséis cumpleaños con el huso de una rueca. De este sueño despertará con el beso de un príncipe.

el público, que no debe realizar ningún esfuerzo para su comprensión¹⁷. El significado viene dado previamente y es, en buena medida, objetivo, y todos los elementos que integran la coreografía se vinculan con el hilo conductor narrativo establecido en el libreto.



Figura 2. Cartel de promoción del Bolshoi.

En consecuencia, éste será el elemento sustantivo de la creación coreográfica de la época clásica¹⁸ y todos los ballets creados en esta época hasta el siglo XX parten de una narración establecida, lo que sirve de pauta para la creación del significado¹⁹. Todo ello tiene implicaciones de carácter teórico, metodológico y pedagógico, dado que el

¹⁷ Habitualmente el argumento de una obra de estas características se ofrece en el programa del espectáculo y, aunque de un mismo libreto se puedan hacer múltiples versiones, el argumento no varía. Es por esta causa que, como antes decíamos, los espectadores en todo momento conocen este argumento.

¹⁸ Según Moiseev (1993), Preckler (2003), Elvira Esteban (2007), Pérez Soto (2008), y Pérez y Muñoz (2011), se trata de la denominada época clásica en danza, período que no coincide con la misma época en otras artes.

¹⁹ Según Elvira Esteban (2007), y Pérez y Muñoz, en danza no se produce una ruptura sino una convivencia, en la que la aparición de nuevas tendencias no significa la desaparición de otras, pues "(...) estas temporalidades históricas (con sus facetas políticas, económicas, sociales, culturales y artísticas) son complejas y presentan más bien como múltiples líneas temporalidades difusas, con proyecciones, capas y redes, que no empiezan ni terminan sino que se expanden en diversas direcciones en el devenir temporal" (Pérez, Muñoz, 2011, p. 14).

significado es algo que se entiende como algo previamente establecido, por lo que cada espectáculo no será más que una actualización narrativa y una reconstrucción escénica del libreto (Dallal, 1999). Evidentemente, puede haber diferencias en cuanto a estilo, dado que un espectáculo, en su ideación escénica, puede ser más barroco, y otro más estilizado, pero, en todo caso, el significado último es el mismo: la peripecia amorosa de *La Bella durmiente*.

Nada de esto ocurre en el espectáculo antes citado *Aksak*, en el que no hay un libreto, entendido en su acepción clásica, que forme parte de un repertorio, dado que estamos ante un nuevo modelo para la creación escénica, lo que afecta a conceptos como libreto o coreografía, pero también ante un nuevo modelo de recepción y, por consiguiente, ante un nuevo espectador. En realidad estamos ante un cambio de paradigma, que tiene importantes implicaciones pedagógicas como habremos de ver más adelante.

Ingarden (1989) en su análisis sobre la lectura y comprensión de la obra literaria, y en sus consideraciones sobre la recepción de una obra de arte, propuesta que puede ser trasladada a la recepción de una obra de danza, propone conceptos como *puntos de indeterminación, espacios vacíos, huecos, elementos indeterminados, aspectos incompletos* (Ruiz Otero, 2006, p. 107). Con tales conceptos nos quiere trasladar la idea de que es el receptor el que construye el *correlato intencional* de lo que se lee, o de lo que se ve, y, de ese modo, llega a dar forma y a comprender el mundo representado. Ruiz Otero (2006, p. 33) desarrolla el concepto de *correlato intencional* en referencia a la comprensión de la obra de arte literaria de la siguiente forma:

Una oración tiene su correspondiente correlato intencional (si no, no sería oración, sino una agrupación accidental y sin sentido de términos, mas no palabras), el conjunto de oraciones colabora para la constitución de un correlato mucho más rico, según avanzamos en la lectura...
Contra lo que podríamos suponer, un conjunto de oraciones que cause un correlato intencional

opaco, ambiguo... es mucho mejor que uno que provoque un correlato nítido, exacto, completamente acabado..., un correlato intencional opaco -ambiguo- tiene muchas más posibilidades en cuanto a una verdadera comprensión de la obra de arte literaria.

Estas *manchas de indeterminación* son una característica de toda obra artística, son huecos que el lector habrá de llenar para construir su comprensión y, en el caso de la danza, será el espectador quien deba realizar este proceso, con frecuencia de manera no deliberada, de forma consciente. En esa dirección, un espectáculo como *Aksak* presenta un notable grado de indeterminación, justo lo contrario de todos aquellos espectáculos considerados clásicos como *La bella durmiente* o *Giselle*.

Si nos trasladamos al campo de las artes plásticas, vemos que al considerar aspectos relativos a la comprensión del objeto artístico y a la atribución de significado, se dan comportamientos similares en el público que lo contempla. Esto sucede cuando estamos ante una obra de arte no figurativa, en la que unos simples trazos pueden adquirir significaciones muy diversas. En el ámbito de la pintura tenemos, entre muchos ejemplos posibles, propuestas figurativas y propuestas abstractas; en las primeras, la construcción del significado se puede realizar mediante un proceso común a la mayoría, más objetivo, mientras que en el segundo caso la construcción del significado es más abierta y personal, más subjetiva. Algo similar ocurre en el terreno de la danza, en tanto los espectáculos que parten de un libreto estarían más próximos al arte figurativo. En las artes figurativas, el espectador, en la construcción del significado, tiene elementos narrativos precisos y objetivos con los que reconstruir la narración que la obra le traslada, debiendo llenar algunos huecos o pequeños ámbitos de indeterminación (Ingarden, 2006). En las artes no figurativas, la atribución del significado es mucho más difícil por cuanto el color, la forma o el trazo no poseen la dimensión denotativa ni connotativa que puede poseer una figura humana o un elemento de la naturaleza.

Tomemos como ejemplo a Diego Velázquez, pintor barroco²⁰ considerado uno de los máximos exponentes de la pintura española y maestro universal, con un numeroso catálogo de obras, todas ellas con un significado manifiesto. El contenido manifiesto hace referencia a aquello que resulta obvio, que se “manifiesta” con claridad en la obra, a diferencia del contenido latente que sería el conjunto de significaciones a las que conduce un análisis más profundo, lo que en determinados casos implica llenar “huecos de indeterminación” o buscar connotaciones diversas en elementos diversos de la obra²¹. La distancia entre ambos contenidos, manifiesto y latente, es diferente en función de la obra de arte y en las obras figurativas es menor esta distancia (Krippendorff, 1990).

Para mostrar con precisión las posibilidades de atribuir significados en el plano de lo manifiesto y en el plano de lo que cabe considerar como latente, podemos proponer dos obras de dos autores considerados maestros de la pintura universal. En primer lugar Alberto Durero²², y su obra titulada *Melancolía* (figura 3), datada entre 1513 y 1514 y en segundo lugar el ya citado Velázquez, y su obra *Cristo crucificado* (figura 4) de 1632. En ambos casos estamos ante dos obras de clara filiación figurativa. Sin embargo, en la obra de Durero se puede observar toda una serie de elementos que pueden adquirir significación diferente en función de quien los vea.

²⁰ Diego Rodríguez de Silva Velázquez (Sevilla, 1599- Madrid, 1660). Pintor barroco nacido en Sevilla, considerado uno de los máximos exponentes de la pintura española y maestro de la pintura universal. Fue nombrado pintor del rey Felipe IV con solo 24 años, y más tarde ascendido a Pintor de cámara, siendo este el cargo más importante de los pintores de Corte (Marías, 1999).

²¹ Ambos sintagmas, contenido manifiesto y contenido latente, son propios del campo de la Psicología y se trataría de “conceptos psicoanalíticos que hacen referencia a los significados de cualquier formación inconsciente, como un síntoma, un lapsus y en especial un sueño, adquiridos mediante la interpretación analítica (contenido latente) en relación con la forma en que aparecen éstos significados antes de la interpretación analítica (contenido manifiesto)” (Galimberti, 2002, p. 250).

²² Albrecht Dürer (Núremberg 1471- Núremberg 1528), es el artista más famoso del Renacimiento alemán, sus obras ejercieron una profunda influencia en los propios artistas del siglo XVI de su propio país y de los países bajos (Panofsky, 1995).



Figura 3. Alberto Durero, *Melancolía*.

Así, Guerrero Salinas²³ concluye que Durero poseía un conocimiento de la mitología greco-romana, ya que en la obra cada elemento guarda una estrecha relación con su significado. En este caso, la teoría de los humores indica que cada uno de los cuatro temperamentos está vinculado a un astro y, por consiguiente, a un dios, la Melancolía está bajo el influjo de Saturno, que había sido vencido por Júpiter según la mitología. De ahí la presencia protectora de Júpiter a través de la tabla que lleva su nombre. También esta tabla era conocida como tabla mágica en la época. En este caso, los números no sirven para comprender la realidad, sino que aluden al estudio de un juego de ingenio. La peculiaridad radica en que la suma de todas las cifras, tanto en

²³Artículo en formato electrónico disponible en: bluetypo.com/estudio/wp-content/uploads/2011/05/melancolía.pdf (consultado el 12/08/2015).

forma horizontal, como vertical y diagonal, resultan 34, por lo que este autor lo interpreta como su edad en 1514 que es 43, pero de forma inversa.

Además, el momento del día atribuido a la melancolía era el anochecer, y en la obra comienza el crepúsculo, como lo denotan el cometa y el animal semejante a un murciélago que porta el rótulo. Estos elementos no sólo sirven para hacer referencia a la Astronomía sino que además poseen una significación mística de mal agüero. Del mismo modo que el murciélago y el perro se asociaban tradicionalmente con la melancolía. Además, y según este análisis de Guerrero, desde el punto de vista del significado de los elementos de la obra *Melancolía*, estos reflejan la incapacidad de comprender lo que apenas conoce (la teoría) y hace suponer que todos esos elementos de la construcción evocan al dominio de la técnica. Por otro lado, los elementos que aparecen de la geometría pura, como el compás y el libro, significan la teoría inalcanzable de la antigüedad, es por eso que el ángel que aparece en la obra muestra una postura de impotencia ante el dominio de la teoría. El ángel dibuja de manera ingenua lo que el propio autor sentía, ante el pasar del tiempo y de la melancolía.

En el caso del cuadro de Velázquez, son otros los elementos a tener en cuenta, como la cruz, el propio hecho de la crucifixión, la leyenda escrita en lo alto del travesaño vertical, la corona de espinas, lo que nos lleva igualmente a un ejercicio hermenéutico muy similar al que de forma implícita o explícita, consciente o inconscientemente va a poner en marcha una espectadora en el momento mismo en que decide asistir a un espectáculo escénico.

En la comprensión de ambos cuadros también juega un papel importante el acerbo cultural de quien los está mirando, pues para un habitante de la selva amazónica sin contacto con la religión cristiana la figura del Cristo crucificado puede ser entendida

como un acto cruel en tanto que un creyente católico lo interpreta como un acto de amor por la humanidad.



Figura 4. Diego Velázquez, 1599-1660, *Cristo crucificado* (1632).

La comprensión que nos propone Velázquez en sus obras, y que deriva de su carácter figurativo, contrasta con lo sucedido en 1907, cuando Pablo Ruiz Picasso²⁴ presentó *Les demoiselles d'Avignon*, que inicia su época cubista, y que provocó

²⁴Pablo Ruiz Picasso, Málaga-España, 1881- Mougins, Francia, 1973. Pintor, escultor, grabador, ceramista y diseñador de escenografías español. Uno de los más grandes e influyentes artistas del siglo XX. ayudó a desarrollar gran variedad de géneros. considerado uno de los artistas que definen los acontecimientos más revolucionarios en las artes plásticas (Lowery, 2006)

incomprensión entre la concurrencia²⁵, ya que junto Juan Gris²⁶, y a otros autores²⁷ representativos de aquel nuevo estilo, cambia completamente la concepción y la visión de la pintura del siglo XX y se produce la ruptura definitiva con la pintura tradicional, es decir, con el paradigma figurativo, en tanto la obra no contenía todos los elementos que facilitaban su comprensión.

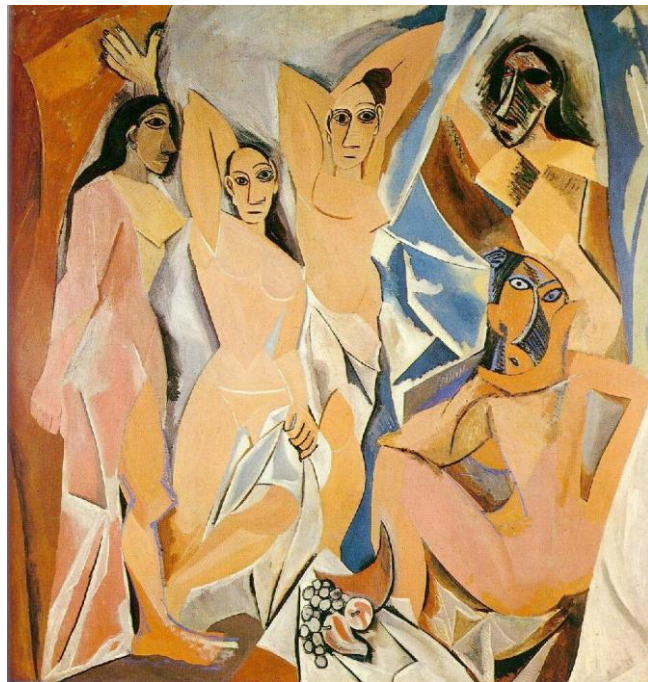


Figura 5. Pablo Picasso. Les demoiselles D'Avignon, (1907).

²⁵ Como dicen Hal Foster y colaboradores (2004, p. 78), esta obra fue muy incomprensida incluso entre los artistas, coleccionistas y críticos más vanguardistas de la época, que no comprendieron el nuevo rumbo del autor, uno de los creadores y continuadores de la corriente cubista. Esta obra figura entre las que marcan el inicio del arte moderno y es muy representativa de las vanguardias del siglo XX.

²⁶ José Victoriano González-Pérez (Madrid, 1887-Boulogne-Billancourt, Francia, 1927). Fue un pintor español que desarrolla su actividad principal en París como uno de los maestros del *cubismo*. A París se traslada en 1906 donde conoce a Pablo Picasso y a Georges Braque. Entre sus obras *Bodegón con persiana* (1914), *Guitarra y pipa* (1913), *Mujer sentada* (1917) y algunos retratos, entre ellos el del propio Picasso (Green, 1993).

²⁷ Picasso, Braque y, posteriormente, Henri Le Fanconnier y Fernand Léger, entre otros (Cottington, 1998).

Por eso mismo, la pintura abstracta generó tanto desconcierto, en tanto se habían subvertido las normas de la recepción y de la construcción del significado. Modificando los elementos de la creación, no los materiales que se utilizan en su realización, el significado de la obra pasa de ser comprensible y definido por la propia creación, es decir, objetivo, a tener que ser elaborado por el espectador, generando un significado mucho más subjetivo.

Pero la construcción del significado, como decíamos, resulta aún más difícil en aquellas obras en las que desaparece todo elemento figurativo y que más que generar una narración, buscan provocar una sensación, una emoción, y proponen, al mismo tiempo, una indagación formal sin precedentes, tal y como ocurrirá en la danza más contemporánea (Lepecki, 2006).

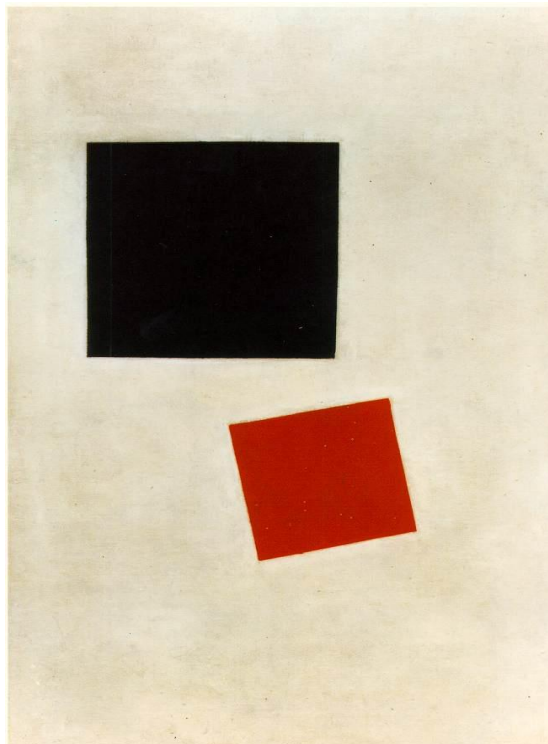


Figura 6. Kazimir Malevich, *Cuadrado negro y cuadrado rojo*, 1915.

Uno de los pintores que colabora como escenógrafo y figurinista en algunos proyectos de vanguardia que se desarrollan en los inicios del siglo XX en San Petersburgo, es Kazimir Malevich²⁸, colabora en proyectos escénicos en los que el teatro ya se empezaba a combinar con la danza, y que en su obra pictórica, en especial en la etapa conocida como suprematismo, explora únicamente las posibilidades del color y la forma como se puede ver en la figura 6, en un ejercicio de puro formalismo muy similar a los que se desarrollan en el campo de la danza desde principios del siglo XX (De Michelis, 2002).

Como iremos viendo a lo largo de esta investigación, en el campo de la danza se produce una transición similar, y de los espectáculos narrativos de Petipá, en los que el significado ya está dado de antemano, y lo que interesa al espectador es ver la forma en que se ilustra ese significado, pasaremos a espectáculos como el antes citado, *Aksak*, de Gentian Doda, en el que el significado no está dado de antemano, y tiene que ser construido en su totalidad por el espectador. La sorpresa que puede sentir éste ante una obra de la cual no tiene referentes explícitos es similar a la que pudo sentir el espectador ante la obra de Malevich, en la que los únicos referentes son la forma y el color y de la que, a diferencia de las de Velázquez, o incluso de *Les demoiselles D'Avignon* de Picasso, han desaparecido los referentes narrativos, al menos los tradicionales.

Igual sucede con las obras musicales, en las que escuchamos secuencias de sonidos, e incluso asistimos a la ausencia de estos mismos, como *4'33* (pronunciada “cuatro treinta y tres”), obra musical en tres movimientos realizada por el compositor estadounidense John Cage en 1952, y que puede ser interpretada por cualquier

²⁸La ópera en la que Vladimir Malévich contribuyó fue *Victoria sobre el sol* que se estrenó originalmente en San Petersburgo en 1913 y es considerada la primera ópera futurista. Esta narra la ambición del planeta Tierra, que en su afán de poder decide dominar el sistema solar, ocultando al sol y creando un nuevo orden en el músico. La música de esta ópera es de Mijaíl Mativshin (Janson, 1988). Kazimir Severinovich Malévich (Kiev, 1878- Leningrado, 1935), pintor ruso creador del suprematismo como movimiento artístico enfocado en formas geométricas fundamentales (Goldberg, 2011).

instrumento o conjunto de instrumentos. En la partitura, figura la única palabra “tacet”, término utilizado en notación musical para indicar que el intérprete no debe sonar ni tendrá intervención durante un tiempo considerable, por ejemplo, un movimiento entero, y en el caso de *4,33*, durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. En otra dirección, Stockhausen²⁹ creó una partitura denominada *Cuarteto para cuerdas y helicópteros (Helikopter-streichquartett)*, cuarteto de cuerdas que se toca en cuatro helicópteros que vuelan independientemente sobre la cercanía de una sala de conciertos. La música de los intérpretes es mezclada con el sonido de los helicópteros y reproducida mediante altavoces a la audiencia de la sala, junto con videos en vivo de lo que sucede en el aire. Los intérpretes están sincronizados con un metrónomo eléctrico³⁰. Todo ello implica una nueva actitud por parte del receptor, también ante una creación que sigue siendo una composición técnica, aunque con armonías novedosas a las que el público no está habituado, o introduciendo nuevos códigos como puede ser el propio ruido.

Así, en 1920, el Schönberg³¹ creó una nueva forma de composición musical que rompía con todo lo compuesto hasta ese momento, ya que no se basaba en la tonalidad griega (Grabner, 1997, p. 11). Schönberg crea composiciones atonales y desarrolla una técnica de composición denominada “Dodecafonismo”³². Es una ruptura³³ con todas la

²⁹Karlheinz Stockhausen, 22 de agosto de 1928 Kürten-Kettenberg, 5 diciembre 2007. Compositor alemán, considerado un visionario de la música del siglo XX

³⁰<http://ounae.com/experimentos-karlheinz-stockhausen/> (consultado el 14/08/2015).

³¹Arnold Schönberg (Viena, 1874-Los Ángeles, 1951), compositor austríaco reconocido como uno de los primeros que utilizó la composición atonal y especialmente por la creación de la técnica del dodecafonismo, abriendo la puerta al posterior desarrollo del serialismo de la segunda mitad del siglo XX. Entre algunas de sus obras publicó *Arnold Schoenberg letters* (editada en 1964) y *Style and Idea* (editada en 1975). En el arte de la música, este compositor utiliza igualmente los mismos doce sonidos existentes, con las mismas medidas y matices existentes, pero estableciendo otro orden en la composición de acordes y en la serie de sonidos y de esta forma logra componer, con una nueva técnica, melodías nunca escuchadas

³² Música de doce tonos atonal, técnica de composición en la cual las doce notas de la escala cromática son tratadas sujetas a una relación ordenada que no establece jerarquía entre notas, al contrario que la música tradicional tonal que implica que unas notas se utilicen mucho más que otras en la melodía (tónica).

armonías utilizadas hasta el momento, pues con los mismos doce sonidos, las doce medidas y los doce matices existentes en el arte de la música, crea composiciones hasta aquel momento nunca escuchadas y no utiliza la técnica de armonizar los acordes con base tonal (Grabner, 1997). Esto, en un primer momento, resultó difícil de escuchar, e incluso de interpretar, pero más adelante generó una nueva técnica para la composición que evolucionaba del Dodecafonismo y que se conocería como “serialismo integral”³⁴.



Figura 7. Fotografía del Intonarumori creado por el pintor y compositor Luigi Russolo en 1913.

En esa dirección tendríamos que considerar la obra de Cage³⁵ que no innova con las armonías tonales clásicas, ni siquiera con las técnicas de composición, como la obra

³³ Tampoco podemos perder de vista las aportaciones de Luigi Russolo, compositor italiano (1885-1947), considerado el primer compositor de música experimental con ruidos de la historia. Primer teórico de la música electrónica (Goldberg, 2011).

³⁴ Un paso más adelante del dodecafonismo. Establece un orden en las notas no solo para la sucesión de sonidos, sino para la sucesión de diferentes duraciones, figuras y la sucesión de las dinámicas o niveles de intensidad sonora.

³⁵ John Milton Cage, Jr. (Los Ángeles, 1912- Nueva York, 1992). Fue un compositor, instrumentista, filósofo y teórico musical, con otras aficiones artísticas como la pintura. Pionero de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no estándar de los instrumentos musicales, como su piano preparado. Fue

citada anteriormente, sino que estaría más próximo a las propuestas inaugurales de Luigi Russolo (Goldberg, 2011). Lo que hace Cage es romper con el concepto de estructura ordenada al incluir el ruido, distintos materiales y formas de interpretar dentro de la obra musical. Revolucionó la música contemporánea dotándola de un lenguaje en apariencia caótico. Sus obras todavía siguen provocando en la actualidad reacciones de incompreensión. Es importante señalar que trabajó con Merce Cunningham, que pasa por ser considerado uno de los creadores de la danza moderna y contemporánea y promotor del paradigma contemporáneo, cuestiones que abordaremos más adelante.

Podríamos comparar lo sucedido tanto en pintura como en música, a la evolución que sigue la danza en el desarrollo de los diferentes estilos a lo largo de los siglos XIX y XX. Al igual que pintores como Malevich, que utiliza la misma paleta de colores que utilizaban los pintores figurativos, los coreógrafos de la danza contemporánea utilizan las mismas herramientas expresivas que sus antecesores, pero al renunciar al elemento narrativo proponen una indagación formal que deviene innovación en la forma de entender el espectáculo, lo que finalmente provoca nuevas pautas y técnicas de composición, que en su momento supusieron una ruptura, y que paulatinamente se van integrando en el canon artístico. Por todo ello, las herramientas y las actitudes para leer una obra figurativa y una no figurativa son diferentes, sea en el campo de la música, de la pintura o de la danza. Con todo, hay que decir que en los territorios de la danza, además del cambio en el uso del libreto y de la narración, también se producen cambios substantivos en el uso de los elementos de significación para proponer una nueva forma de “danzalidad” (Grumann Sölter, 208), y ello tiene importantes implicaciones en el campo de la pedagogía de la danza y en la formación de bailarines, coreógrafos o

alumno de Schönberg y decisivo en el desarrollo de la danza moderna, principalmente a través de su asociación con el coreógrafo Merce Cunningham, relación de la que se hablará más adelante (Pritchett, 1993).

pedagogos, en tanto esa formación ha de contemplar diferentes formas de danzalidad que se configuran a partir de los elementos de significación y de sus combinaciones.

En el caso de la creación plástica, el cambio que se produce no está tanto en las materias cambiantes, ni en el uso de cromatismos diferentes, ni en la utilización de otros instrumentos además del pincel, la espátula, la brocha o la mano. La novedad está en cómo se concibe la obra, en su renuncia a la figuración, es decir, a la mimesis de la realidad, y en la configuración de un nuevo modelo de recepción (Sanchís Sinisterra, 1995). En la danza clásica la mimesis de la realidad se realizaba a través de la escenificación de un libreto que contenía una narración de carácter mimético, en tanto que, en determinadas corrientes de la danza contemporánea, desaparece el concepto de mimesis pero también se renuncia al libreto considerado en una perspectiva narrativa, y así pasamos de un movimiento que ilustra un elemento de lo real, a un movimiento que tiene en sí mismo su propia referencialidad. Llegamos a un “giro corporal”, que en algunos casos se genera a partir de lo que se define como “agotamiento de la danza” (Lepecki, 2008). Una idea que está muy próxima a la idea misma de un teatro “postdramático”, aquél que afirma el fin del desarrollo de la arquitectura narrativa clásica de la obra asentada en la mimesis de lo real (Lehmann, 2006).



Figura 8. *La bella durmiente*, con Nureyev y Nina Vyroubova, 1961, París³⁶.



Figura 9. *Rosas danst Rosas*, de la coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker,
por la Compañía de danza Rosas, 198³⁷

³⁶<http://www.the-ballet.com/beauty.php>. Consultado el 11/08/2015).

Al observar las figuras 8 y 9, podemos percibir con claridad la diferencia en cuanto a la referencialidad entre ambas creaciones. La primera figura pertenece al ballet *La bella durmiente*, y muestra los protagonistas de esta historia en un momento concreto: el tercer acto. Este encuentro amoroso sucede al celebrar las bodas de la princesa Aurora y el príncipe Desiré, y bailan un Grand Pas de Deux. La obra tiene un contenido manifiesto que se extrae de la propia narración recogida del libreto, como elemento referencial y de una serie de elementos presentes en la danza a dos que potencian este contenido manifiesto.

En el caso de la figura 9 vemos que, a primera vista, es difícil precisar el contenido, si bien es posible observar una serie de elementos que configuran un espacio, y una serie de movimientos que configuran una acción (o incluso varias), y todo ello ayuda a reconocer referencias posibles. Vemos que hay unas sillas y que hay cuatro mujeres caminando, o bailando. De la precisión de la figura 8, un encuentro amoroso entre la bella y el príncipe, pasamos a un alto grado de indeterminación. Todos esos elementos forman parte del contenido manifiesto pero habremos de realizar un análisis más pormenorizado para reconstruir el significado de lo que la autora y las intérpretes están mostrando.

Como ya se señaló anteriormente en la recepción de ambas obras existen diferencias importantes. En la primera, el receptor ya reconoce la historia por partir de un libreto, los elementos que configuran toda la obra potencian el significado de ésta y toda la referencialidad de la que hace uso el receptor es externa y no tiene que realizar ningún esfuerzo para deducir el significado de la obra, ya que todas las referencias de la creación son parte del libreto y de una historia que ya se conoce. No sería así al asistir a la recepción de la segunda obra, *Rosas*, en la que no existe un libreto a la vieja usanza ni

³⁷Ir a Anexos, DVD: AV-21.

narración que guíe la recepción de la creación, y por tanto todos los elementos que configuran la acción forman parte del mensaje que la autora quiere transmitir, pero la referencialidad es interna, está en la propia obra aunque ésta pueda tener referentes externos como toda creación humana; pero el espectador ha de partir de lo que ve para crear el significado. Por tanto, el receptor no tiene los referentes externos que le definan el contenido del mensaje, y que antes se explicitaban en una historia conocida. Y es importante señalar que siempre que hay comunicación como se verá más adelante, hay mensaje, si bien, como también se verá, una de las cuestiones más importantes a tener en cuenta es el cambio en la naturaleza del mensaje, que pasa de tener una base narrativa a tener un base expresiva, en tanto la forma, la indagación técnica y formal prima sobre el contenido, aunque la forma en sí misma nunca deja de ser un contenido.

Como veremos a continuación una de las características que mejor define la danza contemporánea es la primacía de la forma, y ello justifica el abandono del libreto³⁸, por lo que la construcción del significado se asienta en otras formas de utilizar y combinar los elementos de significación, y esta investigación tiene entre sus objetivos el establecer cuáles son esos elementos formales de los que parten los creadores escénicos y a partir de los cuáles se configura el significado.

El tránsito entre el libreto y la pura expresión formal (que es el mismo tránsito que sucede entre *El Cristo* de Velázquez y *Cuadrado negro* y *cuadrado rojo* de Malévich) es una de las causas de que desde finales del siglo XIX en el campo de la danza, considerado de forma general, se vayan a suceder diferentes estilos que

³⁸En el programa de RTVE, “Retratos de danza: El libreto”, emitido el 23 de mayo de 2001, el coreógrafo y entonces director de la Compañía Nacional de Danza, Nacho Duato, decía lo siguiente sobre la utilización de este elemento, el libreto, en la creación : “El contemporáneo puede expresarse sin tener un libreto de base..., lo que quiere hacer el contemporáneo es expresar a través del movimiento sentimientos que no se pueden decir con palabras, que no se pueden escribir” (21’02’’) [www.rtve.es/alacarta/videos/retratos-de-danza/retratos-danza-libreto/949587] (consultado el 13/08/2015)].

agruparemos en diferentes paradigmas, y en cada uno de estos estilos y paradigmas el significado se construye a partir de una serie de elementos que en esta investigación intentaremos explicitar a través de un análisis empírico de diferentes espectáculos que remiten a los grandes estilos y paradigmas que tradicionalmente y más recientemente también se consideran en la historia de la danza.

Todo ello tiene unas evidentes implicaciones pedagógicas por cuanto en la formación de bailarines, coreógrafos o pedagogos de la danza, adquieren especial importancia contenidos como los que le son propios a materias como la denominada “Análisis y práctica de las obras coreográficas y del repertorio”, que cuenta con un descriptor como el que sigue:

El alumnado deberá ser capaz de adquirir un conocimiento del repertorio propio del estilo y del itinerario que cursa a través del estudio teórico-práctico de las obras que han marcado la evolución de la danza a lo largo de la historia. Este conocimiento se abordará desde dos perspectivas: una, la práctica de repertorio propio del estilo e itinerario escogido, y otra, el análisis y el conocimiento contextualizado de este repertorio desde un punto de vista estético, histórico, estilístico, técnico y musical. Análisis de los diferentes elementos que componen una obra coreográfica (espacio, tiempo, estilo, estética, música, técnica, composición y escenografía...). Conocimiento de los diferentes lenguajes y disciplinas artísticas que componen una obra (video, texto, luz, música, escenografía, etc.). Estudio integrado de las diferentes manifestaciones artísticas en relación con la danza (contexto histórico, social, antropológico, artístico, filosófico, estético...). La danza en el mundo contemporáneo: nuevos lenguajes, nuevas tecnologías³⁹.

Es en esa transición entre la figuración y la no figuración, y en sus implicaciones en la configuración de un nuevo paradigma de recepción que supone una nueva forma en la construcción del significado, donde se ubica la presente investigación que no sólo persigue establecer los elementos fundamentales en la comprensión de esa transición

³⁹Real Decreto 632/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Publicado en el *Boletín Oficial del Estado* de 5 de junio de 2010, pp. 48514-48515.

entre paradigmas sino al mismo tiempo considerar las implicaciones pedagógicas en pedagogía de la danza y en la formación de coreógrafos, al objeto de que puedan tener un conocimiento de repertorios, estilos y elementos, asentado siempre en el análisis de la práctica, en el estudio empírico de espectáculos canónicos en los grandes paradigmas que se han sucedido en la historia de la danza desde el siglo XIX.

1. 2. Estado de la cuestión

Hasta hace unos años la bibliografía sobre danza era escasa, especialmente en España, donde la investigación apenas contaba con entidad, y de ello da cuenta el reducido número de tesis doctorales, revistas especializadas o artículos científicos. La base de datos DIALNET recoge un total de 22 tesis doctorales vinculadas con el campo y en TESEO aparecen un total de 60 registros en los que el vocablo “danza” se incluye en el título, si bien en esos trabajos no se deja sentir una reflexión en torno al carácter diferencial de la danza como arte escénico y a los parámetros artísticos y estéticos desde los que se construye la danza contemporánea.

DIALNET ofrece un total de 239 volúmenes en cuyo título aparece de nuevo el vocablo danza, y entre ellos destacan aquéllos con un carácter histórico, descriptivo o didáctico, sobre todo vinculado al ámbito de las enseñanzas obligatorias.

En cuanto a revistas especializadas el panorama no puede ser más desolador por cuanto en el catálogo de revistas DICE, no aparece contemplada ni como área temática ni como área de conocimiento la de danza, que el catálogo de la UNESCO incluye entre las Ciencias de las Artes y de las letras (62), en el apartado Teoría, análisis y crítica de las Bellas Artes con el código 620302: Baile, coreografía. DIALNET sólo cataloga tres revistas de danza, *Clairon*, *Danzaratte* y *Por la Danza*, y LATINDEX un total de 11, si bien el número de revistas sea superior, incluso de revistas indexadas y con vocación

científica. La situación contrasta con las 23 revistas que reseña DIALNET y las 125 que contempla LATINDEXT para el campo de la música⁴⁰.

De igual modo se han consultado varias tesis doctorales en el campo de la danza, de la pedagogía y del estudio de la escena. Así nos han parecido relevantes las que siguen a continuación y en las que se han encontrado algunas aportaciones sustantivas al objeto del presente estudio:

- “El valor pedagógico de la danza” (2004) presentada por Ángel Luis Fuentes Serrano. TEMAS: Concepto de educación corporal y fines. La danza y sus componentes además de las diferentes formas de danza según algunos autores y pensadores de este arte. (Director: Santiago Coca Fernández y Carlos Pablos Abella. Departamento de Educación Física y deporte. Universidad de Valencia)
- “La gestión de procesos creativos en la danza contemporánea universitaria de Bogotá” (2008) presentada por Eugenio Cueto Barragán. TEMAS: Pensadores a lo largo de la historia que estudian el movimiento corporal. La danza como lenguaje y comunicación y el espacio, tiempo y movimiento como elementos de creación. (Director: Manuel Lorenzo Delgado. Departamento de didáctica y organización escolar. Universidad de Bogotá)
- “La danza teatral en el Siglo XVII” (2008), presentada por María José Moreno Muñoz. TEMAS: Historia de la danza en el siglo XVII y la danza entendida como fenómeno cultural. Distintas formas de danza como festejo con diferentes fines.

La danza y la educación, sus comienzos y primeras teorías surgidas en el mismo

⁴⁰Con todo, se han consultado diversas revistas periódicas como: *ADE, Revista de la Asociación de Directores de Escena; Revista de Ciencias del Ejercicio y la Salud; APUNTS, Educación Física y deporte; CAIRÓN, Revista de Estudios de Danza; INQUEDANZAS*, primera revista de danza en Galicia; *Por la danza, Revista Trimestral de Danza; Reflexiones en torno a la danza del Mercat de les flors; El Público o Scherzo*. También se han consultado revistas electrónicas como *Primas hermanas, Cena,*

siglo. Como se introduce la danza en el espacio teatral y comienzo de su profesionalización. (Director: Pedro Ruiz Pérez. Departamento de literatura española. Facultad de Córdoba)

- “El signo como medio: claves del pensamiento de C.S. Peirce para una teoría constitutiva de la comunicación” (2009), presentada por Ignacio Redondo Domínguez. TEMAS: Fundamentos de la teoría de la Comunicación. Análisis y estudio del signo por algunos pensadores y concepto y comprensión de semiótica y semiología. (Director: Jaime Nubiola. Departamento de comunicación pública. Universidad de Navarra)
- “Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza” (2009), presentada por María Isabel Megías. TEMAS: Repercusión social de la danza. Conceptos de este arte, estilos y la situación de investigación en danza. La danza en la escuela y sus beneficios. Procesos cognitivos implicados en el aprendizaje y su optimización. Bases anatómicas y psicológicas para el aprendizaje. (Director: Ángel Latorre Latorre. Departament de Psicologia Evolutiva I de L’Educació. Universitat de Valencia.)
- “El juego para la danza” (2010), presentada por Yarely Muñoz Huerta. TEMAS: Formación de un bailarín-intérprete en la escena y como realizar su trabajo de expresión. (Director: Alejandra Olvera Rabadán. Escuela popular de bellas artes. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.)
- “Análisis del espacio en la danza teatral” (2010), presentada por Marta Botana Martín-Abril. TEMAS: La concepción y percepción del espacio por el coreógrafo y sus ideas estéticas se traducen en estilos y paradigmas de creación. (Director: Javier Sampedro Molinero e Inmaculada Álvarez Puente. Facultad de Ciencias de la actividad física y el deporte. Universidad Politécnica de Madrid.)

- “Propuestas teóricas para una narratología en danza” (2011), presentada por Roberto Fratini Serafide. TEMAS: Las obras de danza como un cuento o narración. (Director: Victor Molina. Departamento de Filología Catalana de la UAB.)
- Para uma pedagogia da dança contemporânea: as proposições de William Forsythe .(2013), presentada por Paulo Sérgio Caldas de Almeida. TEMAS: las proposiciones estéticas, políticas y pedagógicas del coreógrafo William Forsythe. (Director: Dr. Homero de Lima. Departamento de Concentração, Facultad de educación.)

Dentro de la base de datos SCOPUS se han encontrado diferentes artículos con contenidos de interés para el estudio: el estudio realizado por Madeira, C. (2016) donde muestra como la transdisciplinariedad artística se ha hecho evidente en las artes contemporáneas. Las reacciones del público y el cuestionamiento de lo que es o no danza planteado en el estudio de Stanich, V.D. (2016) y como el público en función de sus experiencias y conocimientos logran encontrar el significado de las obras a las que asisten, este autor relaciona las ideas sobre la creación de significados (teoría semiótica) con la forma de procesar el cerebro las experiencias (teoría cognitiva). Estudios sobre la notación en danza como el de Ribeiro, C., Kuffner, R., Fernandes, C. y Pereira, J. (2016). Donde toma parte los avances audiovisuales dentro de la danza, este autor estudia cómo crear coreografías y simularlas en 3D y la notación de los movimientos en las creaciones y como posibilidad de recuperación futura de las obras para nuevas representaciones. Felice, M.C. (2016) aporta en su estudio la posibilidad de conocer la forma de creación de diferentes coreógrafos con el fin de elaborar una herramienta interactiva que apoye el

proceso creativo. Por su parte Pastora, S. y Pentassuglia, M. (2014) realizan una observación y análisis de diferentes docentes de la especialidad.

Uno de los campos en el que encontramos un mayor número de aportaciones es el de la historia de la danza en el que se han publicado trabajos substantivos, como los de Sacoto Sánchez (1992), Artemis Markessinis (1995), Ana Abad Carlés (2004) o José Rafael Vilar (2011), que ofrecen panorámicas completas tanto de los creadores y bailarines más destacados, como de innovaciones escénicas. Por otro lado Jacques Baril (1987) aporta una lectura diferente sobre el recorrido histórico de la danza moderna como estilo y desde su nacimiento hasta una actualidad cercana. De igual forma, Adolfo Salazar (1994) realiza un recorrido histórico de las creaciones surgidas en la danza escénica y de los comienzos de este arte desde el plano de la revisión histórica. En otra dirección, Pérez Soto (2008) desde una perspectiva más personal y crítica en cuanto a los sucesos históricos, sin tener en cuenta la historia de los reconocidos coreógrafos de este arte y sus influencias, sí aporta conceptos personales y sus propias proposiciones a cómo los hechos históricos sucedidos en este arte han ido modificando el propio arte en el tiempo dentro de la escena, y como estas modificaciones sucedidas van a crear una teoría de la danza. Esta última es la línea de trabajo de Adshead (1999) que desde la revisión histórica de algunas obras y el análisis de dichas obras, en función de los múltiples aspectos que influyen en la creación, genera aportaciones y desarrolla una teoría de la danza, o de José Antonio Sánchez (2003) desde una línea de trabajo que contempla la escena en general a lo largo de la historia, y la danza dentro de ella, como un género escénico.

En cuanto a las aportaciones de estudios históricos de carácter específico encontramos trabajos sobre el análisis de repertorio de diferentes estilos, más concretamente de ballets de estilo clásico donde Sergei Lifar (1945), en su trabajo de

obligada referencia, profundiza en el conocimiento de creación e interpretación de algunas de las obras creadas dentro de la danza denominada clásica, además de realizar un recorrido histórico del nacimiento del ballet académico y de cómo fue su desarrollo durante los siglos XVII, XVIII y XIX. También cabe considerar, en ese mismo campo las aportaciones de Vera Krasovskaia (1972), y el estudio que Laura Hormigón (2010) presenta sobre la obra realizada por el creador y coreógrafo Marius Petipa en el que se profundiza en creaciones de repertorio todavía llevadas a la escena actual.

Tim Scholl (1994), por su parte, realiza un recorrido de los cambios y modificaciones surgidas en la historia de la escena en danza desde el creador Petipa hasta Balanchine, y la relación de éste con el compositor Stravinsky se estudia en la obra de Joseph Charles (2002). Además Royd Climenhaga (2012) profundiza en la vida y obra de la creadora Pina Bausch. De igual forma Germano Celant (1999) y Roger Copeland (2004) profundizan en la obra creada por Merce Cunningham y cómo en la historia de la escena comienza un nuevo estilo, e incluso estudios de estilos concretos a lo largo de la historia como la aportación de Jacques Baril (1987), o las aportaciones realizadas por Martha Bremser (2011) sobre la obra de algunos autores contemporáneos de la danza.

Como podemos ver, el tema del desarrollo de la danza como arte escénico ha generado un buen número de estudios que en fechas recientes se comienza a ampliar gracias a la aparición de algunas revistas científicas que a nivel nacional e internacional presentan trabajos especialmente relevantes que iremos mencionando a lo largo del presente estudio.

En cuanto a la historia de la danza española, cabe destacar los estudios de Cristina Andrés Alcalá (2006) y Juana Garrido (2010), que realizan un análisis del repertorio de la danza española en este país y de aspectos de la creación y la visualización de este paradigma.

Tomando en consideración los trabajos señalados, observamos que la investigación en el ámbito de la danza se ha orientado principalmente desde la perspectiva histórica, ya reseñada, pero también en la antropológica, la anatomía o la educativa, sin olvidar el campo de la motricidad. En este último campo, y desde el estudio y definición de la teoría general de la actividad física, hemos de destacar el trabajo de Alberto de Langlade y Nelly R. de Langlade (1983), todavía fundamental para conocer no sólo el desarrollo de la ciencia de la motricidad sino las aportaciones de ésta a las manifestaciones artístico-rítmicas surgidas en Europa y Estados Unidos desde finales del siglo XIX y que han servido para el estudio y la creación de la teoría de la danza, e incluso en el desarrollo de la obra de otros autores con sus propias teorías y sistemas de estudio. Dentro de este mismo campo la autora Marta Castañer (2000) en su estudio de la motricidad considera la necesidad de formular unos principios desde el trabajo de la motricidad teniendo en cuenta y utilizando las aportaciones de la danza como disciplina artística por ser el lenguaje corporal portador de comunicación mediante el movimiento. Estas propuestas de investigación sirven para la creación de Teorías en relación con la danza. El autor Francisco Javier Galo (2012) señala la importante diferencia entre motricidad funcional y motricidad expresiva, y como la Educación Física es de gran importancia para desarrollar y educar este aspecto de transmitir un sentido a través del cuerpo generando métodos de entrenamiento y formación del movimiento teniendo en cuenta esta función de movimiento interpretativo.

Es importante destacar las líneas de conservación de los bailes tradicionales, que también se han aplicado a creaciones más modernas con estudios e investigaciones que se han preocupado en adaptar y mantener coreografías en el tiempo; en esa dirección, cabe destacar las investigaciones realizadas por Yuri Grigorovich (1987, 1989) que aporta documentos en los que aparecen los libretos de grandes obras de repertorio creadas y

llevadas a escena por el Ballet Bolshoi como una de las compañías más antiguas de Rusia (1773) y de gran fama y reconocimiento internacional. Otras autoras que aportan conocimientos de conservación de obras de esta misma compañías son Bocharinkova, Y. y Ulanova, G. (2011).

En los campos de la medicina, de la fisioterapia o de la biomecánica y de la psicología ha aumentado el interés por la danza. Existen diferentes estudios basados en el conocimiento de las características anatómicas del bailarín y de la prevención, reestructuración y cura de lesiones más frecuentes, causadas por una ejecución concreta de la técnica de la danza en diferentes estilos. Así podemos destacar los trabajos de Justin Howse (2002) en una línea de trabajo orientada a desarrollar una correcta práctica para la prevención de lesiones, igual que la línea seguida por Flavia Pappacena (1991) que además realiza un análisis estructural a nivel anatómico de algunos movimientos técnicos de esta práctica, o Juan Bosco y colaboradores (2001) que aporta conocimientos sobre las lesiones más comunes y aspectos relacionados con la aparición de estas, y otros factores importantes a nivel físico y psicológico de los practicantes de danza. Todos ellos con el objetivo de mejorar, tanto la formación y condición física del bailarín como su estado de salud y bienestar como bailarín en activo. También se han realizado estudios en el campo de la psicología y de los factores de riesgo a nivel emocional como trastornos alimenticios y otros aspectos motivacionales, además de conceptos acerca de los procesos cognitivos vinculados con el aprendizaje de la danza, donde cabe reseñar los realizados por María Isabel Mejías (2009), Eva Asensio y colaboradores (2011), Rosa María Rodríguez (2011) y Beatriz Barceló (2011).

Como estudio de la dimensión estética de los espectáculos se deben reseñar las aportaciones realizadas por José A. Sánchez (1999) que desarrolla conceptos acerca de la creación del espectáculo escénico en las artes escénicas de transformación modernista, y

cómo la escena y su dirección se transforma buscando la espectacularidad para volver a conquistar a un público más amplio tomando como referentes a artes de otras dimensiones como el cine y el circo y como la escena y su estética está en continua transformación. También son interesantes los estudios de Marvin Carlson (2005) o de Roselee Goldberg (2011), que nos hablan de los procesos de mestizaje que llevan a conceptos como “performance”, “danza-teatro”, “video-danza”, espectáculos multidisciplinares, o artes vivas.

En cuanto a estudios e investigaciones sobre los procesos de comunicación y recepción en el campo de la danza, no contamos con un número relevante de estudios que muestren estos procesos en danza, como sí ocurre en el teatro, que pueden tener especial relevancia en tanto la danza y el teatro son dos artes escénicas. Se han considerado las aportaciones de Erika Fischer-Litche (1983), Tadeusz Kowzan (1997) y Patrice Pavis (2000) desde sus análisis del teatro y de espectáculos contemporáneos con el fin de conocer los diferentes signos que están presentes en las creaciones y proporcionar instrumentos de análisis y conocimiento de estos signos en diferentes espectáculos escénicos.

Igualmente son importantes los estudios sobre comunicación realizados desde la lingüística, un campo del que se pueden extraer conceptos especialmente importantes para el estudio de los procesos de comunicación y recepción en danza. En el ámbito de la comunicación también se presta atención a la comunicación no verbal y a los estudios realizados desde el ámbito del movimiento dentro de la actividad físico deportiva y del estudio de la proxémica como comunicación no verbal que se puede encontrar dentro de la práctica deportiva, Parlebás, (2001) y los términos utilizados en su taxilogía para el conocimiento y análisis del movimiento en el espacio y las relaciones que subyacen, aplicándolos a la danza y su utilización espacial. En cuanto a la relación evidente entre

danza y movimiento como el elemento propio de esta, se han recogido obras e investigaciones provenientes del mundo de la actividad física y de la psicomotricidad como parte del desarrollo de esta, entre ellas Jean Le Boulch (1992) donde el autor desarrolla conceptos sobre el movimiento expresivo y la danza como lenguaje gestual, además de otros aspectos implicados en el movimiento humano como la comunicación no verbal.

Se han desarrollado diferentes trabajos dentro del ámbito de la didáctica de la técnica en danza y la expresividad del bailarín, como la obra de Serge Lifar (1955) donde se encuentra toda la terminología académica del código de la danza clásica. Marcelle Bougart (1966) presenta en su obra los conceptos básicos de danza y su práctica, incluyendo formas y lugares de práctica y la estructura de jerarquía entre bailarines, un tanto conservadora, de los ballets de danza clásica, además de presentar un glosario terminológico de los conceptos técnicos de este estilo. El desarrollo de un método pedagógico de enseñanza de la técnica de danza clásica en la obra de Agripina Vaganova (1969), método que ha sido y utilizado y continúa su utilización en muchas escuelas de danza clásica de todo el mundo, y del que se han realizado posteriores estudios, optimizando su práctica pedagógica. La obra de Genevieve Guillot y Germaine Prudhommeau (1974) en la que aparecen todos los elementos técnicos, pasos y grupos de movimientos propios de la danza clásica reagrupados para su enseñanza de forma personal por los autores para facilitar su enseñanza y la formación de bailarines. La obra de África Hernández (2009) donde analiza el método Vaganova de enseñanza de danza clásica y su estructura con gran profundidad para su comprensión como intérprete y bailarín. Todas estas obras tienen como fin formar bailarines profesionales con altos niveles técnicos y una interpretación depurada técnicamente dentro del paradigma clásico, pero si bien aplicable a todos los paradigmas.

También se han realizado dentro de esta línea de estudios de la técnica en forma de tratados y recopilaciones de bailes y obras creadas por diferentes autores considerados importantes y relevantes dentro de un movimiento. Se ha consignado a lo largo del tiempo los avances de la misma en cuanto a técnicas, pasos y coreografías que fueron importantes dentro de un momento histórico. En esta dirección destacamos los trabajos de Lincoln Kirstein (1964) que analiza cómo se han sucedido las modificaciones en los elementos estructurales de la danza y profundiza en creaciones importantes llevadas a escena entre los años 1573 y 1968.

Dentro de esta línea de investigación sobre la técnica y el lenguaje propio de la danza se han realizado estudios para establecer un lenguaje propio de ésta y su escritura, como anotar los movimientos de danza que se realizan a partir de un lenguaje de estos movimientos. Esto además posibilita los estudios sobre la conservación de las obras como la creación coreográfica desarrollada en su momento creativo, y la posibilidad de retomarla en otro momento de la historia gracias a los estudios sobre esta notación de la danza como lenguaje. Sobre la notación caben destacar los estudios realizados por Rudolf Von Laban y Roderyk Lange (1975), el primero autor del sistema de notación denominado a partir de su nombre *Labanotación* como uno de los más desarrollados desde su publicación a partir del cual se realiza la notación en danza. Este sistema y otros de notación también estudiados y desarrollados en profundidad en la obra de Ann Hutchinson Guest (2005) donde además plantea su perspectiva de estudio y notación del movimiento en danza a partir de otros sistemas creados por otros autores. De este mismo autor son muy interesantes las obras publicadas de análisis del movimiento humano y como se exterioriza el movimiento interior, por tanto su análisis y dominio del movimiento (Laban, 1989) y del movimiento expresivo en escena (Laban, 2011a) y en otros trabajos publicados (Laban, 2011b) donde presenta su análisis y desarrollo y

creación de una teoría propia definida y desarrollada desde su perspectiva, basada en la unidad entre espacio y movimiento. Además las aportaciones de Giménez Morte et al. (2015) a la forma de registrar las coreografías con sus experiencia práctica para el Conservatorio superior de danza de Valencia.

Por último en el campo de la educación y de la pedagogía, como la teoría de la educación, existen estudios prácticos de aplicaciones sobre la repercusión de la práctica de la danza, se pueden destacar las aportaciones realizadas por Susana Pérez Testor a la didáctica desde el campo de la psicología (2000, 2008, 2011) ya que aporta conceptos para la aplicación de la neurobiología a la enseñanza, a partir de la neurodidáctica como disciplina que orienta los conocimientos neurobiológicos hacia la didáctica para aplicarlos al proceso de educación y formación en danza.

Además hay que señalar las aportaciones de José Manuel Touriñan (2010) sobre la Pedagogía apropiada para las artes y su enseñanza, por considerar estos contenidos artísticos en sus aspectos diferenciales con otro tipo de contenidos como los científicos. En cuanto a la docencia de la danza, existe un gran vacío en referencia a su conceptualización y a la enseñanza dentro de las edades más avanzadas. Se encuentran estudios sobre la enseñanza de la danza y la aplicación pedagógica en edades tempranas (Fuentes, 2008; Lázaro y Learreta, 2011) y otros estudios sobre el valor pedagógico de la danza, estudios realizados en la práctica de esta actividad también dentro de grupos de alumnos de edades tempranas (Fuentes, 2006). Para la enseñanza en edades escolares Nicole Guerber (1985) también aporta conceptos en cuanto a los contenidos y metodologías de enseñanza de este arte dentro de la escuela. En cuanto a investigaciones para la enseñanza en edades superiores encontramos aportaciones de estudios realizadas por Mateu Serra M., Baravalle, M. G., Marimon, X. G y Sardá Crous, G. (2013), De Castilhos Y Purper (2014) y Laboissière (2015) En cuanto a este punto, la pedagogía y la

enseñanza, se debe hacer hincapié en la falta de investigaciones y obras dirigidas a la enseñanza en edades más avanzadas. Vacío de gran importancia dada la actual consideración de la danza dentro del panorama de los estudios artísticos superiores en España, y dentro de la Universidad en otros lugares de la geografía europea. Por este motivo se hace imprescindible fomentar la realización de estudios e investigaciones profundas que optimicen la enseñanza en cualquiera de las posibilidades desarrolladas por el Ministerio de Cultura y Deporte, estos itinerarios son: Interpretación en el nivel de estudios de grado profesional, Coreografía y Pedagogía de la danza en los estudios superiores.

En el primer caso, la interpretación, estos estudios están regulados en el Real Decreto 898/2010, publicado en el BOE el 13 julio de 2010, en el que se hace referencia al Real Decreto 85/2007, al que modifica, y en el cual se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza. En el segundo caso, Pedagogía y Coreografía, los estudios están regulados por el Real Decreto 632/2010, de 14 de mayo, en el que se regulan los contenidos básicos de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en danza que se establecen en la Ley Orgánica 2/2006 dentro del territorio español. El artículo 11 del Real Decreto 1614/2009 recoge la previsión de que el gobierno definirá, de conformidad con las directrices del decreto, el contenido básico de los planes de estudios conducentes a la obtención de los títulos de danza.

Como conclusión, en el campo que nos ocupa, la construcción de significado en la danza contemporánea, se ha realizado propuestas interesantes relacionadas con trabajos específicos de coreógrafos concretos. Sin embargo entendemos que falta por realizar un estudio que analice cómo los elementos de significación propios de la danza contribuyen a la configuración del espectáculo y determinan la construcción del significado, en cada uno de los paradigmas que cabe considerar a lo largo del desarrollo

de la historia de la danza como género escénico, y cuyo conocimiento resulta fundamental en los procesos de formación de intérpretes (conservatorio profesional) coreógrafos y pedagogos (conservatorio superior).

Con esta investigación queremos realizar nuestra aportación a la teoría de la danza y al proceso de enseñanza y aprendizaje de esta especialidad dado el carácter de investigación docente del proyecto. A través de las contribuciones a la configuración de un marco teórico y del subsiguiente estudio empírico podremos desarrollar una discusión que consideramos interesante en el desarrollo de didáctica aplicada a la creación del espectáculo bailado o danzado pero también en la propia formación práctica de coreógrafas e intérpretes. De esta forma queremos además provocar un debate teórico, basado en la práctica, abierto a futuros investigadores y docentes que logre una mayor profundización en el conocimiento pedagógico y didáctico de este arte.

En consecuencia, proponemos abordar la danza desde la perspectiva del uso de los elementos de significación en la configuración de los paradigmas escénicos y de los diferentes estilos artísticos, relacionando esos procesos con aquellos procesos que son propios de los procesos de formación de creadores y de artistas-intérpretes.

1. 3. Relevancia

La presente investigación parte de una premisa: la danza como arte comunicativo, y la danzalidad, como la teatralidad, puede caracterizarse por los elementos que la conforman y la definen dentro de cualquiera de los estilos existentes en la historia de la escena hasta nuestros días. El uso y combinación de esos elementos permiten integrar cualquiera de las obras creadas en danza dentro de los diferentes estilos que se han configurado con el tiempo, e incluso analizar la fusión de varios estilos, más propia de los tiempos actuales. Estos estilos, que dentro de este estudio denominamos *paradigmas*,

son conocidos en historia de la danza como danza clásica, danza moderna, danza neoclásica, danza postmoderna-contemporánea y danza-teatro. Como ya se dijo, si bien las características genéricas de cada uno de esos paradigmas son conocidas, se necesita una reflexión y un análisis en profundidad para aclarar y definir ambigüedades, tanto en la forma de la obra como en el contenido o fondo. Esta falta de definición a veces interfiere en la creación y a veces en la recepción, pero sobre todo en la formación, y por eso proponemos una reconstrucción de los elementos pertinentes y diferenciales de cada estilo o paradigma (Kuhn, 1975).

En España no se han localizado estudios similares que se ocupen de esos elementos de significación que dotan al espectáculo de danza de significado, tanto para mejorar la creación, la comunicación y su recepción, como en la formación pedagógica de creadores y educadores. Aunque parece obvia su trascendencia, en esta área de estudio no se ha dado la importancia y analizado las posibilidades que el enfoque propuesto presenta, especialmente en su dimensión educativa. Y en muchos casos se ha dejado la creación en manos de la intuición y el respeto absoluto a cánones ya creados, mientras que en el otro extremo se ha practicado con frecuencia el “todo vale”, con lo que cualquier propuesta puede acabar por denominarse danza sin que se haya producido una necesaria profundización en el uso de elementos de significación, viejos o nuevos, ni en la optimización de una línea de formación que facilite la profesionalización.

Entendemos que en el plano de la creación y de la pedagogía se hace necesario un trabajo que considere todas las formas y estilos de danza existentes para su clasificación en diferentes paradigmas, dejando atrás la histórica discusión entre los profesionales del paradigma clásico y los del paradigma moderno, profundizando y analizando las creaciones escénicas en ambos, pero también considerando nuevos desarrollos en el ámbito de la danza neoclásica, la danza postmoderna- contemporánea y la danza-teatro.

Trataremos por tanto de establecer ideas sobre los componentes, o elementos que conforman la danza a modo de gramática para la creación, categorías y paradigmas, factores implicados a nivel escénico y de creación, por considerarlo un fundamento indispensable en la estructuración, planificación y práctica del proceso de creación, entendido de forma globalizada.

El surgimiento en el siglo XX de nuevos criterios estéticos y formas de danza que rompen con la danza clásica, pero que mantienen posturas similares con el ballet clásico dentro de un criterio estético, nos sitúa ante la necesidad de realizar estudios que generen teorías clarificantes y concluyentes. Ya existen diversos estudios que hacen referencia a este nuevo panorama estético de la danza (Copeland, 1983; Scholl, 1994; Adshead 1999 y Copeland, 2004, entre otros). Este cambio estético supondrá un gran salto histórico en la evolución de la danza como arte escénico, ya que en la actualidad y desde hace bastantes décadas atrás, concretamente desde 1920, surgen con fuerza en América y Alemania cambios en el mundo de la danza. Desde ese momento hasta nuestros días, y en las últimas décadas de forma mucho más marcada, se puede hablar de una diversidad de géneros que se interrelacionan y fusionan, permitiendo la co-existencia de una infinidad de posibilidades para la creación dancística. Por lo tanto se hace necesaria la definición y teorización de cada uno de ellos a partir de los elementos específicos.

La evolución en las creaciones surge en los últimos años del siglo XIX con artistas como Isadora Duncan, que en el momento en que aparece muestra la diferencia entre el bailarín reproductor de pasos y el bailarín creador, siendo de gran importancia la interpretación, expresión y comunicación, tanto del creador como del bailarín (en ocasiones es la misma persona). Esta nueva forma de tratar y combinar los elementos cambia en las creaciones del paradigma moderno, donde los elementos durante el proceso y en el producto se interrelacionan de diferente manera y provocan una gran ruptura,

aunque con el desarrollo del siglo XX llegan nuevas formas de considerar aquéllos y otros elementos, lo que a su vez provoca una nueva ruptura, diferente de la anterior pues si con Isadora Duncan se busca determinar las esencias mismas del arte de la danza, con las nuevas tendencias que marcan la posmodernidad se buscan nuevas formas de entender la danza, explorando sus límites y las posibilidades de interdisciplinariedad con otras artes.

El estudio nos parece especialmente relevante al entender la danza como un campo de expresión artística que debe ir más allá del simple aprendizaje memorístico de estructuras o esquemas de movimiento, y que debe implicar el conocimiento de la gramática propia de cada gran paradigma de cada gran estilo. Y por ello la principal novedad que aporta esta investigación es abordar la danza desde la perspectiva del uso de los elementos de significación en la configuración de los paradigmas escénicos y de los diferentes estilos artísticos, relacionando esos procesos con aquellos que son propios de los procesos de formación de creadores y de artistas-intérpretes.

En consecuencia con esta investigación se aspira a ayudar a los docentes de danza en su preparación pedagógica, tanto a aquellos profesores que ya están ejerciendo como a los alumnos en período de formación, poniendo a su disposición herramientas para orientar su trabajo dentro de unos “cánones” propios y específicos del paradigma elegido en cualquiera de sus momentos como profesional, tanto a nivel técnico como artístico.

1. 4. Hipótesis y objetivos

Como se ha mostrado, la falta de suficientes estudios e investigaciones tanto en el ámbito de la creación en danza y su pedagogía como en el de la interpretación del bailarín y su formación que aborden el desarrollo de los grandes paradigmas estéticos en danza a partir de sus rasgos pertinentes y diferenciales, así como la ausencia de estudios

que aborden la forma en que el público confiere significado al espectáculo a partir de la forma en que éste se configura como artefacto cultural, hacen necesario la creación de un modelo teórico y clarificador que incluya todas las formas de danza, institucionalizada o no, existentes hasta ahora. Esto lleva a considerar todos los conceptos relacionados con este arte en las diferentes fases del proceso, especialmente en la creación y adentrarse en el desarrollo de las herramientas metodológicas para su aplicación pedagógica en la formación de intérpretes, coreógrafos y pedagogos, y que en esta investigación se concreta en el desarrollo de un modelo teórico que nos permita analizar cualquier tipo de espectáculo danzado a partir de sus elementos de significación, para determinar el tipo de danzalidad en que se asienta y su gramática generativa (la que lo genera como producto escénico diferenciado).

En danza comienzan a aparecer a finales del siglo XIX creadores y bailarines⁴¹ que utilizando la técnica corporal existente hasta aquel momento y que procedía de un ballet clásico en el que se habían formado, desarrollan nuevas posibilidades para esa técnica corporal, y rompiendo con la estructura cerrada que la limitaba, logran composiciones que utilizan todas las posibilidades de movimiento de un cuerpo en el espacio; con el desarrollo y la integración de estos cambios en las creaciones, se van generando los grandes paradigmas que implicarán el uso de diferentes elementos de significación, dando lugar a diferentes estilos en cada uno de los paradigmas.

Hemos de llamar la atención sobre las implicaciones de carácter teórico, pragmático o pedagógico de estos tránsitos entre paradigmas y estilos, porque, en ocasiones, no solo se está cuestionando el concepto mismo de danza sino que también se están ampliando las posibilidades para la recepción y todo ello influye directamente en la

⁴¹Isadora Duncan, Loie Fuller, Rudolf Von Laban y Mary Wigman entre otros muchos, que serán creadores y bailarines. Para conocer las aportaciones de estos estos artistas se pueden consultar trabajos esenciales como los de Duncan (2003), Abad Carlés (2004) o Markessinis (1995)

formación de los profesionales de la creación danzada, en tanto la creación debe partir de nuevos referentes, abandonando la dimensión figurativa y el apoyo de libreto.

La presente investigación tiene como finalidad el análisis de estos aspectos históricos, teóricos, metodológicos y pragmáticos presentes en la historia más reciente de la danza, considerando tanto el proceso de transición entre la danza clásica y la danza contemporánea, como las diferentes tendencias que se habrán de desarrollar en la danza contemporánea, con lo que llegaremos a considerar cinco grandes paradigmas: el de la danza clásica, el de la danza moderna y el de la neoclásica, la danza postmoderna-contemporánea y la danza-teatro. Cada uno de estos paradigmas tiene sus propias pautas en el ámbito de la composición y en el ámbito de la recepción, lo que influye y determina la construcción del significado por parte de creadores y receptores, pero también tiene unas implicaciones pedagógicas evidentes, en tanto cada uno de los paradigmas propone pautas didáctico-metodológicas diferentes, pero también una visión diferente de la pedagogía aplicada a la danza (Fuentes, 2008).

Al observar las imágenes que se muestran a continuación, figuras 10 y 11, surge un problema en cuanto a la delimitación y la categorización de las artes escénicas, o lo que es lo mismo, cuáles son los límites, si existen, y qué características categorizan a la disciplina de la danza como arte y dentro de las artes escénicas.



Figura 10. Isadora Duncan (1877-1927)



Figura 11. Anna Pavlova (1881-1931)

En efecto, en ambas figuras podemos ver que, aún tratándose de danza existen grandes diferencias entre ellas, desde lo que se alcanza a observar de la escenografía e iluminación, como elementos que no pertenecen al intérprete, hasta todos los elementos que forman parte del intérprete, la vestimenta, la composición corporal del movimiento, la utilización del espacio en cuanto a altura en la utilización de puntas frente a la utilización de los pies desnudos. El hecho de pertenecer ambas imágenes a un período histórico similar aporta información sobre la existencia de varias formas de crear y de interpretar dentro de la danza escénica y que convivieron y aún conviven dentro de la escena de danza.



Figura 12. Joseph Nadj, *Woyzeck*, 1998

Al comparar las figuras 10 y 11 con la figura 12 todavía se hace más evidente las claras diferencias en cuanto al intérprete y a la creación del personaje a interpretar con los elementos que van a crear este personaje, la vestimenta evidentemente diferente y la utilización de zapatos de calle frente a las puntas y a los pies descalzos de las anteriores imágenes. No obstante, se observa como gran diferencia la gestualidad mostrada por los intérpretes incluso en el caso de ser una imagen, y no una grabación audiovisual. Esta gestualidad es propia del personaje que interpretan, que escapa de los personajes creados en los ballets clásicos, en donde la temática es diferente según el estilo y el período histórico de la creación.

En consecuencia, dentro de este estudio se realizará una revisión histórica de la danza escénica para establecer los elementos o signos que aportan significación a las obras y que caracterizan cada estilo dentro de los diferentes paradigmas y estilos surgidos en los períodos artísticos que conforman la historia de esta disciplina. Este análisis histórico se realiza basándonos en modelos y tipos de investigación desarrollados en otras artes escénicas, especialmente en el teatro, pero también en el ámbito más amplio de las ciencias sociales. Esto nos adentra en la Semiótica como ciencia del signo y en la aproximación a lo que pudiera ser una semiótica de la danza, para establecer no sólo los signos de diverso tipo presentes en la disciplina artística en su generalidad, sino aquellos elementos de significación que caracterizan cada paradigma y estilo y cómo estos elementos son portadores de la creación de significado dentro de la recepción de cualquier obra de danza.

Del mismo modo habremos de estudiar las características de la danza como disciplina artística y la ubicación de esta dentro de las denominadas Artes escénicas, sin olvidar la relación de la danza y de las artes escénicas con otras manifestaciones artísticas, pero también con el devenir de las ciencias, de las letras o de la especulación filosófica.

En efecto, en el centro mismo de nuestro problema de investigación está la definición misma de danza y de los rasgos pertinentes y diferenciales en relación con otras artes escénicas y con otras disciplinas artísticas, pero también las formas mixtas a que han dado lugar a finales del siglo XX. Dado que este arte implica, como ya se ha dicho, necesariamente un proceso de comunicación, analizaremos cuáles son los procesos para que esta comunicación suceda, basándonos en las teorías de la comunicación, para considerar como las diferentes tipologías de la comunicación y las teorías que en torno a las mismas se han sucedido, nos pueden ofrecer todo su potencial explicativo para

comprender el tipo de comunicación que se da en el campo de la danza. Dentro de este proceso de comunicación se analizarán y definirán los elementos que conforman la danza en tanto comunicación para definir cómo se lleva a cabo la recepción del mensaje, lo que nos lleva a las teorías de la recepción.

De este modo estaremos sentando las bases para acometer uno de los principales objetivos de la investigación, que no es otro que la aplicación didáctica y pedagógica en el campo de la educación en danza, dentro de los ámbitos de la creación y de la interpretación. El conocer la lógica interna de la creación y cómo cada elemento del proceso aporta significación a la obra, la formación de intérpretes, coreógrafos o pedagogos se sustenta en un discurso histórico, teórico y pragmático substantivo.

En consecuencia con todo lo anterior, en el presente proyecto de investigación partiremos de las siguientes premisas:

- a) Desde el comienzo de la danza como arte de la escena existen diferentes códigos y elementos significativos que están presentes en el proceso de creación.
- b) La danza como manifestación artística se caracteriza por la “danzalidad”, es decir, por la forma que se combinan los elementos de significación que configuran estilos de creación que cabe agrupar en torno a grandes paradigmas.
- c) El estudio de esos paradigmas se puede realizar a partir del uso que cada uno hace de los elementos de significación y a través de espectáculos históricos que se pueden considerar canónicos en cada uno de ellos.
- d) La delimitación de los paradigmas tiene importantes implicaciones pedagógicas para la formación de creadores, intérpretes, coreógrafos y formadores.

Al mismo tiempo, en consonancia con todo lo anterior y como resultados de nuestra investigación nos proponemos lograr los siguientes objetivos:

1. Proponer un modelo de teoría de la comunicación en la danza como manifestación artística.
2. Proponer y aplicar, a partir de los aportes de la Semiótica un modelo de análisis de los espectáculos de danza.
3. Proponer los aspectos diferenciales de los diferentes paradigmas creativos en el ámbito de la danza a partir de los modelos de comunicación y de semiosis escénica.
4. Elaborar un marco teórico para reconstruir la historia de la danza contemporánea a partir de los grandes paradigmas escénicos.
5. Trasladar las implicaciones del modelo de análisis a la formación de intérpretes, creadores y pedagogos en el campo de la danza.
6. Potenciar un ámbito de investigación especialmente relevante en sus implicaciones creativas y educativas centrado en la gramática escénica específica de los diferentes paradigmas y estilos.

1.5. Metodología

La investigación se realiza a través de planteamientos y técnicas cualitativas y etnográficas, dentro del paradigma cualitativo o interpretativo. Dentro de este paradigma se describe lo individual y distintivo en la realidad de la escena en danza. Se realiza desde un análisis inductivo observando la realidad hasta la comprensión y conocimiento de categorías dentro de la escena teniendo en cuenta que la realidad del sistema estudiado es dinámica, lo que implica que en cada momento histórico hay que tener en cuenta las posibles variaciones que suceden en la disciplina. Por tanto se da flexibilidad en el diseño y se admite la necesidad de adaptarse en cada observación.

La metodología utilizada busca analizar, interpretar y comprender los fenómenos que suceden en la escena de la danza. A partir del estudio se crea una herramienta de observación que permitirá al investigador analizar los elementos que se dan en la escena dentro de la danza.

1.6. Articulación del contenido

Tras el presente capítulo introductorio, el apartado segundo contiene la fundamentación teórica de la danza como objeto de estudio: la danza como arte escénico, como medio de comunicación en el proceso de emisión y recepción, y dentro de las enseñanzas regladas como actividad artística de formación.

Partiendo de la historia de la danza en las primeras civilizaciones donde se le otorgaba un carácter ritual o festivo a su práctica, hasta la actualidad donde existe toda una serie de características propias en cada creación y representación, y distintos objetivos en su práctica. De manera teórica se enmarca la danza como manifestación artística y escénica. La danza dentro de las teorías de la comunicación como elemento en el proceso de comunicación y recepción y para llegar como último marco teórico a la danza dentro de un sistema específico de signos que también son significación y así conocer los diferentes tipos de signos que se utilizan en la escena, y los elementos de significación propios de la creación danzada.

El capítulo tercero se destina a conocer los fundamentos teóricos de la pedagogía de la danza, tanto dentro del marco legislativo que la regula como dentro del marco práctico de la danza como disciplina: su práctica, la creación y representación, y la docencia.

El capítulo cuarto está destinado al estudio empírico, se definen las líneas metodológicas. A lo largo de este capítulo se enmarca cada paradigma dentro de la

historia concreta donde se crea para así conocer los elementos históricos que rodean las creaciones. Para cada paradigma concreto se escogen tres obras que serán la muestra para el análisis y se realiza la observación de los elementos que aparecen en la representación.

El capítulo cinco expone los resultados en torno a la observación y análisis de las muestras de cada paradigma y su discusión, para dar paso en el capítulo seis a las conclusiones relativas a los elementos que aportan significación para generar significado a las creaciones de danza escénica, creando un marco teórico concreto tanto para la creación e interpretación como para la pedagogía de la disciplina.

Por último el apartado de referencias bibliográficas y anexos que con finalidad ilustrativa y didáctica cierran el proyecto de investigación.

2. Marco teórico y metodológico

2. 1. Introducción

El campo de las artes escénicas es un objeto de investigación de difícil abordaje, pues no sólo es el ser humano el objeto de investigación, en tanto creador, sino aquellas obras del ser humano a las que hemos considerado como objetos artísticos, con todo lo que el objeto artístico implica en su misma definición, pero también en su permanencia como tal objeto, pues en el ámbito de las artes escénicas estamos ante un objeto efímero. El objeto de investigación, en efecto, deja de existir como tal tras su emisión, y todo lo que podemos considerar para su estudio son referencias diversas que dan cuenta de aspectos específicos (un programa de mano, una fotografía, un elemento de indumentaria, un libreto, una notación coreográfica, etc.) pero que nunca nos ofrecen el objeto en sí, y en determinadas épocas históricas esta ausencia del objeto supone un problema central en la investigación. Si bien en los últimos años se han desarrollado diversos medios que permiten obtener una reproducción audiovisual del objeto, esta nueva versión del mismo no es equiparable al objeto en sí, pues se trata de una transmodalización (Dolezel, 1999), en tanto pasamos del soporte escénico al soporte audiovisual, en el que la cámara focaliza de modo diferente al espectador. En suma, el carácter efímero de las artes escénicas es un problema ante el que la investigación debe ofrecer propuestas que permitan superar ese grave inconveniente de operar sobre un objeto que ya no existe, sobre todo si consideramos que en artes escénicas cada función es una nueva versión de un espectáculo histórico que un director o coreógrafo decidió dar por bueno⁴².

⁴²Con todo, en el siglo XX se han desarrollado diferentes iniciativas para una aproximación científica al mismo como en las propuestas de Fischer-Litche, 1983; Kowzan, 1997; Pavis, 1998, 2000a y 2000b; Adshead, 1999; Sanchez, 1999; López de la Llave y Pérez- Llantada, 2006, o Pérez Soto, 2008.

Las artes escénicas desde las primeras civilizaciones han tenido una importancia indudable en el desarrollo de la civilización y en el progreso de la humanidad, pasando de su primer carácter ritual o festivo debido a su carácter simbólico y/o lúdico, a su dimensión más artística. Eliade (2011) en sus referencias a las “fiestas sacéas” que se celebraban en Babilonia da cuenta del modo en que lo que hoy conocemos como danza y teatro se utilizaban para la representación de las cosmogonías que daban sentido al mundo que habitaban aquellos seres humanos, y que en buena medida servían para justificar el orden social, religioso y político establecido. Otro tanto ocurría en Egipto (Gillam, 2005). En Grecia sin embargo se produce la transición hacia lo artístico, cuando aquellas celebraciones van perdiendo su carácter ritual en beneficio de su dimensión más escénica.

A medida que se va desarrollando esa dimensión más artística y en tanto ese desarrollo implica una preparación específica, comienzan a emerger los procesos de formación en las mismas. Sabemos que estos procesos en un primer momento se vinculaban con la formación de las élites sacerdotales y de colectivos de ellas dependientes, sin embargo, a medida que esas prácticas pierden su dimensión más ritual y/o religiosa los procesos se secularizan, siendo Grecia uno de los primeros espacios en los que se van a desarrollar las primeras iniciativas de formación de unos intérpretes que, por aquellos tiempos tenían un poco de todas las disciplinas, dado que cantaban, bailaban e interpretaban personajes incluso utilizando instrumentos musicales (Brockett y Hildy, 2004).

En el siglo XX se produce un paulatino reconocimiento de las enseñanzas artísticas con su incorporación a los espacios de la educación formal, en algunos casos incluso con su incorporación a la educación superior y/o universitaria, lo que ha

generado, no solo una considerable renovación escénica, sino también el desarrollo de líneas de investigación específica.

La historia de lo que hoy llamamos enseñanzas artísticas en España es muy compleja y está influida por distintos factores y tendencias. Por un lado, se encuentran referencias en el ordenamiento jurídico histórico y desde el punto de vista normativo las enseñanzas artísticas han estado presentes en este ordenamiento desde la ley de 9 septiembre de 1857 denominada Ley Moyano⁴³. El Real decreto de 30 de agosto de 1917 regula únicamente el funcionamiento del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, y más adelante se promulga un nuevo Decreto de 15 de junio de 1942 por el que se lleva a cabo la reorganización de todos los Conservatorios españoles y mediante este decreto se creó el Conservatorio de Madrid. Este primer decreto de 1917 establece el plan de estudios de Declamación, que continúa en el segundo decreto de 1942 incluyendo además las especialidades de coreografía clásica y folklore español. Con fecha de 11 de marzo de 1952 un nuevo Decreto establece la separación de los estudios de Música de los de Declamación y Baile, constituyéndose las Escuelas de Arte Dramático, que, de acuerdo con la categoría que tuvieran los Conservatorios respectivos de que dependiesen las secciones de Declamación, podrían ser Superiores, profesionales o elementales. La de Madrid, por consiguiente, tuvo carácter de Superior, pasándose a denominar Real Escuela de arte Dramático, integrándose en ella los estudios de Declamación y Baile (Turina, 1994).

No será hasta la ley General de Educación de 4 de agosto de 1970 cuando se comiencen a recorrer caminos importantes en la senda del reconocimiento de las enseñanzas de danza, dándose realmente el paso decisivo para la consideración jurídica

⁴³En el título III de la sección primera de dicha Ley y bajo el título “De las facultades y de las enseñanzas superior y profesional”, aunque esta Ley no integra las enseñanzas en danza como especialidad pero si como asignatura en la especialidad de declamación.

de estas enseñanzas con la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), que colocará las enseñanzas artísticas al lado de las enseñanzas de idiomas dentro de las denominadas enseñanzas de régimen especial, construyendo un régimen normativo en paralelo a las que se llaman enseñanzas de régimen general. Esta Ley aborda por primera vez en el contexto de una reforma del sistema educativo, una regulación extensa de las enseñanzas de música y danza, arte dramático, artes plásticas y diseño. Diversas razones aconsejan que estén conectadas con la estructura general del sistema y que, a la vez, se organicen con la flexibilidad y especificidad necesarias para atender sus propias peculiaridades y proporcionar distintos grados profesionales, alcanzando titulaciones equivalentes a las universitarias, que será primero a la de licenciado y luego a la de graduado.

Dentro de la propia ley se establece la posibilidad de cursar estos estudios dentro de escuelas específicas y que estas se regularán reglamentariamente por las administraciones educativas. En el momento actual en el que las enseñanzas artísticas superiores y más concretamente las enseñanzas superiores de danza se integran en el espacio europeo de educación superior, el trabajo de investigación se torna especialmente necesario, urgente y relevante considerando las implicaciones que esas investigaciones puedan tener en la generación de conocimiento y en el desarrollo de prácticas artísticas y educativas.

En esa dirección, es importante el desarrollo de investigaciones en las que el campo artístico pueda ser estudiado con las mismas herramientas que utilizan otras disciplinas científicas, considerando en todo caso las características específicas de la expresión artística. Del mismo modo en que cada disciplina intenta construir teorías sobre el campo que constituye su objeto de estudio, en el ámbito de las artes escénicas, y más particularmente en el ámbito de la danza, es necesario construir teorías que permitan

generar conocimiento con el que explicar los procesos propios de esta disciplina, particularmente en el campo de la creación, de la recepción o de la formación.

En consecuencia en este bloque, en el que definimos la posición conceptual y teórica desde la que abordamos nuestro estudio, presentaremos todas aquellas teorías que nos permiten analizar la danza como una disciplina artística a través de los procesos que le son propios, lo que significa que hemos de analizar los procesos por medio de los cuales el creador construye el espectáculo, los procesos mediante los cuales el creador pone en situación de comunicación ese espectáculo, y, finalmente, los procesos mediante los cuales esas creaciones se pueden analizar y estudiar en un contexto educativo para la formación de creadores capaces de idear y desarrollar los procesos citados.

En consecuencia nos proponemos desarrollar una metodología que nos permita indagar en estos procesos a través de un estudio empírico que nos permita establecer la forma en que se construye el espectáculo de danza a partir de los elementos de significación que le son propios, pues es en función de esos significantes cómo el espectador construye el significado, cerrando así, en su recepción, el ciclo de comunicación que comienza con la ideación y la creación.

Abordaremos entonces la definición de danza como disciplina escénica, diferenciada, por tanto, de otras disciplinas artísticas, pero sobre todo diferenciada de otras disciplinas artísticas de carácter escénico. Igualmente habremos de considerar, en una primera propuesta de análisis, como en la danza como disciplina artística se dan diferentes paradigmas que históricamente configuran estilos y tendencias, en función siempre de los elementos de significación que conforman diferentes formas de “danzalidad”.

A continuación, abordaremos el estudio de la danza desde la perspectiva de las teorías de la Comunicación, analizando los diferentes aspectos que mayor interés pueden

tener para los objetivos de este estudio, centrando nuestra atención fundamentalmente en los procesos que se vinculan con la emisión y recepción de un mensaje que, en nuestro caso equivaldría a un espectáculo, con todas las implicaciones que pueda tener ese hecho, en tanto se produce en un tiempo y en un espacio determinados siguiendo unas convenciones específicas y entre unos agentes igualmente específicos. Habremos de considerar también, siquiera en sus aspectos básicos, las aportaciones que las Teorías de la Recepción en tanto es el receptor quien habrá de descodificar un mensaje codificado previamente por un creador a partir de unos elementos determinados. En efecto, no debemos olvidar que en todo espectáculo se producen dos procesos fundamentales en la construcción del significado, que, en el caso de la danza son especialmente relevantes al ser esta una manifestación artística con una narratividad no dependiente de la palabra. Nos referimos a los procesos de codificación que se generan en la creación y en la puesta en escena de una coreografía y a los procesos que permiten que ese producto artístico adquiera una significación determinada para el espectador. Como habremos de ver, en función de los diferentes paradigmas de creación escénica propios de la danza, la distancia que media entre codificación y descodificación puede variar de forma sustancial, siendo este un aspecto fundamental a la hora de abordar una pedagogía de la creación escénica que permita establecer vínculos comunicativos precisos entre creadores y espectadores.

Finalmente, para abordar el estudio de la danza como fenómeno de significación considerando los procesos de construcción del mensaje, hemos de partir de los elementos de significación que le son propios a la danza y que aún siendo comunes a otras disciplinas escénicas son, sin embargo específicos, e incluso privativos de esta forma de expresión artística. Siguiendo propuestas de Kowzan (1997), Fischer-Lichte (1983), Dallal (1988, 2007), Adshead (1999) o Pavis (2000), abordaremos un estudio

sistemático de los elementos que permiten crear la significación en el campo de la danza. Siendo así, propondremos un modelo de análisis del espectáculo de danza, que nos sirva para realizar el estudio empírico posterior, en el que abordaremos los diferentes paradigmas en danza a partir de los procesos de semiosis que en cada uno se ponen en marcha, lo que nos permite explicitar procesos de creación (codificación de mensajes) y de recepción (descodificación de mensajes), con todo lo que eso implica en la formación de creadores, pero igualmente de espectadores.

Todo ello nos permitirá establecer los procesos semióticos presentes en los grandes paradigmas de la danza, desde la clásica a la más contemporánea, proponiendo así una herramienta de trabajo que puede tener especial relevancia en los procesos de formación de intérpretes, coreógrafos y pedagogos de la danza, que son las titulaciones actualmente presentes en los Conservatorios de danza de grado profesional o superior. Señalaremos los aspectos más significativos que cabría considerar a la hora de abordar la formación de creadores escénicos capaces de trabajar en los diferentes paradigmas, estilos y tendencias, a partir de una comprensión precisa de lo que cabría denominar como “gramática de la creación”, que no es otra cosa que la comprensión de la dinámica formal y estructural del espectáculo, considerando los contenidos presentes en el Real Decreto 632/2010, en materias como la ya citada “Análisis y práctica de las obras coreográficas y de repertorio”, pero también en otras como “Historia de la danza y humanidades”, “Técnicas de danza y movimiento”, o “Escenificación y dramaturgia”, pero también en “Didáctica y metodologías para la enseñanza de la danza”.

De igual modo se consideran los contenidos presentes en los reales decretos 85/2007 y 898/2010 por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la ley Orgánica 2/2006 de Educación, donde aparece la asignatura de “Repertorio” y dentro de esta como objetivo “conocer y

diferenciar los ballets más significativos de las diferentes épocas y tendencias artísticas, profundizando en la variedad de estilos y matices”

2. 2. Hacia una definición de la danza como manifestación artística

Dado que la construcción del significado se relaciona con la percepción que tanto los creadores como los espectadores tienen de la danza como manifestación artística, percepción que influye de forma decisiva en la creación y en la recepción, hemos considerado conveniente comenzar este apartado con dos referencias relativas a la idea que de la danza pueda existir en ese ámbito que tradicionalmente se denomina como “conocimiento común”. Y para ello reproducimos dos definiciones de danza, la primera recogida en la Wikipedia o enciclopedia de la red de internet, y la segunda de una página web dedicada a la divulgación de este arte. En el primer caso se nos dice que:

La danza o el baile es una forma de arte en donde se utiliza el movimiento del cuerpo, usualmente con música, como una forma de expresión, de interacción social, con fines de entretenimiento, artísticos o religiosos (...). La danza también es una forma de comunicación, ya que se usa el lenguaje no verbal entre los seres humanos, donde el bailarín o bailarina expresa sentimientos y emociones a través de sus movimientos y gestos.”⁴⁴

En el segundo caso, se nos dice lo siguiente:

Se dice del baile realizado de modo artístico, teniendo en cuenta el concepto de belleza y armonía que todo arte contiene en sí mismo. Las líneas corporales y las poses técnicas pertenecen a “danzas académicas”, mientras que también existen, por ejemplo “danzas rituales” en donde el

⁴⁴Vid, <https://es.wikipedia.org/wiki/Danza> (Consultada el 18-08-2015). El uso de una fuente como la enciclopedia virtual no tiene otro objetivo que mostrar la visión común de la danza como manifestación artística, porque es, en definitiva, a partir de ésta cómo los espectadores construyen su visión de un determinado espectáculo, ante el que incluso se pueden preguntar si aquello que están viendo es danza u otra cosa. Una de las características de la danza posmoderna viene a ser el cuestionamiento de esa visión popular y común de la danza, lo que en ocasiones ha llevado a la crítica (Lepecki, 2006) a cuestionar la obra de algunos autores del ámbito.

movimiento es la más pura expresión de una cultura determinada./ La danza profesional atiende a métodos y se rige por reglas específicas en cuanto a lo musical y corporal.⁴⁵

Considerando ambas definiciones ya podemos elaborar una primera visión de la danza como manifestación humana que estaría caracterizada por los siguientes aspectos:

- Es una forma de arte que tiene en cuenta los conceptos de armonía y belleza, al igual que otras artes.
- Utiliza el movimiento del cuerpo o el cuerpo en movimiento. Es una forma de expresión y comunicación a través de lenguaje no verbal.
- Puede estar acompañada o no de música.
- Tiene diferentes finalidades: interacción social, entretenimiento, dimensión expresiva, dimensión religiosa.

Como vemos, a partir del conocimiento común ya podemos conformar una idea de danza que en buena medida es la que está presente en la mente y en la experiencia de los espectadores, aquellos que tienen la función de construir el significado, de todo cuanto acontece en la escena. Sin embargo, los creadores, y los investigadores aportan nuevos elementos que nos permiten conformar una idea de la danza en una perspectiva más científica, pero también más atenta a todas las manifestaciones a las que este arte ha dado o da lugar.

Según Pérez Soto (2008, p. 17), es difícil definir exhaustivamente un concepto, pues en esto consiste la riqueza y la complejidad del lenguaje. En efecto, en el ámbito del lenguaje común a las definiciones no se le requiere el grado de precisión que sí han de tener en el ámbito del conocimiento científico.

⁴⁵Vid, www.danzavirtual.com/palabras-de-danza-con-d/(consultado el 18-08-2015).



Figura 13. Presentación escénica de La Ribot⁴⁶.

Por eso, aún en el ámbito del conocimiento común, determinadas formas escénicas pueden provocar problemas en cuanto a la consideración y filiación de un determinado objeto artístico, y si bien, la inmensa mayoría de los espectadores no dudaría en calificar la última escenificación de *El lago de los cisnes* como danza⁴⁷, pudiera ser

⁴⁶Vid., http://arteescenicass.uclm.es/archivos_subidos/obras/83/LaRibot00.Chair2000.jpg

⁴⁷Originalmente encargado al maestro de la ópera de Moscú y presentado por primera vez sin mucho éxito en el teatro Bolshoi de Moscú en 1877 con la coreografía de Julius Reisinger. Más tarde y con mejor acogida se estrenó con nueva coreografía de Marius Petipa y de Lev Ivanov en 1895 en el teatro Mariinsky de San Petersburgo. Con música de Piotr Ilich Tchaikovski es el primero de los tres ballets que escribió este compositor. La historia de esta compañía comienza en 1773, con las clases de danza que se impartían

que una parte de los espectadores que asistieron al estreno de *Aksak* (Ir a anexos, Documentación audiovisual, AV-1) acabaran, como antes decíamos, por preguntarse: “¿Esto es danza?”. Lo mismo cabría pensar ante algunas propuestas de la bailarina y creadora La Ribot (María José Ribot, España 1962), como la que se ofrece en la figura 13.

Proponer una definición supone establecer una equivalencia completa y exhaustiva entre una palabra, “danza” y un conjunto determinado de enunciados, imágenes, experiencias y, a la poste, objetos artísticos. Y ello nos debería permitir entender exactamente qué es danza y qué no lo es, pero, no obstante, éste, el de danza, es un concepto complejo por lo cual resulta más difícil su definición, y mayor es aún el problema cuando nos situamos, como habremos de ver, en el campo de la danza más contemporánea. En todo caso, diferentes autores y autoras, han propuesto definiciones que consideramos pertinentes para las finalidades de este trabajo, que pasamos a analizar.

La profesora Herminia García Ruso (1997, p. 16) ofrece un conjunto de definiciones extraídas de la obra de varios especialistas, que a continuación reproducimos:

- “Cualquier forma de movimiento que no tenga otra intención... que la expresión de sentimientos, de sensaciones o pensamientos, puede ser considerada como danza.” (Sousa, 1980, p. 6)
- “La danza es la reacción del cuerpo humano de una impresión o idea captadas por el espíritu, porque cualquier movimiento suele ir acompañado de un gesto.” (Robinson, 1992, p. 6)

en un orfanato de Moscú y comenzando sus actuaciones en 1776 llegando a ser una de las compañías más importantes de Rusia; su escuela de ballet se ha convertido en una de las más antiguas y prestigiosas escuelas del ballet del mundo como (Abad Carlés, 2004).

- “La danza es un arte que utiliza el cuerpo en movimiento como lenguaje expresivo.” (Willem, 1985, p. 5)
- “La danza es una coordinación estética de movimientos corporales.” (Salazar, 1986, p. 9)
- “La danza es la más humana de las artes (...) es un arte vivo: el juego infinitamente variado de líneas, de formas y de fuerzas, de direcciones y velocidades, concurre a la realización de perfectos equilibrios estructurales que obedecen, tanto a las leyes de la biología como a las ordenaciones de la estética.” (Bougart, 1964, p. 5)
- “La danza puede definirse como la actividad espontánea de los músculos bajo la influencia de una emoción intensa, como la alegría social, o la exaltación religiosa. También puede definirse como combinaciones de movimientos armónicos realizados solo por el placer que ese ejercicio proporciona al danzante o a quien le contempla. Se trata de movimientos cuidadosamente ensayados que el danzante pretende representen las acciones y pasiones de otras personas. En su sentido más elevado, parece ser para el gesto-prosa, lo que el canto la exclamación instintiva de los sentimientos.” (Smith y Filson Young, 1910).⁴⁸
- “Danza es un movimiento puesto en forma rítmica y espacial, una sucesión de movimientos que comienza, se desarrolla y finaliza.” (Murray, 1974, p. 7)
- “Podemos definir la danza como arte en producir y ordenar los movimientos según los principios de la organización interna (composición en movimientos en sí mismos) y estructuras (disposición de movimientos entre sí) ligados a una época y a un lugar dado, con el fin de experimentar y comunicar un mensaje literal, como el ballet.” (Quebec, 1981, p. 77)

⁴⁸*The Encyclopedia Britannica*, vol. VII, citada en Leese y Packer, 1991, pp. 15-16.

Como podemos ver, en las definiciones invocadas ya son muchos otros los conceptos que habremos de considerar a la hora de definir cuáles son los rasgos pertinentes de la danza como manifestación cultural y artística, pero también los rasgos diferenciales que nos permitan considerar sus especificidades como manifestación escénica, como más adelante veremos.

Por su parte para conocer las características de la danza, Leese y Packer (1980, p. 15) recogen varias definiciones entre las que destacamos las siguientes:

- “La danza nace de los impulsos emocionales y la improvisación.” (Von Boehn, 1925)
- “La danza se utiliza para revelar estados de ánimo interiores y surge como consecuencia de un impulso.” (Brockhaus, 1934)

Pérez Soto por su parte nos propone acotar el concepto de danza, dada la enorme dispersión a que nos pueden conducir unas definiciones que implican elevadísima heterogeneidad de casos, atendiendo a los siguientes criterios: “Se trata de cuerpos humanos, solos o en conjunto, parciales o compuestos” (2008, p. 20). Del mismo modo, Dallal propone:

- “El arte de la danza consiste en mover el cuerpo guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación al acto o acción que los movimientos «desatan»” (1988, p. 10)
- “La materia propia de lo que ocurre es el movimiento. Tal como la materia propia de la pintura es el color o de la música es el sonido. El movimiento como tal, no las poses, ni los pasos. No aquello a lo que se refiere o lo que narra” (1988, p. 12).

Finalmente de la misma opinión es Ann Daly para quien, aunque la danza tiene un componente visual, “es fundamentalmente un arte kinestésico”, es decir, es movimiento (1992, p. 243).

Como podemos ver en la tabla en la que incorporamos los valores que nos ofrece cada una de las definiciones, muy variadas todas en la idea de danza que nos trasladan, el concepto “danza” se explica a partir de una serie de conceptos fundamentales:

- En primer lugar tenemos la idea de movimiento, que curiosamente se vincula tanto con la idea tradicional de danza, como con la idea más contemporánea. Le Boulch (1992) realizó interesantes propuestas en torno a la idea de movimiento que son importantes en danza, porque de ellas podemos extraer una visión especialmente significativa para explicar la evolución de la expresión danzada en los últimos doscientos años y que se vincula con los tránsitos entre movimiento transitivo y movimiento expresivo, lo que permite incorporar al campo de la danza numerosas expresiones danzadas que según el canon clásico de la danza quedarían fuera del mismo.

	Von Boehn 1925	Brockhaus 1934	Bougart 1964	Murray 1974	Sousa 1980	Quebec 1981	Willem 1985	Salazar 1986	Dallal 1988	Leese/ Packer 1991	Robinson 1992	Pérez Soto . 2008
Materia:movimiento				X	X	X	X	X	X			X
Expresión sentimientos, emociones, pensamientos	X	X			X					X		
Reacción del cuerpo humano											X	
Arte			X			X	X		X			
Cuerpo como lenguaje							X					
Coordinación estética			X					X				
Actividad espontánea de músculos bajo emociones										X		
Movimientos armónicos										X		
Movimiento ritmo y espacio				X								
Comunicación de mensaje						X						
Movimientos del cuerpo en relación a un espacio									X			
Movimiento / significación									X			
Nace de impulsos y emociones internas	X	X									X	
Se trata de cuerpos humanos											X	X
Coreógrafo, intérprete, público												X

Figura 14. Cuadro de elementos caracterizadores extraídos de diferentes definiciones de autores y que definen lo que es danza.

Considerando la tabla que proponemos en la figura 14 se podría decir que la danza es el arte del cuerpo en acción, en movimiento, si bien es una dimensión que comparte con otras actividades humanas, como puede ser el deporte y en especial determinadas disciplinas como la gimnasia, sea rítmica sea deportiva. Esto nos llevaría a la consideración que hace Le Boulch (1992) en torno al movimiento expresivo, que vendría a ser una segunda forma en que se traduce la motricidad humana, cuando deja de ser transitiva y se convierte en expresiva.

La motricidad transitiva es consubstancial al movimiento humano pero se ejerce por igual en el curso de las actividades técnicas a la vez de artísticas y de las actividades lúdicas, e implica la regulación minuciosa de la cooperación de los diferentes grupos musculares que permiten un buen ajuste del movimiento al fin propuesto, lo que se llama “intencionalidad” de la conducta motriz significativa. Lo que implica que una finalidad más o menos consciente de las acciones preside la ejecución de todos los movimientos coordinados. De esta forma, a partir del movimiento transitivo, surge el movimiento expresivo, como algo propio de una gestualidad humana que va más allá del simple movimiento, y que busca darle a este una dimensión nueva, sea con finalidades comunicativas sea con finalidades artísticas.

Este tránsito entre movimiento transitivo y movimiento expresivo, característico de la “motricidad artística” está presente no obstante en numerosas manifestaciones en las que la motricidad transitiva es la base fundamental, como en el deporte. Una transición especialmente relevante por cuanto si bien en la danza clásica el movimiento transitivo está marcado con una fuerte pátina expresiva, siendo entonces el movimiento expresivo el dominante, en determinadas manifestaciones de la danza más contemporánea, especialmente la posmoderna, el movimiento transitivo ocupa el lugar predominante del expresivo.

Considerando la tabla de la figura 14 se puede concluir que a lo largo de la historia de la danza han variado los elementos caracterizadores de ésta, a pesar de existir elementos

comunes que se repiten en varias épocas. En un principio la danza se consideraba una forma de expresión que nacía de impulsos y emociones internas, una actividad artística y con características estéticas. Más adelante la danza es considerada *movimiento* desde la década de 1974 hasta los autores más actuales. Esta característica de movimiento varía según la época considerándose la danza en momentos como combinación de movimientos armónicos, movimientos del cuerpo en relación a un espacio e incluso movimiento con significación. Por tanto esta disciplina se haya sustentada en el *movimiento* como elemento caracterizador, y este concepto vincula el movimiento y la danza con otras áreas de conocimiento de la actividad humana, áreas desde las que en algunos casos han surgido principios y teorías del movimiento que han sido aplicadas al estudio de la danza (Langlade, 1983; Le Boulch, 1992; Parlebás, 2001; Dallal y Botana, 2010). Además, dentro de las definiciones interfiere el movimiento en relación al ritmo y al espacio, a la expresión y a la significación de un mensaje y a su propia armonía o a la ruptura de ésta. Por tanto dentro del movimiento está todo lo que implica el ser humano biológicamente, fisiológicamente, anatómicamente, motrizmente, cognitiva, expresiva y socialmente.

Además, en este caso, como en otros casos en los que la actividad es movimiento (patinaje artístico, gimnasia rítmico-acrobática, natación sincronizada y gimnasia estética), vemos que el componente artístico-interpretativo es un elemento característico y constitutivo, pero lo que diferenciará a las disciplinas propias de la gimnasia de las otras será, entre otros elementos, el competitivo como objetivo de la práctica, que en ningún caso aparece en el caso del espectáculo escénico de danza.

En los primeros momentos se puede ver que el elemento central en la danza es la expresión de sentimientos y emociones y es generada por impulsos y emociones internas, como algo orgánico. Estos elementos también se consideran característicos en las últimas décadas analizadas. Además del movimiento, la emoción o el sentimiento, el cuerpo humano

de quien danza se entiende como elemento fundamental de la danza, sea en su dimensión total o parcial. Y en relación a esto hay que considerar el concepto de *cuerpos parciales* con el que se designa por un lado el cuerpo de las personas que tienen alguna discapacidad o amputación, como sucede en la compañía Candoco Dance Company⁴⁹.



Figura 15. Ballet 12 de Claire Cunningham por la Candoco Dance Company. Año 2012, Londres. Imagen de Rachel Cherry.

⁴⁹ Compañía de danza contemporánea de bailarines discapacitados, fundada en 1991 por Celeste Dandeker y Benjamín Adam, primera compañía profesional que integra bailarines discapacitados y no discapacitados. La directora se retiró en 2007 pero encargó nuevas obras a coreógrafos de renombre. Esta fue la estrategia del éxito de la compañía, que fue catapultada en el mundo de la danza convencional (Canalias, 2013, p. 78).



Figura 16. Ballet Lunar Sea, de Moses Pendleton, por la compañía Momix. Año 2008, Londres⁵⁰.

También mostrar lo que se considera el cuerpo de forma parcial, a través de elementos o formas, como realiza la Compañía Momix. Se entiende por cuerpos compuestos, dos o más cuerpos ligados permanentemente, como las creaciones de la compañía Pilobolus⁵¹.

Este elemento, el *cuerpo humano*, es esencial en algunas definiciones como materia prima (Dallal, 1988), en cualquiera de las formas antes citadas de presentación y representación. Son el hombre y la mujer a lo largo de la historia quienes han realizado estos movimientos que crean la disciplina, y quienes los han calificado y registrado, copiado y ampliado. El cuerpo humano, sus miembros, las partes que los conforman, sus límites funcionales y morfológicos son el elemento protagonista y característico de esta actividad.

⁵⁰ Fuente: <http://www.mosespendleton.com>

⁵¹ Es una compañía de bailarines ilusionistas conocidos internacionalmente por presentar un trabajo de gran creatividad y belleza física. Ha sido conocido por su capacidad de evocar un mundo de imágenes surrealistas utilizando accesorios, la luz, la sombra, el humo y el cuerpo humano. Bajo la dirección de su fundador Moses Pendleton han bailado por todo el mundo. Esta compañía se funda en 1981 en Washington, Connecticut y continúa sus creaciones y actuaciones en la actualidad. <http://www.mosespendleton.com/>

Con el trabajo y el ejercicio, el cuerpo humano del bailarín, que ya por su estado de ser humano cuenta con unos límites reales, podrán desarrollar sus capacidades alcanzando grandes proezas físicas, pero en la realidad no llegarán a elevarse del suelo por si mismos sino es en un salto, pues todo bailarín solo podrá realizar las proezas que sus fuerzas y sus límites físicos le permitan. Esta constitución física del hombre y de la mujer resulta ser la fuente y el límite de toda danza, además de las características esenciales de cada cuerpo humano, donde entrarían las diferencias antes mencionadas de parcialidad y totalidad, además de las diferencias existentes entre todos y cada uno de los seres humanos.



Figura 17. Ballet Shadowland por la compañía Pilobolus. Año 2009, Madrid⁵².

Continuando con el análisis de las definiciones vemos que la danza tiene dos dimensiones que la caracterizan como actividad escénica, que son *la expresión* y *la comunicación*, siempre presentes en mayor o menor medida en todo espectáculo. Se trata de

⁵² Fuente: <http://www.neo2.es/blog/2009/09/pilobolus-shadowland/>

dos dimensiones especialmente relevantes por cuanto las dos tienen especial incidencia, de forma explícita o implícita en la generación del espectáculo y en su “puesta en la escena” para la presentación pública, como más adelante mostraremos. Por último y como elemento considerado por la mayoría de los autores y autoras citadas la danza se considera un *arte*, en este caso *arte escénica* en tanto existe como tal en el momento de su puesta en escena al alcance de la recepción de los espectadores, lo que tiene especial relevancia en la dimensión comunicativa antes señalada.

Considerando los puntos de vista señalados, lo propio de la danza sería el movimiento; lo esencial, lo diferencial, lo distintivo en danza no sería el tema al que la narración escénica pueda hacer referencia, el mensaje, ni el valor expresivo de la ejecución, ni la relación de esta con la música, con el vestuario o con el relato, ni siquiera el dominio del espacio escénico o de una técnica corporal específica, sino el modo en que se realiza el movimiento y se presenta ante el público. Se trata del movimiento, de sus valores específicos, o lo que Ann Hutchinson (2005) define y muestra como adverbios dentro de su “árbol de los elementos de la danza”, donde señala a quién realiza el movimiento o *nombre* (parte o partes del cuerpo), qué movimiento realiza o *verbo* (rotación, flexión, extensión u otras capacidades de movimiento en función del nombre o quien lo realiza), y, por último, cómo realiza el movimiento o adverbio (tiempo, dinámica, forma de acción/verbo, energía, grado de acción, etc.

ÁRBOL FAMILIAR DEL MOVIMIENTO

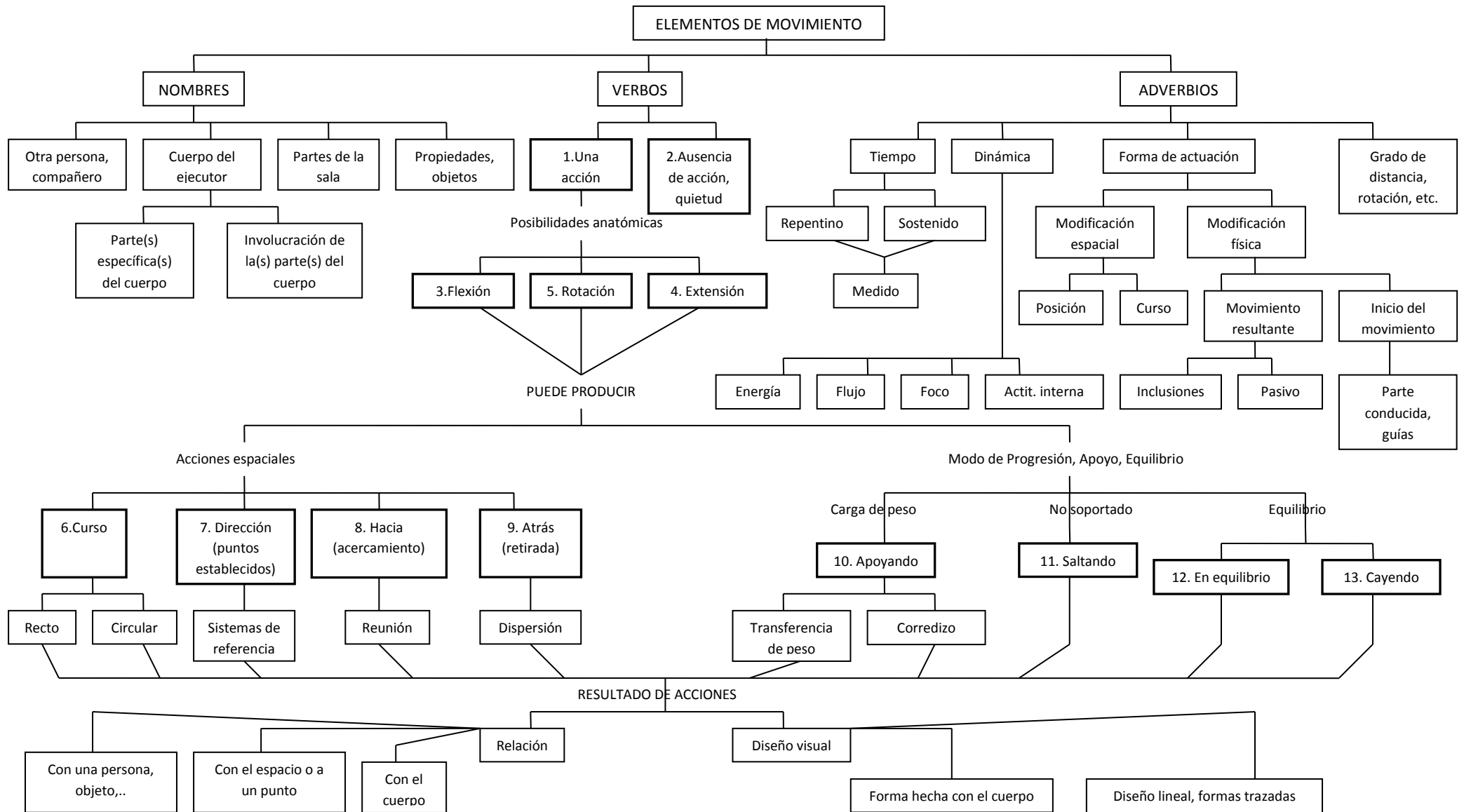


Figura 18. Árbol familiar del movimiento según Ann Hutchinson

Por tanto, el movimiento es un elemento definitorio de danza, unido a otros elementos que configuran lo específico en cada caso. Una vez que este principio está establecido resulta obvio que el movimiento no se puede separar completamente, o no siempre de otros elementos: música, relato, escenografía, pero queda claro lo que es propio y lo que es complementario. Por este motivo, para los objetivos de la investigación es absolutamente necesario un análisis del movimiento. Dado que esta investigación pretende establecer los procesos por medio de los cuales el creador y el receptor crean el significado a través del significante, siendo este primordialmente un cuerpo en movimiento, se hacen necesarias algunas consideraciones en torno al uso que del movimiento hace la danza frente a otras artes escénicas en las que el cuerpo en movimiento es igualmente importante, y sin el que difícilmente podrían ser consideradas como tales.

Como hemos visto la danza se explica a partir de una serie de rasgos específicos sustantivos e incluso a veces diferenciales que nos permite al mismo tiempo situarla en el campo de las artes escénicas, al lado de otras manifestaciones como el teatro, la ópera, el circo o la magia. A continuación analizamos algunos de los más importantes rasgos que configuran la danza como fenómeno escénico diferencial frente a otros.

2.3. La danza como manifestación escénica

La danza como disciplina artística se puede estudiar tanto en la perspectiva de la motricidad en tanto implica movimiento, como en la escénica, en tanto ese movimiento que ejecuta un intérprete está pensado para ser contemplado por un espectador, que es, como venimos diciendo, el que construye el significado último de ese movimiento, con lo que aparecen en nuestro horizonte, cuestiones ya señaladas, entre ellas el modo en

que las grandes tradiciones de creación en danza que podemos considerar en los dos últimos siglos, establecen las pautas para la construcción del significado, de modo que el proceso de comunicación que todo acto escénico implica se pueda dar en mayor o menor medida.

Como veremos, las cinco tradiciones principales que en la danza se configuran a lo largo de los siglos XIX y XX, y a los que dedicaremos el bloque tres del presente trabajo, se pueden distinguir porque participan de ideas distintas acerca de lo que pueda ser la construcción del mensaje en la escena, de las claves de la convención escénica y de los elementos de significación que en cada caso se utilizan para construir el significado en la perspectiva de la creación e igualmente de la recepción, llegando incluso a cuestionar lo que tradicionalmente se han considerado danza de lo que no siempre estamos dispuestos a considerar como tal.

Todo ello nos sitúa en el territorio de las razones puramente artísticas, pero también en el de las educativas, pues en las escuelas profesionales y superiores de danza existe un perfil profesional que cada alumno o alumna debe construir a partir de un conocimiento teórico, práctico y metodológico de esos grandes paradigmas que consideraremos en el bloque número tres, donde mostraremos el proceso de evolución histórica que lleva de la danza clásica a la danza posmoderna, y por dar dos ejemplos de *El lago de los cisnes* en su versión canónica a *Aksak*.

Como se ha dicho una de las finalidades centrales de este trabajo consiste en superar ese estadio de indefinición no tanto en relación a lo que pueda ser o no ser danza cuanto en torno a lo que pueda o deba ser un determinado paradigma o estilo, y por ello nos proponemos, no solo definir la danza frente a otras manifestaciones escénicas artísticas y simbólicas, sino también establecer una taxonomía clara y precisa

de sus grandes paradigmas y estilos, lo que nos permitirá ubicar adecuadamente cualquier manifestación de expresión danzada.

A continuación abordaremos el concepto de arte escénica para ver las características singulares de la danza como un arte tal, y comenzaremos por decir que una de las cuestiones fundamentales que la danza comparte con otras manifestaciones artísticas es su condición de espectáculo, más concretamente de espectáculo escénico, lo que implica que los procesos de expresión tienen lugar, de forma preferente, en una escena en torno a la que se congrega el público. Es esta una característica fundamentadora que comparte con otras manifestaciones, desde las artísticas hasta las deportivas.

No abordaremos aquí en profundidad el concepto de espectáculo, dado que esa derivación nos alejaría de nuestro objeto de estudio, pero sí es relevante analizarlo en relación con la idea de artes escénicas, en tanto estas hacen referencia a un conjunto de manifestaciones artísticas que se concretan en espectáculos y que comparten con la danza algunas características singulares, si bien cada tipología genérica de espectáculo escénico y artístico tiene sus propios rasgos pertinentes y diferenciales.

El diccionario de la Real Academia Española (RAE, 1992, p. 892) define así el término “espectáculo”:

1. “Función o diversión pública celebrada en un teatro, en un circo o en cualquier otro edificio o lugar en que se congrega la gente para presenciarla”
2. “Aquello que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros aspectos más o menos vivos o nobles”.
3. “Acción que causa escándalo o gran extrañeza”

La primera acepción es sumamente amplia y permite incluir manifestaciones como teatro, baile, danza, música, torneo, circo, deporte y otras que más adelante nombraremos. En las dos acepciones siguientes se podrían incluir una gran diversidad de manifestaciones, celebraciones, fiestas y otros productos culturales de raíz muy variada, incluso conductas considerando la acepción tercera. En nuestro caso, nos interesa delimitar qué espectáculos se consideran arte, y propios de la escena, para poder distinguir, de forma objetiva y científica los espectáculos escénicos de lo que no lo son, y, en ellos, los que se agrupan en torno al concepto de danza y los que no.

Para comenzar, habría que decir que las investigaciones en torno al concepto de espectáculo y más concretamente en torno al concepto de espectáculo escénico, o también en torno a lo que sea o no sea artes escénicas son muy escasas. Entre los trabajos pioneros y que todavía reclaman una revisión importante hay que situar la obra de Tadeusz Kowzan, *Literatura y espectáculo* (1992) en el que proponía una primera mirada sistematizadora al problema. Ese trabajo junto a otras aportaciones que ha realizado en torno a las especificidades del teatro como arte escénica nos puede ser de ayuda para considerar aquello que es arte y escénica de lo que no lo es, partiendo fundamentalmente de criterios formales, considerando pues los elementos de significación pero también un hecho substantivo, como es el carácter ficcional del espectáculo escénico, que nos permite dejar a un lado un número considerable de otros espectáculos como los deportivos, en los que el concepto de ficción, y por tanto, la idea de representación, está ausente.

En efecto, una de las características que más y mejor y definen al espectáculo escénico propio de las artes escénicas, es su carácter de RE-presentación, es decir, la presentación recurrente en la escena de una obra de ficción. Y otra de las características que igualmente definen el espectáculo radica en el hecho de que para construir la ficción

que luego será RE-presentada, los creadores utilizan un conjunto de elementos de significación (Kowzam, 1968) que les permiten construir en la escena un mundo dramático, sea aquel en el que transcurren las peripecias de *Las tres hermanas* de Antón Chejov, sea aquel en el que se muestra *El lago de los cisnes*.

En España, Andrés Amorós y José María Borque (1999) han realizado una aportación muy sustantiva en torno a la idea de espectáculo, de espectáculo escénico y de artes escénicas, en tanto con su propuesta se pueden diferenciar con nitidez unas manifestaciones de otras. Con todo, esa propuesta de diferenciación es algo que hay que inferir de su estudio, en el que nos ofrecen una taxonomía de espectáculos, sin que en ningún momento no obstante se presente un desarrollo teórico del concepto, de sus tipologías y de los medios de llegar a las mismas; no existe de forma explícita una propuesta en la que se exprese esa diferencia a través de los rasgos pertinentes de cada modalidad de espectáculo.

Como quiera que en esta investigación no perseguimos un estudio sistemático del espectáculo en sus características y tipologías, a partir de los elementos diferenciales en cada caso, queremos centrar nuestra atención en los espectáculos que en buena medida se podrían agrupar bajo la idea de danza, de baile o de movimiento, pues son ellos los que se vinculan con nuestro objeto de estudio.

En todo caso la propuesta de Amorós y Borque (1999) nos permite abordar al menos una idea de diferenciación de la danza en relación con otras artes escénicas, si combinamos su taxonomía con el análisis que Kowzan (1969) propone de los elementos de significación que pueden concurrir en la escena y que nosotros abordaremos desde la perspectiva de la danza para adaptar y ampliar la tabla como se podrá ver más adelante.

Amorós y Borque (1999) señalan que dentro de la escena nacional podemos documentar en una perspectiva histórica espectáculos teatrales, espectáculos de la fiesta,

espectáculos de baile o danza, espectáculos de música, espectáculos de la voz y la palabra, y espectáculos de riesgo, competición y habilidad. Pero en cualquier caso su esencia depende de aquellos elementos que le son sustantivos. Partiendo de la clasificación de Amorós y Borque podríamos llegar a una clasificación general de los espectáculos considerados a partir de aquellos elementos que consideramos propios de las artes escénicas en contraposición a otras artes o manifestaciones artísticas, e incluso fiestas y celebraciones. En efecto, todas las manifestaciones consideradas por Amorós y Díaz Borque comparten una serie de rasgos comunes que las identifican como danza y como manifestación artística que se da en la escena, y el hecho de que sea una manifestación escénica implica la presencia de un espectador que la contempla y que atribuye significado a todo aquello que ve. Con lo cual podríamos concluir que la danza no solo es un proceso de expresión y de creación sino que también y sobre todo supone un proceso de comunicación que implica una recepción activa por parte del espectador, que es en suma quien construye significados.

Podríamos decir que la danza como manifestación escénica tiene un carácter ficcional, en tanto es una RE-presentación, o incluso una presentación de un acto extracotidiano, siguiendo las propuestas de Richard Schechner (2002) en torno a manifestaciones límite como la presentación escénica (*performance* en inglés), pero igualmente es una manifestación que participa de una serie de elementos de significación entre los que adquiere especial relevancia el cuerpo en movimiento en un tiempo y en un espacio, y frente a la mirada, o la participación incluso del espectador.

Volviendo a la tabla de Kowzan diríamos que a excepción de la palabra la danza, de un modo u otro utiliza todos los elementos de significación que le son propios al teatro y a otras artes escénicas, y de su presencia y ausencia, y de las combinaciones posibles que se puedan hacer entre ellos deriva el concepto de danzalidad, similar en su

carácter explicativo y/o diferencial al de teatralidad, y que nos permitirá diferenciar diferentes estilos y paradigmas. Se diría entonces que la característica esencial de la danza es esa danzalidad que como en el teatro puede estar acompañada de una mayor o menor dramaticidad, pero siempre habrá cuerpo, o sustitutos de cuerpos como en el caso de los autómatas, y movimiento.

1. Palabra 2. Tono	Texto Pronunciado	Actor	Signos Auditivos	Tiempo	Signos Auditivos (Actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión Corporal		Signos Visuales	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencia exterior del actor			Espacio	
9. Accesorio 10. Decoración 11. Iluminación	Aspecto del Espacio Escénico	Fuera Del Actor	Signos auditivos	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Fuera del Actor)
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos auditivos (Fuera del actor)

(Kowzan, T., 1986)

Figura 19. El signo en el teatro según Kowzan (1969, p. 32)

Tenemos pues que la danza es una manifestación que se da en una escena o escenario, entendido este como el espacio destinado para la presentación de un determinado hecho expresivo que va a ser contemplado por un espectador, por lo que, el escenario es ese espacio que ocupa el intérprete y supone el punto focal para el público.

Todo espacio escénico puede entenderse y armarse de una manera clásica o innovadora, y así en el arte de vanguardia la escena puede aparecer configurada como cualquier espacio aleatorio en el que sea posible la comunicación entre creador y espectador, fuera de los espacios escénicos convencionales, (Trancón, 2006).

Podemos considerar entonces que la danza requiere un “espacio”, tanto para el creador como para el espectador. Se trata de una actividad que comparte una serie de características con otras actividades humanas más o menos próximas, una de ellas sería el ritmo de ejecución, (marchas, natación, acrobacias,...) si bien habremos de diferenciarlas en función de su finalidad última. Realmente toda actividad humana tiene un ritmo, siendo este una características sustantiva propia de la danza, pero también lo tienen otras manifestaciones que participan de la condición escénica, en tanto se realizan en una escena que aparece rodeada por el espacio del espectador, y entre ellas podríamos situar la gimnasia rítmica, el patinaje artístico o la natación sincronizada. La frontera entre lo que llamaríamos danza y aquello que habría que denominar de otra forma ya no se puede establecer en función del criterio escénico pues las actividades escénicas señaladas también suponen una coreografía y tienen una clara aspiración estética. ¿Dónde estaría entonces la frontera entre esas manifestaciones escénicas que utilizan el cuerpo en movimiento como elemento fundamental?

En efecto, como se ha señalado, una de las características de la danza radica en el hecho de que uno de sus elementos fundadores es el movimiento, que a su vez también lo es de otras de las actividades mencionadas, como el patinaje artístico, la gimnasia rítmica o la natación sincronizada⁵³. Por tanto no es el movimiento la

⁵³Estas especialidades deportivas y su puntuación se basan en Códigos reglamentarios publicados por cada federación deportiva de cada especialidad, en este código aparecen las dificultades o ejercicios técnicos y su correspondiente valor cualitativo. Es en estos Códigos en los que se basan las creaciones a nivel técnico y las puntuaciones a nivel jurado. Estos reglamentos o códigos de cada especialidad son modificados en función de las necesidades que surgen en las competiciones y se basan en la realidad de la competición.

característica que diferencia estas actividades, ya que en todas ellas se dan movimientos codificados y técnicos específicos. La particularidad de la danza es que constituye un fenómeno de ficción, en tanto las otras manifestaciones son hora una competición hora una exhibición, que pueden obedecer a un guión predeterminado pero en ningún caso tiene como referencia fundamental un universo dramático.

	DANZA	DANZA-TEATRO	PERFORMANCE	DEPORTES ARTÍSTICOS
Ejecución técnica	X	X	X	X
Representación	X	X	0	0
Presentación	0	0	X	X
Ficción	X	X	0	0
Competición	0	0	0	X
Bailarín	X	X	X	0
Intérprete	X	X	0	0
Deportista	0	0	0	X
Escena	X	X	X	X

Figura 20. Rasgos de la danza. Elaboración propia

Analizando la tabla de la figura 19 vemos que no todo es danza, y por ello es importante distinguir entre manifestaciones que están próximas en cuanto a sus elementos y finalidades pero que aún así pertenecen a universos diferentes, como en el caso, en el que encontramos manifestaciones artísticas que compartían su dimensión escénica pero que diferían en cuanto a sus finalidades y sus referentes simbólicos. Dentro de lo que vamos a considerar como danza, el movimiento será una de las características fundamentales, si bien ese movimiento no sólo tiene una dimensión expresiva sino que se vincula con un universo de ficción, y por tanto simbólico, que se quiere recrear en la escena, y que cobrará forma a través de la recepción del espectador.

La forma en que se construyen esos universos de ficción siempre a partir del movimiento y de otros elementos de significación escénica, y la manera en que todo ello se instala en un proceso de comunicación, es lo que nos va a permitir diferenciar entre los diferentes estilos que cabe considerar en el mundo de la danza y entre los diferentes paradigmas que se vienen sucediendo en el proceso de renovación artística y técnica de la misma. Y todo ello nos permitirá distinguir entre danza clásica, danza moderna, danza neoclásica, danza postmoderna-contemporánea, danza teatro o danzas folclóricas como danza oriental o danza Kathakali (entre otras danzas folclóricas) y entre las diferentes manifestaciones que se producen en la escena mundial.

Tras el análisis de las características que definen la danza la autora propone como definición la siguiente:

Forma de arte asentada en la expresión y la comunicación y que utiliza como códigos de creación el movimiento generados por el cuerpo humano, dentro de todas las posibilidades de éste, y que se acompaña de otros elementos de significación, configurando todo el conjunto una danzalidad específica.

En páginas que conforman el bloque número 3 se analizará cómo esta idea de danza se ha configurado a lo largo de la historia, especialmente en los últimos dos siglos, y veremos cómo la idea de danza pasa de ser un movimiento que ilustra una narración, o signifiante que persigue narrar un significado, a un signifiante en busca de significado.

2. 4. Danza y teorías de la comunicación

Como acabamos de decir, la danza debe considerarse como una manifestación escénica, lo cual implica una comunicación entre la escena y aquello que no es escena,

donde debemos situar el espacio del espectador. Como afirmó Peter Brook en 1968 (2012, p. 19) en relación con el teatro, podemos tomar un espacio vacío, denominarlo escena y hacer que una persona ejecute en ese espacio un movimiento mientras otro le mira, y eso sería para Brook todo lo que se precisa para crear un fenómeno teatral. Lo mismo se podría decir de la danza. La danza es, ante todo, un fenómeno de expresión y de comunicación, por eso es tan importante considerar lo que las teorías de la comunicación nos puedan decir para explicar la estructura comunicativa del espectáculo de danza, dado que el objetivo de la presente investigación consiste en analizar cómo se genera y se construye la significación que se deriva de los procesos de expresión y de comunicación que se activan en el proceso de creación.

En su panorámica sobre las aportaciones que diferentes autores han hecho en el campo de la definición de lo que pueda ser la comunicación, el profesor Martín Algarra (2003, p. 54) señala que a la hora de definir la comunicación existen dos perspectivas: la relacional y la simbólica.

- La *perspectiva relacional*: la comunicación se explica como cualquier tipo de relación, incluso el mero contacto, sea este del tipo que sea. Esta visión de la comunicación se compadece con la naturaleza de la danza como manifestación cultural asentada en la convención de que un emisor es intérprete y un receptor es público, pero además, como dijimos, en el hecho de que todo signo que se sitúa en escena, o todo hecho que antecede la comunicación escénica acaba por tener significación.
- La *perspectiva simbólica* implica que en esa relación se emiten mensajes con un contenido cognoscitivo, y se la llama simbólica porque ningún mensaje puede ser transmitido si no es por medio de una representación, y las representaciones

creadas por el ser humano se construyen con signos y símbolos que tienen significación.

Son éstas, dos formas básicas de entender la comunicación, que en nuestro caso, resultan complementarias, pues en la danza como manifestación cultural siempre cabe considerar la perspectiva relacional y la perspectiva simbólica, y la danza no puede ser danza sin que al mismo tiempo confluyan ambas perspectivas.

Continuando con la síntesis del profesor Martín Algarra (2003, p. 60), también tenemos que considerar aquellas características que definirían la comunicación y que son especialmente relevantes en el estudio que estamos acometiendo. En su opinión la comunicación presenta los siguientes rasgos:

- Es humana, y al decir que es humana estamos considerando que es mucho más que un simple trasvase de información, asentado en el viejo esquema de estímulo-respuesta, pues la comunicación implica interacción, y en cada acto de comunicación ésta se va a ver influida por la interacción que se produce entre emisor y receptor, con lo cual cobra especial importancia el tiempo, el espacio y, en definitiva, el contexto en el que esa comunicación se produce. Esto es especialmente relevante en el caso de las artes escénicas por cuanto la escena no es un lugar prefijado con carácter universal sino que es aquel que emisores y receptores deciden considerar como tal⁵⁴.

⁵⁴ Durante 12 años (1995-2007) y promovido por el Teatro Galán de Santiago de Compostela, se celebró el festival de danza para paseantes “En pé de pedra”. Se mostraban las corrientes de la creación actual a través de la participación de distintas compañías de danza que actuaban en diferentes zonas de la ciudad y siempre en exterior, en la calle. En la actualidad y desde 2011 existe con similares características el festival “Corpo (a) terra” que se celebra en la ciudad de Orense.

- Es social, y el carácter social de la comunicación se deriva de la condición de fenómeno humano, pero, no obstante, no debemos olvidar que las artes escénicas, por su naturaleza y en su historia, son manifestaciones culturales con una fuerte dimensión social, en tanto en su historia se configuran como artes de y en la comunidad. En la actualidad todavía existe en todo el mundo un variado catálogo de danzas populares y comunitarias que en muchos casos nos retrotraen al momento mismo en que la danza surge de la combinación de sonido y movimiento, ejecutados por unos intérpretes ante su comunidad. Esa dimensión social se ha mantenido a lo largo de los siglos y sigue siendo una de las características fundamentales de la danza como manifestación.
- Es referencial. Todo acto de comunicación, incluyendo al emisor, al receptor y a los mensajes, tiene un carácter referencial, por cuanto siempre remiten a un tiempo, a un espacio, a un contexto cultural. Tomemos en consideración un signo emitido, o tomemos en consideración un espectáculo como signo, ambos tienen un carácter referencial. Contemplar una danza de un coro ucraniano tiene un valor de denotación y de connotación diferentes al de otro espectáculo de danza, y cada uno de los signos de los que se compone el dicho espectáculo tienen igualmente carácter referencial. Y en esa referencialidad radica uno de los aspectos fundamentales para considerar la significación, pues cada signo tendrá un significado referencial en el momento y espacio en el que se muestra.
- Es compleja. La complejidad de la comunicación en el ámbito de las artes escénicas deriva de los diferentes procesos de comunicación que se ponen en marcha en todo espectáculo teatral. En efecto, en un espectáculo de danza se producen fenómenos de comunicación intrapersonal, interpersonal, mediada, corporativa, y de masas (Lucas Martín *et ál.*, 2009). Sin embargo, estos procesos

comunicativos se dan por partida, cuando menos, doble, porque el proceso de comunicación intrapersonal es inherente al personaje que está en escena, al actor que lo interpreta, y al espectador que los contempla, y en esa comunicación intrapersonal se producen fenómenos de codificación y descodificación vinculados al momento vivido y a la significación del momento vivido. Del mismo modo la comunicación interpersonal se produce entre los ejecutantes de la partitura escénica en escena, se produce entre las personas a las que esos ejecutantes dan vida configurando así su mundo dramático, entre los espectadores que les contemplan, y, entre todos ellos, lo cual nos da una idea de las muy diversas interacciones a que da lugar un espectáculo y que tornan la comunicación en especialmente compleja. Baste decir que el modo en que una compañía anuncia a través de un cartel un espectáculo, ya supone una forma de establecer una interacción y al mismo tiempo establece parámetros para construir la significación.

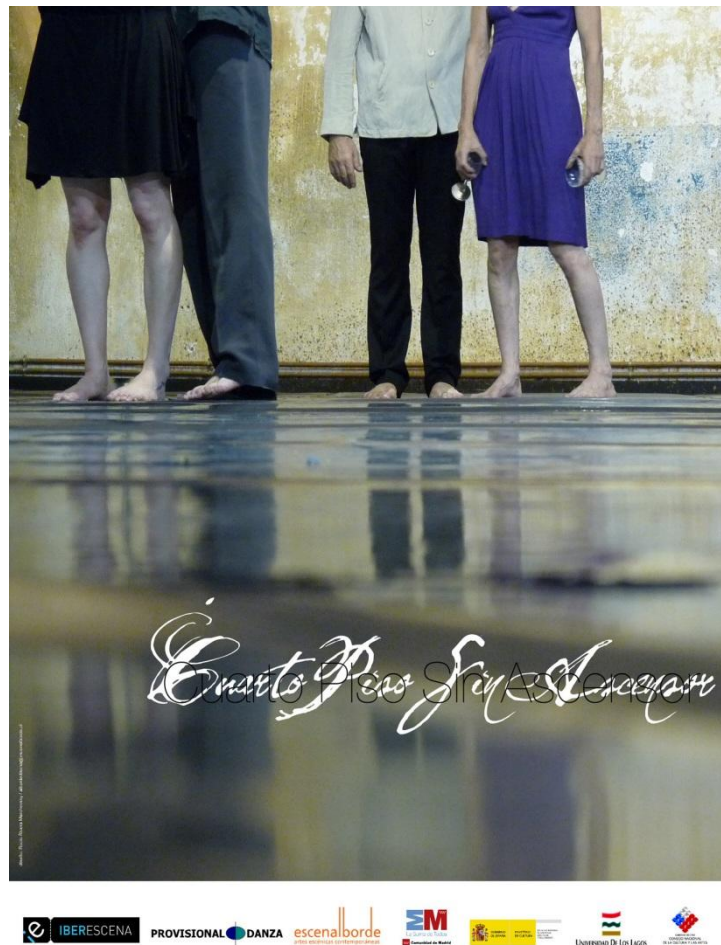


Figura 21. Provisional danza, *Cuarto piso sin ascensor*.

- Se da en un presente. Uno de los rasgos que más y mejor definen las artes escénicas es el hecho de su inmediatez. El espectáculo tiene un carácter efímero en tanto desaparece en el momento en que aparece, es decir, no cabe la posibilidad de volver atrás. Como el agua de un río que fluye, y siguiendo la sabia reflexión del filósofo griego Heráclito, permítaseme decir que *jamás volveremos a ver la escena que acabamos de ver*. Esto tiene implicaciones importantes para nuestra investigación por cuanto la construcción del significado se realiza en presencia y en ausencia, en presencia y en ausencia en relación al objeto que provoca la significación. La codificación del emisor, y siendo un arte escénica, la réplica de esa codificación que realiza el ejecutante que en muchos

casos es bailarina, es descodificada por el receptor, no solo en el momento en que esa codificación se presenta en la escena, sino también en el momento en que desaparece, e incluso podemos decir que el espectáculo acompañará al receptor a lo largo de su vida, en tanto forma parte de su experiencia y de su memoria, con lo que podríamos decir que en la construcción del significado de un espectáculo van a incidir otros espectáculos creados o contemplados.

Además de estas características que definen al hecho comunicativo, debemos de considerar las características específicas de la comunicación artística, sobre todo de aquella comunicación artística que tiene las características propias de las artes escénicas, y que como hemos dicho, poseen un carácter efímero, hechos que, como se ha dicho, influyen en la construcción de la significación. Aquí es donde conviene recordar lo que decía Martín Algarra (2003, p. 56) en relación con la perspectiva simbólica y la perspectiva relacional en comunicación, señala que siendo la primera importante en la configuración del mensaje, “sin relación no sería posible la comunicación”. Añade además que: “La comunicación tiene que ser una interacción que tenga como finalidad que lo expresado sea comprendido por el otro, y que éste efectivamente comprenda lo que significan tanto la acción como su contenido expresivo”, contenido este que en caso de la artística adquiere una relevancia especial.

Dentro de las teorías de la comunicación, cabría considerar el denominado paradigma de Lasswell, que partía de los que se ha denominado “modelo de modelos”, desarrollado por Claude Elwood Shannon, y Warren Weaver⁵⁵ que entienden la comunicación desde la perspectiva del proceso de transmisión de información, asentado

⁵⁵ Teoría de la información, también conocida como Teoría matemática de la comunicación. Presentada en 1948 por Claude E. Shannon y Warren Weaver, está relacionada con las leyes matemáticas que rigen la transmisión y el procesamiento de la información y se ocupa de la medición de la información y de la representación de la misma así como también de la capacidad de los sistemas de comunicación para transmitir y procesar información.

en un modelo cibernético que en aquellos momentos se estaba desarrollando al albur de los primeros mecanismos electrónicos. Estos hablan de información desde una perspectiva cuantitativa, que no tiene en cuenta el “contenido” del mensaje, sino que se centra en el proceso de transmisión. Este modelo es aplicable a cualquier mensaje con independencia de su significación, sobre todo porque hemos de tener en cuenta que el mensaje que se trasmite es unívoco, no admite interpretación, es decir, se trata de transmitir mensajes que solo admiten una interpretación. Con todo, este modelo de comunicación es interesante porque determina la denominación de los elementos del proceso, siendo los siguientes:

- Fuente: entendiéndose como tal al emisor.
- El transmisor: denominado “emisor técnico”, es decir, el que transforma el mensaje emitido en un conjunto de señales o códigos que serán adecuados al canal encargado de transmitirlos.
- Canal: es el medio técnico que permite transportar las señales codificadas por el transmisor. En el caso de la comunicación tradicional, la que utiliza la palabra en cualquier medio de comunicación, el canal es fácil de determinar, y así, por ejemplo, ocurre en el caso del teléfono, con los cables o la red de ondas de la empresa telefónica que transmiten la voz.
- El receptor: que se debe considerar como receptor técnico, pues su función consiste en decodificar el mensaje transmitido y conducirlo por el canal, para transcribirlo en un lenguaje comprensible por el verdadero receptor al que denominamos destinatario. Así ocurre con el código morse, en tanto el mensaje codificado es recibido por una máquina que lo descodifica y lo convierte en lenguaje humano.

- El destinatario: constituye el verdadero receptor a quien está destinado el mensaje.
- El ruido: que se considera como cualquier elemento perturbador, que dificulta en diverso grado la señal de transmisión. En la comunicación mecánica son interferencias de cualquier tipo en las señales.

Esta visión mecánica del proceso de comunicación, entendido como una simple transmisión de información, aún con las limitaciones que pueda presentar en el análisis de la comunicación artística, contiene elementos importantes porque, por un lado establece la posibilidad de considerar varios emisores y varios receptores, y por otro hace referencia a las interferencias que pueden dificultar la transmisión y la descodificación del mensaje, elementos que van a tener especial relevancia a la hora de considerar el proceso de la comunicación en danza. Otros autores, siguiendo las propuestas de Shannon y Weaver continuaron desarrollando propuestas para explicar la comunicación como proceso y determinar sus elementos fundamentales. El profesor Martín Algarra (2003, p. 117) nos ofrece una tabla que nos muestra algunos de los modelos que más éxito han tenido en la investigación científica:

Los elementos de los modelos básicos de comunicación

<i>Lasswell</i>	<i>QUIÉN</i>	<i>QUÉ</i>	<i>CANAL</i>	<i>A QUIÉN</i>	<i>EFECTO</i>
<i>Shannon y Weaver</i>	fuelle transmisor	mensaje señal	canal	destino receptor	
<i>Schramm</i>	Actores	mensaje		Actores	
<i>Gerbner</i>	Alguien	acontecimiento (A) lo percibido (A ¹) mensaje (EA)	medios		consecuencias
<i>Burke</i>	Actor	Acto (no exactamente resultado del acto)	medios para la acción		propósito

Figura 22. Categorización de Martín Algarra (2003, p. 127).

El desarrollo de las teorías de la comunicación ha obedecido a intereses científicos muy diversos; de un lado, están aquellos autores que provienen del mundo de la cibernética, y, del otro, no podemos olvidar a un conjunto importante de autores que partiendo de los anteriores intentan aplicar el modelo al campo de la comunicación literaria y/o artística, ámbito que tiene enormes similitudes con las artes escénicas dada su naturaleza artística. Entre estos autores hay que destacar las aportaciones de Roman Jakobson quien en sus estudios sobre la comunicación poética consideraba que todo hecho lingüístico implica un mensaje, con cuatro elementos en conexión con él como son el emisor, el receptor, el contenido del mensaje y el código empleado (Jakobson, 1975, p. 352). Como otros autores en el ámbito de la cibernética, también Jakobson propone un esquema para explicar el proceso de comunicación en el ámbito de la creación literaria:

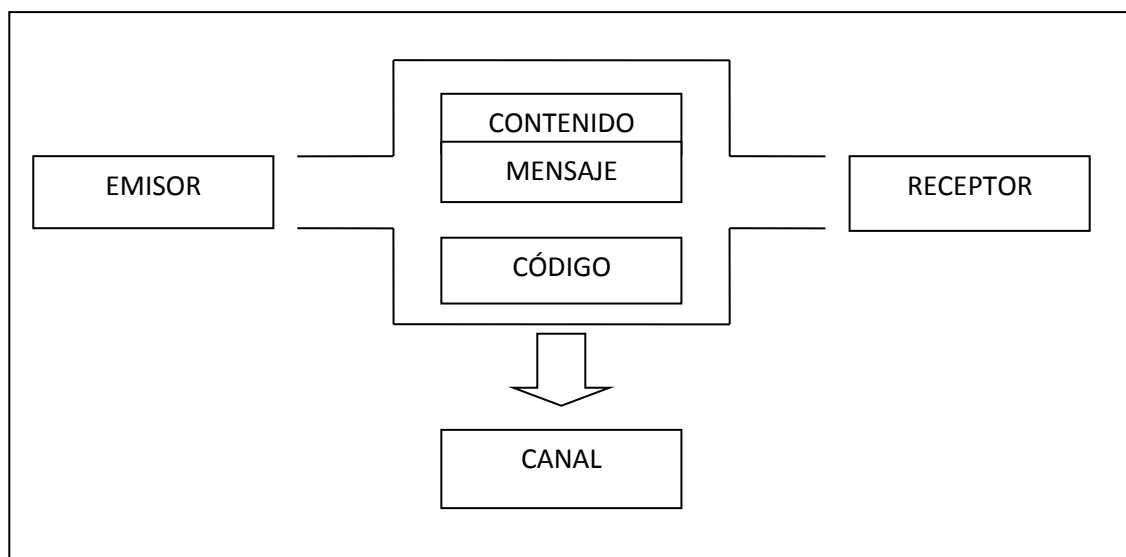


Figura 23. Paradigma comunicativo de Jakobson (1975, p. 353).

La gran aportación de Jakobson frente a otros modelos de comunicación, parte del hecho de que, como antes se dijo, el código y el mensaje que el código articula tienen una naturaleza artística, lo cual genera unos determinados modos de codificar y

descodificar el mensaje, y que diferencian este proceso de otros, en los que el mensaje tiene un único significado. Así, transmitir mediante el código Morse el mensaje “llueve”, solo admite una interpretación, la de la existencia de “lluvia”, mientras el que un personaje le diga a otro “llueve” puede ser interpretado de múltiples maneras, también por la persona que lee el texto, o que, en el caso de una obra de teatro, lo escucha. El “emisor” es quien emite el mensaje y el “receptor” es quien lo recibe. Cómo después veremos, al trasladar este simple modelo al campo de las artes encontraremos que hay varios emisores y varios receptores, lo cual aumenta la complejidad del problema. Pero no son menos importantes los derivados de los usos de los códigos y de los mensajes y, sobre todo, de las funciones que Jakobson vinculaba con cada uno de los elementos que configuran el proceso de comunicación.

En efecto, Jakobson distingue seis funciones básicas en la comunicación verbal, que es la base de la comunicación literaria. Para este autor, en la mayor parte de los mensajes, en este caso verbales, están presentes estas funciones pues rara vez en un mensaje se da una sola función. Y nos propone diferenciar entre los siguientes tipos de mensajes:

- Referencial. El mensaje referencial o denotativo, que ofrece información sobre el referente, sobre la realidad a la que alude el mensaje.
- Expresiva. El mensaje expresivo o emotivo, centrado en el emisor, por medio del cual éste expresa una actitud en relación a lo que dice.
- Conativa. El mensaje conativo o “implicativo”, que se orienta a mantener el vínculo comunicativo con el destinatario.
- Fática. El mensaje fático, que tiene como objetivo principal el control del circuito que permite la comunicación.

- **Metalingüística.** El mensaje metalingüístico que se propone explicitar los términos que utiliza.
- **Poética.** El mensaje poético, que Jakobson entiende como una característica especial de todo el proceso en tanto artístico, pues, a diferencia de otros procesos de comunicación la configuración del proceso de comunicación en las artes tiene en sí mismo una dimensión poética (Jakobson, 1975, pp. 353-361).

Finalmente llegamos a una nueva tabla en la que los elementos del proceso de comunicación se vinculan con las funciones que en cada caso desempeñan:

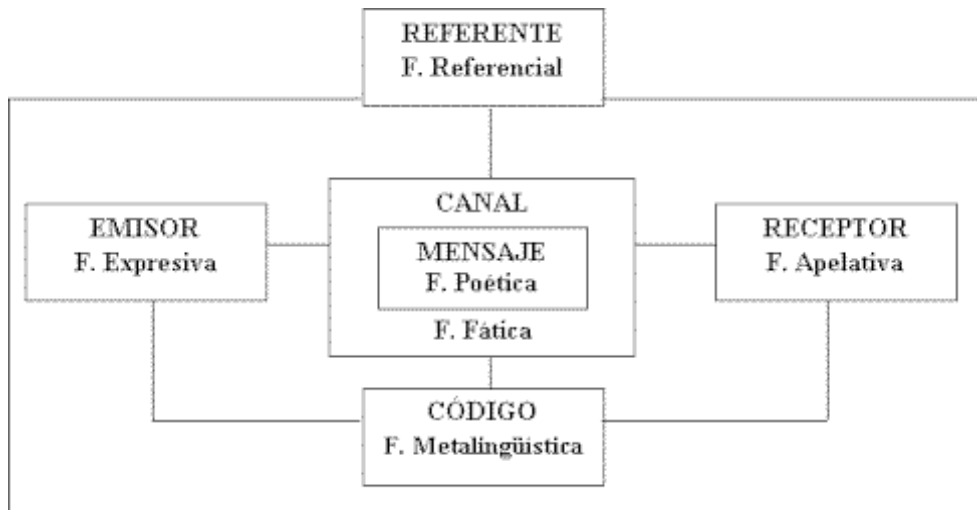


Figura 24. Funciones del lenguaje en la comunicación según Jakobson (1975, p. 369).

Uno de los principios comunes a las diversas teorías de la comunicación que se han formulado es que los mensajes se construyen con signos, y que los signos tienen significado. En ocasiones se trata un significado establecido e invariable y en ocasiones de un significado variable en función de todo un conjunto de valores que una determinada cultura le ha conferido por diversos procesos. Así, en la cultura occidental una cruz tiene un significado en tanto denota un objeto, pero para determinadas personas tiene otro significado en tanto connota todos los valores que la civilización

cristiana le ha transferido como símbolo universal para todos sus creyentes. Esto implica que para comprender determinados mensajes no solo hemos de prestar atención a lo que los signos denotan, sino a lo que también connotan. Así, para Schramm (en Paoli, 1979, p. 69):

Aunque parezca simple, un mensaje es una cosa muy complicada. No solamente sus signos tienen significados diferentes para diferentes personas, también tiene dos clases diferentes de significados. Uno de estos es el significado ‘denotativo’: el significado común o de diccionario que será aproximadamente el mismo para todas las personas (...). El otro es el ‘connotativo’: el significado emocional y evaluativo. Esto varía notablemente entre los individuos y aún con el tiempo para un mismo individuo.

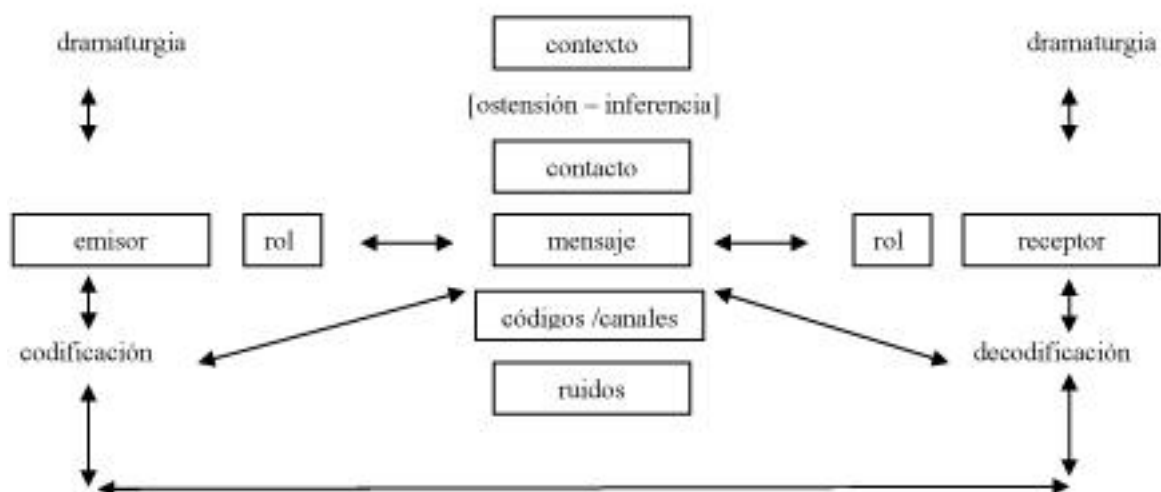
Schramm nos sitúa ante uno de los problemas fundamentales de la comunicación artística, por cuanto la elaboración del mensaje, la codificación del mensaje, la transmisión del mensaje, la recepción del mensaje, la descodificación del mensaje y la atribución de significado es algo sumamente complejo, una complejidad que resulta especialmente relevante en el campo de las artes escénicas. Recordemos que, cómo explicaba Jakobson, el proceso de comunicación funciona con un codificador y un descodificador y el descodificador que recibe el mensaje, conoce el código, y aunque el mensaje es nuevo para él, y en virtud de este código interpreta el mensaje (1975, p. 352).

Partiendo del modelo de Roman Jakobson (1975) que se concreta en el cuadro que reproducimos más arriba, deberíamos ahora considerar, teniendo en cuenta las aportaciones de otros autores que proceden del campo de la teoría de la comunicación, cuál es el modelo de comunicación que se da en el campo de la danza.

2. 4. 1. Hacia un modelo de comunicación en danza

En las artes escénicas la comunicación adquiere una especial complejidad, dado que lo que se comunica no deja de ser todo un proceso de comunicación en varios niveles. Es decir, estamos ante un proceso de comunicación que consiste en comunicar un proceso de creación, que es, a su vez, un proceso de comunicación, con lo que estamos ante aquello que Anne Ubersfeld definió como doble emisión: *“en cualquier representación se manifiesta una doble situación de comunicación”*, (1989:177). Por eso deberemos hablar de la presentación de un proceso de comunicación, y en consecuencia de “re-presentación”.

Al analizar el proceso de comunicación en danza vemos que este se produce en cuatro niveles que son complementarios tanto en el proceso de creación como en el de recepción, y que habrán de tener especial importancia en la formación de creadores y de pedagogos. Para analizar esos niveles en el proceso de comunicación en danza proponemos cuatro cuadros que se desarrollan a continuación.



Cuadro 1. Nivel de interpretación. Proceso de creación.

Dentro del primer nivel, que denominaremos “nivel de interpretación”, encontramos la acción comunicativa que se da entre los personajes que interpretan los bailarines dentro de cada una de las escenas que configuran un trama que nos remite a una determinada historia, sean escenas en las que intervienen más de un bailarín, sea una escena de un solo bailarín, lo que se conoce como un “solo” de danza, porque siempre hay un receptor de forma explícita o de forma implícita para ese “solo” que interpreta. El “monólogo” en artes escénicas siempre implica un receptor aunque esté ausente (Ubersfeld, 1989).

Un elemento que está presente en todos los niveles del proceso de comunicación, y que enmarca toda la acción, como veremos más adelante, es lo que Erving Goffman definió como “encuadre”⁵⁶. El encuadre es un elemento que sirve para definir el mundo dramático configurado, para “enmarcar” el desarrollo de la interpretación y para definir la convención estética y artística en que se configura el mundo dramático y, en consecuencia, la convención que el espectáculo establece y traslada al espectador.

⁵⁶ Utilizamos en este caso el término *frame o framing* utilizado por Erving Goffman (1974 [2006]) que hace referencia al marco en el que se sitúa toda experiencia y todo proceso de comunicación. En la vida cotidiana este marco obedece a las coordenadas espaciales y temporales en que se enmarca la acción, pero en el caso del arte se trata de un marco artificial



Figura 25. Cartel del espectáculo *Woyzeck*, del coreógrafo Josef Nadj, que contiene un encuadre específico del tipo de trabajo que el creador nos propone.

Ese marco que configura la convención hace que el público desde su butaca, y desde el primer golpe de vista, ubique lo que está recibiendo como algo más o menos reconocido, más o menos aceptable desde su competencia estética. La comunicación en este primer nivel ocurre en un *tiempo* y un *espacio* concretos, los propios del mundo dramático que el espectáculo configura. Ese tiempo y ese espacio no siempre son coincidentes con el tiempo y el espacio reales en el que el espectáculo se presenta. Así, podemos diferenciar el *tiempo* y el *espacio* del personaje que el bailarín encarna o presenta, y el *tiempo* y el *espacio* del bailarín y del espectador. Ambos elementos, *tiempo* y *espacio*, forman parte de ese encuadre de primer nivel dotando a la acción de un contexto concreto.

En este primer nivel el *emisor* y el *receptor* serán los personajes, en un proceso de interacción recíproco similar al que se da en la vida cotidiana, si bien, y a diferencia de la vida cotidiana, la danza establece como parte de su convención que las personas se

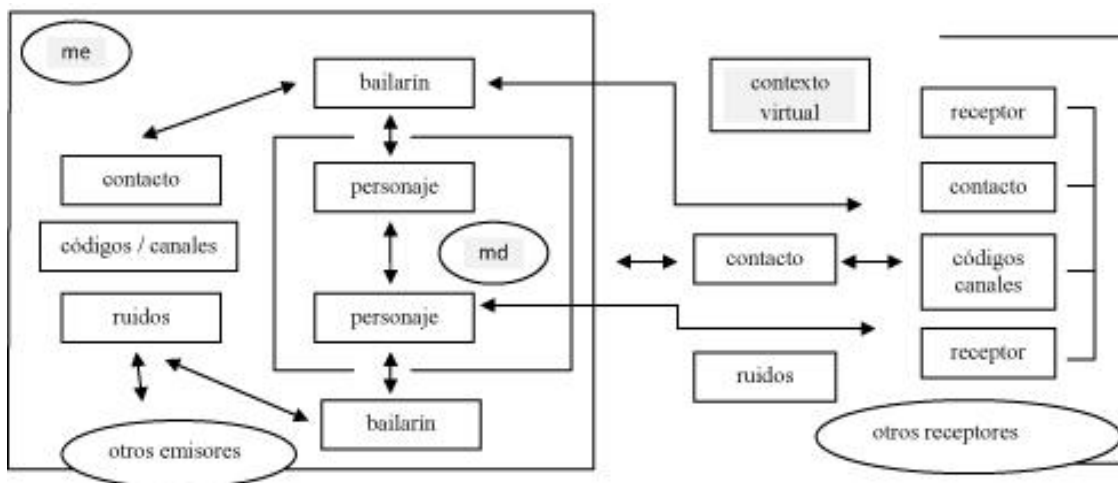
comuniquen bailando, o realizando movimientos, con o sin partitura musical. Las personas, en nuestro caso personajes, deben realizar un proceso de codificación y descodificación de los *mensajes* que se envían, y para ello harán uso de diferentes *códigos* (gestual, corporal, cinético, verbal) por medio de diferentes *canales* (visual, auditivo, táctil). Toda la acción comunicativa presente en el espectáculo y que tiene en los personajes a sus emisores y receptores forma parte de un *mundo dramático* que constituye la esencia fundamental del espectáculo. Es en este nivel donde se genera la expresión dramática, conducta asentada en un rol (en caso de ser personaje), y en una acción orientada a un determinado objetivo, lo que provoca situaciones, conflictos e interacciones, a través de la comunicación intrapersonal y la interpersonal. Pero se trata de una expresión en la acción a través del movimiento, de la expresión danzada.

Como hemos podido ver en diferentes fotografías que ilustran el mundo dramático creado en todo espectáculo de danza, ese mundo puede ser reconocido y o conocido del espectador y en otros casos se hace necesaria su reconstrucción, pero siempre existe como tal mundo, aunque sea de modo fragmentado.

Siendo este el nivel que denominamos de “interpretación”, es pertinente realizar algunas consideraciones en torno al concepto mismo de “interpretación” que nos sirvan para describir y explicar el trabajo del bailarín en cuanto intérprete, consideraciones que nos sirven igualmente para analizar las diferentes posibilidades de interpretar en el escenario, y que se vinculan con los diferentes paradigmas que analizaremos más adelante.

Mediante la interpretación el bailarín en ocasiones “encarna” a un personaje, no en todas. Las tendencias que siguen la pauta de la “acción” o la “presentación escénica” (*happening* y *performance* en inglés), renuncian a este primer nivel, como señaló Kirby (1972) explorando y desarrollando su línea de trabajo asentada en la “no-

interpretación”, donde se renuncia a la encarnación, ya que el personaje es sustituido por una “persona escénica”, rol o roles que el creador y/o bailarín asume como tal y nunca como otro al presentar su trabajo.



Cuadro 2. Nivel de actuación. Proceso de expresión

El segundo nivel, que denominaremos “nivel de actuación”, se corresponde con el momento en el que aparecen otros emisores y receptores. Hablamos ahora de los bailarines y del público. Los primeros son los que hacen posible que los personajes cobren vida, y los segundos son aquellos que permiten que ese proceso de encarnación se torne espectáculo, porque para que el espectáculo pueda ser precisa siempre de un actor y de un espectador (Grotowski, 1974, p. 13). En el caso de la danza el actor es el bailarín. En algunos casos, sobre todo en tendencias de la danza más contemporánea, ese proceso de encarnación o de interpretación, suele ser substituido por la presentación, pero no por ello deja de existir ese doble nivel, la persona que presenta y la persona presentada, que nunca son la misma cosa.



Figura 26. Joko Ono, *Cut piece*, 1964.

En este segundo nivel es especialmente relevante el encuadre, porque contiene una parte importante de los elementos que permiten definir el estilo, la estética, y, en definitiva la convención. Además del proceso de comunicación entre los personajes, de nuevo en escena se puede producir un proceso comunicativo entre los bailarines como emisores y receptores que se pueden comunicar por diferentes canales y con distintos códigos en la propia representación. Todo ello forma parte del mensaje enviado al espectador y que, como público más o menos activo debe descodificar.

Del mismo modo que los actores que están interpretando personajes se pueden comunicar entre sí, el espectador que está contemplando ese doble proceso de comunicación en escena puede, a su vez, comunicarse entre sí, lo que puede afectar al proceso de comunicación global. Si bien el espectador no siempre es consciente de los

procesos de comunicación que se dan entre los bailarines durante el proceso de interpretación, estos no dejan de generar todo un conjunto de señales y mensajes, que no necesariamente tienen carácter verbal, y que les permite desarrollar la sincronización necesaria para que su partitura escénica se pueda ejecutar adecuadamente.

Por tanto el espectáculo presenta una doble emisión por la cual expresión dramática (que da lugar a mundo dramático o “md”, y a la acción y el movimiento) y la expresión danzada (que da lugar a mundo escénico o “me”) se superponen. El primero lo recrea el coreógrafo con el libreto, concepto o idea y los bailarines en sus movimientos y el segundo se configura mediante los procesos de escenificación.

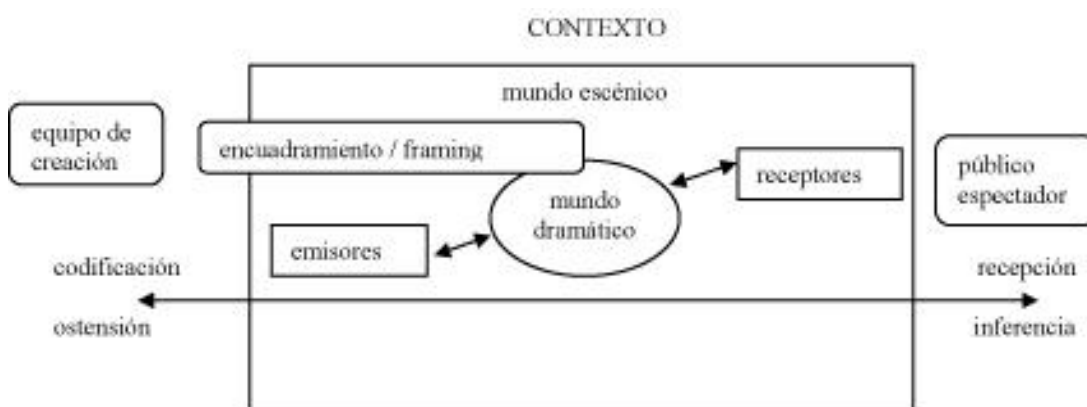
Lo que sucede en escena se ha de considerar en esa perspectiva de los bailarines y los espectadores, en un tiempo y en un espacio que ya son reales, los de la representación, pero, para que ésta pueda ser, se precisan otros procesos de emisión, que permiten configurar el mundo dramático. Elementos como la luz, el sonido, la música y otros, no son elementos dados, sino que son signos que se emiten a medida que el mundo dramático se configura, por la acción de los personajes. Y por eso, los técnicos del espectáculo también emiten signos, y su importancia es fundamental porque una emisión errónea puede afectar a la emisión del conjunto. Se genera pues una emisión múltiple.

Del mismo modo aparecen receptores diversos, sea en un espacio convencional (el personal técnico), sea en otros espacios, como teatro en la calle en donde la función receptora presenta una enorme varianza de posibilidades. Algo importante en estos casos es, no solo diseñar su “puesta en la calle” sino considerar las posibilidades de recepción. Por lo que es importante determinar con precisión ese contexto virtual que genera la comunicación escénica, que implica la mirada implícita del espectador, con lo que el espectáculo debe construir de forma consciente esa mirada.

En la actuación se dan dos tipos fundamentales de actuación entre los bailarines, la intrapersonal y la interpersonal, en tanto entre ellos mantienen un diálogo consigo mismo que les permite interpretar sus movimientos y otro diálogo de movimientos y gestos para calibrar la partitura de la coreografía con los compañeros. En este nivel tiene gran relevancia la cuestión de los códigos y los canales.

En este segundo nivel es importante igualmente considerar a las personas responsables de la actuación en sí. Importa el nombre de los bailarines y bailarinas, e importa el nombre de algunos otros emisores. Quien sea la “prima ballerina”, quien integre el elenco musical, es especialmente relevante porque también ayuda a encuadrar el espectáculo y situarlo en un estilo, en una tendencia, en una estética, o, como veremos más adelante, en un paradigma concreto.

Si un teatro anunciase la presentación de un espectáculo titulado *El lago de los cisnes* que tuviese como primer bailarín a Nacho Duato y a Daniel Abreu, el encuadre sería bien diferente al que se obtendría si anuncia una *Giselle* interpretada por Carmen Werner. El nivel de la actuación nos dice en buena medida cómo se va a desarrollar el nivel de interpretación.



Cuadro 3. Nivel de representación. Proceso de creación

El tercer nivel, que denominamos “nivel de representación”, implica la presentación ante el público de un espectáculo que es fruto de un proceso de trabajo

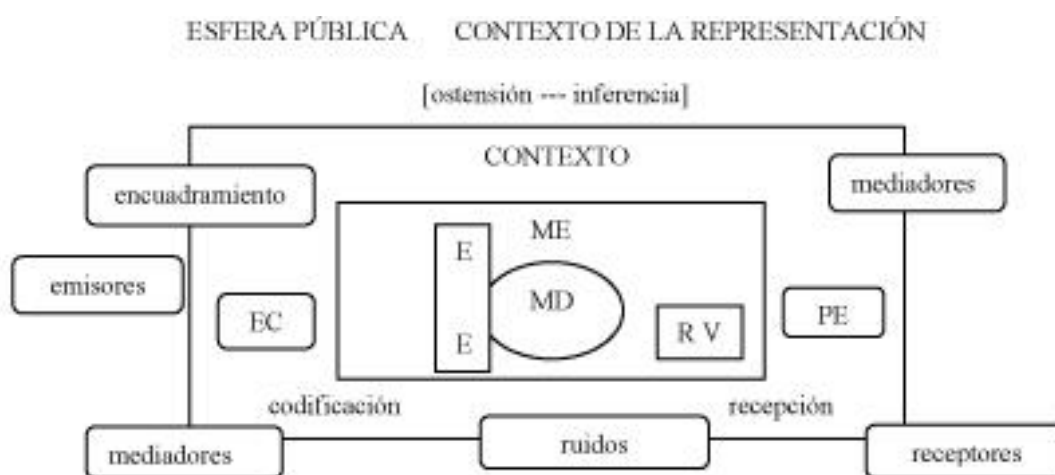
desarrollado por diferentes personas, y en este nivel aparecen otros emisores como el coreógrafo, que, en definitiva es el autor del espectáculo y su emisor global. Si bien en el equipo de creación puede haber otros emisores, desde un escenógrafo hasta el autor de un libreto. Este nivel comienza en el proceso de creación, y puede ocurrir que la obra esté dada de antemano (*El lago de los cisnes*) o se desarrolle en la mente del creador quien, en un momento determinado inicia el proceso para crearla y para representarla. El creador, que en el caso de la danza es un coreógrafo o coreógrafa, genera un encuadre general que sirve para todo el espectáculo y que da la pauta para cada uno de los encuadres específicos que forman parte del conjunto; así ocurre, por ejemplo, con el cartel y el programa del espectáculo.

Los diseñadores de vestuario, los diseñadores del espacio lumínico, los diseñadores de escenografía, los diseñadores de caracterización, los diseñadores de útiles escénicos, o los creadores o diseñadores del espacio sonoro, todos ellos forman parte de un equipo de creación, cuya autonomía y coordinación vendrán determinados por el estilo de dirección y de creación del coreógrafo. En el caso de la música, que forma parte del espacio sonoro, estamos ante un signo de mayor complejidad, ya que abre varias opciones: escoger una pieza ya compuesta, que puede requerir la solicitud de derechos de autor; reproducir esa música compuesta o interpretarla en directo; crear una partitura nueva para la obra que puede ser reproducida tras ser grabada o puede ser interpretada en directo. En cualquiera de los casos, todos estos elementos con sus emisores forman parte de un proceso de creación y de emisión de carácter transversal, en tanto se va a manifestar en todos los niveles que consideramos.

Dentro de este nivel habremos de considerar igualmente al espectador, en tanto receptor que no tiene una dimensión específica sino que es un receptor que va implícito en la propia obra, sea porque es el espectador ideal que la obra genera, sea porque es el

espectador que la obra, de forma expresa, quiere provocar. En efecto, el equipo de creación a la hora de configurar un espectáculo genera un espectador implícito que, a la postre, será, el espectador ideal, es decir, aquel que es capaz de situarse en el horizonte de expectativas que genera el espectáculo. Este espectador no siempre coincide con el espectador histórico, lo que provoca no pocas polémicas y debates. Eso ocurre, por ejemplo, cuando se presentan versiones de viejos libretos escenificados desde propuestas muy contemporáneas, o cuando se ofrecen espectáculos como aquel del que se hablaba al principio de este trabajo, *Aksak*.

También aquí es importante considerar la trayectoria de los diferentes emisores que son responsables de articular los niveles uno y dos de la comunicación. Como antes decíamos, no es lo mismo que un determinado espectáculo de danza parta de una partitura de Igor Stravinsky a que tome como referente musical el *Cuarteto para helicópteros* de Kartheinz Stockhausen, y lo que decimos de la partitura musical es aplicable a todos y cada uno de los creadores, pero especialmente al coreógrafo/a.



Cuadro 4. Nivel de presentación. Proceso de recepción.

Por último, dentro del proceso de comunicación estaría el cuarto nivel, que denominamos de “presentación”, pues es el momento en el que el espectáculo se presenta en la esfera pública como un hecho cultural y artístico, y en el que EC equivale a equipo de creación, PE a público-espectador, RV a receptor virtual y E a emisor.

En este nivel es especialmente importante considerar todos los elementos que van a participar en la “emisión o presentación” del espectáculo, y que van desde la información ofrecida en los medios de comunicación hasta la propaganda que del evento pueda realizar el teatro o sala en el que la presentación va a tener lugar. Todo ello permite generar un nuevo encuadre que puede influir decisivamente en la recepción del espectáculo y en la configuración de su convención. Así, cuando La Fura dels Baus presenta XXX genera un encuadre muy concreto y el público se pregunta si todo lo que ocurre en él es real o ficticio provocando un escándalo. En este nivel, el emisor sigue siendo múltiple y habríamos de considerar, como se dijo, la prensa, la crítica, el teatro o la propia compañía.



Figura 27. Cartel del espectáculo en edición en video del mismo.

Nos situamos entonces en el ámbito de lo que se ha denominado comunicación en las organizaciones y comunicación de masas, dos niveles realmente importantes y que tienen especial relevancia en el proceso general de comunicación que todo espectáculo de danza genera, con independencia de la mayor o menor atención que se les preste, sea desde las compañías de danza, sea desde los teatros que las programan, sin olvidar a los creadores que tienen una importante responsabilidad a la hora de imaginar como debieran ser esos procesos de comunicación.

Es importante considerar la trascendencia de estos cuatro niveles porque en todos ellos se producen fenómenos de expresión y comunicación y en todos ellos los creadores artísticos del campo de la danza han de desarrollar procesos específicos que también han de ser objeto de docencia, aprendizaje e investigación.

2. 5. Danza y significación

En este apartado analizamos el modo en que la danza, en tanto comunicación, también es significación, dado que todo signo situado en la escena acaba por tener un determinado sentido. Si hablamos de signos tendremos que hablar, necesariamente de semiótica y deberemos hablar de los elementos de significación que permiten generar ese sentido con lo que recuperaremos la ya mencionada tabla de Kowzan (1969) para considerar los diferentes tipos de signos que se utilizan en la escena y los elementos de significación propios de la creación danzada.

Cuando abordamos el funcionamiento de los signos en danza, la *semiosis dancística*, no se puede pasar por alto el tema ya estudiado de la comunicación y su relación con la Semiótica o ciencia de los signos. Como señalaba Kowzan (1997: 39) estamos ante un:

Proceso por el cual una persona (o grupo de personas) emite un mensaje y lo transmite a otra persona (o grupo de personas) que lo recibe, con un margen de errores posibles, debidos de una parte, a la codificación del lenguaje hablado o escrito, lenguaje gestual o de otros signos y símbolos, por el emisor, y también a la descodificación del mensaje por el receptor, y de otra parte, al vehículo o canal de comunicación utilizado.

Esta visión de la comunicación y de la semiósis implícita es la misma, la complementamos con la noción de “comunicación multimodal” que se hace por signos de diversos sistemas y por canales diferentes, una comunicación multimodal que como hemos visto en el apartado anterior es propia de las artes escénicas y, con ellas, de la danza. En tanto el significado se construye con signos, partimos de la tabla ya vista Kowzan para considerarla a la luz de los procesos de construcción del espectáculo que tiene lugar en la expresión danzada y elaborar un modelo de análisis que, a partir de los elementos de significación que en cada caso se utilicen nos permitan situar cada espectáculo de danza en un determinado paradigma y dentro de este en un determinado

estilo. Proponemos 6 grandes apartados, y en cada uno de ellos elementos específicos que pueden estar presentes o no en un espectáculo concreto pero que siempre se podrán documentar en espectáculos de danza, pasados o presentes. Siguiendo el modelo de sistematización de Kowzan consideraremos los siguientes parámetros, que configuran un modelo de análisis de la danzalidad y que aplicaremos más adelante en el estudio empírico sobre la construcción del significado y del espectáculo en los diferentes paradigmas. Así llegamos al cuadro siguiente:

1 libreto	texto de la dramaturgia	músico coreógrafo dramaturgo	mundo dramático	signos múltiples: coreógrafo, bailarín músico, escenógrafo...
2 maquillaje 3 peinado 4 indumentaria	aparición externa del bailarín	externos al bailarín	espacio y tiempo	signos visuales
5 mímica 6 gesto 7 movimiento 8 baile / danza 9 kinesfera	expresión danzada	propios del Bailarín	espacio y tiempo	
10 accesorios 11 decorado 12 iluminación	características del espacio escénico	externos al bailarín	espacio y tiempo	signos visuales
13 música 14 espacio sonoro	efectos sonoros		tiempo	signos auditivos

Tabla 1. El signo en la danza a partir de Kowzan. Elaboración propia.

Para los efectos del presente trabajo, como se dijo, agruparemos los signos propuestos en seis grandes parámetros, que explicaremos en sus aspectos más genéricos a continuación y con los que elaboramos el modelo de análisis que realizamos en el bloque dedicado al estudio empírico de espectáculos. Son:

Parámetro I: Libreto

Parámetro II: Signos de la Máscara/Figura

Parámetro III: Signos acústicos

Parámetro IV: Signos espaciales/Incertidumbre

Parámetro V: Signos del bailarín

Parámetro VI: Signos cinéticos

2. 5. 1. El libreto

Antes de ofrecer una explicación de los grandes parámetros en los que agruparemos los elementos de significación que pueden confluír en un espectáculo de danza, definiendo así su “danzalidad”, comenzaremos por un elemento en el que confluyen en ocasiones todos los elementos señalados en los parámetros que se verán, pues en buena medida determina los elementos de significación: el libreto, que en danza sería equivalente al texto dramático.

LIBRETO	Estructura canon (según paradigma)
	Estructura libre
	Ubicación espacial bailarines
	Entradas y salidas bailarines

Tabla 2. Parámetro I: Libreto.

Si nos ubicamos dentro de algunos paradigmas de danza, especialmente en danza clásica, y dentro de este en el estilo del romanticismo e imperialismo, detrás de los movimientos coreográficos, gestuales y mímicos existe una intencionalidad concreta y estos movimientos son las palabras de un argumento dibujadas en el espacio a través de la disciplina artística que es la danza. Este argumento, texto literario que sirve de base a la obra danzada es el *libreto*. Elemento principal de significación. Será el contexto a partir del cual los artistas involucrados en la creación tengan un hilo para guiar sus acciones y su obra. Esto puede ser así en otros paradigmas, ya que un

argumento como base sucede en muchas creaciones, del estilo que sea. Pero es algo muy propio y característico dentro de la danza clásica y de la escuela española (danza española) donde son los libretos el elemento de significación guía de la creación, que después será guía de significado y de lectura para el público, en cualquiera de las versiones que sucedan de la misma obra, o lo que es lo mismo, basadas en el mismo libreto.

Las características principales de un libreto no son las literarias. El coreógrafo busca en el libreto una guía de acción tratada, en la que se den situaciones diversas e impactantes y con un ritmo apropiado al lenguaje de la danza.

Dentro de cada paradigma en el que existe el elemento del libreto, las características de composición de éste serán las propias de lo que se quiere contar, dentro del ambiente en el que se encuentra el creador y de un estilo o época concreta. Por ejemplo, en un ballet de repertorio romántico, el argumento escrito nos traslada a un mundo mágico e irreal y como si de un sueño se tratase, tanto la obra como la visión del espectador se trasladan a un mundo mágico e irreal. Sin embargo, cuando los ballets son modernos y contemporáneos, y tienen un argumento o guía, un libreto, las historias no narran situaciones paradisiacas, son testimonios de una época y de una manera de pensar muy diferentes. En estos ballets los libretos estarán narrando historias que serán como crónicas sociales que pertenecen al sentir particular de sus autores y a sus inquietudes. Las obras con argumento, entendiendo éste como libreto, siempre tienen el soporte narrativo que ayudará al público a su comprensión, y a algunos creadores a la elaboración de los movimientos para crear la obra coreográfica.

El libreto, proveniente del italiano “librito”, es el texto que se encuentra representado en las obras escénicas: óperas y operetas, musicales, zarzuelas o ballets. Pero no todos los argumentos que son base y forman o estructuran un ballet se les

denomina libretos. Si es así en la época clásica, donde los artistas y creadores de la obra se unían para crear a partir del libreto toda la obra. Los músicos aportaban su creación junto con los coreógrafos. Los ballets del siglo XVIII y siglo XIX eran creados uniendo la obra y el trabajo de libretistas, músicos y coreógrafos, que sobre el mismo elemento daban forma y creaban la obra completa.

También es propio, como ya hemos dicho, de la escuela de danza española. El compositor José Nieto opina que es más fácil trabajar con libreto, sin embargo sus palabras son: “(...) trabajar sin libreto es más interesante desde el punto de vista creativo. Te enfrentas con un papel en blanco y casi con la cabeza en blanco”⁵⁷. En danza española, según el director y guionista español Miguel Narrós⁵⁸, la obra se construye contando un cuento escrito antes, o que se va escribiendo a partir de la música si ya es conocida que te irá inspirando, hasta crear un argumento guía de la coreografía y la obra de danza.

Esta historia, argumento o narración debe pasar por el músico para que aporte sus ideas y el coreógrafo traducir esa partitura en pasos o crear a partir de esa partitura situaciones que se traducen en pasos y movimientos de danza. Dentro de este documento sobre el que se crea la obra, como elemento configurador y de significación, se pueden definir otros aspectos de la obra. Aunque no de forma característica, sino que dependerá en cada situación. En los ballets del siglo XIX se definía el argumento, la música y los personajes, y la creación de movimientos del coreógrafo acorde con este argumento y composición musical. Se han encontrado documentos, denominados libretos donde, además el coreógrafo define otros muchos aspectos que hacen referencia a las entradas y salidas de bailarines y su ubicación en el escenario, movimientos

⁵⁷ *Vid.*, www.rtve.es/alcarta/videos/retratos-de-danza/retratos-de-danza-libreto/949587/ (consultado el 12/08/2015).

⁵⁸ Madrid, 1928-Madrid 2013. Director de teatro

codificados de bailarines principales y de los segundos bailarines⁵⁹. Además de todos los cambios de escena y escenografía en cuanto a accesorios en escena y luces. Pero esta definición tan exhaustiva no siempre es así dentro del mismo documento. No se tiene constancia de los documentos de creación de todos los ballets para conocer las características exactas que definen el libreto, de lo que si se tiene constancia es de que en él se define el hilo argumental y las partes de la obra, en cuanto a narración, música y coreografía.

En ocasiones los libretos son adaptaciones que se realizan sobre obras literarias ya conocidas y que se adaptan para ser bailadas como en el caso de *Romeo y Julieta* y *El sueño de una noche de verano* de William Shakespeare; *El corsario*, de Lord Byron, o para una creación de un ballet español, *Medea*, del dramaturgo griego Eurípides. En otras ocasiones los libretos se adaptan a partir de cuentos fantásticos como *La Cenicienta* o *El cascanueces*. Otros crean historias fantásticas para llevar a la escena en forma de ballet y en diferentes estilos como en el caso *Giselle* o *La Bayadere*. Y dentro de los paradigmas de danza más modernos encontramos argumentos y libretos que como tema denuncian comportamientos humanos o expresan a través de la danza una crítica social como ocurre *La mesa verde* de Kurt Jooss, del que nos ocuparemos más adelante. Todas estas obras de ballet, de diferentes estilos y paradigmas tienen un argumento guía que permite la comprensión de la obra. Por tanto, a través de diferentes documentos el mundo del libreto para la danza ha contado con grandes autores y compositores. Aunque el libreto sea un documento que pertenece al mudo de la danza clásica de repertorio y a la escuela española, en algunas ocasiones, dentro de la danza moderna se ha utilizado un libreto y narración guía. El mundo de la danza en la actualidad y dentro de la danza contemporánea se basa en lo que está sucediendo dentro

⁵⁹Véase en anexos, Documentación audiovisual. Fotografía libreto *Excelsior*

del siglo XX y principios del nuevo siglo XXI, el paradigma contemporáneo puede no tener y necesitar un libreto de base ya que quiere expresar a través del movimiento sentimientos que no se pueden decir con palabras ni escribir.

Por tanto, dentro de elemento de significación libreto se definen como puntos característicos: La *estructura canon* que sigue la coreografía según cada paradigma, o en caso contrario una *estructura libre* aunque exista un libreto o argumento de creación. Otra característica sería la predeterminación de la *ubicación de los bailarines* dentro del espacio de acción, y por último, la entrada y salida de bailarines. En función del paradigma de creación, estos aspectos propios del elemento libreto se darán en mayor o menor medida, categorizando el propio paradigma.

2. 5. 2. Signos de la Máscara o figura

Comenzaremos analizando los elementos que definen la figura, personaje del artista, lo que hemos llamado máscara/figura, de la cual forman parte la vestimenta, el peinado y el maquillaje y que se deben entender como una caracterización externa.

MÁSCARA/ FIGURA	VESTIMENTA	Leotardos-mallas	
		Tutú romántico	
		Tutú de plato	
		Tutú variado	
		Corsé	
		Pantalón ancho	
		Vestimenta amplia	
		Vestimenta estrecha	
		Falda	
		Accesorios	
		Colores vivos	
		Colores apagados	
		APOYO CORPORAL	Puntas
			Media punta
	Metatarsiana		
	Calzado liberado apoyo plantar		
	Zapato carácter		
	Zapato Jazz		
	Calzado de calle		
	Pies desnudos		
	PEINADO Y MAQUILLAJE	Pelo recogido (mostrando cara)	
		Maquillaje	
		Ausencia de maquillaje	

Tabla 3. Parámetro II: Signos de la Máscara o Figura.

La vestimenta diferenciará una misma obra llevada a escena en distintas artes.

Dentro de la Ópera como género artístico, los personajes pueden llevar una vestimenta

pesada, con grandes accesorios y que resulte incómoda si con ello se aporta clarificación a la identidad del personaje que representan. No sucede así en el género de la danza, en la que la vestimenta ha de ser siempre cómoda y dejar ver los movimientos corporales con claridad. Si vemos un ballet clásico encontramos como vestuario propio los leotardos y las mallas y de forma opcional y la mayoría de las veces, los tutús en los personajes femeninos. Este vestuario permite ver la técnica prodigiosa de los bailarines, que es lo que se busca cuando se asiste a un ballet clásico. No veremos nunca vestidos de gran largura y que no muestren los brazos de la artista, ni pantalones de pierna ancha que no permitan ver las piernas del bailarín, como podemos encontrar en la ópera. Con la llegada del ballet romántico (principios del siglo XIX) los tutús se alargan hasta los tobillos, para después evolucionar y utilizarse apoyados en las caderas que soportarán las capas que forman el “*tutú tardo romántico*”⁶⁰. El primer ballet romántico por excelencia es *La Sylphide*, en el que además podemos encontrar que, por motivos de acondicionar el vestuario a la historia y a la escenografía de la obra, los hombres bailan con una falda estilo escocés. Que los hombres bailen con falda en un ballet clásico no es lo común.

Con la evolución de la danza llegaron los vestidos amplios y los pantalones anchos. Esta vestimenta la podemos ver en la danza contemporánea, no tanto en el neoclásico que, en el caso de los hombres en ocasiones continúan llevando leotardos, pero a las mujeres las despojan del tutú en la mayoría de las ocasiones. Para la danza contemporánea todo vestuario y todo elemento en el vestuario es válido, siempre que sea muy sencillo y de colores apagados. En el caso de este estilo, al contrario que en la danza clásica, no se utiliza una vestimenta pomposa y llamativa, interesa la danza en sí

⁶⁰El tutú apareció en escena en 1820, pero fue adoptado este nombre en 1881. Se llama tutú romántico cuando llega hasta el tobillo, y también denominado tutú tardo por llegar un poco más adelante en el tiempo.

y lo que están expresando los bailarines con su movimiento. Al no utilizar la técnica académica limpia, depurada y sin rupturas y no ser el virtuosismo técnico el elemento principal, tanto hombres como mujeres pueden llevar pantalones anchos o vestidos de gran amplitud.

Hay que añadir que, en el caso de la danza clásica, tanto la vestimenta ajustada como los tutús en cualquiera de sus formas es la utilizada por todos los bailarines principales o bailarines secundarios que conforman el cuerpo de baile. Para los personajes que conforman la escena y que no forman parte de la danza (no son bailarines) sí que utilizan vestimentas que no facilitan el movimiento o incómodas, largas y con numerosos elementos que le den pomposidad e imagen de riqueza.

La vestimenta además aporta una sensación específica dentro del espacio y su utilización, además de la percepción visual. Este aspecto es determinante tanto en la creación, como en la interpretación y recepción y está claramente relacionado con el parámetro *espacial y el cinético*.

Como elemento de importancia y que dota de significado y de especificidad a los estilos de danza sería el *apoyo* utilizado en los pies para bailar (como complemento o vestimenta). Durante el siglo XIX con el nacimiento del ballet romántico, las bailarinas comenzaron a bailar sobre las puntas, la primera bailarina en utilizarlas fue Marie Taglioni en *La sylvide* (marzo de 1832). A partir de este momento, este *elemento de apoyo* que busca la levedad y la elevación en las bailarinas va a utilizarse en todas las creaciones de danza clásica: será un elemento significativo y específico de este estilo, el clásico. Más adelante, con la evolución al estilo neoclásico también será introducido en algunas obras, pero no siempre será un elemento significativo. Sí que hay compañías de danza neoclásica que utilizan el trabajo y la técnica de puntas para algunos pasajes, incluso algunas obras de danza postmoderna-contemporánea que en alguna parte las

introduce, pero no en toda la obra como en danza clásica. Al evolucionar la danza durante finales del siglo XIX y principios del XX, cuando los nuevos creadores rompen con todas las normas y las estéticas ya instauradas en este arte, comienzan a bailar con los pies descalzos⁶¹. Esto sería un elemento específico en la danza moderna. A partir de la evolución de bailar descalzos se generarán apoyos y elementos para los pies que facilitarán la danza y la realización de los elementos técnicos sin tener que bailar con los pies desnudos completamente. Apoyos que cubren la zona de metatarso y zapatillas de media punta, propias como ya hemos dicho de la danza moderna-contemporánea, zapatillas con liberación del puente plantar que permiten el trabajo y el lucimiento de la forma del empeine, y todo tipo de calzado que favorezca la realización de las técnicas de danza. En las creaciones desarrolladas durante los siglos XX y XXI podemos encontrar que los bailarines utilizan incluso calzado del calle, pero existe calzado específico para todos los estilos de danza, las puntas, al igual que el tutú, es utilizado contadas veces y por diseño o escenografía, no buscando la elevación, equilibrio y la altura de las bailarinas. Actualmente y en estilos más modernos y renovados, también los hombres pueden bailar con puntas.

De esta forma, y volviendo al comienzo de este punto, a lo largo de la historia se han creado ballets sobre la conocida historia de *Romeo y Julieta*, y siendo todos ellos danza, podemos observar cómo se modifican los elementos descritos y se categoriza el estilo que es. En el caso del bailado por completo en puntas, en el que el bailarín utilice el pantalón ajustado, malla y la bailarina principal una vestimenta ajustada que permita ver continuamente el trabajo de piernas será, sin duda, danza clásica (Ballet *Romeo y Julieta* con música de Sergei Prokófiev para la Compañía de ballet Marsiinski). Esta misma obra bailada con zapatillas de media punta, donde la bailarina utiliza un vestido

⁶¹Como primera referencia en este aspecto la bailarina Isadora Duncan sobre la que se hablará más adelante.

largo por debajo de las rodillas, incluso hasta los tobillos, y donde el bailarín lleva un pantalón que no es una malla completamente ajustada al cuerpo, categoriza el ballet dentro del estilo neoclásico o postmoderno-contemporáneo. La diferencia y la especificidad, en este caso, la encontraríamos en otros elementos, como el elemento cinético⁶², donde utilizarán movimientos combinándose tanto los códigos de la danza clásica como la combinación de códigos de danza moderna. Incluso se puede encontrar esta misma obra interpretada por bailarines con los pies descalzos, las bailarinas calcetines y donde el vestuario en algunos fragmentos es de calle⁶³ estaríamos dentro un estilo posmoderno. Estos elementos también nos llevarían a distinguir si se trata de danza o de otra arte escénica como la Ópera.

El *peinado y el maquillaje*, se corresponderán con las formas de la vestimenta en cada estilo. Para los ballets clásicos siempre encontraremos que los artistas muestran la cara utilizando diademas o recogidos que muestren la cara descubierta, de esta forma se puede ver con claridad su expresión facial y sus gestos (mímica), a su vez acompañado con un maquillaje sencillo que de un aspecto aniñado y sobre todo dulce a los bailarines. El moño será el recogido característico, este se modifica en función de la parte y la obra a representar, pero siempre, cualquier recogido permitirá la visión de la posición alargada del cuello de la bailarina, dentro de la misma obra (en función del libreto) se modificarán los peinados y recogidos manteniendo este requisito. Es cuando comienzan a nacer los nuevos estilos que rompen con el clasicismo cuando el peinado y el maquillaje no preocupan al artista. En el comienzo de estos nuevos estilos se busca la naturalidad y la ruptura con todo el aspecto de perfección y romanticismo que ha existido en la danza hasta ese momento. Muestran una cara más real y el personaje es el

⁶²*Romeo y Julieta* para la Compañía Nacional de Danza de España creado por Nacho Duato.

⁶³*Romeo y Julieta* por el Joven ballet de Alcobendas Fundación para la danza de Victor Ullate con coreografía de Arantxa Sagardoy.

bailarán en sí, sin rehacerse en función de su papel. Más adelante se permitirán y se buscarán todas las posibilidades estéticas, ni la despreocupación absoluta ni la perfección irreal en la imagen de la creación. Toda estética es válida si es acorde con la creación y con lo que el autor desea comunicar. En la danza moderna, especialmente en el estilo contemporáneo, se busca la sencillez en la imagen, que el espectador pueda ver la gestualidad y mímica del bailarín pero sin necesidad de ofrecer una visión poco natural. El pelo suelto es una de las imágenes más utilizadas, también podemos encontrar que en ocasiones no se nos muestra la gestualidad y la cara de los intérpretes pero todo está permitido.



Figura 28. Compañía Daniel Abreu. Anuska Alonso. Fotografía: Pili Prieto.



Figura 29. Compañía Pisando Ovos. Fotografía: Miguel Ares.

Para otros estilos como el jazz-musical, por ser un estilo más cercano al teatro-musical se crean estéticas más parecidas a las desarrolladas en el propio teatro, papeles y personajes concretos que deben mostrar una estética concreta. Dentro del estilo neoclásico, al igual que en otros aspectos y elementos, se mantienen las formas del estilo clásico pero con más amplitud. Los bailarines siempre dejan ver la mímica pero desaparece el aspecto añado, de belleza perfecta y se utilizan estéticas diferentes.

2. 5. 3. Signos Acústicos

Dentro de nuestro análisis, otro parámetro de significación en danza serían los signos *acústicos*. Estos elementos también van a ser diferenciadores y estructuradores para categorizar los estilos.

ACÚSTICOS	MÚSICA	Música para ballet
		Música de fondo
		Música guía de la coreografía
	LINGÜÍSTICOS/ PARALINGÜÍSTICOS	Sonidos lingüísticos
		Sonidos paralingüísticos
		Ruidos materiales

Tabla 4. Parámetro III: Signos Acústicos.

Ya en el año 1450, Domenico de Piacenza establece, dentro de su tratado *De arte saltandi e choreas ducenci*, la musicalidad como una de las características de la danza: el *compás de medida*. De esta forma ya asocia la música con la danza. Esta misma relación será publicada años más tarde por Thoinot Arbeau en su famoso tratado *Orchesografie*. En este tratado Arbeau explica los pasos y maneras que caracterizan a algunas danzas concretas (“La Gallarda”, “La Pavana”, etcétera) y algunas notaciones musicales que dan una idea precisa de las características que requieren.

En su nacimiento, en este mismo siglo XVII, la danza forma parte de la Real Academia de Música⁶⁴ hasta independizarse en Real Academia de Danza donde se empieza a codificar como arte. Hacia el año 1758 ya se crean músicas para ballets y óperas, las músicas colaboran con otras artes y nacen ballets como *Don Juan* con música de Gluck. Este compositor reformó la ópera y buscaba una unión y equilibrio entre su música y el drama de las óperas. Esto mismo se requería para la danza por el coreógrafo Angiolini y sus colaboraciones con el también coreógrafo Noverre. Ya desde este momento histórico los ballets se desarrollan como composiciones musicales creadas para ellos.

⁶⁴Introducida por Luis XIV de Francia, llamado el “Rey Sol”. 1638-1715.

Años más tarde, en 1801, otro coreógrafo, Salvatore Viganó, trabajó con el compositor Beethoven⁶⁵ en la única composición para ballet de este músico, *Las criaturas de Prometeo*.

Desde la creación del ballet romántico por excelencia *La Sílfi* en 1832, con música de Herman Lovenskjoeld⁶⁶, los compositores y coreógrafos trabajarán juntos de forma que los ballets clásicos que se han ido creando a lo largo de la historia han sido desarrollados conjugando la música compuesta para la narración y para la compañía, colaborando con el coreógrafo de la creación.

Debemos tener en cuenta que los ballets clásicos comenzaron descuidando en gran medida la parte musical de las obras, incluso juntaban fragmentos de óperas y las coreografiaban como podían. Otros ballets como *Giselle* eran compuestos por músicos más o menos conocidos como Adolphe Adam⁶⁷. Desde esta obra todas las obras musicales creadas por diferentes compositores (Adolphe Adam, Cesare Pugni, Léo Delibes, Riccardo Drigo) habían resultado difíciles de bailar, con la obra *Coppelia*, el compositor Léo Delibes⁶⁸ crea una partitura específicamente danzable. Desde este momento se componen grandes obras para grandes ballets por importantes compositores como Tchaikovsky y su trilogía *La bella durmiente*, *El cascanueces* y *El lago de los cisnes* en colaboración con Petipá. Con la aparición de este coreógrafo se componen

⁶⁵ Ludwing Van Beethoven. Bonn 1770-Viena 1827. Compositor, director de orquesta y pianista alemán. Su legado musical abarca desde el período clásico hasta inicios del romanticismo musical.

⁶⁶ Noruega, Julio 1815-diciembre 1870. Compositor Noruego que vivió la mayor parte de su vida en Dinamarca. Especialmente conocido por la música para el ballet *Sylfi* creada en 1836 para el Ballet real de Copenhague.

⁶⁷ París 1803-1856. Compositor francés no muy destacado. Conocido por ser el hijo del reconocido pianista, compositor y maestro Louis Adam.

⁶⁸ Francia 1836-1891. Compositor romántico, recordado por sus ballets *Sylvia* y *Coppélia* y más recientemente por su obra *Lakmé*.

obras para ballets como *El Quijote* y *La bayadere*, con música de Ludwig Minkus⁶⁹. Todos estos compositores, para crear sus obras, se limitaban a cumplir los requerimientos y necesidades del coreógrafo y de los bailarines. Uno de los más reconocidos compositores para ballet y más valorados es Tchaikovsky, que incluso criticaba la incapacidad de coreografiar su música con suficiente calidad, al igual que le sucedía a Prokofiev con *Romeo y Julieta* décadas después. Una de sus composiciones, considerada como la mejor partitura para ballet jamás compuesta fue *La bella durmiente*, en colaboración con Petipá. Es uno de los mejores logros coreográficos hasta la fecha donde la música y la coreografía se convierten en el centro de la obra. Con este compositor se elevó la “música para ballet” a categoría musical y dejó establecidos los cánones que todo compositor habría de seguir para componer un ballet de estilo clásico, “bailable”, ya que la técnica de este estilo necesita unas características musicales (tempo, intensidad, etcétera) concretas. Algo que resulta necesario en los estilos de danza más moderna o posmoderna.

Se continúan creando músicas para ballets que han dado lugar a grandes y todavía representadas obras como *Petrouchka* o *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Este compositor creará la partitura del *Pájaro de fuego*, que será una partitura rompedora y diferente a oídos de la compañía para la que fue creada “Les ballets Russes”, primera colaboración de este compositor con el empresario Diaghilev.

Más adelante, con la llegada de nuevos aires para este arte, coreógrafas como Mary Wigman, Isadora Duncan o Martha Graham utilizarían músicas ya compuestas para sus creaciones. Con el comienzo de la danza moderna, este arte fue adquiriendo carácter propio y en algunos casos incluso desaparecía la música, en concreto con

⁶⁹ Aloisius Ludwig Minkus. Austria 1826-1917. Compositor de música para ballet, así como violinista y profesor.

Wigman. Otros creadores como Von Laban mantenían la música como el motor y parte fundamental de la creación coreográfica.

Al igual que en la danza clásica, durante la historia del desarrollo de la danza moderna han existido colaboraciones decisivas entre compositores y coreógrafos de este estilo, como la que mantuvieron el músico John Cage con el coreógrafo Merce Cunningham y más actual la colaboración que todavía existe entre el coreógrafo Akram Khan⁷⁰ y el músico Nittin Shawney⁷¹.

Tras este pequeño análisis podemos decir que, en relación con los elementos *acústicos* como elementos de significación, vemos que en la danza clásica las obras musicales han sido creadas para los propios ballets, y estos se mantienen en cualquier momento de la historia en el que se representa dichos ballets. Siempre que una compañía de danza clásica lleva a escena *El lago de los cisnes* o *Coppelia* será con música de Igor Tchaikovsky y Leó Delibes respectivamente, aunque la coreografía sea una variación de la composición coreográfica original.

En el caso de la danza moderna nos enfrentamos a todo tipo de posibilidades, unas más relacionadas con ciertos paradigmas que otras. Así, el estilo jazz-musical utilizará el elemento acústico con *signos lingüísticos* (cantado y con contenido) más que los silencios, a la contra dentro del paradigma postmoderno-contemporáneo incorpora el silencio en ocasiones para sus creaciones. Además, en el estilo moderno, puede suceder la colaboración con compositores de música, pero no siempre, como la danza clásica. Utilizan composiciones ya creadas y adaptan la coreografía a la música escogida. La

⁷⁰Bangladesh 1974. Creador y bailarín cuyas composiciones se fundamentan en su formación en danza Kathak y danza contemporánea.

⁷¹Inglaterra 1964. Músico indú-británico, productor y compositor. Utiliza elementos del jazz y la música electrónica.

danza contemporánea ya no es tan dependiente de la música sino que es un arte por sí misma.

Revisando el panorama actual y la danza contemporánea y de vanguardia, encontramos que se incorporan tanto los *ruidos* producidos con diferentes materiales e incluso *sonidos lingüísticos* (palabras, textos, poemas), *sonidos paralingüísticos* (sonidos producidos por el bailarín) o incluso los *silencios*, dentro de lo que denominamos “*elementos acústicos*”. Podemos encontrar este elemento en autores dentro del paradigma neoclásico tan importantes como Mats Ek⁷² donde tanto los sonidos lingüísticos realizados por los propios bailarines como los introducidos de forma externa intensifican lo que está sucediendo en la escena.

El género musical denominado “música para ballet” surge de la creaciones y partituras creadas para los ballets tanto cortesanos, románticos como imperiales y da lugar a un *elemento estructural* de la obra (partes de la obra), a respetar por el coreógrafo que crea dentro de un canon clásico. Esta estructura será modificada en contadas ocasiones durante el siglo XIX y principios del XX y estas modificaciones sucederán solo para añadir alguna parte al ballet con objetivo de lucir a los bailarines principales, o para modificar partes de las historias contadas. Como se ha dicho anteriormente con Tchaikovsky se establecen los cánones a seguir para componer una obra para ballet, con una intensidad, tempo, silencios, y características concretas para que estas sean bailables dentro del estilo de danza clásica. La estructura canon en ballet clásico consta de cuatro partes principales:

Un *Adagio* (Adage), caracterizado por movimientos lentos de equilibrio generalmente sobre una sola pierna y poses elegantes. Se utiliza para resaltar las cualidades técnicas de los bailarines en cuanto a la calidad de su línea corporal, su

⁷²Ir a anexo Documentación audiovisual. AV-2

elegancia y fragilidad; aportan lirismo a la pieza. Se puede realizar a modo de Solos o de Pas de Deux. Durante esta parte (Adagio) es de gran importancia el trabajo conjunto entre partenaires, sobre todo el del rol masculino, que se encarga de hacer lucir a la bailarina en las figuras aéreas de elevación y de equilibrio sobre su propio eje.

Pas de Deux: ya hemos dicho que un adagio puede realizarse tanto en forma de Solo como de Pas de Deux. Esta parte de un ballet tiene una estructura propia, una división en cinco partes siguiendo este orden: entre (entrada), adagio, variación masculina, variación femenina y la coda o final, donde la pareja de bailarines baila junta. En el caso de la danza clásica el Partenaire dentro de un Pas de Deux es un simple apoyo que sirve para lucir a la gran bailarina. El bailarín se luce en variaciones o solos creados para ello.

Variaciones o Solos: (Variation), deriva de la terminología musical, donde se llama de este modo a los compases solistas de un músico dentro de un grupo. Una variación de ballet comprende a todos los solos que se realizan dentro de una obra de ballet.

Coda o Pas de Deux Final: es la parte final de un ballet donde todos los protagonistas aparecen en escena realizando solos o duetos junto a sus respectivos partenaires. A diferencia de una Coda musical que significa una recapitulación o repetición de una parte, en danza significa una variación final donde todos los protagonistas se lucen antes de bajar el telón de la obra por última vez.

Cada una de estas partes que estructuran un ballet clásico se integra en actos, pueden ser dos actos, como en los ballets románticos para dividir las historias terrenales de la narración con las fantásticas, o en más actos y dividido en escenas. A esta estructura de ballet se le suma los ritos de ovación emitidos por el público y que suceden al finalizar cada una de las partes o variaciones, sean solos o Pas de Deux.

Dentro de los paradigmas modernos (danza jazz, danza contemporánea, danza neoclásica y géneros mixtos) no sucede así, ya que el objetivo de estos paradigmas es la expresión y no el virtuosismo técnico. Ningún otro estilo tiene ritos ni momentos de ovación del público, la obra se representa al completo. Además no existe una estructura modelo, todas las creaciones fuera del paradigma clásico tienen libertad estructural.

Este análisis del género musical creado para los ballets, que genera una **estructura** y un **canon** de creación en la danza clásica, nos lleva a analizar el *Canon* como elemento de significación dentro de la danza y que formaría parte del elemento *Libreto* ya descrito anteriormente. El concepto de *Canon* es definido por el Diccionario de la Real Academia Española (RAE) en su con diferentes acepciones, entre ellas: 1. “Regla o precepto” / 2. “Catálogo o lista” / 4. “Modelo de características perfectas”. La segunda definición nos llevar a analizar también el concepto de *repertorio*, tan importante dentro de las artes escénicas. Por otro lado, la primera acepción nos define canon como “Modelo”. En otras artes (literatura y teatro) el canon siempre presenta un modelo, a veces normativo y otras, prescriptivo, y contiene pautas que regulan la creación. En danza, el canon como repertorio, concepto del que hablaremos más adelante, tiene un carácter normativo y proyectivo. Para conocer los cánones de creación es importante analizar qué elementos de significación forman el canon/modelo que define cada paradigma, y qué cánones han imperado o imperan en el campo de la danza. A través de ese conocimiento se pueden hacer lecturas alternativas que apuesten y creen modelos innovadores.

El término canon, en una de sus definiciones alude a lo que se conoce como el concepto “repertorio”: “catálogo o lista”, un *repertorio* es un catálogo de productos que presenta cierta regularidades, que siguen un canon. El *Diccionario* de la RAE define el término de la forma siguiente: 1. “Conjunto de obras teatrales o musicales que

una compañía, orquesta o intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución”/ “Colección o recopilación de obras o de noticias de una misma clase”. Este término se aplica en danza con el mismo significado. Por tanto, la denominada “compañía de repertorio” es la que presenta una serie de regularidades en su catálogo de obras y determinadas pautas de producción en cuanto a los títulos de las obras y al estilo de las creaciones, además de una preocupación por el público al que van dirigidas sus representaciones. Así los repertorios de los distintos paradigmas o estilos se construyen a partir de varias líneas de producción, consideradas en función de públicos identificados o por definir. En la actualidad se puede hablar de “repertorios” dentro de todos los que denominamos paradigmas. Todavía se mantiene un repertorio clásico que convive con el moderno: neoclásico y contemporáneo. Trabajar con un repertorio es asegurar la conquista de un público concreto al que le gusten esas líneas estéticas de la creación escénica.

El término *repertorio* se utiliza con diferentes usos, a nivel personal, lo que sería el repertorio de un pianista, de una actriz o de una compañía de danza, este es el significado que nos interesa. Después, a nivel genérico, el que tiene que ver con el patrimonio escénico de un país o de una cultura. En danza, concretamente en España, se ha pasado de crear un repertorio de danza clásica a uno posmodernista en el que todo vale. No se ha creado dentro del recorrido y desarrollo de la danza moderna en el que la técnica de la danza se investiga en todas sus posibilidades, pero en la que se observa el elemento técnico. Se ha pasado de un extremo a otro perdiendo unos valores dancísticos que deberían respetarse para denominarse así, danza. Esta idea de repertorio también designa una forma de encarar la creación estética y las orientaciones artísticas y estéticas posibles.

2. 5. 4. Signos espaciales/Incertidumbre

Continuando con el análisis de elementos estaría el parámetro de los *signos espaciales*. Siguiendo a Marta Botana (2010), el análisis de este único elemento definiría los paradigmas de las obras entre danza clásica y danza contemporánea. Esta autora realiza un análisis de este elemento aislado del resto de elementos de creación en danza. De esta forma se podría decir que este estudio realizado por Botana sería un análisis profundo de uno de los elementos de significación propuestos en la presente investigación y que la propia autora demuestra ser definitorio para el conocimiento profundo de los paradigmas en danza. Tanto a nivel pedagógico como de creación e interpretación. Por tanto utilizaremos algunas de las conclusiones logradas por esta autora para la descripción de este elemento.

INCERTIDUMBRE	Creada por el público
	Creada por el clima
	Creada por la escenografía

Tabla 5. Parámetro IV: Signos espaciales / Incertidumbre.

ESPACIO	VIRTUAL	Muestra/accentúa el espacio creación
		No interacciona
		Diseña el espacio
		Interacciona en el movimiento
	ESCÉNICO DE ACCIÓN	Escenografía realista
		Escenografía minimalista
		Escenografía vacía
	ENTORNO ESCÉNICO	Perspectiva frontal
		Teatro tradicional a la italiana
		Interior
		Exterior

Tabla 6. Parámetro IV: Signos espaciales (Espacio virtual, escénico de acción y entorno escénico)

El elemento *espacio* y el cambio de su concepción en la mentalidad occidental de la creación en danza, durante el final del siglo XX y en el siglo actual, supone un salto cualitativo en los ámbitos creativo y perceptivo, lo que provoca un salto similar entre los paradigmas en danza que se vienen sucediendo en épocas diferentes. Esta transformación del significado del espacio indica un cambio fundamental en esta y otras artes. La danza para Dallal (2007) se percibe como una evolución de la forma y texturas en el espacio a través del tiempo. Entendiendo la forma como la apariencia total de una danza: “una serie de secuencias que dejan una especie de “estelas” lineales en el espacio”. Ya el coreógrafo Laban (1987) describe el movimiento en danza como si ésta fuera quedando escrita en el aire por el movimiento del propio cuerpo, o similar a las “estelas” a las que se refiere Dallal (2007). Esta información junto a la proporcionada por el resto de elementos de significación será procesada por el receptor uniéndose en el

cerebro todas ellas. Según Botana (2010), el significado espacial requiere gran capacidad perceptiva y al lado de la vista se requiere del oído y de la memoria como experiencia previa, la propiocepción y la empatía.

El diseño realizado del espacio por el coreógrafo contiene significado, uno de los términos que esta autora menciona para el análisis del elemento es el *contrapunto visual*, que dará lugar a una interacción entre forma geométrica y contenido. Este término y característica es analizada y denominada así por Rudolf Arnheim (Botana, 2010, p. 10) Para Steve Yates⁷³, el *contrapunto visual* es el elemento que marca la diferencia entre la fotografía y la realidad:

(...) resulta evidente que el contrapunto visual, al igual que el contrapunto musical, se basa en dos condiciones: el contraste entre contrarios que se complementan mutuamente, como los polos de una escala, y una similitud o un paralelismo que lleva al espectador a conectar estos contrarios para así descubrir el antagonismo existente en la unidad de la composición”

Botana define el contrapunto visual como una de las herramientas que puede utilizar y utiliza el coreógrafo. Afirma además que las decisiones coreográficas espaciales no solo nos aportan un significado de contenido de la obra en cuanto al mensaje, sino que el análisis de este elemento puede además revelar un entramado de estructuras en relación tanto de jerarquía como de aspectos sociales, económicos, ideológicos o teológicos. No es este análisis sin embargo el que nos interesa para esta investigación, aunque tiene también un interés cultural para posibles futuras investigaciones. De la investigación y el estudio de la danza desde este aspecto nace la coreométrica (“choreometrics”), definida por Lomax en 1968 (Chamorro Escalante, 2003, p. 23) como campo que analiza la conexión existente entre la danza y los ideales

⁷³ Nombrado por Acebedo, L.F (2010, p.43). <http://www.elementos.buap.mx/num78/htm/43.htm>. consultado el 19/08/2015

de una cultura o una época determinada con lo representado en sus composiciones coreográficas.

El estudio espacial realizado por Marta Botana (2010) hace referencia al punto de vista del coreógrafo y la creación motivo por el cual es utilizado en esta investigación.

Para esta autora el coreógrafo trabaja en diferentes parcelas que afectan al elemento espacio entre otros relacionados:

- a. El diseño del movimiento, que sea cual fuere el código/estilo implica tanto el espacio de la Kinesfera, que sería el propio de un solo bailarín, como el espacio de grupo, con más de un bailarín.
- b. Diseño del espacio (entorno) visual, que se refiere al resto de elementos que forman la escena (iluminación, escenografía, espacio escénico)

Ambos espacios definen el paradigma, pero además la elección del lugar elegido para la representación es a su vez determinante y se relaciona con otros elementos. Este “*espacio de representación*” se convierte en un primer elemento entre programadores, artistas y espectadores.

Botana define como material coreográfico y contenido el espacio abstracto: la curva y la recta en el espacio como elementos básicos del diseño de movimientos. Estos elementos se aprecian en el espacio personal (Kinesfera) y en el espacio general: “La unidad básica de diseño es por tanto la agrupación espacial del movimiento en curvas y rectas”(Botana, 2010, p. 99). A partir de estos elementos los coreógrafos conjugan los movimientos e introduciendo diferentes variables surgen movimientos nuevos. Así cambian el punto de partida, el plano del dibujo, el foco de atención, la cantidad de energía y todas las variables que el creador puede modificar.

Dentro del espacio, está el *espacio visual* o *espacio escénico* que sería los elementos que rodean el movimiento en sí. El escenario es visto por algunos autores como la arquitectura que crea la Performance en danza (Perrín, 2009). El espacio que ocupa la danza se transforma gracias a los elementos de diseño del espacio, en el lugar ficticio en el que se desarrolla la acción. Todos sus elementos envuelven el movimiento de los bailarines. Ya el empresario Diaghilev (1872-1929) contaba con artistas de diferentes disciplinas para lograr un *espacio escénico* que junto con la música, vestuario y coreografía entusiasmarán al público. Estas colaboraciones poseían un impacto visual impresionante para los espectadores. Ya Richard Wagner⁷⁴ (1813-1883) trabajó durante años en lograr su obra de “arte total”: *El anillo del Nibelungo*, estrenada en 1876 siendo la primera obra de esa magnitud llevada a escena. Dentro del *espacio visual* la propia iluminación crea una arquitectura virtual dividiendo el espacio al gusto del creador. Resaltando lo que interesa y creando un clima a través de la intensidad y el color. Este espacio y sus posibilidades ya fueron investigados por la artista Loïe Fuller (1862-1928) quien comenzó a utilizar los efectos de la iluminación en las actuaciones, el desarrollo del diseño de luces y su integración en el proceso coreográfico. La iluminación sería un elemento dentro del *espacio virtual* de forma que esta puede mostrar o acentuar momentos coreográficos en el espacio, estar diseñadas para interactuar con la creación o no, e incluso interactuar con el movimiento.

Dentro del espacio, el lugar de la representación o *entorno escénico*. Este espacio es una decisión importante en cuanto al mensaje que se quiere transmitir. Desde los teatros tradicionales a la italiana donde se han puesto en escena la gran mayoría de las obras de arte escénica dentro de todos los paradigmas, hasta los entornos utilizados por creadores como Trisha Brown, que por ejemplo, llevo la danza a lugares en los que

⁷⁴Mencionado más adelante al igual que Diaghilev.

parecía imposible presenciar una creación, como las azoteas de Nueva York, plazas y fachadas. Y más cerca geográficamente, el creador Chevi Muraday coreógrafo de la compañía española Losdedae.



Figura 30. Ejemplo de danza en la calle. Chevi Muraday. <http://www.losdedae.com>

Esta función del elemento espacio y los nexos que suceden entre los elementos dentro de cada trabajo espacial dota a las piezas de una estructura que se podría llamar arquitectónica, siguiendo las ideas de Julie Perrín (2009). De esta forma el espacio como elemento estaría materializado en cuatro modos, o herramientas del bailarín y coreógrafo para hacer visible la creación y para la formación de creadores y bailarines: *Espacio escénico/de acción, espacio/entorno escénico, espacio virtual y espacio de actuación.*

2.5.4.1. Análisis de las categorías espaciales

En todas sus categorías: *espacio escénico/de acción* (donde sucede la *acción* de la obra), *entorno escénico* (lugar donde tiene lugar la obra y perspectiva visual del

público), *espacio virtual* (la iluminación y proyecciones de luz) y *espacio de actuación* (espacio propio del bailarín y compartido con los bailarines), se ha ido modificando a lo largo de la historia aportando significación a los estilos de danza. Si revisamos el espacio referido al existente entre la zona del bailarín y su relación con el espectador, a lo largo de la historia de la danza europea se han ido utilizando y modificando, comenzaríamos con las danzas “Mascaradas” o la “Masque” (1581). Estas sucedían en espacios muy grandes o abiertos, muy iluminados o con luz natural, sin cortinas, ni escenarios, ni graderías, muy similar a lo que sucede en la actualidad al utilizar la propia calle como escenario. La diferencia es que había un pequeño estrado para el monarca y la corte inmediata, pero el espacio de la presentación no tenía límites fijos.

Siguiendo el análisis realizado por Pérez Soto (2008) en cuanto al desarrollo histórico de los espacios utilizados en el teatro se ve cómo cambia el panorama al construirse teatros por las cortes del siglo XVIII para la ópera y la danza, se delimita el espacio escénico separado del espacio para público. La distribución de los teatros está condicionada por su arquitectura: la escena (con un espacio profundo hacia atrás) y por delante el espacio para la orquesta. Después estaría el lugar del público repartido en una *platea* para los menos importantes y un sistema de palcos más altos que la escena, para los invitados más relevantes.

Para los creadores, esta distribución obliga a entradas y salidas laterales, una organización coreográfica en la que predominan los desplazamientos a lo ancho del escenario. Los desplazamientos hacia el fondo solo son observables desde los palcos y están muy limitados por los cambios de los telones. Esta estructura se daba con el “teatro aristocrático”, al que solo se asistía por invitación financiado por el noble, por lo que tenía poca asistencia y con el único propósito de “ser visto” entre la aristocracia.

El teatro burgués típico del siglo XIX tenía que autofinanciarse en gran parte, por lo que debía de cobrar entradas. Por esta razón, los teatros construidos no tenían palcos (caros de construir y poco rentables a la hora de cobrar entradas) y el público importante fue trasladado a la *platea*. Se creó en el fondo, de forma elevada, una galería donde podría asistir un público más popular, lo que se denominó *gallinero*. Por razones arquitectónicas se introdujo la platea de forma inclinada, que hizo que los espectadores más relevantes (primeras filas) quedaran bajo el escenario. Esto obligó a acentuar los movimientos verticales y los saltos y también fue una de las razones prácticas para la introducción de las puntas (Pérez Soto, 2008, p. 74).

En estos teatros burgueses, el espacio del público está a oscuras, la iluminación se concentra en la escena. A partir de este momento el espectador comienza a ser receptivo y a experimentar las obras de manera individual. Durante el siglo XX y hasta ahora se han representado obras de danza en toda clase de espacios, debido a las características concretas de cada estilo se eligen muchas veces los espacios a utilizar.

Para la escena modernista el espacio escénico modelo es el semicircular y está más abajo que una amplia platea que lo rodea casi por completo. Sería una disposición similar al teatro griego pero utilizando tecnologías modernas. Esta disposición permite desarrollar el trabajo de suelo de los bailarines y la composición diferente de la obra, para la que no hay un punto de visión privilegiado como en el siglo XIX. Además la iluminación eléctrica permite distinguir espacios escénicos y centrar la atención del público, apoyar más o menos el movimiento en escena sin utilizar otros medios⁷⁵.

Durante los siglos XX y XXI se utiliza la penumbra relativa en el público, los espectadores se pueden ver entre ellos y conectar con el artista de manera que este puede captar sus reacciones.

⁷⁵ Tramoya: conjunto de máquinas e instrumentos con los que se efectúan, durante las representaciones teatrales y escénicas, los cambios de decorados y los efectos especiales.

Dependiendo de la disposición del escenario se pueden introducir movimientos de suelo o trabajar la verticalidad y la elevación. Toda la posibilidad del trabajo de suelo, propio de los estilos más modernistas y contemporáneos, se pierde en escenarios altos.

Se puede decir que antes de estos cambios en la disposición y en las características de iluminación de la zona del público, el espectador estaba reducido a la butaca pasiva. Esto tiende a enfriar las atmósferas emotivas, además de no provocar la actividad mental y la comprensión y sensibilización. De manera correspondiente el coreógrafo tiende a enfatizar e intensificar los mensajes más formales, es decir, a utilizar como hábitos de composición más destrezas y dominio técnico que emotividad, lo que hace que el bailarín sea un mero ejecutor de las técnicas de danza.

Otras de las posibilidades escénicas muy utilizadas en los experimentos de las vanguardias y en el posmodernismo son: el escenario circular, la pasarela y el pequeño estudio. Aunque sabemos que existen muchas más disposiciones.

El escenario circular sería el espacio abierto de la calle o la plaza donde los ejecutantes son rodeados por un público a su misma altura, todos los aspectos de la obra se ven. La pasarela es utilizada por grupos de *performance* o de circo, donde la danza aparece fusionada a otros aspectos artísticos.

El pequeño estudio serían lugares acondicionados para salas de museos, bodegas, etcétera, que se colonizaron por artistas visuales ya desde los años 50. Los lugares de ensayo e investigación de las propias compañías se convierten también en lugares donde se representan las obras públicamente.

Pérez Soto (2008) afirma que en muchas ocasiones un estilo se ve obligado a crear espacios escénicos que son propios de otro estilo. Hay espacios escénicos que son apropiados y congruentes con estilos determinados, y al revés, un estilo de danza puede

también caracterizarse por los espacios escénicos en que idealmente podría desarrollar todas sus posibilidades. Esta afirmación solo se podría relacionar con estilos de vanguardia y contemporáneos (fusiones, géneros mixtos, performances) ya que esto, en ningún caso sería aplicable a la danza clásica, y si a la danza contemporánea. Pero el solo requerimiento de bailar en puntas limita y acota el espacio del estilo clásico en su totalidad.

Es importante para categorizar tener presente la interacción entre el espacio escénico y las características de un estilo. Con respecto a las posibilidades espaciales y sus límites podríamos imaginarnos que si la danza clásica tuviese que presentarse en calles y plazas, y sus coreógrafos y creadores acomodarse a estas circunstancias, se convertiría y evolucionaría a una danza de vanguardia. Perdería la capacidad de poder ejecutar toda su prodigiosa técnica, solo ejecutable en suelo estable y de características concretas.

Para Pérez Soto, los estilos de la danza como arte deberían definirse en torno a la interacción esencial con el espacio de desplazamientos, por ser esencial a la hora de ampliar y limitar sus posibilidades. Más que definir los estilos en relación al cuerpo de bailarín como lo más intenso.

En el caso de la danza moderna y contemporánea, desde los años 60 se ha dedicado a la exploración y la investigación de nuevos espacios en los que desarrollar y presentar sus propuestas artísticas⁷⁶, ha invadido e invade el espacio urbano y los entornos naturales. A lo largo de estas cinco décadas de creación en estos contextos tan dispares han surgido diversas prácticas que han descubierto numerosos métodos creativos, de coreografiar y técnicos, de los que hablaremos más adelante. Algunos

⁷⁶Ver anexo documentación audiovisual. AV-3ª; AV-3b

autores lo denominan “Danza extraescénica” o “danza contextual” (Pérez Royo, 2008, p. 15)

El suelo plano y despejado se sustituye por uno que se pliega (escaleras, rampas, niveles, etcétera) y la amplitud de una sala se reemplaza por lugares estrechos que dificultan los grandes saltos. Los bailarines se apartan de bailar sobre el linóleo y entre paredes de yeso para probar las reacciones del cuerpo en otras texturas, (asfalto, césped, agua, tierra, etcétera). Esto también afecta al parámetro acústico/sonoro y por supuesto al *Cinético* (o movimientos del bailarín). En este punto se plantea la idea propuesta por Botana (2010) de relacionar la danza con un elemento propio del deporte y definido por el estudioso e investigador Parlebás⁷⁷ que define el término “*incertidumbre del medio*” y que en el ámbito deportivo se refiere a la variabilidad o estabilidad de las condiciones del espacio de juego, que aplicado a la coreografía trataría las propiedades del espacio en el que actúa el bailarín. Aplicando este concepto, existe *incertidumbre*, por ejemplo, en los casos en los que se actúa en un espacio externo y sin medidas de organización o control del público, por lo que este puede intervenir sin ser propuesta su intervención o abierta la obra a la intervención del público por el intérprete. Además, en este caso el intérprete está a expensas del clima y sus posibilidades de cambio. Pero también este término se puede aplicar dentro del *espacio de acción* del intérprete, ya que existen escenografías móviles que condicionan dicho espacio de acción/interpretación, como es el caso de la obra *Herrumbre* (Nacho Duato, 2004).

⁷⁷ Pierre Parlebás, profesor de educación física, psicólogo, sociólogo y lingüista francés, considerado uno de los pensadores más importantes de la Educación Física contemporánea. Clasifica las prácticas motrices a partir de concebir cualquier situación motriz como un sistema en el cual el participante se relaciona globalmente con el entorno físico y con los posibles participantes

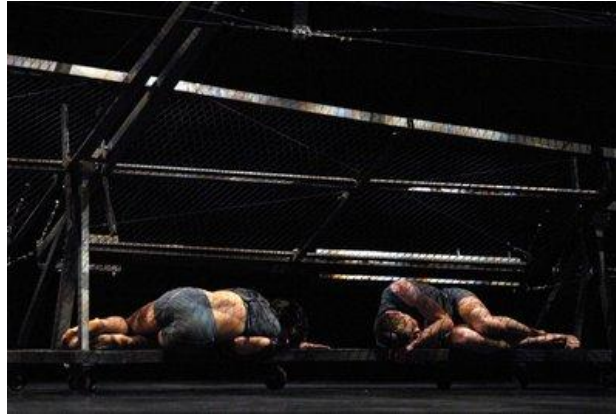


Figura 31. CND. *Herrumbre*. Fuente: endanza.blogspot.com.es

Estos términos surgidos de las obras creadas para interpretarse en espacios insólitos, o extraescénicos son los que han ido completando un sistema de análisis del espacio coreográfico. Por tanto este término este elemento de significación, *Incertidumbre*, estará dentro del parámetro *Signos espaciales*, por afectar el espacio y su diseño a la existencia o no de incertidumbre. Se aplicará a la incertidumbre creada como se ha dicho: por la intervención propuesta o no propuesta del público; por la condiciones variables del clima y por lo objetos móviles de escenografía que condicionan el movimiento. Por tanto, y con estas tres consideraciones del elemento *incertidumbre*, es evidente que es un elemento de significación, ya que muchos creadores estudian estas posibilidades y las tienen en cuenta para la creación, dando un significado concreto a la obra finalizada.

Además dentro de las investigaciones realizadas por el autor Julie Perrin (2005) acerca de la percepción que tiene el espectador de la figura danzante y sobre la construcción y la arquitectura dentro de los nuevos escenarios, le han llevado a la autora a preguntarse sobre lo espacial en danza, de cómo entender los espacios escénicos, arquitectónicos y sonoros con lo corporal y coreográfico como un complejo entramado. El *espacio escénico* o “emplazamiento” constituye un dispositivo óptico potente, por

tanto el análisis de este elemento puede ser portador de significado para el receptor desde un punto de vista óptico y de impacto visual, y para el coreógrafo y bailarín, como ya se ha dicho, constituye un elemento de interacción en la forma de moverse, generando “incertidumbre” y dotando de significación a la creación.

En relación al espacio, recordamos la afirmación ya mencionada de Dallal (2007, p. 32) definiendo la *forma* como un elemento que constituye la apariencia total de la danza, una serie de secuencias que dejan unas “estelas” lineales en el espacio. Esta puede ser además de “secuencial”, parcial o “momentánea”. Dallal define la forma como el trazo de los cuerpos en el espacio. Además considera que esta *forma* no solo se relaciona con el espacio, sino que cualquier accesorio que el ejecutante añade a sus movimientos (el vestuario por ejemplo) queda agregado a la *forma*. El mismo autor a los efectos, buscados o no, por el danzante por medio de la luz lo denomina *juego* porque considera que en todo fenómeno de luminosidad interviene la oscuridad o la ausencia de luz. Este aspecto ya ha estado categorizado dentro del *espacio virtual*.

Todas estas nuevas propuestas de las que surge la necesidad de profundizar y continuar desarrollando nuevos análisis, responden al deseo y necesidad de situar la danza en circunstancias cambiantes, el gusto de proponerle al cuerpo nuevos retos condicionales que le obligarán al bailarín y creador a adoptar y desarrollar nuevas técnicas y estrategias a considerar en la enseñanza.

El salir del edificio del teatro les ofrece entonces a los coreógrafos y bailarines la experimentación de una estética comunicativa, de intercambio con un ambiente completamente diferente y en transformación. Para enfrentarse a las condiciones de imprevisibilidad de los nuevos espacios, la danza contemporánea ha desarrollado numerosos métodos de improvisación que después se van a utilizar en espacios previsibles (teatros y salas) y que desarrollaremos más adelante. Este tipo de generación

de movimientos frente a uno ya fijado y coreografiado con anterioridad es un procedimiento de los más empleados en la danza “extraescénica” o mejor la denominaremos, “danza de exterior”.

Este deseo de cambio y de diversidad muchas veces se genera por la voluntad de relacionar la danza con otras artes, (como la escultura y la arquitectura). Al igual que en escena, en numerosas ocasiones se relaciona con las artes gráficas (pintura, cine, imágenes). En estos casos, la motivación coreográfica parte de una exploración cinética con el espacio, en el que el bailarín y el creador encuentra estímulos espaciales para desarrollar el discurso. A diferencia de un libreto ya creado, o una historia o narración que se quiere llevar a danza (esto sucede tanto en danza clásica como en danza contemporánea).

Un inconveniente que se encuentra en los edificios teatrales tradicionales y que impulsa en muchos casos a salir de este espacio es la separación radical entre las esferas de creadores y espectadores, entre bailarines y público de un *escenario a la italiana* dividido en dos partes: el espacio del público con forma de herradura, palcos a distintos niveles y patios de butacas y la caja escénica que limita con el espacio del público mediante la embocadura. De esta forma tendríamos un “espacio sagrado de ritual”, frente a un “espacio público y compartido”, en el que sentir la reacción instintiva y momentánea, (no racional del espectador), que como característica no está “domesticado”.

Otra causa que puede haber provocado en danza y en otras artes escénicas salir del teatro es la falta de comunicación, el contacto social empobrecido característico de la sociedad actual. Una de las primeras creadoras que llevó la danza fuera de los escenarios del teatro fue Trisha Brown⁷⁸, en torno a 1970, y todavía continúa

⁷⁸Washington 1936. Coreógrafa y bailarina posmodernista.

interesándose por hallar nuevos contextos alternativos que desafían las posibilidades físicas de sus bailarines, algunas de sus obras: *Man walking down the side of building*, *Walking on the wall*, *Spiral*, *Roof piece*. Más adelante otros creadores siguieron sus pasos, como Twyla Tharp⁷⁹ y en nuestro territorio nacional compañías como Entremáns⁸⁰.

La danza moderna desde sus orígenes ha estado fuertemente determinada por el sello de cada autor y coreógrafo que imprime en su obra. No se puede realizar una clasificación exhaustiva, pero, las estrategias desarrolladas por los diferentes coreógrafos, los métodos de relación con el entorno a los que han recurrido y los espacios que emplean, en ocasiones comunes, nos proporcionan una base para trazar algunas similitudes.

Dentro del elemento de significación *espacio*, además de la estructura y la relación entre la zona del bailarín y la del espectador, y el espacio donde los bailarines actúan, se debe analizar del *espacio escénico/de acción*, la apariencia de este: decorado, suelos, alturas y cualquier tipo de accesorios.

Si observamos una creación de ballet clásico podemos ver como el decorado se adecúa a la característica narrativa de las obras, el decorado es aclaratorio por completo de lo que está sucediendo en escena y aparecen todo tipo de elementos característicos de la escena que se está representando: interiores de palacios, exteriores de bosques, habitaciones, plazas y todo lo que exija la escena que se está representando, no hay lugar a dudas de donde sucede, ni el público debe realizar ningún esfuerzo para situarse en escena. Estos decorados creados para el ballet se comenzaron a realizar desde que la danza se independiza como arte con autonomía, sin formar parte de la ópera, donde los

⁷⁹USA, 1941, bailarina y coreógrafa posmodernista-contemporánea.

⁸⁰Compañía de danza contemporánea creada en el 2006 por bailarines cubanos residentes en Galicia. Ir a Anexos, DVD: AV-3a y 3b

decorados estaban supeditados a la representación de la ópera. Cuando la danza fue entretenimiento de la corte estaba supeditado a los lujos que esta poseía o quería mostrar, el espacio de acción en ninguno de estos casos estaba pensado para la comodidad de los bailarines o para mostrar la danza.



Figura 32. *La Sylphide*. Royal Ballet. Fuente: balletnews.co.uk

En el inicio del ballet romántico (principios del siglo XIX) los decorados se adecúan a la narrativa que mezcla lo fantástico y lo ultraterreno con las historias mundanas, y esto lo consiguen con una iluminación novedosa que ya se utilizó por primera vez en la ópera *Robert Le diable*⁸¹ que fue la introducción en los teatros de la luz de gas, que ayudaba en gran medida a crear una atmósfera fantasmal, además de la técnica de superposición de decorados desarrollada por Daguerre⁸².

⁸¹ Considerada la primera obra romántica.

⁸² Louis Jacques Mandé Daguerre (Corneilles-en-Parisis, cerca de París, 1787 - Bry-sur-Marne, 1851) Artista e inventor francés, pionero de la fotografía. Louis Daguerre perfeccionó el procedimiento de fijación de imágenes logrando reducir los tiempos de exposición y obteniendo instantáneas de gran nitidez. El inventor denominó a su método y las imágenes obtenidas: daguerrotipia y daguerrotipo. Además fue pintor de decorados teatrales. Inventó hacia 1827 el diorama, un espectáculo a base de pinturas y efectos luminosos. www.biografiasyvidas.com/biografia/d/daguerre.htm, consultado el 19/08/2015).

Consistía en la utilización del Diorama⁸³ como forma de representación tridimensional. En este caso Louis Daguerre lo aplicó a la escenografía creando modelos tridimensionales de paisajes que, al superponerse los efectos lumínicos, daban más profundidad a los decorados. Estos adelantos escenográficos fueron claves en la creación de un espacio escénico que permitió a la mente observar un mundo idílico entre realidad y ficción. También se apagaron por primera vez las luces del auditorio que creaba una especie de ventana hacia el mundo que se mostraba en la representación. En el ballet romántico por excelencia *La Sylphide* podemos observar como aparecen dentro del decorado todos los detalles de la casa donde transcurre la historia, incluido el sillón escocés donde sueña el protagonista James. La mayoría de los decorados eran pintados y se superponían unos con otros en la propia escena, en muchos casos se utilizaban accesorios reales.

Toda la escenografía fue cambiando y evolucionando pasando por diferentes momentos históricos y artísticos. Una época de gran riqueza artística y complejidad fue la llamada “Era Diaghilev”, principios del siglo XX, en la que este empresario para la creación de sus ballets contaba con grandes pintores de la época para el diseño del decorado y grandes artistas para la creación de vestuario. De esta forma sus creaciones fueron grandiosas por unir a grandes artistas para ellas, músicos, pintores, diseñadores y escritores para crear el libreto buscando la “obra de arte total” formulada por Wagner años antes. Contó con Alexander Benois para la realización de decorados y vestuarios como su estrenos de *La Sylphide*, con Nicolas Roerich para la creación de las *Danzas polovtsianas*, quien sustituyó los tutús por pantalones en las bailarinas y las puntas por zapatillas. La reconocida obra por ser innovadora en todos los aspectos *Le sacre du*

⁸³Panorama en que los lienzos que mira el espectador son transparentes y pintados por las dos caras. Haciendo que la luz ilumine unas veces solo por delante y otras por detrás, se consigue ver en un mismo sitio dos cosas distintas. <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=diorama>. Consultado el 19/08/2015.

Printemps coreografiada por Nijinsky tuvo unos decorados y vestuario diseñados por Nicolas Roerich. Estos fueron de gran ruptura artística e innovación, al igual que la coreografía con música de Stravisnky. Colaboró en varias ocasiones con el pintor Pablo Picasso en distintas obras (*Parade*) y una de sus grandes obras *El sombrero de tres picos* donde el gran pintor desarrolló unos vestuarios aptos para danzar completamente acorde con el decorado en el que dejó una obra maestra del arte escénico donde además dejaba espacio suficiente para el desarrollo de los movimientos de los bailarines y sus necesidades espaciales. En este decorado utilizó la estética cubista que permitió la introducción de diferentes planos de profundidad escénica sin que obstruyan el espacio principal.

Trabajó en otra ocasión con la pintora de tendencia fauvista Marie Laurencin para crear *Les biches*, coreografía de Nijinska; con Henri Matisse para la coreografía *Le Rossignol*. En 1926 se creó un *Romeo y Julieta* con decorados de Marx Enst y Joan Miró.

Pasada esta época en la que se conjugaron todas las artes en la escena, los creadores posteriores no han contado con especialistas en decoración, e incluso se prescinde de decorados, tanto en el estilo clásico como en estilos más modernos. Los espacios que se buscan son los que no interfieran de ninguna manera en la coreografía y se han dado creadores completamente radicales en este sentido como Balanchine o Merce Cunningham. El primero prescindía de decorados en muchas ocasiones y el segundo llegó a prescindir de todas las artes, incluida la música.

Durante la época del Expresionismo alemán se dio un gran desarrollo de todas las artes pero separadas e independientes unas de otras. En este caso, las innovaciones en las creaciones radicaban en las nuevas mentalidades con respecto a los movimientos

que se desarrollaban en danza clásica, no a los decorados y las puestas en escena que cada vez eran más minimalistas para mostrar al bailarín en sí en toda su expresión.

Por tanto, en el paradigma clásico, el *espacio de acción* al igual que la música, está creado para cada obra y atendiendo a las necesidades de la narración, para facilitar la comprensión de cada escena y de la obra al completo. En un paradigma moderno nos encontramos con diferentes posibilidades, dentro de la danza postmoderna-contemporánea los espacios de acción creados son minimalistas o sin ningún tipo de material, vacíos, en caso de utilizar materiales estos serían completamente sencillos. No es así en la danza jazz-musical. En ocasiones se crea una escenografía que ayude a la comprensión de la historia.

2. 5. 5. Signos del bailarín

Dentro de este parámetro se relacionan distintos componentes del bailarín y su movimiento en el espacio. En principio, el *espacio de actuación* relacionaría distintos componentes espaciales y conceptos entre ellos, esta parcela que existe con el bailarín es definida por Laban como el espacio personal de este, a lo que denomina *Kinesfera* (Laban, 1987), de su estudio se encarga la *Coreútica* y a partir de su análisis profundo se definen distintos mapas de movimiento. *Kinesfera* es el concepto manejado por la *Kinesiología* o ciencias del movimiento, en ella se puede hablar de una serie de conceptos (planos, ejes, volúmenes, etc) propios del cuerpo en el espacio y del movimiento. Este espacio personal del bailarín es el más relacionado con la ejecución del movimiento y sus diferencias entre paradigmas, es la parcela donde realiza su técnica y su capacidad de materializar ese espacio imaginario, hacerlo visible para el espectador.

SIGNOS DEL BAILARÍN	ESPACIO DE ACTUACIÓN	KINESFERA	Verticalidad equilibrada
			Verticalidad en saltos
			Nivel bajo
			Nivel medio
			Nivel alto (alturas, espacio, acción)
			Base reducida
			Importa diseño espacial
			No verticalidad (desequilibrio)
			No verticalidad en salto
			Utiliza todos los niveles espaciales
			Base amplia
			Importa proyección espacial
			INTERPERSONAL
		Rol (entre bailarines) definido	
		Empatía mínima entre bailarines	
		Invasión máxima entre bailarines	
		Tensión espacial con y sin invasión	
		Roles entre bailarines intercambiables	
		Empatía máxima	

Tabla 7. Signos del bailarín: Espacio de actuación: Kinesfera e Interpersonal.

Si se realiza un análisis espacial desde la coreútica se pueden definir y clasificar los diferentes paradigmas por su forma de utilización del espacio. Ya se ha definido la Coreométrica o Choreometrics, como un campo de conocimiento propio de danza que analiza la conexión existente entre los ideales de una cultura o una época determinada con lo representado en sus composiciones coreográficas (a nivel de elementos que forman la coreografía), según Botana y Sampedro (2010, p. 100) se puede afirmar que sí se produce un cambio en las decisiones coreográficas sobre el espacio a medida que cambian los tiempos y las culturas, y que este cambio se produce por la aparición de ciertos ideales para cada época. De esta forma y por paradigmas, la danza clásica, propia del siglo XVIII, responde a un trato del cuerpo del bailarín que encaja en los ideales de cortesía, elegancia y pudor que se valoraban en aquella época. En estas obras

el espacio se utiliza de una manera equilibrada, ordenada, simétrica y con cierta jerarquía espacial, ocupándose siempre el centro del escenario con el bailarín principal. A partir del siglo XIX y XX una serie de revolucionarios empiezan a ver la danza como un lenguaje expresivo de otro tipo de ideas y el espacio se convierte en un elemento de composición que añade otros valores al orden y equilibrio de las épocas anteriores.

El ballet clásico utiliza las direcciones primarias definidas por la Coreútica: sagital o izquierda-derecha, frontal o anterior-posterior y transversal o superior-inferior. A partir de ellas establece sus posiciones y crea sus movimientos, es por tanto simétrico, estable y ordenado. La danza moderna y contemporánea explora nuevas direcciones diferentes a las desarrolladas por Laban y multiplican las posibilidades de aplicación.



Figuras 33 y 34. <http://www.institutoab.com.ar> y Christopher_Peddecord. Fuente:

<http://escuelaflow.blogspot.com>



Figura 35. <http://williamdance24.blogspot.com>



Figura 36. <http://www.clarin.com>

Las direcciones del creador en cuanto al diseño de la kinesfera determinan en gran parte el estilo coreográfico de la pieza. Las principales posibilidades y elementos de significación para la creación dentro de la Kinesfera son:

Equilibrio y desequilibrio: basar el equilibrio en la utilización de unos ejes o planos concretos de la kinesfera. La danza clásica utiliza las direcciones primarias para establecer sus posiciones y a partir de ahí crear sus movimientos. El equilibrio depende de la acción y técnica correcta dentro de los ejes principales. Utiliza también los planos primarios que crean estos ejes para aislar un hemicentro de otro. La conexión entre movimientos viene dada por decisión coreográfica, no porque el impulso natural de uno provoque la reacción de otro. La danza moderna y postmoderna-contemporánea se

apoyan en líneas y planos oblicuos, espirales y diagonales, desequilibrios para transición de movimientos, ampliando las direcciones espaciales del clásico. Incluso llegan a verticales invertidas con posturas y transiciones donde el centro de gravedad pasa por encima de la cabeza mediante el apoyo de manos, antebrazos o pecho.

El salto: la utilización del plano superior en inferior varía en cada paradigma, el clásico tiende a la máxima elevación para mostrar potencia y virtuosismo técnico. En moderno y postmoderno-contemporáneo tiende a viajar, incluso a recepciones al ras del suelo enfatizando en la calidad de la sensación y no en la cantidad del salto. Además no solo utilizan el eje vertical en las direcciones como en clásico, sino diagonales en los impulsos.

Amplitud de la base: la ocupación en el espacio de la base de apoyo para crear o ejecutar movimientos. En clásico se tiende a la mínima base de apoyo cuya máxima expresión está subiéndose a las puntas, esto provoca la alineación del cuerpo necesaria para mantener el equilibrio en el eje vertical. El volumen que se puede ocupar en el espacio entonces es mínimo ya que los pequeños desplazamientos ajenos a la técnica correcta hacen que la figura caiga. El moderno y postmoderno-contemporáneo utiliza la base que necesita, de la amplitud que sea, para moverse libremente, hasta el punto de utilizar el suelo con toda la superficie del cuerpo.



Figura 37. <http://www.balletomanos.com>

Niveles del espacio: entendida como alturas, baja media y alta. El clásico trabaja los niveles medio y alto alcanzando su altura máxima con los *portés*, sin embargo el moderno y contemporáneo trabaja todos los niveles, incluyendo el bajo, incluso todos los niveles que se puedan alcanzar con la utilización de material para trepar.

Por tanto, de este espacio propio se desprenden varios conceptos definatorios para caracterizar cada paradigma: Verticalidad y equilibrio como construcción de la kinesfera del bailarín cerca del eje vertical y en las direcciones primarias, en equilibrio. Este concepto de verticalidad también se utiliza en los saltos, para alcanzar la máxima altura y lograr la máxima amplitud técnica en danza clásica o, como en danza moderna sin buscar el salto vertical sino la tendencia a suspender el cuerpo en la altura, la energía del salto puede también buscar un eje vertical o diagonal.

La base de apoyo y su amplitud sería característica, el volumen espacial que se puede ocupar en función de la amplitud de la base de apoyo puede ser más o menos amplio y más o menos equilibrado. Esto nos lleva a otra característica, la utilización de los diferentes niveles espaciales, como nivel bajo (suelo), medio (o la propia altura del bailarín) y alto (alcanzable con compañeros o en saltos).

La coreútica, nombrada por Botana en su estudio (2010) materializa el espacio y divide en cuatro modos de hacerlo visible al espectador:

El diseño corporal, como la línea o curva en la que se coloca el propio cuerpo del bailarín. El movimiento en sí, su forma, de todas las partes del cuerpo, la estructura en la que se apoya la postura.

La *tensión espacial*, como la línea imaginaria que crea el bailarín al relacionar dos puntos en el espacio. Estos puntos pueden ser de la propia kinesfera o interrelacionados con otros bailarines y utilizando todos los puntos corporales con material o incluso el propio suelo. Para Botana esta tensión se observa también en el

espacio existente entre dos personas cuando se mueven con relación mutua, lo que implica gran comunicación motriz, a esta comunicación la ha denominado “contact a distancia”⁸⁴.

La progresión espacial, como las líneas y curvas virtuales que el bailarín traza en el espacio al moverse. La intención/forma propia del bailarín las hace visibles al espectador.

La *proyección espacial*, como la línea virtual que aparece a continuación de algún segmento corporal, cuando el bailarín consigue proyectar la energía más allá del cuerpo.

De estos cuatro conceptos utilizamos: *la tensión espacial* en relación al espacio de actuación interpersonal, como la línea imaginaria que se da entre los puntos corporales en movimiento entre bailarines. Esta tensión se observa en el espacio entre los bailarines; la *proyección espacial* ya definida como la línea virtual que aparece a continuación de cualquier segmento corporal, al proyectar el bailarín dicho segmento en el espacio mediante el movimiento, esta proyección puede existir o no definir esa línea por romper la propia línea del segmento en el movimiento.

En segundo lugar, y dentro del parámetro de los *signos del bailarín*, se define el *espacio interpersonal*, espacio de relación que se establece entre dos o más bailarines y sus kinesferas, en este espacio lo importante es la posición entre ellos. Es en este espacio donde sucede el concepto de tensión espacial definida por Botana (2010) y desarrollado en líneas anteriores.

Ya se ha definido la danza como un acto de comunicación a través de la definición y creación de todos sus elementos. Lo que puede no ser tan evidente es la

⁸⁴ CI. *Contact improvisation*, es una técnica de danza en la cual puntos de contacto físico proveen un punto de partida para la exploración del movimiento a través de la improvisación. Por tanto una forma de danza de improvisación conocida dentro de la danza postmoderna. Fue realizada en 1972, guiada por Steve Paxton.

existencia de una comunicación motriz entre los bailarines que interactúan en el escenario, y esta comunicación existe. Todos los bailarines no son elementos independientes en escena, sino que actúan como grupo, con una unidad energética, espacial, dramática, formal, etcétera, lo que suma todas las acciones aisladas es el resultado, la pieza de danza.

Dentro de la comunicación motriz y el análisis de ésta en los juegos deportivos, se define como toda interacción, es decir, una producción de movimiento (motriz) interindividual portadora de información. Como interacción motriz esencial existe la *comunicación práctica*, que comprende la directa (comunicación y contracomunicación motriz), y por otro, la indirecta subordinada a la anterior, y que la integra subordinada a la anterior, y que la orienta, facilita y prepara (gestemas y praxemas). Este análisis y sus conceptos son transferidos por Botana, utilizando la *comunicación práctica* como concepto que cohesionan todas las acciones individuales (Parlebás, 2010).

Por tanto, el campo de la comunicación no verbal existe igualmente en danza, y ha sido analizado dentro de las Ciencias del deporte. Dentro de esta comunicación uno de los campos que se refieren directamente al espacio es la *proxémica*. “La forma en que se utiliza el espacio comunica, también un mensaje. A la forma en que, en este sentido, se utiliza el espacio, se llama Proxemia”. (Hall, 1991, p. 87), este autor afirma que el uso del espacio tiene efectos importantes en la comunicación. Dice así: “los cambios de espacio dan tono a la comunicación, la acentúan, y a veces superan a la palabra hablada” (Hall, 1991, p. 87). La proxémica es entonces el estudio de la percepción y el uso del espacio por el hombre. Está ampliamente relacionada con el complejo de las actividades comportamentales y sus extensiones. Trata esencialmente la noción de distancia fuera del campo de la conciencia.

De esta forma, el espacio propio del bailarín como kinesfera, y la forma de percibir y utilizar este espacio en cada momento, como Proxémica nos permiten tener información acerca del espacio y el movimiento y establecer ciertas relaciones entre las conductas de los participantes. En danza, en la comunicación no verbal que se establece entre bailarines, la acción (como comunicación) de uno influye de algún modo en la del otro. Como espacio entre bailarines, y volviendo al análisis realizado dentro de las ciencias de la actividad física y el deporte, existe el “*espacio sociomotor*” (Parlebás, 2001, pp. 208-209) como aquél en el que la comunicación se da y actúa, sería por tanto aquel espacio que se define en el escenario en la presencia entre dos bailarines. En este espacio cada uno define su dominio, su territorio, al igual que sucede con el instinto animal, y dentro de este territorio se definen unas distancias: distancia íntima, personal, social y pública (Botana, 2010, p. 174) que en cualquier relación humana son utilizadas inconscientemente. Las relaciones que suceden dentro de estas distancias espaciales y territoriales, otorgan al elemento espacio una gran carga psicológica que al hacerse visible se convierte en significado dramático. Estas relaciones y su carga emocional son visibles dentro de los paradigmas de la danza. Diferenciando las distancias de relación utilizadas de la forma en las que estos espacios se interrelacionan (proxemia), en cada paradigma de danza existen diferencias en cuanto al uso de este territorio personal.

Otro concepto dentro de este elemento como parte de la comunicación no verbal es el de “*rol sociomotor*” (Parlebás, 2001, p. 401) y se refiere al papel que se le otorga a cada bailarín de los que colaboran en dicha comunicación. Este elemento es de clara definición y distinción en algunos paradigmas de danza, no en todos en los que no existe un rol definido.

El siguiente concepto del elemento espacio interpersonal como aspecto diferenciador y categorizador es el de “*tensión espacial*” ya mencionado anteriormente

en la materialización del espacio dentro de la coreútica, como una especie de “contact a distancia” en el que el movimiento de un bailarín va provocando repercusiones en el otro sin necesidad de utilizar el tacto como en la técnica Contact Improvisation⁸⁵.

Siguiendo a Parlebás (2001) y su análisis de la comunicación no verbal (motriz) existe en danza otro proceso cognitivo entre los bailarines y que está dentro del elemento espacio interpersonal, también afirmado por Botana: “empatía sociomotriz” y que este término se refiere al “proceso por el cual un individuo en interacción intenta captar el punto de vista de otro coparticipante y lo tiene en cuenta durante sus propias conductas motrices”(Botana, 200, p. 188). Hablamos de un proceso cognitivo que requiere de una inteligencia emocional y una capacidad de observación bastante fina. Este proceso es base en las creaciones e interpretaciones de danza contemporánea para algunos creadores, que basan la simetría de la interpretación y ejecución en la empatía motriz⁸⁶. En la capacidad de observación y de adaptación de todos los intérpretes, hasta llegar a un producto de simetría e igualdad de creación motriz. Al igual que los juegos y acciones espaciales llamados “contact a distancia” en los que se actúa individualmente en consecuencia de las acciones de los demás, necesitan de estos procesos cognitivos-afectivos, que en danza se conoce como *escucha* entre intérpretes. Esta *escucha* entre bailarines crea una relación invisible que da estructura de unidad a las creaciones.

Esta forma de creación a través de la escucha y la empatía requiere de un proceso de enseñanza e interpretación diferente al memorístico y el basado en la

⁸⁵ CI, definido en Página 149 del documento.

⁸⁶Talleres de verano a los que acudió la autora de la investigación, Vigo 2009 y Alcalá de Henares 2013, realizados por el creador Chevi Muraday, director y coreógrafo de la compañía nacional Losdedae, donde toda la técnica coreográfica estaba basada en la “escucha corporal” entre los integrantes del taller, puesta en escena en el Museo del Mar de la ciudad de Vigo en el 2009. Al igual que el creador y coreógrafo nacional Fernando Lázaro, profesor de danza contemporánea en la escuela Nacional de Carmen Roche y actual director de la escuela formativa Dza180°, en los cursos impartidos en Vigo 2010-2011-2012, donde la creación producto del taller coreográfico se basaba en la “escucha corporal” entre los bailarines. Como estos creadores, Armando Martín de la compañía Entremáns entre otros.

repetición. Es una estructura mucho más sutil y compleja que el pacto y aprendizaje de determinados movimientos guiados por la música o un tempo acordado. La identidad formal de la creación es otra.

La *empatía*⁸⁷ entonces marcará dentro del espacio y su significado una forma, en lo cognitivo-afectivo más que la técnica, y en la percepción emocional más que en la meramente visual. En definitiva, el elemento espacio interpersonal y todos los conceptos que lo integra definen la interrelación entre los territorios individuales y personales.

Por último, dentro del *espacio de actuación* encontramos el elemento portador de significado como *diseño de grupo*. En este concepto la autora Botana hace referencia a las decisiones coreográficas que afectan a más de dos bailarines en cuanto a la posición que ocupan en la representación.

SIGNOS DEL BAILARÍN	ESPACIO DE ACTUACIÓN	DISEÑO DE GRUPO	Simetría
			Igualdad formal
			Disposición espacial jerarquizada
			Formación espacial equilibrada visualmente
			Asimetría
			Desigualdad formal

Tabla 8. Parámetro V: Signos del bailarín: Diseño de grupo.

Dentro de los diferentes paradigmas existen varias tendencias: la de crear en el escenario una sensación de orden y equilibrio entre los componentes buscando ideas de equilibrio, igualdad formal y jerarquía desde los movimientos individuales hasta los

⁸⁷ *Identificación mental y afectiva de un sujeto con el estado de ánimo de otro.*
<http://lema.rae.es/drae/?val=empat%C3%ADa>. Consultado el 19/08/2015

grupales, en otros paradigmas sucede la desigualdad y asimetría, esta comienza ya desde las diferencias corporales y estéticas. Este aspecto a su vez genera diferencias de libertad en cuanto a las creaciones de ocupación espacial y de movimientos en el espacio. Lo que modifica en gran medida el significado de lo que se está visualizando.



Figura 38. William Forsythe. Fuente: <http://mouvement.over-blog.com>



Figura 39. *La Bayadere*. Fuente: <http://www.opera.lv>

2. 5. 6. Signos cinéticos

Todos estos elementos desarrollados hasta ahora sirven para definir los estilos de danza, tanto a nivel de enseñanza y creación como a nivel de reconocimiento. A continuación pasamos a desarrollar un parámetro de significación de gran importancia para categorizar los diferentes paradigmas. Son los signos *cinéticos*. Este parámetro,

dentro del cuadro desarrollado de Kowzan (1997, p. 57) es el que hace referencia a baile/danza, son los signos que forman parte de la expresión danzada del bailarín, son signos visuales y se refiere a todos los movimientos corporales, tanto expresivos como técnicos y, por lo tanto, engloba toda la composición coreográfica, entendiendo coreografía como todas las secuencias de movimientos, también denominada variación en algunos estilos de danza, y todos los elementos mímicos y de expresividad del personaje.

CINÉTICO	GESTUALIDAD/ MÍMICA	Con pantomima
		Con gestualidad propia (de la expresividad del intérprete)
		Gestualidad significativa
	PROXÉMICOS	Posiciones codificadas de danza clásica
		Movimientos codificados de danza clásica
		Combinación de movimientos codificados de danza clásica
		Posiciones codificadas de danza moderna
		Movimientos codificados danza moderna
		Combinación de movimientos codificados de danza moderna

Tabla 8. Parámetro VI: Signos Cinéticos: Gestualidad/ mímica y proxémicos.

Dentro del parámetro *cinético* está la expresión de la cara o *elementos mímicos*, todos los aspectos gestuales y de expresividad van a aportar significación al personaje

que se está interpretando. El estilo clásico tiene la característica de una expresividad pobre y que nada tiene que ver con la expresión de sentimientos. El objetivo de todas las obras de ballet clásico no es el de sensibilizar ni expresar ningún mensaje al público, sino el de contar una historia a nivel gestual con una narrativa ya conocida y, principalmente, el de ejecutar una técnica de forma prodigiosa. Esto es lo que quiere ver el público cuando asiste a un ballet clásico. Por tanto el aspecto de la expresión queda en un segundo plano. Al presenciar cualquier paso a dos o variaciones de solos y del grupo de baile queda patente la inexpressividad de los ejecutantes a favor de la técnica limpia, ya que la ejecución correcta de la técnica de danza clásica no permite ni facilita una gran expresividad. Quedaría feo que por intensificar la expresión, la bailarina baje del “relevé” de un equilibrio en “Attitude” o en una “pirouette”. Debe concentrarse en la correcta e impecable ejecución técnica. Si observamos al portador en cualquier *pas de deux* de un ballet clásico vemos la gran expresividad para no cometer errores de *partenaire*, ya que es muy importante su sujeción para la *gran ballerina*. Esto es así siempre en danza clásica, no implica que la técnica se ejecute con mayor o menor fuerza, simplemente que el elemento mímico no es lo importante en absoluto. Solo en los fragmentos en los que, de forma gestual están expresando y dramatizando el personaje y la historia, momentos donde no están realizando ninguna habilidad técnica. Por ejemplo: el tercer acto del ballet *El lago de los cisnes* de Tchaikowsky, cuando el príncipe Sigfrido confunde a Odile con Odette, la reina de los cisnes y acepta casarse con ella Después se da cuenta del error y huye al lago. Podemos escoger para observar este aspecto cualquier ballet del repertorio clásico ya que es una característica en todos ellos⁸⁸.

⁸⁸ Ver anexos Documentación audiovisual AV-7b

En contraste si analizamos la misma obra, *El lago de los cisnes*⁸⁹ por el autor moderno Mats Ek, podemos observar cómo cambia por completo la gestualidad la misma parte de la obra, el Pas de Deux de Sigfredo y Odile presenta grandes diferencias dentro de los *elementos cinéticos (proxémicos)*, que analizaremos más adelante. Toda la *gestualidad*, utilizada, como elemento de significación, alcanza las máximas posibilidades al liberarse de los cánones de “estética de lo bello” de la danza clásica. Utilizan todas las partes del cuerpo como elemento de expresividad y esto es posible porque las secuencias *cinéticas* y técnicas de este estilo se lo permiten. No existen las “irreverencias cinéticas”⁹⁰, entendiendo esto como movimientos fuera de lugar, sino que todos los movimientos alcanzan su máxima expresividad.

Dentro de la danza moderna se ha ido redescubriendo la gestualidad expresiva, ya no ligada al supuesto de la palabra, de la narración y del argumento como sucede en la danza clásica, sino más creativa y con una libre expresión, que en muchas ocasiones dependerá del propio intérprete, y no tanto de la narración de la obra. El aspecto de esta “inexpresividad”⁹¹ y la falta de naturalidad en la danza clásica fue siempre motivo de crítica, y por esta falta de naturalidad y buscando la expresividad y la comunicación de emociones comenzó a crearse y a desarrollarse la danza moderna. En este estilo prima la expresividad y la propia gestualidad como elemento, frente a la técnica sin otro objetivo que el virtuosismo. Las secuencias de movimientos y las técnicas ya son creadas para expresar, por lo tanto, permiten al bailarín sentir e interpretar lo que está bailando y transmitir emoción al público. Facilita la expresividad porque en danza moderna y todas

⁸⁹ Ir a anexos, DVD: AV-2

⁹⁰ Ir a anexos, DVD: AV-4

⁹¹ Entendida como falta de expresividad de emociones y sentimientos del intérprete, ya que los bailarines de danza clásica muestran una única expresión en cada interpretación.

sus variantes de estilos (neoclásico, postmoderno-contemporáneo y otros géneros mixtos como el jazz-musical) es esto lo que se busca.

Como elementos de significación cinéticos además de la *mímica* existe la *gestualidad*, entendiendo esta como todos los movimientos corporales que realiza el bailarín sin cambio de posición espacial, sin desplazamiento. Dentro de la gestualidad están todo lo corporal que va unido a la mímica y a la técnica, intensifica la expresividad y se ejecuta acompañando a los elementos técnicos, la creación y encadenación de técnicas concretas. Estas técnicas encadenadas se denominan elementos *proxémicos*. Dentro de los elementos *proxémicos*, entendidos como todos los movimientos corporales que implican cambio de posición a través de la técnica y desplazamiento en el espacio, estarían englobadas todas las técnicas registradas dentro del código dancístico. El glosario de la terminología utilizada en danza que se puede encontrar en cualquier diccionario de ballet clásico (Vaganova, 1969; Lifar, 1971 y Guillot y Prudhommeau, 1974).

Se entiende como código en el sentido de un ya creado y reconocido vocabulario, estructurado, como sistema de movimiento lógico y acabado, (donde encontramos las técnicas de esta disciplina de danza). Hasta finales del siglo XIX la idea de código coincide, sin excepciones, con la técnica académica de la danza clásica. Más adelante se alteran las bases idiomáticas del código del ballet (danza clásica) con la danza moderna aparecida en América y la nueva danza expresionista Europea, donde los nuevos autores y creadores identifican nuevos y acabados códigos (Winearls, 1975; Ossona, 1981 y Macías Osorno, 2010) diferentes al código conocido y reconocido hasta ese momento. El cambio es “idiomático” y en la aceptación de estos códigos reconocidos y estructurados (por lo tanto académicos, al igual que el código de danza clásica), la danza moderna adopta el mismo condicionamiento estructural del ballet

clásico: la identificación de la técnica de la danza (sea el código que sea) con el lenguaje de la danza. Por tanto, existen códigos de danza clásica y de danza moderna, y la posibilidad de añadir y crear nuevos códigos de técnicas de danza, que sean parte del lenguaje de la danza. Además de estos, todos los movimientos corporales no reconocidos dentro de un código de danza codificados, y que suceden en la creación coreográfica, son elementos proxémicos. Estos otros movimientos codificados nacidos de las investigaciones dentro de la danza moderna, y creados por varios artistas modernos, establecerían estos nuevos códigos académicos: como Graham, (sus movimientos del torso “*contract-release*”), Laban (“coreútica” y trabajo del cuerpo en el espacio “kinesfera”), Humphrey (“Fall and recovery” o caída y recuperación), Horton (técnica arquitectónica)⁹². Dentro del paradigma moderno la forma de movimiento que se ejecuta se denomina *Metakinesia* (Copelan y Cohen, 1983, p. 23) y su característica es que reflejan la personalidad, la experiencia y el temperamento del bailarín. Implican matices emocionales personales y dejan de ser meros ejecutores de la técnica compleja y el virtuosismo.

La utilización espacial con movimientos a más o menos altura, o rozando y deslizándose por el suelo forman parte del elemento, ya mencionado, *proxémico* y es muy definitorio para conocer el paradigma de creación. Un estilo clásico utiliza el espacio alto siempre, integrando elementos de elevación en la coreografía y, como ya hemos desarrollado en páginas anteriores, con la utilización de las puntas para dar más sensación de altura. No desafían a la gravedad con desequilibrios hacia el suelo, o sobre el suelo y reequilibrios. Este elemento lo encontramos como característico en la danza moderna y comienza a darse en todos sus paradigmas de desarrollo: postmoderno-contemporáneo, danza-teatro y no tanto en danza neoclásica, en la que comienzan a

⁹²Técnica de la disociación por secciones el cuerpo, denominada “técnica arquitectónica” por la bailarina de su compañía Bella Lewitzky.

utilizarse otras alturas pero no llegan a la altura baja, pero sí alturas medias, este paradigma sigue manteniendo la sensación de equilibrio de la danza clásica pero comienzan a utilizar movimientos de desequilibrio. En este paradigma (neoclásico) como *elementos proxémicos* existen movimientos de torso que otorgan sensación de naturalidad y facilitan la amplitud sin límites del movimiento, límites que sí tiene la danza clásica.

Por tanto, dentro del *elemento proxémico*, encontraremos algunas subdivisiones que nos ayudarán a definir el paradigma. Los gestos/movimientos codificados clásicos: estos son los que están dentro del código de danza clásica (ballet) definidos ya en 1934 “*Fundamentos de la danza clásica*”⁹³ y actualizados por diferentes maestros de ballet (Pasi, 1987). La danza clásica, por tratarse de la primera codificación realizada en danza, nos encontramos muchos de estos movimientos en todos los estilos dancísticos que existen en la escena. Muchas de las teorías y de las técnicas desarrolladas por los maestros de danza clásica son aprovechadas y utilizadas para el desarrollo de otros estilos, por ser el primer paradigma del que todos aprendieron y sobre el que la naturaleza y la investigación de los creadores fueron generando otros estilos. Por tanto en cualquier obra de danza, sea el paradigma que sea, encontramos elementos codificados del paradigma clásico, modificados eso sí, con otra amplitud y sin límites corporales.

Dentro de lo que se denominarían *posiciones básicas* nos referimos a posiciones codificadas básicas mantenidas, que exigen una coordinación intermuscular e intramuscular en un trabajo de fuerzas isotónicas e isométricas para mantener una posición estática (codificada). Los movimientos básicos demandan de todas las capacidades motrices y su actividad para realizar cambios de posición, son

⁹³ Agrippina Vagánova 1879-1951. Maestra del ballet ruso que desarrolló su propio método.

movimientos, no posiciones estáticas. Se denominarán movimientos/posiciones *codificados* a los que están registrados y reconocidos en un código, no tienen significantes ni son “descodificables”, únicamente tienen un nombre para reconocerlos.

Los *gestos/movimientos codificados modernos* estarían dentro de los tratados de danza moderna en los que existen movimientos y técnicas reconocidas por un código ya registrado que se ha mencionado anteriormente. Desde los orígenes de la danza moderna, muchos maestros de este estilo e investigadores han codificado sus avances técnicos y corporales, creando tratados de danza con técnicas reconocidas para los pedagogos, maestros e intérpretes de danza (Ossona y Márquez: 1981, Winearls, 1982 y Laban, 1987 entre otros autores). Estos elementos técnicos han quedado registrados en medios diferentes, publicaciones escritas y audiovisuales de las escuelas donde sus fundadores y actuales alumnos desarrollan el trabajo investigado y lo dan a conocer de forma mundial. Todas estas técnicas se pueden buscar y conocer en cualquiera de las biografías y tratados escritos sobre estos autores y otros que han desarrollado más profundamente sus conocimientos. Dentro de los elementos corporales modernos encontramos *movimientos abstractos* (que son y suceden porque sí, sin significado ni dentro de un código registrado), *movimientos concretos* (suceden por algo, tiene un significante o están reconocidos en un código gestual, corporal o mímico), *movimientos codificados* (que están *registrados*) y *movimientos transitivos* (que no están dentro de ningún código, suceden para enlazar y no buscan más que unir los movimientos a los que no hemos referido con anterioridad). A todos se les conoce como “pasos” o técnicas, pero dentro de estos grandes bloques existen los pequeños grupos con mayor o menor codificación. De esta forma nos encontramos con: saltos, equilibrios, giros, portes, caídas y reequilibrios, desplazamientos por el suelo, desplazamientos de pie y

elevaciones. Todos estos grupos completos se pueden realizar en diversas posiciones más o menos codificadas y combinar unos con otros.

El reconocimiento de estos movimientos al visualizar o crear una obra nos va a llevar a reconocer en que paradigma estamos trabajando, o de que paradigma viene el trabajo ya creado, además de los elementos que se deben trabajar y realizar para desarrollarse y crear dentro de cada paradigma, como coreógrafo, bailarín o docente.

3. Pedagogía de la danza. Fundamentos.

Como señalamos en la Introducción a esta memoria de investigación, en España los estudios de danza se dividen en elementales, profesionales y superiores. Teniendo en cuenta que el grado elemental no persigue más que iniciar a niños y niñas en el ámbito, pero también contribuir a su formación integral desde la educación psicomotriz y la expresión danzada, será en el grado profesional y en el grado superior en donde encontraremos espacios en los que los resultados de esta investigación puedan tener sus implicaciones, tanto en la transversalidad de competencias y disciplinas, como en la centralidad de algunas áreas de conocimiento especialmente relacionadas con esta investigación. El propósito por tanto es compartir una investigación y reflexión de la educación en danza dentro de los estudios profesionales y superiores.

Dada la importancia de conocer el contexto legislativo en cuanto a contenidos específicos para estos estudios, me veo en la obligación de presentar a continuación a manera de transcripción literal, los objetivos y contenidos regulados a los que los resultados de la investigación necesitan hacer referencia

Dado que el Real Decreto 632/2010 que regula el contenido de las enseñanzas artísticas superiores de grado en danza establece dentro de su estructura dos especialidades de grado para esta disciplina artística, Pedagogía de la danza y Coreografía e interpretación, al igual que el Real Decreto 85/2007 que regula las enseñanzas profesionales, y teniendo en cuenta la propuesta del estudio de crear un marco teórico para reconstruir la danza contemporánea, además del profundo conocimiento de los grandes paradigmas escénicos, se traslada el modelo de análisis como propuesta para desarrollar los objetivos relacionados ya marcados en el currículo. Dentro del curriculum de enseñanzas profesionales y superiores se formulan las competencias que debe alcanzar quien finalice esos estudios y también señala las áreas

de conocimiento que deben integrar los desarrollos curriculares de estos estudios en las comunidades autónomas que integran el Estado español. Es importante señalar que en el caso de los estudios superiores se consideran dos especialidades, como son la creación coreográfica y la Pedagogía.

Dentro de las enseñanzas profesionales de danza, la danza contemporánea es una asignatura para el grado elemental, además de ser una especialidad. Como algunos objetivos de esta asignatura que consideramos relevantes tener en cuenta para nuestra investigación son:

- a) Conocer y practicar los movimientos de la Danza contemporánea y sus diferentes calidades y matices, en busca de una correcta ejecución técnica y artística.
- b) Interpretar variaciones de diferentes estilos, con el fin de conocer la gran variedad de formas de la danza contemporánea
- c) (...)
- d) Demostrar la versatilidad necesaria para adaptar las exigencias que se derivan del carácter interdisciplinar de la Danza Contemporánea.

Dentro de la asignatura de *Repertorio* para el grado profesional estos son algunos de los objetivos:

- a) Interpretar obras o piezas de repertorio de la Danza Clásica o la Danza Neoclásica, con la naturalidad del dominio técnico y la pureza del estilo de la obra.
- b) (...)

- c) Conocer y diferenciar los ballets más significativos de las diferentes épocas y tendencias artísticas, profundizando en la variedad de estilos y matices.
- d) Relacionar los conocimientos y circunstancias históricas de los ballets con su forma y estilo interpretativo.

Para la especialidad de Danza contemporánea, dentro de la asignatura de técnicas de Danza Contemporánea estos son algunos de los objetivos:

- a) (...)
- b) Interpretar variaciones según las diferentes técnicas características de Danza Contemporánea
- c) Demostrar la versatilidad necesaria para adaptarse a las exigencias que se derivan de carácter interdisciplinar de la Danza Contemporánea.

A su vez, el currículo para las Enseñanzas Superiores de danza define, entre otros, las siguientes competencias para el *graduado en danza*:

- Recoger información significativa, analizarla, sintetizarla y gestionarla adecuadamente (*Competencia transversal*)
- Ser capaz de analizar y valorar el desarrollo y la evolución histórica, social y artística de la danza, en los distintos contextos culturales (*Competencia general*)

Competencias específicas: Coreografía e interpretación

- Conocer diferentes técnicas de improvisación, creación y composición coreográfica desde el punto de vista técnico e interpretativo para aplicarlas en la interpretación.
- Conocer las tendencias y propuestas de los principales creadores, siendo capaz de interpretar y dominar diferentes estilos.
- Conocer las tendencias y propuestas más recientes en distintos campos de la creación coreográfica, tanto del espectáculo en vivo como audiovisual.

Competencias específicas: Pedagogía

- Conocer el repertorio en profundidad y con un alto nivel de destreza para poder transmitir al alumnado los aspectos teóricos, musicales, estilísticos, interpretativos y artísticos del mismo.
- Conocer los movimientos, tendencias y escuelas de enseñanza de danza así como el desarrollo histórico de los diferentes estilos de danza y su evolución hasta nuestros días.
- Conocer las corrientes actuales relacionadas con el hecho escénico.

Dentro las materias de formación básica para las dos especialidades de Grado en danza, el currículo describe en los contenidos:

1. *Historia de la danza y Humanidades*: historia de la danza. Fundamentos de la historia del arte y de las artes escénicas. Pensamiento, filosofía y principios estéticos de la danza hasta el momento actual. Análisis histórico

interdisciplinar de la danza y otras artes: música, teatro, pintura, escultura, arquitectura, etc. (...)

Dentro de las materias obligatorias para la especialidad de Coreografía e Interpretación el currículo describe en los contenidos:

1. *Análisis y práctica de las obras coreográficas y del repertorio*: el alumnado deberá ser capaz de adquirir un conocimiento del repertorio propio del estilo e itinerario que cursa a través del estudio teórico-práctico de las obras que han marcado la evolución de la danza a lo largo de la historia. Este conocimiento se abordará desde dos perspectivas: (...) y la otra, el análisis y el conocimiento contextualizado de ese repertorio desde un punto de vista estético, histórico, estilístico, técnico y musical. Análisis de los diferentes elementos que componen una obra coreográfica (espacio, tiempo, estilo, estética, música, técnica, composición, escenografía...)(...)

Dentro de las materias obligatorias para la especialidad de Pedagogía el currículo describe en los contenidos:

1. *Análisis y práctica de las obras coreográficas y del repertorio*: El alumnado deberá ser capaz de adquirir un conocimiento del repertorio propio del estilo y del itinerario que cursa a través del estudio teórico-práctico de las obras que han marcado la evolución de la danza a lo largo de la historia. Este conocimiento se abordará desde dos perspectivas: una, el análisis del repertorio propio del itinerario escogido, y otra, el análisis y el conocimiento

contextualizado de ese repertorio desde un punto de vista estético, histórico, estilístico, técnico y musical. Análisis de los diferentes elementos que componen una obra coreográfica (espacio, tiempo, estilo, estética, música, técnica, composición, escenografía...). (...)

El modelo de análisis propuesto puede ser considerado una herramienta pedagógica tanto para la formación de intérpretes y bailarines, como para los creadores y por último para los especialistas en el campo de la pedagogía de la danza, por lo que a continuación se plantea.

3.1. La pedagogía de la danza como disciplina

Al hablar de la pedagogía de la danza no lo hacemos tanto en la perspectiva de una especialidad de estudios cuanto de un área de conocimiento que tiene como finalidad el estudio de la educación en un determinado ámbito y así se habla de Pedagogía musical, Pedagogía teatral o Pedagogía de la educación física y el deporte. Se trata de pedagogías que establecen las características básicas de la acción educativa en un campo determinado, y que se podían considerar como una teoría de la educación de ese campo.

Dentro de las aportaciones pedagógicas extendemos los resultados del estudio a toda la pedagogía que sucede en el proceso en danza, teniendo en cuenta la pedagogía de la danza en relación con el bailarín, con el creador, con los alumnos y con el espectador. Por tanto nos sirve como reflexión sobre los aspectos pedagógicos de la creación coreográfica y las relaciones que surgen entre coreógrafo y bailarín o compañía de bailarines, relación pedagógica entre el enseñante o maestro y el alumno de danza y el concepto de la pedagogía del espectador dentro de la Recepción en un último término por ser este el receptor dentro del proceso de comunicación. Por lo tanto la primera

reflexión que hacemos está centrada en las distintas pedagogías de la danza en función de las personas que se interrelacionan, y del objetivo a trabajar en función del proceso concreto dentro de la creación e interpretación o puesta en escena en danza, (Mateu Serra . 2013),

En primer lugar y dentro de la formación de grado profesional y superior, una de estas pedagogías de la danza se centra en los aspectos pedagógicos de la creación coreográfica, concretamente en la relación entre el coreógrafo/director y el bailarín o intérprete. Otra aproximación pedagógica se centra en la propia relación pedagógica entre el profesor y el alumno de danza, y por último creemos interesante destacar como una línea importante de investigación, el concepto de una pedagogía del espectador, que necesita unos conocimientos y tanto educarse como ser educado para la lectura y disfrute de los espectáculos. De esta última solo decir que la transmisión del objeto cultural requiere de una pedagogía de las artes escénicas, y en este caso de una pedagogía propia de la danza. Partiendo de los conocimientos logrados en la investigación, en cuanto a elementos de significación para la lectura del receptor, se otorga más claridad a los espectáculos que se observan en relación a los paradigmas de creación. En la profundización del conocimiento de estos elementos por parte del receptor y en la propia pedagogía de la recepción existe una línea interesante de futuros proyectos de investigación.

Por lo arriba explicado y siguiendo a Mateu Serra et al. (2013) ampliaríamos el concepto global de Pedagogía de la danza, a otras pedagogías de la danza y éstas estarían en función de la finalidad con la que se baile y de las personas que se relacionan en el proceso (creación, interpretación, comunicación y recepción).

Por tanto, la relación que deriva del coreógrafo y el bailarín o compañía permite desarrollar una *pedagogía de la creación*. Si tenemos en cuenta los objetivos marcados

por el curriculum para el grado profesional y para las especialidades de *Pedagogía* y de *Creación e interpretación* del grado superior, en cuanto a los contenidos relacionados con los conocimientos de repertorio de diferentes estilos, el modelo de análisis planteado en la investigación además de la contextualización histórica como conocimiento de las circunstancias concretas en los momentos de creación, aporta una herramienta útil de trabajo para la *pedagogía de la creación*, dado que el docente conoce los elementos configuradores de cada paradigma pudiendo aportar sus propias conclusiones y generando una dinámica educacional en cuanto a logro de nuevos conocimientos sobre los conocimientos adquiridos.

La utilización del modelo de análisis creado ayuda a conocer los elementos concretos de cualquier obra de repertorio integrada en cualquier paradigma de creación, para así poder profundizar en cualquiera de los elementos de la creación que sean parte de la pedagogía de la danza. Una vez conocidos los elementos que se dan en una obra, sea cual sea y del paradigma que sea, el creador debe profundizar en el conocimiento de cada parámetro de elementos, de esta forma en las creaciones propias o en las recuperaciones de obras ya creadas, las características concretas de los elementos le otorgan una significación concreta a la obra y una gramática dentro de un paradigma y estilo.

Dentro de la *pedagogía de la creación*, los parámetros que más implican al coreógrafo o maestro en relación a los alumnos o intérpretes, y en los que más debe profundizar su conocimiento y formación como creador y maestro son los Parámetros de los *signos cinéticos*, de los *signos espaciales/incertidumbre* y de los *signos del bailarín*, sin restar ninguna importancia a los *signos acústicos* y su relación con todos los anteriores. Estos parámetros y la profundización en su conocimiento nos llevan al

estudio de la coreografía como recuperación de algo ya creado o como innovación de una nueva creación.

El término coreografía entendido como la estructura de organización de los movimientos del cuerpo en el tiempo y en el espacio (De Castilhos Moojen y Purper, 2014) implica estos signos y su composición e interrelación hasta la creación de la propia coreografía. Este término como ya hemos dicho implica entender la recuperación de la coreografía como un modelo fijo y reproducible, de repertorio, para lo que la investigación y su análisis es de gran utilidad por la recuperación para el estudio de obras de todos los paradigmas de la escena de la danza, pero además el término coreografía se entiende como un fenómeno emergente de los procesos de comunicación del cuerpo, una forma especializada del modo de hacer danza que siempre está en evolución y es dinámica, pues así como la danza la coreografía también entra en un flujo de especialización para poder garantizar la permanencia en el tiempo, adaptándose a nuevas exigencias establecidas en acuerdo entre sus modos de organización de elementos fortaleciendo el sistema de la danza como teoría, esto es posible en todos los paradigmas. (De Castilhos Moojen y Purper, 2014).

En la investigación hemos observado que en este arte a través de la historia, se establecen modos de operar que generan patrones estéticos y que es el reflejo del pensamiento de los artistas. Estas formas de operar y utilizar los parámetros lo hemos denominado paradigmas y su conocimiento nos lleva a reconocer la utilización de determinado vocabulario de movimiento, o forma de abordar el espacio⁹⁴. La pedagogía de la creación debe abordar su saber profundizando en los parámetros propios de la coreografía que hemos señalado en líneas anteriores (signos espaciales/incertidumbre,

⁹⁴En su permanencia en el tiempo es de gran importancia la *notación* como forma de anotar estas relaciones corporales para lo que ya se han realizado algunos estudios, Laban, 2011b; Hutchinson Guest, 2005; Davies, 2006 y Giménez Morte et al. 2015 y como propuesta línea de futura investigación.

signos del bailarín, signos cinéticos y signos acústicos en relación con todos ellos), la formación tanto del bailarín, como del creador, como del propio maestro debe profundizar en la coreografía como vehículo principal para la creación dentro de un paradigma. El formador debe conocer e investigar no solo las coreografías ya creadas, sino el desarrollo de nuevos movimientos o conjunto de movimientos en el tiempo y en el espacio con todas sus implicaciones, utilizando un determinado código corporal y técnico y con un determinado signo acústico. A través de esta investigación y con el conocimiento de elementos y su formación y profundización en los parámetros importantes, el creador o maestro puede enfrentarse tanto al análisis de obras creadas y puestas en escena, como al abordaje de una creación dentro de un paradigma partiendo de los elementos significativos, y dando forma desde su propia creatividad a la coreografía y sus parámetros.

Esto nos llevaría a la relación pedagógica más abordada y documentada que es la que se produce entre el docente y el alumnado de danza (Fuentes, 2008; Caldas de Almeida, 2013; De Castilhos y Purper, 2014; Laboissière Saraiva, 2015 y Giménez Morte, García Chova, Manzanera Serrán, Marco Puchol, Narbón Cervera y Pérez Pizcueta 2015), en este sentido hay que hablar de *la pedagogía de la transmisión de la técnica y los valores* (Mateu Serra et al. 2013) ampliando esta pedagogía a toda la población a la que se dirige incluyendo los estudios superiores. Dentro de esta relación pedagógica influyen diferentes agentes, todos enmarcan el acto pedagógico: desde la edad y características del alumnado (en este caso al referirnos a las enseñanzas profesionales y superiores existe un alto grado de motivación y de actitud positiva y aptitudes para la danza), como a la formación y singularidad del profesorado. Es aquí donde una de las competencias que el graduado superior debe alcanzar hace referencia a la recogida de información, análisis, síntesis y gestión de esta información para el logro

de conocimientos, por tanto deben existir investigaciones que desarrollen la Teoría de la danza y ayuden a la pedagogía del formador en danza, nuestra aportación como herramienta de análisis es útil para el logro de conocimientos del futuro docente.

Como ya hemos dicho también variará el enfoque en función del nivel de formación en que nos situemos (más o menos dominio técnico y virtuosismo) para lo que la formación del pedagogo ha de ser adecuada. La formación del profesor/docente tendrá ciertas diferencias para la especialidad de *Creación e Interpretación* y la especialidad de *Pedagogía de la danza*. Dentro de la especialidad de Creación e interpretación el maestro debe tener unos conocimientos de las creaciones sucedidas en la escena y sus rasgos definitorios, del contexto de las creaciones y del repertorio de diferentes paradigmas, para lo cual esta investigación es de gran aportación. Además de tener una experiencia personal donde todos los conocimientos y las técnicas se utilizan de forma práctica y se mezclan generando estilos personales, algo necesario para la concepción del artista como creador y docente. Para un creador y futuro docente de la especialidad de creación e interpretación es importante la innovación además del conocimiento de lo establecido en los paradigmas. La innovación se relaciona con el desarrollo de la creatividad, en oposición a las formas fijas y codificadas. Estas nuevas experimentaciones debían, a su vez, sistematizarse para poder ser transmitidas a futuros creadores e intérpretes. Por tanto la creatividad es una responsabilidad y una fuente de conocimientos como creador, además de una capacidad productora de sentidos corporales y expresivos, (Osswald, 1971).

Dentro de las competencias para la especialidad de Coreografía e interpretación el alumno debe llegar a conocer diferentes técnicas de creación y composición, las tendencias de los principales creadores interpretando y dominando diferentes estilos y conocer las tendencias más recientes. Dentro de esta investigación y tras su pertinente

estudio se plantean cinco paradigmas de creación con sus características definitorias para el estudio profundo y dominio de los parámetros que conforman cada paradigma, ayudando así al logro de las competencias marcadas. Dentro de cada paradigma la pedagogía de la danza y de esta forma el propio docente debe profundizar en el conocimiento específico de las diferencias de cada paradigma y como estas implican una formación concreta en los parámetros implicados en la coreografía.

De esta forma y tras el análisis realizado se encuentran a través del tiempo y en la actualidad diferentes formas de danza, teniendo que tener presente los resultados del análisis para cada paradigma en la formación, así es importante en cuanto a los parámetros propios de la coreografía las diferencias entre danza teatro y danza posmoderna en algunos casos donde se observa que en estos paradigmas normalmente los coreógrafos no tienen la preocupación de establecer un sistema propio de entrenamiento del bailarín y codificar una técnica que sirva de base para la creación coreográfica, como sucede en danza clásica, neoclásica y moderna, donde los bailarines requieren de una preparación física y formación corporal para alcanzar una técnica concreta, se espera del bailarín una disponibilidad corporal que le permita actuar como colaborador en los procesos de creación e interpretación coreográfica y así la formación específica de este le permitirá actuar y formar parte de la elaboración de lenguajes coreográficos. Esta formación específica y acondicionada a cada paradigma y a la dinámica de la danza escénica se logra con la profundización en el estudio de cada parámetro de referencia en los diferentes paradigmas.

Por lo tanto su conocimiento y los conceptos logrados en esta investigación son de gran utilidad y aporta conocimientos importantes a la Teoría de la danza, teniendo en cuenta siempre dentro de la educación específica que estamos ante un arte en constante evolución, de la misma forma la ciencia de la pedagogía no termina de constituirse

como un sistema cerrado y definitivo sino que su propio objeto, la educación, está en la propia dinámica del campo a enseñar. Además la investigación promueve los conocimientos para el logro de los objetivos marcados y aportar contenidos apropiados para las siguientes asignaturas impartidas en las dos especialidades de Grado en danza: *Historia de la danza y humanidades*, como materia de formación básica y *Análisis y práctica de las obras coreográficas y del repertorio* como materias obligatorias.

4. Estudio empírico

4. 1. Introducción

Una vez establecidas las premisas, los objetivos y el marco teórico de la investigación, abordamos en este apartado el estudio empírico de cómo los elementos de significación, agrupados en seis grandes parámetros operan en un espectáculo de danza y cómo la presencia o ausencia de esos elementos nos permiten diferenciar los diferentes paradigmas que se suceden a lo largo de la historia.

En relación al concepto de paradigma, seguimos la propuesta de Thomas Kuhn (1975), que señalaba:

Guiados por un nuevo paradigma, los científicos adoptan nuevos instrumentos y buscan en lugares nuevos. Lo que es todavía más importante, durante las revoluciones los científicos ven cosas nuevas y diferentes al mirar con instrumentos conocidos y en lugares en los que ya habían buscado antes. Es algo así como si la humanidad profesional fuera transportada repentinamente a otro planeta, donde los objetos familiares se ven bajo una luz diferente y, además, se les unen otros objetos desconocidos. Por supuesto, no sucede nada de eso: no hay transplatación geográfica; fuera del laboratorio, la vida cotidiana continúa como antes. Sin embargo, los cambios de paradigma hacen que los científicos vean el mundo de investigación, que les es propio, de manera diferente. En la medida en que su único acceso para ese mundo se lleva a cabo a través de lo que ven y hacen, podemos desear decir que, después de una revolución, los científicos responden a un mundo diferente (1975, p. 176).

Es decir, al hablar de paradigmas en danza, hablamos de formas diferentes de entender el concepto danza, y en consecuencia de crear el espectáculo y llevarlo a la escena en la que se presenta al espectador, y cada paradigma contiene, como queremos mostrar, una forma diferente de utilizar los elementos de significación, lo que da una idea, en la perspectiva de la Historia de la danza de la evolución de este género escénico.

En la consideración de los paradigmas que nos proponemos estudiar hemos seguido las propuestas de Sacoto Sánchez (1992), Markessinis (1995), Preckler (2003), Abad (2004), Pérez Soto (2008), Vilar (2011) y Bernard Monferrer (2014) hasta llegar a cinco grandes categorías que resumen lo que ha sido en desarrollo y evolución de la danza en toda su heterogeneidad desde mediados del siglo XIX: *Clásico*, *Neoclásico*, *Moderno*, *Postmoderno-contemporáneo* y *Danza-Teatro*. Al inicio de cada apartado explicaremos algunas características singulares de cada paradigma en una perspectiva teórica e histórica antes de proceder al análisis formal de algunos espectáculos representativos e incluso paradigmáticos en cada caso. Es importante señalar que en esta investigación no ofreceremos una visión histórico-crítica de cada paradigma, cuanto una contextualización, pues se trata más bien de llegar a esa visión de las características de cada uno de los paradigmas a partir del análisis de los espectáculos, comprobando así la utilidad de una herramienta que puede tener muchas virtualidades pedagógicas en cuanto permita construir la “teoría” de cada uno de los paradigmas a partir de los espectáculos que, en opinión de la crítica, mejor los ejemplifican.

4. 2. Metodología de trabajo

Debido a las características del objeto de estudio, en tanto manifestación cultural y artística difícilmente abordable en una perspectiva cuantitativa al menos cuando hablamos de significación, la investigación se realice dentro de la óptica del paradigma *cualitativo o interpretativo*, ya que intenta comprender el proceso mediante el cual se genera un significativo denominado espectáculo, y cómo se construye y a partir de que elementos.

Desde el paradigma cualitativo se focaliza la atención en la descripción de lo individual, lo distintivo, la existencia de las realidades múltiples en la escena, lo

particular del hecho que se estudia, en este caso los parámetros categorizadores y portadores de significación, y no busca la pretensión primaria de establecer regularidades ni generalidades universales. No se rehusa a la elaboración de teorías, a las que se llegan de hecho estudiando y analizando creaciones específicas y después comparando los resultados con otras creaciones y su estudio profundo. Pero al emplear esta metodología se persigue transformar la realidad y no solo comprenderla, que tenga una aplicación directa, en este caso en la pedagogía y transformar la práctica de la docencia en cualquier ámbito de la danza.

Siguiendo a Patton (1990) esta investigación seguirá las características de un estudio dentro del paradigma cualitativo e interpretativo al seguir las siguientes directrices:

1. Se realizará a través de un análisis inductivo: observando y tras el análisis de los detalles y de las especificidades de los datos para descubrir las categorías, dimensiones e interrelaciones, comenzando por explorar lo ya creado en la historia de la danza y continuando con creaciones que están ahora sucediendo en la escena actual, en lugar de corroborar de forma deductiva las hipótesis que puedan surgir a partir de teorías.
2. Desde una perspectiva holística, estudiando el fenómeno de la comunicación dancística, como un todo en su carácter de sistema complejo, especialmente en el ámbito que más nos interesa, a través de los signos que se ponen en la escena.
3. Se tiene en cuenta que el sistema estudiado es dinámico, lo que implica que en cada época y en cada período determinado, en consonancia con la sucesión de paradigmas, los signos varían en su carácter y tratamiento, sin olvidar el hecho de que el dinamismo del sistema escénico permite que varios paradigmas puedan convivir al mismo tiempo. Y en efecto en estos momentos es posible ver un

espectáculo titulado *El lago de los cisnes* creado al amparo de paradigmas diferentes.

4. Dado que se está investigando un arte desarrollado por “creativos-creadores”, la objetividad absoluta es imposible, pero la pura subjetividad mina la credibilidad, por lo tanto, el investigador va a realizar un análisis de documentos con el fin de comprender el entramado del proceso creativo-comunicativo.
5. Se dará flexibilidad en el diseño: se admite la necesidad de adaptar la investigación ya planificada, modificando la programación conforme se profundiza la comprensión o cambian las situaciones, con lo que se evita encerrarse en un diseño rígido que elimine su capacidad de responder a situaciones emergentes.

Situados en el ámbito de una investigación de tipo cualitativo que busca analizar, interpretar y comprender los fenómenos, en este caso la forma en que se construyen los espectáculos a partir del signo escénico, se hace necesario complementar el modelo de análisis formal con una mirada descriptiva, de carácter histórico, para explicar la génesis y desarrollo de los cinco paradigmas considerados, pero también una mirada comparada para ver las singularidades de cada uno y las diferencias, al menos en lo que al uso del signo escénico se refiere.

El proceso del trabajo empírico se realizará siguiendo las etapas que se señalan a continuación:

1. Elaboración, en consonancia con todo lo dicho en el apartado 2. 5 en torno a los signos que permiten crear el significante al espectáculo, de una tabla con parámetros y elementos de significación que nos permita realizar un análisis

formal del espectáculo y considerar su pertenencia a un determinado paradigma.

2. Definición en sus aspectos teóricos e históricos de esos grandes paradigmas, a partir de la bibliografía pertinente en cada caso.
3. Selección de una muestra de espectáculos que son representativos de cada uno de los paradigmas teniendo en cuenta la recepción crítica de tales espectáculos y su lugar en el canon, y en cada espectáculo fragmentos específicos que permitan realizar el análisis formal con rigor, precisión y objetividad. Esta documentación se incluye en un DVD que acompaña la presente memoria y en el que se hallarán todas las referencias a espectáculos contenidas en el análisis empírico. Se han visionado los documentos audiovisuales en repetidas ocasiones, y, como se dijo, se han seleccionado para el análisis de pequeños fragmentos significativos. Dentro de cada paradigma se han escogido tres obras como muestras a analizar.
4. Análisis formal de la muestra. Procedemos entonces al análisis e interpretación de la información contenida en los documentos videográficos para ver si ofrecen respuestas a los interrogantes de la investigación y para contrastar los supuestos de partida con los datos logrados. En el visionado se han ido recogiendo los elementos por su aparición y no aparición (SÍ/NO), pudiendo existir como veremos en los resultados elementos que NO aparecen en algunos fragmentos y en otros SÍ y dentro de la misma obra. Estos casos también quedan reflejados en los gráficos.

Este análisis será realizado por cuatro alumnos del conservatorio profesional de danza de Burgos. Estos alumnos son estudiantes de la especialidad de danza contemporánea de diferentes cursos, por lo tanto su formación es

específica y con diferente grado de conocimiento de la especialidad. Realizan un visionado de cada fragmento dos veces y cubren los datos con el tiempo necesario para ello. Antes de realizar el visionado reciben una explicación del instrumento para realizar el análisis y de los elementos específicos a analizar.

5. El análisis formal de la muestra va acompañado de una breve revisión histórica y teórica que permita para la comprensión del contexto de creación de las obras a analizar.
6. Finalmente presentamos, a continuación el modelo de análisis formal, asentado en un considerable número de elementos de significación que consideramos propios de la danza y que, para facilitar el análisis hemos agrupado en seis grandes parámetros que serían los que se colocan inmediatamente antes de las tablas con las que realizaremos en análisis empírico del uso del signo escénico.

Parámetro I: Libreto

Parámetro II: Signos de máscara/figura

Parámetro III: Signos acústicos

Parámetro IV: Signos espaciales/Incertidumbre

Parámetro V: Signos del bailarín

Parámetro VI: Signos Cinéticos

Los resultados dentro de la tabla se valoran con un 0 si el elemento no aparece en la obra y con un 1 si aparece, (0=NO aparece; 1=SI aparece). Cada observador rellena las tablas de observación y a partir de todos los resultados y utilizando el programa EXCEL se integran los datos obtenidos y se realiza un promedio de las

respuestas anotadas por los cuatro observadores en cada elemento de la tabla. A partir de la integración de datos se elabora un gráfico para visualizar con más facilidad la respuesta promedio de cada elemento dentro de cada parámetro de significación.

Dentro del gráfico de barras se puede observar, distinguiendo con diferentes colores para cada obra, la respuesta promedio entre los cuatro observadores en cuanto a si se da o no se da cada elemento en el fragmento observado.

Sigue a continuación el análisis empírico de los espectáculos de los cinco paradigmas, que se presenta de la siguiente forma:

- a. Contextualización histórica y teórica.
- b. Muestras propuestas y justificación.
- c. Análisis de las muestras.

4. 3. Paradigma clásico

Ya en 1450 surgen los primeros manuales teóricos sobre la danza con Domenico de Piacenza y su tratado *“De arte saltandi et choreas ducendi”* (Abad, 2004) donde establece que la danza posee cinco elementos: compás de medida, manera, memoria, división de terreno y “aire”, con esto ya propone cinco de las características que conforman la danza en la asociación de la música con la danza. En la segunda parte habla de los pasos de danza y afirma que hay nueve naturales, como andar y tres accidentales, entre los que están algunos pasos que pertenecen al actual repertorio de danza clásica. En Francia se utiliza la danza como elemento para sorprender al público con grandes despliegues de majestuosidad, es posible gracias al *“Ballet Comique”* que no teniendo que ver con las formas y las ideas de los ballets de danza clásica es un ejemplo de los inicios de la danza (Vilar, 2011).

En estos ballets se requería decoro, elegancia y porte, más que una técnica o una habilidad física, aspectos que siempre han caracterizado a la escuela francesa desarrollando el “*ballet de cour*”⁹⁵.

Tras el Renacimiento vendrá el barroco con un estilo desmesurado, como estilo se desarrolla desde el año 1600 hasta 1750, siglos XVII y XVIII. En el siglo XVII la estructura de un ballet era la misma que la de una obra dramática, donde la acción se expone, se desarrolla y se desenlaza: obertura, las *entrées* y por último el Grand Ballet (Abad, 2004).

Ya comenzaba a utilizarse la estructura canon como parámetro de creación, además de la conjugación de música y partes de esta estructura ya marcada como canónica. Además el elemento espacio escénico o de acción es de características realistas y de grandiosidad, utilizando gran cantidad de elementos para remarcar el poder.

Los decorados y puestas en escena eran fastuosas. El parámetro máscara/figura también se caracterizaba por la utilización de accesorios en gran cantidad.

Después de los triunfos del *Ballet de cour* en Francia este fue declinando. En el siglo XVII el triunfo de la danza pasaría a Inglaterra donde se convierte en un espectáculo favorecido y amparado por la corte en lo que se conoce hoy por “*Masques*”. Su origen está en la época de Enrique VII⁹⁶ y los “*Court revels*” que serían entretenimientos cortesanos en los que se conjugaba la música y la poesía.

⁹⁵Como ejemplo de obra única El *ballet comique de la Reina* (considerado el primer ballet cortesano de Francia. Representación coreográfica, dramática y musical estrenada el 15 de octubre de 1581 en París. Considerado como el punto de partida del ballet. A cargo de Balthazar de Beaujoyeux. La obra fue creada con especialistas para los diferentes elementos: coreografía, música, versos, decoración y vestuario, Como vemos en esta creación ya existe la utilización del elemento narrativo o idea que guía la obra. Además se conjuga la utilización del espacio que en aquella época será uno de los elementos principales de creación.

⁹⁶Enrique VII Rey de Inglaterra y Señor de Irlanda. Fundador de la Dinastía Tudor (1457-1509). *Vid.*, S. B. Chrimes (1972) y M. B. Bannasar et al. (2005. 5º edición).

En Francia en el siglo XVII se detienen la decadencia del “*ballet de cour*”, comienza la danza su camino como arte escénico Jean Baptiste Lully⁹⁷, era músico y bailarín de gran nivel. En 1661 ocupó el puesto de superintendente de la música del rey, se encargó de desarrollar el talento local y prescindió de los cantantes italianos promoviendo la música francesa. Era muy considerado por Luis XIV, con quien se abre una nueva etapa en la historia de la danza. Conocido como “el rey del sol” por su aparición en el *Ballet la nuit* (1653. *Vid*, Giráldez Hayes, 2008) personificando al dios Apolo, fue el primer monarca que comprendió que para que la danza pudiera llegar a tener niveles más altos de ejecución era necesaria la profesionalización de los bailarines, en este momento cobrará importancia el parámetro cinético y dentro de este la calidad técnica, estas características de importancia técnica se mantendrán durante un gran número de décadas de la historia siendo uno de los parámetros principales dentro de algunos paradigmas. En 1661 fundó la Real Academia de la danza. Comienza la codificación de la danza iniciada por Pierre Beauchamps⁹⁸.

La ascensión a los escenarios supuso el desarrollo de aspectos como la necesidad de crear organizaciones coreográficas que respondieran a las nuevas exigencias visuales. Uno de ellos dio lugar a la primacía en las coreografías de la época de los diseños geométricos que, en el tratado de Piacenza⁹⁹, se vio como la división del espacio. Aquí se solucionaba el problema de la apreciación que desde lo alto de un escenario tenía el público rodeando, y no como en la mayoría de los teatros de hoy en día, en disposición frontal. Nos adentramos en este momento en el desarrollo del

⁹⁷Florenza 1632- París 1678, compositor, instrumentista y bailarín francés. Creador de la ópera francesa que consistía en una compleja puesta en escena. Para más información *vid.*, Esteban Cabrera, 1993.

⁹⁸ París 1631-1705, coreógrafo importante y maestro de ballet, debutó como bailarín en Les Ballet's du Roi. Dirigió L'academie Royale de Danse (1671-1687). Codificador de las 5 posiciones básicas, elaboró un sistema de notación para la danza. Vilar, 2011:58).

⁹⁹ Esteban Cabrera, 1993:60.

parámetro espacial en todas sus posibilidades, el ya mencionado anteriormente como espacio escénico de acción, creado por la escenografía y accesorios utilizados en el espacio en el que se actúa, y se comienza a definir el denominado Entorno escénico dentro de la clasificación de elementos, como la perspectiva desde la que se visualiza la obra. Además de la utilización del espacio de acción en la creación coreográfica, lo que configura el espacio de actuación.

La mayor innovación, la codificación con más repercusión en el desarrollo posterior de la técnica del ballet, fue la introducción del *Dehors* y de las cinco posiciones de brazos, la codificación de los brazos y sus correspondientes *port de bras* vendrá más tarde. (Abad, 2004). La utilización del *dehors* ha sido y sigue siendo una característica de la danza clásica que en ocasiones se utiliza en la danza moderna y contemporánea. Consiste en la rotación externa de las piernas desde la cadera y apertura de los pies¹⁰⁰. Esta posición sigue siendo el principio fundamental que rige la enseñanza de la danza actual, incluso, su amplitud es causa de limitación (por limitación anatómico estructural) a la hora de la aptitud dancística. Es incorporada además en el vocabulario de los coreógrafos modernos y contemporáneos a mediados del siglo XX como Mercé Cunningham.

Las famosas cinco posiciones son la codificación y desarrollo de este *dehors* teniendo en consideración las posiciones de los pies y sus posibles grados de apertura y posición con respecto al eje central del cuerpo (para conocer las cinco posiciones codificadas en danza clásica ir a Guillot y Prudhommeau, 1974).

¹⁰⁰ Entre los motivos más importantes para adoptar esta postura tan antinatural en la danza, durante años se ha mantenido la idea de que el *dehors* permite una mayor movilidad de las piernas de manera independiente respecto al torso, otra razón tiene que ver con la nueva relación espacial de los bailarines. En *dehors* se logra una visión en ángulo del escenario, de forma que el espectador podría apreciar mejor los pasos desde múltiples puntos. La segunda razón está relacionada con los zapatos que monarca y corte exhibían en los espectáculos, debían ser lucidos y apreciados por los espectadores. Una unión de todas estas causas de diferente índole ha tenido que ver con la conservación de estos principios en la práctica de la danza hasta nuestros días.

La danza en esta época va a desarrollarse como espectáculo a niveles tan esenciales como los de unidad dramática y musical. Por tanto el parámetro de creación y significación libreto será esencial para lograr esta unidad dramática, narrativa y musical al estructurar la obra de forma canónica y utilizar el parámetro como guía. Las figuras más importantes en estos aspectos fueron las de Lully y Moliere (Abad, 2004). Lully decidió que, para que los ballets tuvieran una unidad mínima artística, su música había de estar compuesta por un único compositor y sus diseños debían ser realizados por un único artista buscando la caracterización de estos parámetros como propios de la danza y portadores de significado para el creador cara a la futura recepción y al significado. Con esa innovadora actitud, solo faltaba que la unidad dramática otorgara coherencia a las obras. Fue Molière¹⁰¹ el que llevó a cabo esta innovación, el encargado del desarrollo del “*comédie ballet*” confiriendo unidad dramática a los ballets, dotando al parámetro cinético en cuanto al elemento gestualidad y mímica de gran importancia dentro de la dramatización de la obra. La danza de corte fue adoptando un carácter dramático ausente hasta esos momentos y el mimo y con él el aspecto mímico, fue ganando terreno en la composición general coreográfica.

En 1713 aparece la Escuela de la Ópera de París (Abad, 2004). Es a partir de este momento donde en las creaciones propias de danza como disciplina independiente, desarrollada y enseñada por profesionales propios, se irán desarrollando todos los elementos que crearán las obras de danza. Comenzando por dar gran importancia a la técnica y al desarrollo técnico máximo de los intérpretes hasta evolucionar a en la gradación de importancia de los elementos propios de la disciplina¹⁰².

¹⁰¹ Jean-Baptiste Poquelin, llamado Molière, París, 1622-1673. Dramaturgo, humorista y comediógrafo francés. Considerado padre de la comedia francesa.

¹⁰² El mayor homenaje a esta época de esplendor naciente lo crea en forma de coreografía Marius Petipa en su creación *La bella durmiente*, con una mirada nostálgica a la corte de Versalles y a su aportación a la danza clásica.

El elemento dramático va ser de gran importancia para el desarrollo del arte coreográfico, ya que le otorgaba de coherencia artística y lo libraba del objetivo de ser meramente “ornamental”. Este elemento dramático será durante un largo tiempo el hilo conductor, de forma que todo el espectáculo ya será comprendido sin necesidad de la palabra. El parámetro cinético de gestualidad y mímica es de gran importancia en las creaciones surgidas en esta época de la historia de la danza. Durante el siglo XVIII, la danza se emancipará gracias a la aparición de teorías y teóricos profesionales como Jean G. Noverre¹⁰³ que la dotará de principio de ejecución y sobre todo de expresividad. Desde este momento, la danza continuará innovando, de esta forma se irán conociendo cuales son los parámetros y elementos que integran la creación en danza y que significado aporta a la obra como proceso de comunicación durante este período histórico.

Noverre, creador del *Ballet d'action*, desarrolla una forma de crear la obra de ballet en el que el tema era expresado únicamente por medio de las danzas y la mímica, sin necesitar una explicación cantada o hablada con capacidad expresiva por si solo a través del movimiento y de los parámetros y elementos de significación. Plantea sus preocupaciones para la danza en sus “*Cartas*” (Espada Sánchez, 1997) que muchos otros olvidan y tienen gran importancia. En su carta número XIII habla de la necesidad de tener conocimientos de anatomía:

Como mi obra es didáctica hay que hablar de todo aquello que contribuya al proceso de la danza. Efectivamente, conocer anatomía para saber lo que realmente se puede exigir a un cuerpo humano, sería muy bueno y nos libraría de tantos incurables que deben sus efectos a la ignorancia de sus maestros (Markessinis, 1995, p. 90).

¹⁰³ Jean-Georges Noverre 1727-1810, bailarín francés y coreógrafo. Considerado como en creador del ballet moderno, el “Ballet d'action” con interpretación dramática por parte de los bailarines. El día de su nacimiento, 29 de abril, se celebra el día internacional de la danza. *Vid.*, MacClintock, 1982.

Como último coreógrafo de este siglo está Salvatore Viganó, alumno de estética clásica, en su única creación (*Las criaturas de Prometeo*, con música de Beethoven) quiso introducir cambios en cuanto al cuerpo de baile. Cada uno de sus miembros se moverán de manera individualizada, con carácter propio y por motivación determinada, pero no improvisando. Este aspecto de individualidad de movimientos entre los bailarines lleva a construir y definir el elemento descrito dentro del espacio de actuación y que conforma el diseño de grupo, diferenciando entre la utilizada hasta el momento simetría e igualdad formal entre los bailarines y la novedad en cuanto a asimetría y desigualdad formal, lo que también define el equilibrio/desequilibrio visual. A diferencia de los franceses daba mucha importancia a la expresividad y a la pantomima, clasificados dentro del parámetro cinético como gestualidad y mímica.

En este siglo se innovará en el desarrollo de la técnica y la implantación de un vocabulario dancístico propio, gracias al cual alcanzará una independencia artística y estética que tendrá lugar en el Romanticismo, época en la que arranca la verdadera historia del ballet. Estas evoluciones en los diferentes aspectos también vendrán dadas por el trabajo de diferentes bailarines¹⁰⁴. Al hablar del elemento vestimenta dentro de la taxonomía realizada en esta investigación, ya se explicó como este elemento definiría por completo la posibilidad en la realización de unos u otros movimientos. Es en este momento de la historia de la danza cuando este elemento comenzará a definir y dotar de significación las creaciones. A partir de la modificación en la vestimenta que provocará una mayor comodidad y ligereza en la posibilidad de movimientos de los intérpretes, se comenzarán a crear movimientos que serán llevados a un código de la danza y que será utilizado en diferentes paradigmas. Este mismo código irá evolucionando creando

¹⁰⁴ María Camargo acortó la falda y pudo acelerar el trabajo de piernas creando los *batterie* o pequeños saltos. Más tarde Maria Sallé también prescindió de las faldas pesadas para buscar la perfección en las piernas *vid.*, Abad, 2004.

modificaciones para todos los movimientos ya codificados. De esta forma se enriquece y aumenta la posibilidad de movimientos dentro del código de la danza. Es por tanto la vestimenta un elemento modificador en la historia y seguirá definiendo la escena de la danza.

Surgen grandes figuras como María Camargo (Abad, 2004) que rompen algunas normas respecto al ejercicio técnico y estilístico de sus bailes. Consiguió imponer una danza vertical con saltos que más tarde se introducen en el repertorio. En esta época es el parámetro cinético, promovido por el cambio del elemento vestimenta, el que sufre más avances y modificaciones, creándose un código cada vez más completo y estructurado dentro de una lógica interna que surge de la danza y su práctica por los propios bailarines.

Frente a los “paseos y desfiles” cortesanos crecen los pasos de Allegro, propios de la danza clásica, en el nuevo siglo. Comienza el nacimiento del Ballet Romántico. Tanto el parámetro acústico como música creada para ballet y el parámetro libreto, que dará la guía narrativa a la obra son caracterizadores de todas las creaciones dentro de este paradigma de danza clásica, y dentro de esta el estilo romántico. Un estilo con unos elementos caracterizadores y que se respetarán en todas las creaciones surgidas a partir de este momento histórico hasta las innovaciones que comenzarán a surgir cerca del nacimiento de la danza moderna, algunas de ellas ya experimentadas en creaciones anteriores pero no consolidándose como caracterizadoras propias de un paradigma.

En 1796 se estrenó en Londres el ballet *Flore et Zéphire*¹⁰⁵ ballet donde sus bailarines se desplazaban continuamente por los aires, fue el primero en que se utilizaron los cables para estos vuelos misteriosos, que acabarán siendo uno de los fundamentos del ballet romántico e introduce el elemento espacio virtual.

¹⁰⁵ Con coreografía y libreto de Charles Louis Didelot, con composición musical de Cesare Bossi, bailaban Rose Didelot, Hilligsberg y Parisot, con argumento romántico.

Los dos personajes más importantes de la época puente entre los siglos XVIII y XIX fueron Salvatore Viganó¹⁰⁶ y Carlo Blasis¹⁰⁷. Salvatore era Bailarín, coreógrafo y músico, debutó en Roma, Venecia y otras ciudades. Hasta entonces el cuerpo de baile, cuando tomaba parte en escenas mimadas, estaba quieto en la misma postura, o como máximo dividido en dos grupos iguales. Como se ha dicho anteriormente, él fue quien primero dio a cada bailarín una individualidad distinta, asignándole movimientos diferentes de acuerdo con las exigencias de la música y del argumento, aportando al elemento espacio de actuación gran importancia en las creaciones y su riqueza y significado.

El ballet romántico nace en París casi a mediados del siglo XIX por varios factores. Primero los logros técnicos conseguidos por la escuela italiana (Milán) de la mano del ya mencionado Blasis, técnica de elevación, tanto los saltos como el desarrollo de las puntas. Este elemento de apoyo que logra la máxima elevación en las figuras de las bailarinas femeninas será característico dentro del paradigma de la danza clásica, aunque en la época de la posmodernidad este elemento será utilizado en creaciones puntuales y con un significado u objetivo del creador completamente diferente al buscado en los ballets románticos. Este período, se une a la aparición del Romanticismo en otras artes, que aún no coincidiendo en el tiempo ni en el lugar traen unas características comunes a todo este período. El mundo de los sueños y de la fantasía, de lo intangible y lo irreal llegaron a la mente romántica como un antídoto de la razón y templanza de la época anterior. El dualismo romántico de lo real y lo irreal, de lo terrestre y lo fantasmagórico, del sueño y la razón, dieron como fruto un

¹⁰⁶ Considerado el padre del coreodrama, donde la danza convive con la pantomima y otras formas artísticas. En muchos aspectos se le considera el predecesor de Fokine, Vilar, 2011.

¹⁰⁷ Carlo Blasis, Italia 1795-1878. Maestro de ballet, coreógrafo y bailarín. Su actividad profesional y pedagógica contribuyó al perfeccionamiento del ballet (*Tratado elemental del arte de la danza*, 1820. Abad, 2004.

sentimiento trágico de las cosas puesto que lo irreal y los sueños no son tangibles y por tanto inaccesibles al ser humano. En el ballet romántico además influyen los adelantos técnicos en materia escénica, principalmente la introducción en los teatros de la luz de gas. La técnica en los decorados creada por Daguerre¹⁰⁸, por lo que con la introducción de estas nuevas técnicas se crea un elemento de significación que interacciona en el mensaje para la búsqueda de significado, el espacio virtual, creado y logrado por efectos de iluminación entre otros.

Con la obra, *La Sylphide* (1832), el ballet pasará a estar de moda en París y dejará de ser un mero acompañamiento de la ópera. En este ballet se consolida a la bailarina como un ser etéreo e irreal, esta imagen continúa hasta ahora.

En aquella época se comenzaban a utilizar las puntas cuando se buscaba la sensación de ingravidez. Dieron a la danza femenina su mayor elevación, sin embargo este fenómeno fue la destrucción de la danza masculina. La bailarina tuvo la necesidad de un apoyo, no de un compañero. Es este elemento, las puntas, ya definido anteriormente, el que define unos movimientos propios de la danza clásica, y que requiere del apoyo del hombre para que la bailarina pueda mantener las posiciones logradas al subir a la punta.

En París se iba a producir la obra maestra del ballet romántico y consagrar en esta obra a la gran bailarina, Carlota Grisi, en la obra *Giselle* (1841). Esta obra ha sobrevivido al paso del tiempo por ser una obra maestra, tanto en su concepción dramática como en su aspecto puramente coreográfico. En esta obra es de gran importancia el elemento gestualidad y mímica. Además el desarrollo musical de la obra es completamente una guía de la coreografía además de ser una guía de aspectos

¹⁰⁸ Louis Daguerre (Francia. Cormelilles-en-Parisis, Valle del Oise 1787- Bry-sur-Marne, Valle del marne 1851). Primer divulgador de la fotografía. Inventó el daguerrotipo, que es el primer procedimiento fotográfico difundido y anunciado en 1839 (Cavendish, 2008, p. 397).

narrativos de la obra. Ya que en la creación musical se han compuesto pasajes que serán utilizados para caracterizar durante toda la obra aspectos narrativos y de lo que está sucediendo. Estos es así, por ejemplo, cuando los dos protagonistas aparecen en escena y de fondo un pasaje musical se repite siempre que ambos reflejan el sentimiento de amor que está naciendo entre ellos. Este pasaje musical se repite en varias ocasiones y refleja este sentimiento entre los protagonistas. De esta forma el parámetro acústico, música, es portador de significado y así lo puede recibir el público. Por tanto la música y su adaptación para una obra romántica va a ser uno de los elementos más caracterizadores en esta época, y dentro de este paradigma clásico-romántico. Además de nuevos elementos técnicos novedosos aparecieron *leitmotifs*¹⁰⁹ asociados a personajes y escenas, estos forman parte de la creación coreográfica asociada a la composición musical que será la guía de la obra, junto al Libreto.

En 1845 Perrot¹¹⁰ crearía un *Pass a quatre* con música de Pugnì¹¹¹, era una composición de danza pura, sin tema, algo poco habitual, que lo único que pretendía era exhibir a las grandes estrellas. Hasta el momento la narración, idea o libreto guía de la obra era un parámetro que se repetía en todas las creaciones, por tanto la no utilización de este parámetro era una novedad, que más tarde sucederá en otros paradigmas, en los que se abandonan elementos de la danza clásica. El objetivo en cuanto a significado en esta obra concretamente no existía, únicamente se pretendía lucir a las intérpretes por su

¹⁰⁹ Ir a anexo, DVD: AV-5a, AV-5b y AV-5c

¹¹⁰ Jules-Joseph Perrot, Lyon 1810-1892. Coreógrafo y bailarín. Debutó en París el año 1830. Participó con la bailarina Marie Taglioni hasta 1835 haciendo después gira por toda Europa. Creó diferentes coreografías para Carlotta Grisi. Markessinis, 1995.

¹¹¹ Cesare Pugnì, Rusia 1802-1870. Fue un compositor de música de ballet, pianista y violinista. En su carrera compuso óperas, sinfonías y varias otras formas de música orquestal. Fue más conocido por los ballets que compuso para el Teatro de su Majestad en Londres (1843-1850) y para el Teatro imperial de San Petesburgo 1850-1870. Markessinis, 1995.

dominio técnico. Este era un aspecto muy valorado entre el público, de esta forma la interpretación gestual y la pantomima perdía importancia.

A los ballets, como el *Pass a quatre* creado por Perrot, se les denominará abstractos o sin argumento y será un motor para el desarrollo de la danza clásica y contemporánea, que en numerosas ocasiones carecen de elemento narrativo o guía. A partir de este momento hubo un declive de la danza romántica por muchos motivos. El talento coreográfico atravesaba una crisis difícilmente recuperable. En este estado el triunfo de *Le corsaire de Mazilier* (1859) vino no solo por la gran coreografía, sino por la magnífica interpretación de Carolina Rosati (nueva estrella italiana) y por los efectos especiales producidos en las escenas del naufragio con que se abría y cerraba el ballet. El elemento espacio escénico de acción logra un cambio importante utilizando una escenografía completamente realista que apoya a la interpretación de la narración.

Paralelamente a lo que sucedía en Francia e Italia en España, en 1807, se había inaugurado en Madrid una escuela de danza clásica y teatral. El bolero se incorporó a la danza clásica. Entre los bailarines más famosos de antaño estaba Mariano Camprubí (Markessinis, 1995, p. 113). Hijo de un maestro de escuela de Reus, viajó por toda España adquiriendo un variado repertorio técnico y de estilos. En 1834 Camprubí y Dolores Serral fueron contratados por la Ópera de París y nombrados primeros bailarines. Ellos se encargaron de enseñar la técnica bolera a los bailarines extranjeros, que después incluyeron en sus ballets. Unos años más tarde, Camprubí volvió a triunfar en París con la bailarina bolera Lola de Valencia, al frente de una compañía de baile español. Otra famosa bailarina que traspasó fronteras fue Reus Roseta Mauri¹¹². Artista

¹¹² Maria Isabel Antonia Amada Rosa Mauri i Segura, Palma de Mallorca 1850-1923. Bailarina española. Después de debutar en Barcelona en 1870 se convirtió en primera bailarina del Ballet de la Ópera de París desde 1878.

bien dotada y trabajadora que mejoró mucho sus facultades. Roseta bailó en Hamburgo y volvió a París para perfeccionar su técnica (Sánchez, 2006).

Comienza en San Petersburgo como escenario de fondo el nacimiento del Ballet Imperial con la figura fundamental de Marius Petipá. Fue un lugar propicio para ser cuna de la gran época del ballet, ya que fue centro de creación coreográfica y al que viajaron todos los grandes ballets del Romanticismo: sus bailarinas generaban una gran ovación en San Petersburgo y donde todos estos aspectos de respeto y admiración a este arte y sus practicantes generaron uno de los mejores legados. Igualmente la llegada de profesores franceses, italianos y daneses iba a significar que la formación de los futuros bailarines rusos asimilará lo mejor de dichas escuelas, aunando la brillantez de la técnica italiana con la danesa y su atención extrema al bailarín. De aquí el fenómeno Vatslav Nijinsky. También numerosas bailarinas italianas hicieron sus carreras artísticas en San Petersburgo, grandes figuras como Pierina Legnani, Carlota Brianza o Virginia Zucchi fueron fundamentales en el desarrollo de la técnica rusa.

La gran diferencia del ballet imperial con el romántico era la duración; en el primero constaba de dos actos, los creados por Petipá tienen al menos tres actos más apoteosis o introducción. Esto lleva a una importante modificación en los parámetros tanto acústicos como libreto, ya que la música creada para ballet tendrá unas dimensiones temporales mayores y una estructura canon según este paradigma clásico. Este coreógrafo llevó el esplendor a los escenarios imperiales creando el llamado *ballet a gran espectáculo*. Trabajó también como coreógrafo del ballet de Bolshoi, antes de ser nombrado “maestro de ballet” en Sant Petersburgo. Las diferencias de técnica y estilo entre este ballet y el de Maryinsky es que los de Moscú realizaban acrobacias y eran más expresivos, aportaban más dramatización en sus obras. Petipá, antes de llegar a Rusia pasa una temporada en España llegando a dominar la danza española y de la que

introduce fragmentos en todas sus obras. Reformó el papel del bailarín masculino y dio corporeidad diferenciada en los movimientos al hombre y a la mujer, de modo que en sus creaciones se explotarán al máximo las posibilidades anatómicas y de energía de los bailarines, hombres y mujeres. También suprimió la figura del bailarín favorito, pero en sus obras continúan existiendo los papeles y personajes que categorizan a los bailarines, trató a todos los bailarines con igualdad exigiéndoles en sus coreografías un gran dominio técnico. El culmen de todas sus obras era el Pas de deux entre los protagonistas de la obra, que empieza con un adagio a cargo de ambos protagonistas y sigue con variaciones alternadas entre los protagonistas, una para ella y otra para él, una lenta y otra rápida, y finaliza con un nuevo dúo, con gran exigencia técnica, ello de este creador, y finalizado con una pose entrelazada y estatuaria.

Marius Petipá continuó creando obras de las que no se tienen fragmentos hasta que le propusieron crear *La bella durmiente* (1889) con música de Tchaikovsky¹¹³ y con la que pasa a la historia como encargado de establecer los principios del clasicismo en la danza: se consolida como la obra maestra de Petipá y como la primera de la trilogía Tchaikovsky para la danza, seguida de *Cascanueces* (1893) y *El lago de los cisnes* (1895), poco después muere este compositor. Esto significa que el elemento musical esta creado acorde con la coreografía, o como se define dentro de los elementos de significación como la música que guía la coreografía.

Un hecho importante en el desarrollo de la técnica de danza clásica es la llegada de profesores como Cecchetti¹¹⁴, al contrario que en París, en Rusia se le acogió, poseía un gran conocimiento de la técnica danesa y Cecchetti de la italiana y esta combinación daría como fruto la aparición de una primera generación de bailarines de técnica

¹¹³ Compositor ruso del período del romanticismo. 1840-1893.

¹¹⁴ Roma, 1850-1928. Maestro de ballet en el gran Teatro Imperial de san Petersburgo en Rusia. Preservó la tradición del ballet clásico, en la que introdujo elementos acrobáticos.

notable. Serge y Nikolas Legat, así como Mikhail Fokine. Estos, una vez graduados, pronto estarían dando clase a alumnos tan importantes para el futuro como Anna Pavlova, Tamara Karsavina y Vazlav Nijinsky.

En la segunda mitad del siglo XIX la danza clásica cae en decadencia. En esta época el principal atractivo seguía siendo la competición de estrellas. Las mejores bailarinas eran Rita Sangali, Pierina Legnani, Carlotta Brianza y mayores que ellas todavía en forma, Carolina Rosatin y Amalia Ferraris. Entre los eclipsados hombres destacaba el ya mencionado maestro Enrico Cecchetti que, en Europa, se convirtió en uno de los mejores maestros de baile. Tanto en Inglaterra como en Francia, el ballet fue desapareciendo de los teatros principales y descendió al *music-hall*, donde fue desapareciendo poco a poco. El coreógrafo más importante fue Luigi Manzotti¹¹⁵, creó gran cantidad de ballets, no solo en la Scala de Milán, sino en los múltiples teatros donde fue invitado. Su creación más conocida fue *Excelsior* estrenado el 11 de enero de 1881: fue un ballet típico de lo que se llamó *belle époque* (para observar algunas partes del libreto de esta creación ir a Anexos. Fotografías libreto obra *Excelsior*). Aparecían en escena más de 500 bailarines, no era un ballet romántico sino un producto de todas las reformas, de todos los avances que estaban sucediendo y cambiando el curso de los acontecimientos y de la ciencia. Es un documento interesante de la cultura del siglo XIX. Causó impacto en el público por lo ágil y cambiante, fusionando muchas ideas y técnicas cinematográficas. De esta forma, dentro de esta creación el parámetro espacio, como espacio escénico de acción presentará una escenografía realista y de gran fastuosidad, utilizando a nivel escenográfico todo tipo de materiales para crear el espacio escénico completamente realista.

¹¹⁵ Italia 1835-1905, bailarín y coreógrafo nacido en Milán, es actualmente recordado por su obra *Excelsior*, de la que se ha accedido al libreto como documento y del que se hablará más adelante.

En general la danza de finales del siglo XIX en Rusia encerraba múltiples promesas. San Petersburgo desempeñaba el papel de París en los siglos XVII y XVIII, con la diferencia de que París transformaba las corrientes que incidían en él y San Petersburgo se contentaba con el papel de guardador. Por otra parte, el ballet había alcanzado tal perfección técnica que se situaba en el puro virtuosismo, con lo cual para muchos se está asistiendo a su decadencia. Poco después aparece un gran coreógrafo que señala nuevos caminos en este arte, este autor, Fokine¹¹⁶ y todas sus reformas fueron fruto de su rebelión contra una técnica fría y mecánica. Así, a principios del siglo XX la danza esperaba ideas y artistas nuevos.

4. 3. 1. Selección de la muestra

PARADIGMA	OBRA	COREÓGRAFO	COMPAÑÍA/INTÉRPRETES	AÑO GRABACIÓN
Clásico	<i>La Sylphide (S)</i>	Filipo Taglioni	Ballet Ópera de París	2006
Clásico	<i>El lago de los cisnes: Pas de quatre (PDQ)</i>	Marius Petipa y Lev Ivanov	Ballet Bolshoi	¿?
	<i>El lago de los cisnes: Coda cisne negro (ELC)</i>		The Royal Ballet	1980
Clásico	<i>Romeo y Julieta (RyJ)</i>	Kenneth Macmillan	Alessandra Ferri y Julio Bocca	¿?

Tabla 9. Selección de la muestra del paradigma clásico

*La Sylphide (S)*¹¹⁷: Dentro del paradigma clásico se ha escogido como primera obra *La Sylphide* por ser la obra con la que se disparó definitivamente el ballet romántico y en la cual se emplea por primera vez la técnica de puntas. Coreografiada

¹¹⁶ Michel Fokine, 1880-1942. Coreógrafo y bailarín ruso además de maestro de ballet.

¹¹⁷ Ir a Anexos, DVD: AV-6

por Filippo Taglioni¹¹⁸ y estrenada en la Ópera de París el 12 de marzo de 1832, en su estreno interpreta el papel principal Marie Taglioni¹¹⁹ acompañada por Joseph Mazilier y Lisa Noblet (Abad, 2004). La técnica iba a seguir perfeccionándose y se compondrían ballets con temas más variados que en el siglo anterior. Los ballets del siglo XIX mostrarían una enorme tendencia hacia lo fantástico y lo puramente sentimental. El elemento vestuario, como tutú será característico de una época que después se reconstruirá y se retomará para épocas más avanzadas y será característica del paradigma de danza clásica, al igual que el elemento de las puntas como apoyo corporal. Cuenta la historia de James, un joven escocés ya prometido, amado por una Sífide a la que solo puede ver él. El día de su boda, ella se apodera de la alianza de la novia y corre a esconderse en el bosque. Él la persigue olvidándose de su prometida. En el bosque James se encuentra con una vieja hechicera a la que había denunciado tiempo atrás y que estaba deseosa de venganza. Le ofrece un velo con el que, según ella, podría capturar a la sífide. Este velo está envenenado y al caer sobre la sífide hace que pierda sus alas y la vida

El lago de los cisnes (ELC)¹²⁰: se ha escogido por ser una de las obras de la trilogía creada por Marius Petipa, reconocido coreógrafo del paradigma clásico, y el compositor Tchaikovsky. Este ballet se presentó en el teatro del Bolshoi de Moscú en 1877. De la trilogía se ha escogido esta obra por existir variaciones creadas por coreógrafos de otros paradigmas y establecer conclusiones más claras en los elementos al ver una misma obra dentro de diferentes paradigmas. Petipa puso en escena esta obra

¹¹⁸ Filippo Taglioni, Milán 1777-1871. Fue un bailarín y coreógrafo italiano. Padre de la bailarina Marie Taglioni. *Vid.*, Abad, 2004.

¹¹⁹ Marie Taglioni, Estocolmo 1804-Marsella 1884. Fue una bailarina europea que fue instruida por su padre, hizo su debut en Viena el año 1822 con el propio ballet *La Sylphide*.

¹²⁰ Ir a anexos, DVD:AV-7a; AV-7b y AV-8

con algunas modificaciones coreográficas y musicales¹²¹. Al caer Petipá enfermo, Ivanov¹²² tuvo que asumir parte de la coreografía creando la escena más célebre (acto II y IV). Para el papel de Odette/Odile se escogió a la bailarina italiana: Carlota Brianza¹²³. Esta obra presenta novedades estilísticas, Ivanov introdujo innovaciones sobre todo en la utilización del cuerpo de ballet que hasta ese momento era un elemento decorativo. En los actos II y IV las escenas del lago son el cuerpo de ballet, encargado de dirigir y contar la escena. Los treinta y dos cisnes se mueven de una manera más orgánica que en los ballets anteriores en aspectos musicales y dramáticos. Esto, dentro del espacio de actuación como diseño de grupo, supone el no utilizar siempre la disposición espacial jerarquizada, entre los bailarines protagonistas y el coro, ya que se aporta el papel de interpretación narrativa a través de la interpretación danzada y gestualizada al cuerpo de baile, o coro, aportándoles en estas ocasiones la misma importancia en la escena que a los protagonistas en sus escenas propias.

En 1894 Ivanov montó su creación del segundo acto solamente que se presentó en el Maryinsky con Pierina Legnani, cosechó un tremendo éxito y Petipá comenzó a pensar la creación de un ballet completo. Ivanov coreografió también el cuarto acto y Petipá el primero y el tercero. El 15 de enero de 1895 se estrenó la versión completa. Esta obra suele representarse en cuatro actos y cuatro escenas. Se ha escogido el *Pas de quattres* de los pequeños cisnes blancos (*Small Swans*) que pertenecen al II acto, y la

¹²¹ Algunos de los números musicales de Tchaikovsky desaparecieron por completo y fueron utilizados más adelante por coreógrafos como Balanchine y Ashton para crear pequeñas obras.

¹²² Lev Ivanov, Moscú 1834-San Petersburgo 1901. Bailarín y coreógrafo creador entre otras coreografías de los actos blancos de la obra *El lago de los cisnes*. Comenzó sus estudios de ballet con diez años en la Escuela del Ballet Imperial donde fue alumno del padre del propio Marius Petipá.

¹²³ Carlotta Brianza, Milán 1867- París 1930. Bailarina que formó parte de La Scala de Milán y más tarde con el teatro Mariinsky de San Petersburgo. A esta bailarina se le atribuyeron la famosa proeza técnica que forma parte de esta obra y que consiste en la ejecución de treinta y dos *Fouettes*. Ver en anexos, Glosario de términos.

coda del cisne negro que pertenece al III acto. Los sucesos dentro del II acto se presentan en un claro junto al lago en un bosque, la noche iluminada por la luna. El protagonista Sigfrido llega al claro y ve una bandada de cisnes blancos cerca, en ese momento un cisne se convierte en la princesa Odette y le cuenta que está hechizada, durante el día son cisnes y vuelven a su forma humana de noche. El III acto sucede en una sala opulenta de palacio. Se celebra la fiesta en el castillo donde Sigfrido debe elegir esposa. Entra la reina madre con Sigfrido y el maestro de ceremonias comienza el festejo. Él solo piensa en Odette y se niega a escoger esposa. Se anuncia la llegada de un noble desconocido, que es Rothbart el brujo disfrazado, con su hija la malvada bruja Odile transformada por completo para parecerse a Odette salvo que viste de negro, Sigfrido es engañado y proclama la intención de casarse con Odile, ya que cree que es Odette. Cuando la bruja se transforma en Odile el príncipe corre al lago a buscar a Odette.

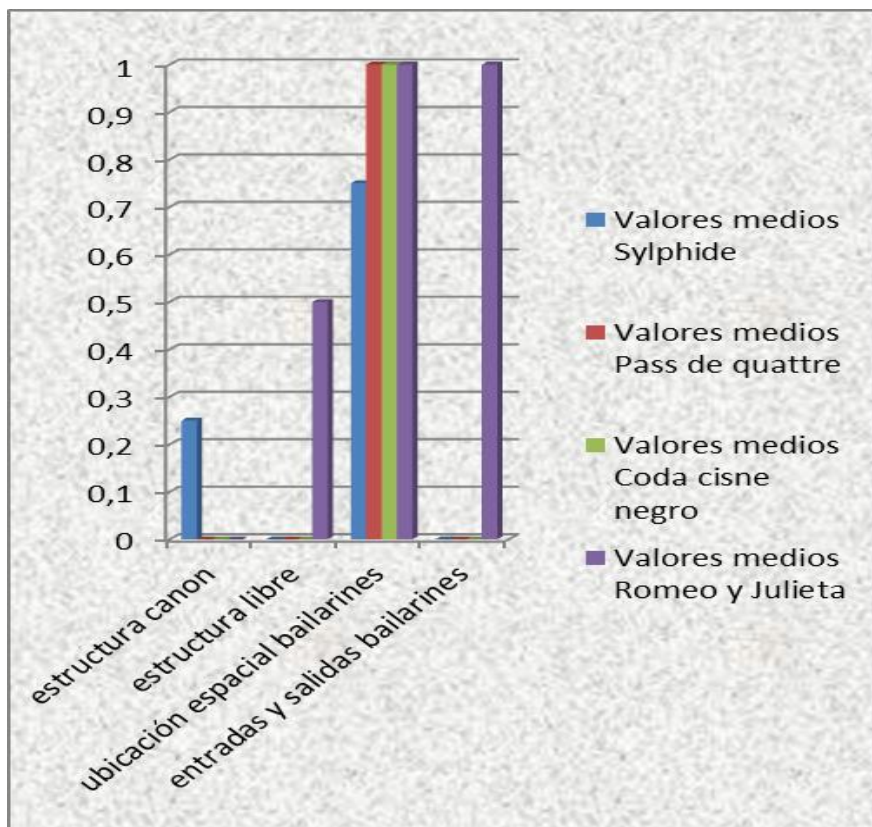
Romeo y Julieta (RyJ)¹²⁴: escogida por ser una obra creada dentro del paradigma clásico pero más actual temporalmente, además de por existir de la misma obra variaciones dentro de otros paradigmas y poder establecer mejor el análisis y conclusión de parámetros y elementos definitorios. Esta obra tiene música de Sergei Prokofiev y está basada en la obra de William Shakespeare. Fue una obra de gran complejidad musical para Prokofiev puesto que fue rechazada su composición varias veces por considerarse muy difícil de bailar. El ballet comenzó a crearse desde 1935 y finalmente se estrenó solo parte de la obra musical, dos únicas suites en Moscú en 1936 y 1937 sin todavía emprender la puesta en escena de danza. Finalmente el ballet fue presentado en 1938, una compañía de Checoslovaquia presentó la obra sin la participación de Prokofiev. Más tarde el coreógrafo ruso Leonid Lavrovsky, nuevo coreógrafo del teatro

¹²⁴Ir a Anexos, DVD: AV-9

Kirov de Leningrado comenzó la creación del propio ballet. Fue estrenado el 10 de enero de 1940 en el Kirov y en 1946 en el Bolshoi. Con el paso del tiempo esta obra ha ganado reputación y ha sido coreografiada por John Cranko en 1962 y por Kenneth Macmillan en 1965 entre otros (Markessinis, 1995). Se ha escogido la III escena conocida como la *Escena del balcón*, donde Julieta se encuentra en su balcón reflexionando, mientras descubre a Romeo quien la espera escondido entre las sobras del jardín. Ambos descubren su sentimiento y sienten que es tan puro que pueden enfrentar cualquier peligro.

4.3.1.1. Aplicación del instrumento de análisis a la muestra. Danza clásica

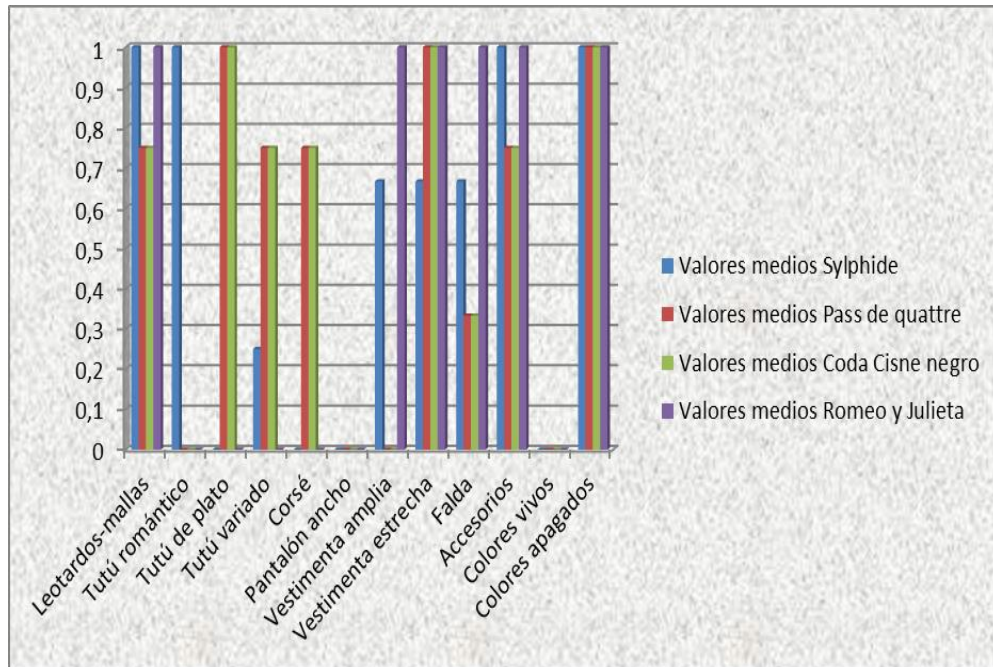
4.3.1.1.1. Libreto



Se observa entre un 0,2 y 0,3% de aparición del elemento estructura en canon para la obra S y un 0% para el resto de obras; un 0,5% para el elemento estructura libre en la obra RyJ y un 0% para el resto de obras; entre un 0,7 y 0,8% en el elemento ubicación espacial entre bailarines para la obra S y un 100% para el resto de las obras y un 100% para el elemento entradas y salidas de bailarines para la obra RyJ y un 0% para el resto de las obras.

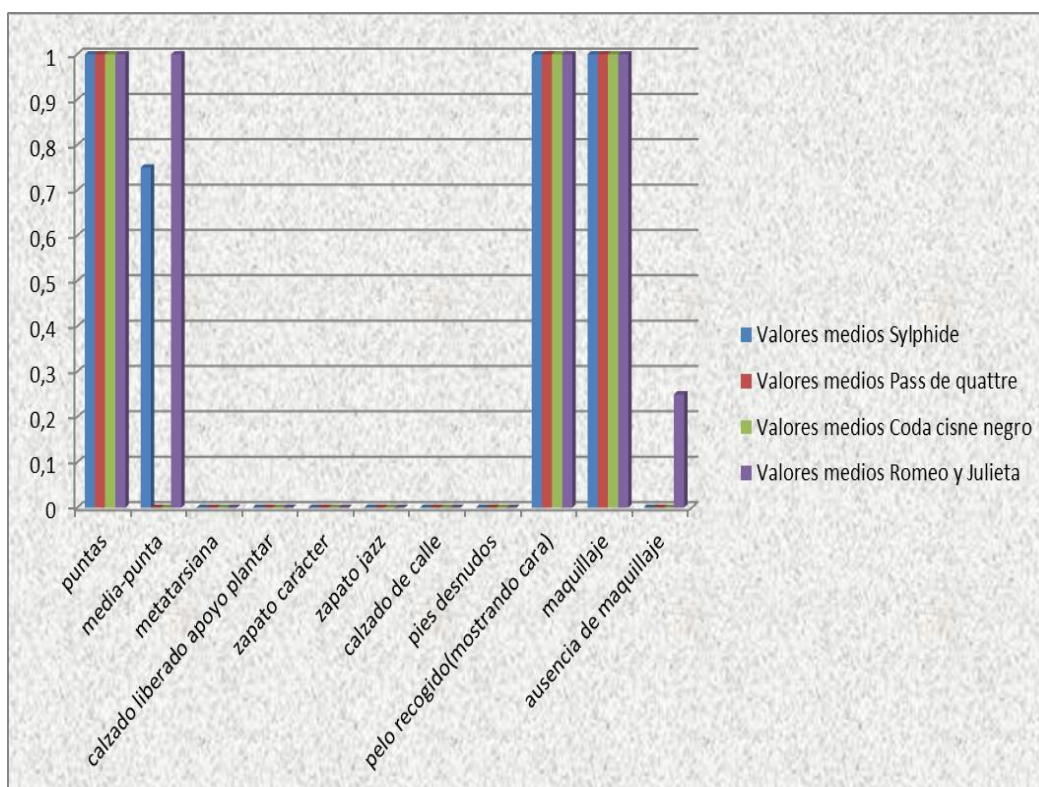
4.3.1.1.2. Signos de máscara/Figura

Vestimenta



Se observa un 100% para el elemento de utilización de leotardos y mallas en las obras S y RyJ y entre un 0,7 y 0,8% para el resto de obras; un 0% para el elemento de utilización de tutú romántico en S y RyJ y un 100% para la obra de ELC en los dos fragmentos; un 0% para el elemento de utilización de tutú variado en la obra RyJ, entre un 0,2 y 0,3% en la obra S y entre un 0,7 y 0,8% en la obra ELC; un 0% para el elemento pantalón ancho en todas las obras; entre un 0,7 y 0,8% para el elemento vestimenta amplia en S, un 100% en RyJ y un 0% en el resto de obras; entre un 0,6 y 0,7% para el elemento vestimenta estrecha en S y un 100% en el resto de las obras; entre un 0,6 y 0,7% para el elemento falda en S, 0,3 y 0,4% en ELC y un 100% en RyJ; 100% en el elemento accesorios para S y RyJ y entre 0,7 y 0,8% en ELC; 0% para el elemento colores vivos en todas las obras y 100% para el elemento colores apagados en todas las obras.

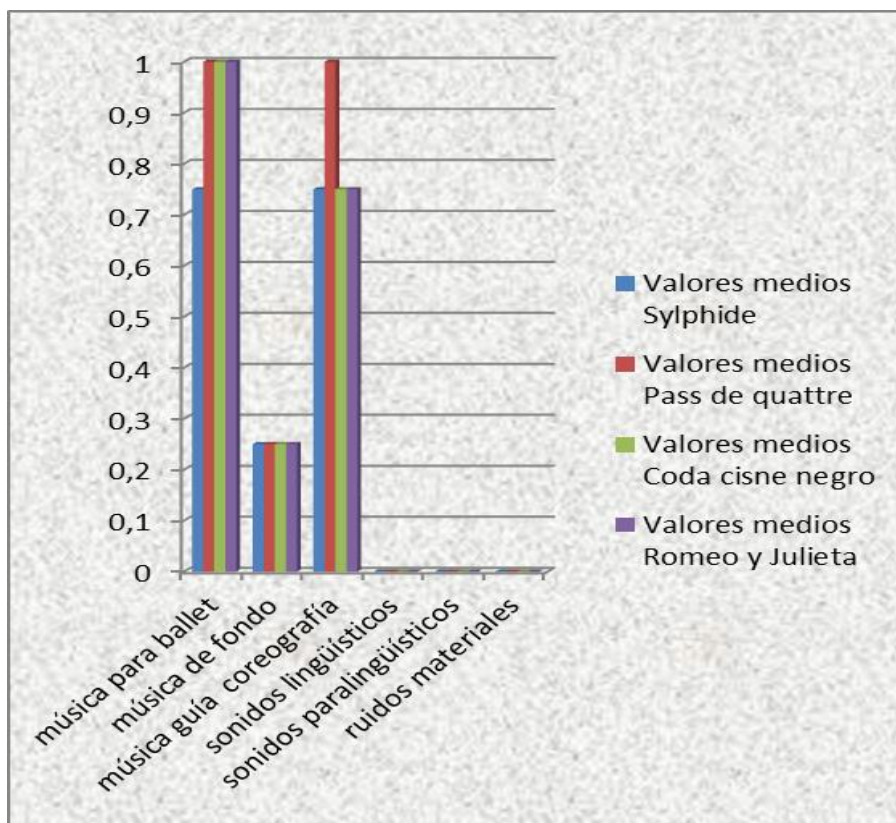
Apoyo corporal, peinado y maquillaje



100% para el elemento puntas en todas las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento media-punta en S 100% en RyJ y 0% en ELC; 0% para los siguientes elementos en todas las obras: metatarsiana, calzado liberado de apoyo plantar, zapato de carácter, zapato de jazz, calzado de calle, pies desnudos; 100% en todas las obras para el elemento pelo recogido y maquillaje; entre un 0,2 y 0,3% para el elemento ausencia de maquillaje en RyJ y un 0% en el resto de las obras.

4.3.1.1.3. Signos acústicos

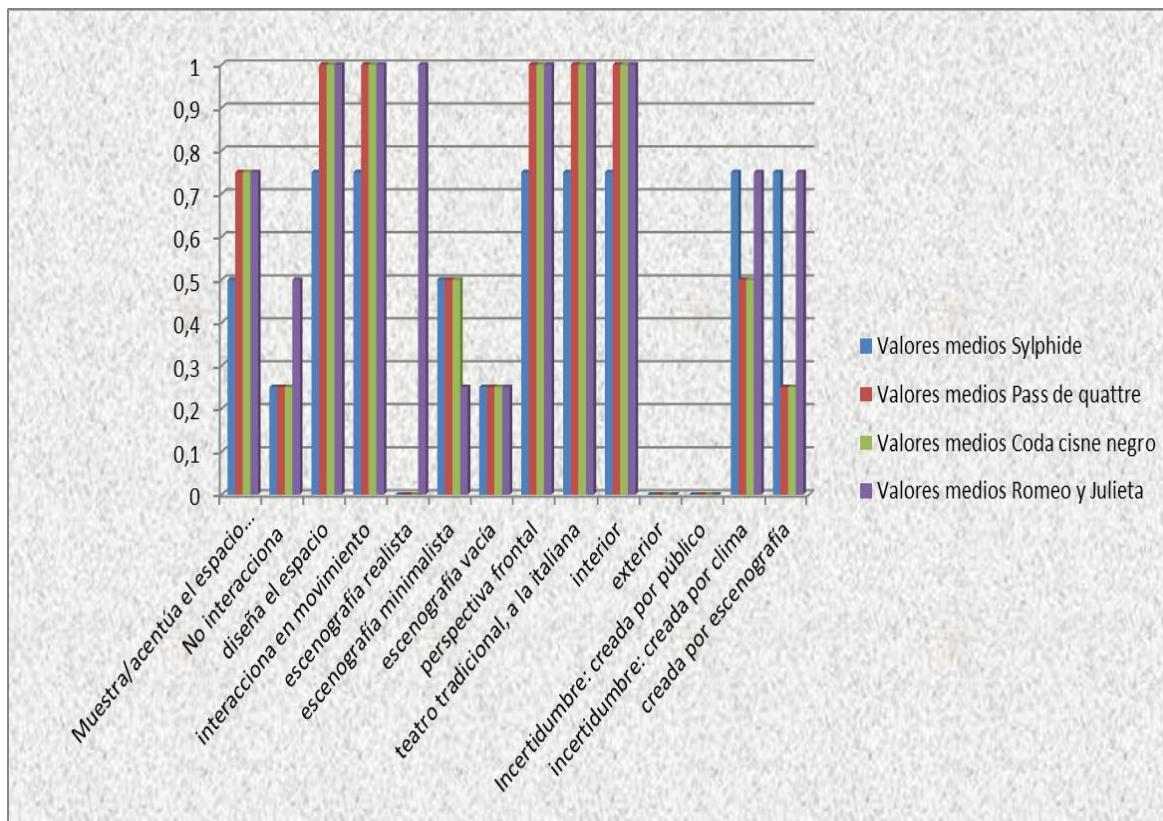
Música, sonidos lingüísticos y paralingüísticos



Entre 0,7 y 0,8% para el elemento música creada para Ballet en la obra S y un 100% en el resto de las obras; entre un 0,2 y 0,3% para el elemento música de fondo en todas las obras, entre un 0,7 y 0,8% para el elemento música guía de la coreografía para S, Coda de cisne negro dentro de ELC y RyJ y un 100% para el fragmento Pass de quatre en ELC; un 0% para los elementos: sonidos lingüísticos y paralingüísticos y ruidos materiales en todas las obras.

4.3.1.1.4. Signos espaciales/incertidumbre

Espacio virtual, escénico de acción y entorno escénico. Incertidumbre

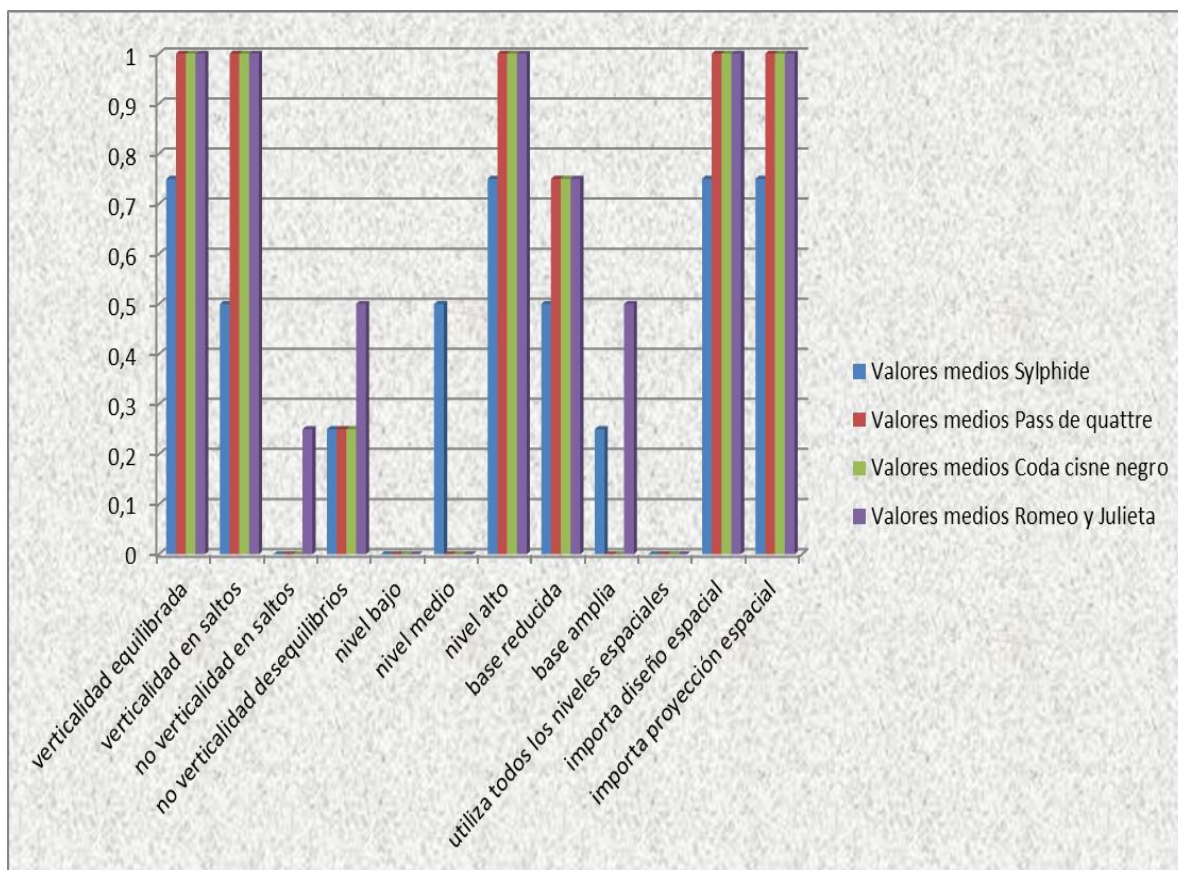


Un 0,5% para el elemento muestra/accentúa el espacio en la S, entre 0,7 y 0,8% en el resto de obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento no interacciona dentro de S y ELC y un 0,5% en RyJ; entre 0,7 y 0,8% para el elemento diseña el espacio dentro de S un 100% en el resto de las obras; entre un 0,7 y 0,8% para el elemento interacciona en el movimiento dentro de S y un 100% para el resto de las obras, un 0% para el elemento escenografía realista en S y ELC y un 100% en RyJ; un 0,5% para el elemento escenografía minimalista en S y ELC y entre 0,2 y 0,3% para RyJ; entre 0,2 y 0,3% para el elemento escenografía vacía en todas las obras; entre un 0,7 y 0,8% para el elemento perspectiva frontal en S y un 100% para el resto de las obras; los mismos valores anteriores para los elementos teatro tradicional a la italiana e interior; un 0% para los elementos exterior e incertidumbre creada por el público en todas las obras; entre 0,7 y 0,8% para incertidumbre creada por el clima en S y RyJ y un 0,5% para ELC; entre 0,7

y 0,8% para el elemento incertidumbre creada por la escenografía en S y RyJ y entre 0,2 y 0,3% para ELC.

4.3.1.1.5. Signos del bailarín

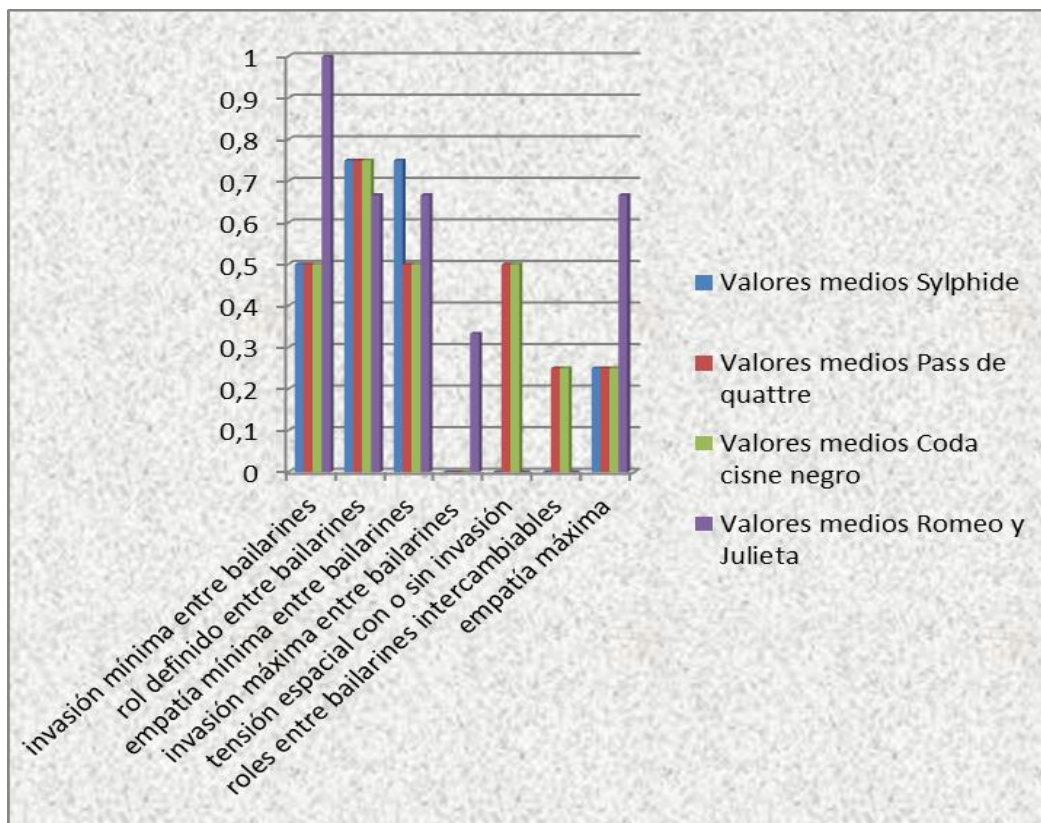
Espacio de actuación. kinesfera



Un 100% para el elemento verticalidad equilibrada en ELC y RyJ y entre 0,7 y 0,8% en S; un 0,5% para el elemento verticalidad en saltos para S y un 100% para el resto de las obras; un 0% para el elemento no verticalidad en saltos dentro de S y ELC y entre 0,2 y 0,3% para RyJ; un 0% para el elemento nivel bajo en todas las obras; un 0,5% para el elemento nivel medio en S y un 0% para el resto de las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento nivel alto en S y un 100% para el resto de las obras; un 0,5% para el elemento base reducida en S y entre 0,7 y 0,8% para el resto de las obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento base amplia en S , un 0,5% en RyJ y un 0% en ELC; un 0% para el elemento utiliza todos los niveles espaciales en todas las obras; entre 0,7 y 0,8% para

el elemento importa el diseño espacial en S y un 100% en el resto de obras; iguales valores al anterior para el elemento importa proyección espacial.

Espacio de actuación: espacio interpersonal

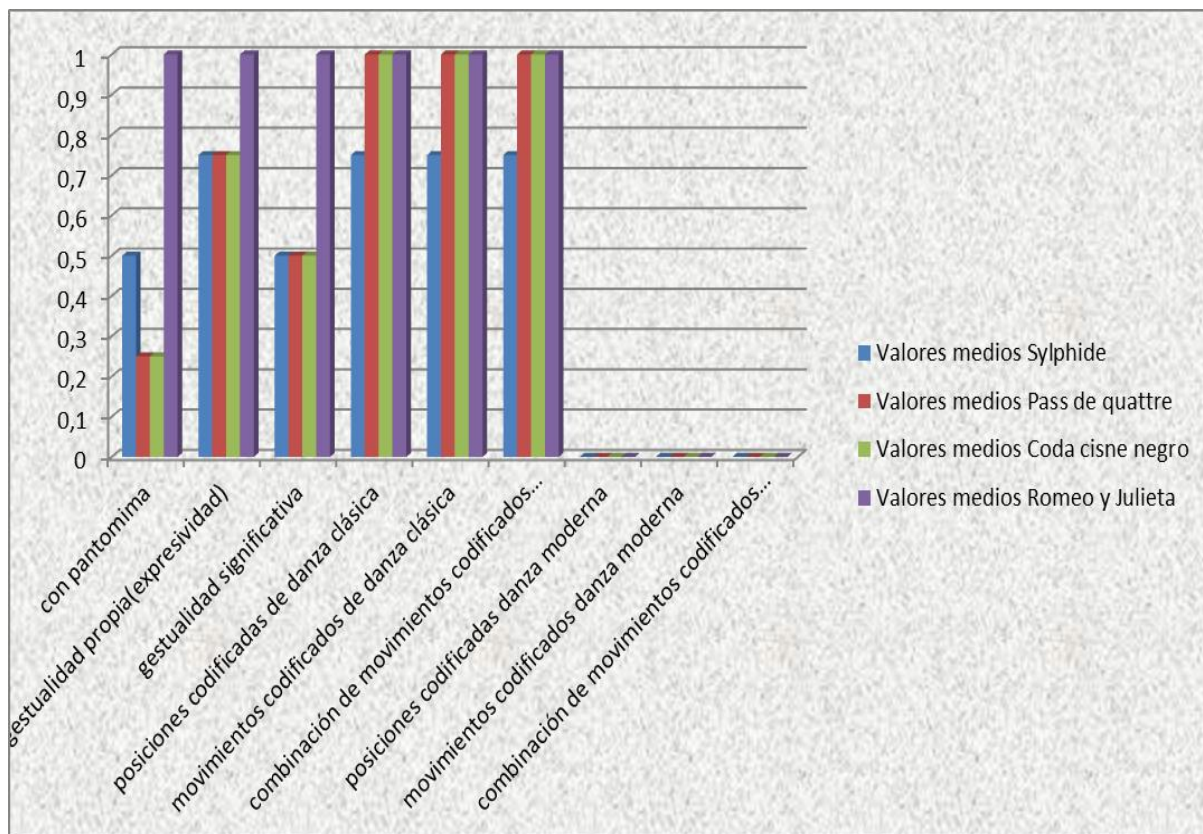


Un 0,5% para el elemento invasión mínima entre bailarines dentro de S y ELC y un 100% en RyJ; entre 0,7 y 0,8% para el elemento rol definido entre bailarines dentro de s y ELC y entre 0,6 y 0,7% en RyJ; entre 0,7 y 0,8% para el elemento empatía mínima entre bailarines en S, un 0,5% en ELC y entre 0,6 y 0,7% en RyJ; un 0% para el elemento invasión máxima entre bailarines y entre 0,3 y 0,4% para RyJ; 0,5% para el elemento tensión espacial con o sin invasión en ELC y un 0% para el resto de obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento roles entre bailarines intercambiables para ELC y un

0% para el resto de obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento empatía máxima en S y ELC y entre 0,6 y 0,7% para RyJ.

4.3.1.1.6. Signos cinéticos

Gestualidad, mímica y movimientos proxémicos



Un 0,5% para el elemento con Pantomima en S, entre 0,2 y 0,3% para ELC y un 100% para RyJ; entre 0,7 y 0,8% para el elemento gestualidad propia en S y ELC y un 100% para RyJ; un 0,5% para el elemento gestualidad significativa en S y ELC y un 100% para RyJ; entre 0,7 y 0,8% para el elemento posiciones codificadas de danza clásica para S y un 100% para el resto de las obras; los mismos resultados al anterior para los siguientes elementos: movimientos codificados de danza clásica y combinación de movimientos codificados de danza clásica; un 0% para los siguientes elementos en

todas las obras: posiciones codificadas de danza moderna, movimientos codificados de danza moderna y combinación de movimientos codificados de danza moderna.

4. 4. Paradigmas neoclásico, moderno y posmoderno

Por la dificultad que supone separar los siguientes paradigmas en el tiempo, ya que se van conformando todos a partir de los mismos movimientos culturales y sus creadores, evolucionando cada paradigma en una concreción de elementos diferentes que se mostrarán en el análisis posterior, se van a presentar dentro del mismo bloque histórico. La concreción histórica limitada en momentos concretos para cada paradigma no resulta fácil ya que en cada uno de ellos sería necesario repetir los mismos creadores siendo el mismo contexto histórico y los mismos movimientos culturales, desde sus inicios similares, evolucionará a su narrativa específica de la escena. Esto significa que parten del mismo momento histórico puesto que no se delimita en el tiempo, y desde los mismos trabajos de investigación corporal y escénica se desarrollan todos los paradigmas, surgiendo creadores que desarrollaran un trabajo cerca de un paradigma u otro en cuanto a la definición de elementos utilizados.

Por tanto, y ya conociendo la dificultad de separar estos paradigmas en el tiempo vamos a contextualizar el paradigma neoclásico como el primer gran movimiento de la época moderna (Preckler, 2003b). La época moderna y como desarrollo de esta la tendencia neoclásica marca el inicio de un nuevo período y en sí mismo posee los gérmenes que le sitúan como la gran puerta al arte contemporáneo (sucediendo así en el arte de la pintura y escultura principalmente, Preckler, 2003b), desarrollaremos el contexto histórico del paradigma moderno y su línea de evolución histórica hasta nuestros días, englobando así mismo en esta evolución hasta la actualidad el paradigma posmoderno.

Al aproximarnos al paradigma moderno y el posmoderno, es algo ineludible la interrelación de las dos categorías para su comprensión y estas a su vez, en relación con la historia del arte en general. Todos los procesos que suceden en danza a lo largo de la historia, se relacionan estrechamente, aunque de manera diversa, con toda la historia del arte y la danza como parte integrante en este campo. Este campo actual, en el presente, implica de forma necesaria el devenir y desarrollo temporalmente histórico (desde principio, su nacimiento hasta el fin en la actualidad) ya que existe diversidad de momentos a lo largo de todo este recorrido, desde formar parte de otras disciplinas artísticas a ser un campo del arte con autonomía.

En todo el arte, como en la historia de la cultura, los términos “moderno” y “contemporáneo” implican recortes temporales o períodos concretos. Un esquema temporal limitado en años concretos resulta muy reduccionista, debido a que estas temporalidades históricas (con todas sus facetas: políticas, sociales, culturales y artísticas interrelacionadas) son complejas y se presentan, más bien, como múltiples líneas de temporalidades que se unen, con proyecciones de todo tipo, capas y redes que “no empiezan” ni “terminan”, sino que se expanden en todas las direcciones en el tiempo. A una aparente claridad en el tiempo hay que aportar una precisión importante. Estas delimitaciones temporales son construcciones teóricas y no tan ajustadas y puras dentro del entramado cultural y artístico, sino que son tendencias que se van dibujando más o menos claramente. Esto significa que “no empieza” una etapa y “termina” otra perfectamente, sino que se van perfilando corrientes. Estas, muy a menudo, presentan elementos compartidos en todos los contextos históricos (Pérez Buchelli y Ponza Muñoz, 2011).

De este modo el surgimiento de ideas artísticas vinculadas a lo contemporáneo, por ejemplo, a partir de lo modernista, no implica que no haya obras de arte moderno en

la actualidad, sino que coexisten obras con búsquedas artísticas más afines a los postulados de lo moderno que de lo contemporáneo.

En la actualidad además de la danza definida como *moderna* y la danza *clásica* y la convivencia entre ambos estilos que definirá la danza *neoclásica*, estas conviven las *vanguardias*, donde estaría la danza *posmoderna o contemporánea*. Los vanguardismos que se pueden llamar históricos, anteriores a 1940, se proclamaron explícitamente como Vanguardias Políticas. Proclamaron la profunda relación entre el Arte nuevo y la lucha por un mundo nuevo. Por tanto en este bloque se especificará la evolución histórica en danza desde el cambio producido en esta con la llegada de la danza moderna hasta nuestros días, por la existencia de una convivencia de estilos en cuanto a los elementos de significación y creación.

Tanto la danza moderna como la contemporánea son formas artísticas que han surgido y se han desarrollado durante el siglo XX. Se entiende como “danza moderna histórica” a la que surge y se desarrolla de forma predominante entre 1920 y 1950 en Estados Unidos y que las creaciones se caracterizan por estar cargadas de significados emocionales (Banes, 1980, pp. 2-7) Esta corriente se desarrolló en el ámbito Europeo a través del trabajo del movimiento conocido como “Expresionismo alemán”, (o danza de expresión en Alemania). Aunque la danza moderna se considera un movimiento estadounidense.

A partir de las pioneras Isadora Duncan¹²⁵, Loie Fuller¹²⁶ y Ruth Saint Denis¹²⁷ otras también pioneras e investigadoras de este estilo crean sistemas técnicos

¹²⁵ Angela Isadora Duncan, San Francisco 1877-Niza 1927. Bailarina y coreógrafa estado unidense considerada la creadora de la danza moderna.

¹²⁶ Marie Louise Fuller, Illinois 1862- París 1928. Bailarina, actriz, productora y escritora estadounidense que adquirió gran fama al concentrarse en los efectos visuales y utilizó tejidos que creaban efectos y sensaciones de flotar en el escenario. *Vid.*, Abad, 2004.

altamente codificados, como Martha Graham¹²⁸ y Doris Humphrey¹²⁹. Esta corriente plantea un “debe ser” para la danza y el cuerpo, estableciendo principios compositivos en tanto a la estética; prescriben formas ideales a los cuerpos, al espacio y a las temporalidades, desarrolla un virtuosismo técnico en un nuevo código que transforma la danza clásica y buscan un ideal de belleza. La danza es vista como medio de comunicación al sentimiento y emociones del intérprete. La danza entonces ha pasado, desde el paradigma clásico de espectáculo academicista, donde el elemento técnico es lo más importante y el resto de elementos se conciben de manera “ideal” y donde la construcción de significado ya está definida en términos claros y cuantitativos. Renovada con la danza de expresión alemana y la danza moderna, donde se concibe el movimiento como elemento esencial y este como un medio de expresión del sentimiento. Y por último, como oposición directa a estos fundamentos, el paradigma contemporáneo a partir del surgimiento en Estados Unidos durante la década de 1960 de la corriente postmoderna (“postmodern dance”), donde se ponen en sintonía la danza con las tendencias más actuales en el campo de las artes visuales.

El significado de “postmoderno” en danza es, por un lado histórico y descriptivo, que ha nacido como un término coreográfico para designar a una generación de artistas emergentes. Este término identificó los proyectos de los creadores

¹²⁷ Ruth Saint Denis, EEUU 1879-1968. Bailarina estadounidense, pedagoga y pionera de la danza moderna. Profesora de Martha Graham. *Vid.*, ABad, 2004.

¹²⁸ Pensilvania 1894-Nueva York 1991. Bailarina, coreógrafa de danza moderna. para ella la danza no era producto de la inventiva sino del descubrimiento de principios primigenios. Creó su propia compañía donde investigó dando lugar a un método y formas de trabajo corporal utilizados hasta el día de hoy. *Vid.*, ABad, 2004.

¹²⁹ Doris Batcheller Humphrey, Illinois 1895- Nueva York 1958. Coreógrafa y bailarina de danza moderna. Fue bailarina de la compañía de ballet Denishawn School of dancing and related arts desde 1917 hasta 1928, se retiró para formar su propias escuela y compañía que existió hasta 1944. *Vid* Markessinis, 2011.

de la Judson Dance Theatre¹³⁰. Esta generación plantea la necesidad de superar lo emocional en la danza para concentrarse en el movimiento como tal y en la investigación de ideas innovadoras sobre el medio específico de la danza. Aquí se produce un encuentro fundamental entre la danza y las artes visuales compartiendo los paradigmas de la modernidad artística.

Yvonne Rainer¹³¹, uno de las artistas más influyentes del movimiento, plantea algunas de las ideas más relevantes que han marcado las tendencias creativas a nivel mundial: el acento puesto en las acciones físicas, el movimiento como tarea, el carácter neutral, inclusión de los movimientos cotidianos, acercamiento entre arte y vida del artista, minimización de lo espectacular, entre otras tendencias de trabajo. Citando a Pérez y Muñoz en el proyecto de investigación “Primas hermanas”:

(...) el despliegue del virtuosismo técnico y el cuerpo (...) entrenado del bailarín ya no tiene más sentido. Los bailarines han estado abocados a buscar un contexto alternativo que permita un pragmatismo mayor, más concreto, una cualidad físicamente más vulgar para estar en una representación, un contexto en donde la gente está comprometida en acciones y movimiento demandando sobre el cuerpo una experiencia menos espectacular en la cual la habilidad es difícil de localizar (2011, p. 25).

Esta desestimación del entrenamiento corporal técnico ha influido de forma notoria en los desarrollos dancísticos contemporáneos que se han ido sucediendo y suceden, de forma que en numerosas ocasiones desaparece la técnica por completo, pudiendo evidenciar una falta de entrenamiento corporal en este aspecto en el intérprete.

¹³⁰ Grupo informal de bailarines que realizaron en la Iglesia Judson Memorial en Greenwich Village, Manhattan, Nueva York, entre 1962 y 1964. Los artistas que participan son de vanguardia experimentalistas que rechazan las formas de la danza moderna práctica y teórica, inventando como lo hicieron los preceptos de la danza posmoderna. Lo que ellos desarrollaron se convirtió en el prólogo a lo que sucedería en la danza moderna en los años venideros. *Vid.*, Ramsay, 2006.

¹³¹Yvonne Rainer, San Francisco 1934. Bailarín, coreógrafo y director de cine cuyo trabajo en estas disciplinas se considera experimental, clasificado como arte minimalista, fundador de Judson dance Theatre. *Vid.*, Abad, 2004.

Sin embargo, este postulado dentro del paradigma no es absoluto, sino relativo (no se da siempre), ya que hacia los años 90 y más adelante se ven en algunas propuestas creativas (europeas por ejemplo, con Jiri Kylian y Mats Ek entre otros creadores) un nuevo interés por algún tipo de virtuosismo técnico dándole nueva forma a la técnica clásica y creando elementos que se definirá como *danza neoclásica*, propia del paradigma del neoclasicismo como corriente que desarrolla la danza manteniendo la técnica clásica y creando nuevos movimientos sin límites de forma a partir de dicho código clásico¹³².

El paradigma posmodernista continúa recibiendo influencias y ha afectado notablemente a la cultura de la danza occidental, encontrando un gran centro de creación internacional en Europa, mezclándose con las raíces culturales de cada lugar y los procesos particulares que se observan a través del trabajo de varios de los artistas que van surgiendo. Su espíritu abierto, sin límites de disciplinas, materiales o de ningún tipo, es uno de los elementos más significativos del movimiento llamado “danza contemporánea” o posmoderna. Compromiso con la creación original e innovadora, siempre que sea posible, todas las innovaciones y propuestas estéticas son continuamente reformuladas, hasta el día de hoy.

Todas estas manifestaciones se difunden por todos los lugares geográficos, traspasando límites a todas las regiones de distintos continentes. De esta forma, van surgiendo fusiones entre culturas que dan lugar a una escena ilimitada en todos los sentidos.

Por este mismo motivo no es tan sencillo reconocer sin problemas ni una técnica ni una estética contemporánea, aunque sí reconocer qué técnicas y qué parámetros la

¹³²*Neoclásico*: Corriente literaria y artística, dominante en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII, la cual aspira a restaurar el gusto y las normas del clasicismo. RAE. <http://lema.rae.es/drae/?val=neoclasicismo>. Consultado el 01/08/2015

forman y, por tanto, no es fácil la clasificación y este sería su primer límite. Únicamente acogerse a la etiqueta “danza posmoderna” o “contemporánea”, como se la conoce, sabiendo y reconociendo los elementos (tanto técnicos, como estéticos, como de otras disciplinas artísticas).

Lo posmoderno, estaría vinculado entonces en el campo de la danza con la reformulación escénica de preguntas que se refieren a lo artístico. Por ejemplo, buscando la relación con los espectadores para la construcción mutua de la obra o del sentido, a menudo, la utilización escénica de imágenes, videos y otros materiales, y no tanto el movimiento como única lógica posible a la danza. Recurriendo a todo tipo de procedimientos que son alegoría de lo que se quiere mostrar. Y sobre todo, abriendo un diálogo continuo y crítico con las tradiciones de danza más arraigadas en la historia

Al contrario, sí se puede identificar más claramente una estética afín a la danza moderna, tanto a nivel de lenguaje corporal técnico, como de estructura, ideas o temas a comunicar, relación con la música, o una exigencia de expresión de sentimiento entre algunos de los aspectos.

A finales del siglo XIX surge el movimiento simbolista, totalmente europeo, formado por un número de intelectuales rusos tras sus visitas a París, se denominaría “El mundo del arte” (Mir Iskutzsva) y desempeñará un papel importante en el mundo de la danza. La figura de Wagner¹³³ va a inspirar a una joven artista ya mencionada, Isadora Duncan como artista que inicia un nuevo tipo de danza lejos de las convenciones del ballet y que fue la pionera de la danza moderna, como contramovimiento y cambio en relación a la danza clásica. Sin embargo, cuando la

¹³³ Richard Wagner formuló sus ideas sobre la “obra de arte total”. Había planteado en sus óperas-drama la vuelta a un ideal griego en el que la música sirviera como medio de unión entre todas las artes. En su obra de arte total, música, puesta en escena y libreto debían ir unidos en un fin común. Tomando como partida la Novena Sinfonía de Beethoven, Wagner formuló una serie de principios para demostrar que el ritmo y la melodía podían llegar a aunarse con la voz y así generar esa unión de danza, poesía y música que los griegos lograron.

danza moderna surja con toda su fuerza en la década de los 20 en América y Alemania, la estética y planteamientos no tendrán nada que ver con esta artista pionera. Ninguna de sus danzas se han conservado porque era conocida por sus improvisaciones en los escenarios. Isadora liberó a la danza de corpiños, zapatillas, música e incluso coreografía, elementos que hasta el momento eran de gran significación en la creación. La danza surgía cuando el alma del artista y la música se unían. Primera en utilizar para sus danzas músicas que no fueron compuestas para ello. El hecho de que esta artista comprometida como pocas, no solo artísticamente, no dejara un legado artístico que se pudiera más tarde retomar por las futuras generaciones, es lo que siempre plantea el gran problema a la hora de situar y evaluar cuál fue el valor real de su aportación al mundo de la danza y el arte. Aunque el inicio de la danza moderna estuvo liderado Wigman¹³⁴, Humphrey y Graham, ellas fueron seguidoras de esta pionera y de las que existe un legado artístico y se conoce sus formas de creación y su obra.

Fue la primera bailarina que utilizó la gravedad como medio de expresión, de una forma diferente a la utilizada hasta el momento, ya que se intentaba evitar la gravedad y alcanzar la máxima altura utilizando las puntas como apoyo corporal. Este concepto en danza fue utilizado y desarrollado posteriormente por sus seguidoras. Como intérprete escénica es difícil de evaluar, de su presencia sobre los escenarios quedan los testimonios de quienes la vieron, aunque sean imprecisos. Los bailarines clásicos la acusaban de no tener técnica ninguna, pero reconocían su genialidad. Fokine¹³⁵, cuyo talento creativo fue alabado por Petipá, fue atraído por este nuevo arte

¹³⁴ Karoline Sophie Marie Wigmann, Hannover 1886- Berlín 1973. Bailarina alemana principal musa de la danza expresionista, estudió con Rudolf Von Laban y tuvo estrechos contactos con el grupo expresionista Die Brücke. Para ella la danza era una expresión del interior del individuo. *Vid.*, ABAD, 2004.

¹³⁵ Mijail Mijáilovich Fokine, San Petersburgo 1880- Nueva York 1942. Fue un revolucionario maestro de ballet, coreógrafo y bailarín ruso. Debutó en el Teatro Mariinski y se convirtió en profesor de esa escuela. Aspiró a cambiar las estereotipadas tradiciones del ballet clásico. *Vid.*, Abad, 2004.

pionero. Se graduó en la escuela de Maryinsky en 1898. Unos años después de ver a Isadora en San Petersburgo en 1904, Fokine coreografió *Acis y Galatea*, quería que los bailarines no llevaran medias, buscando también un cambio y ruptura con la estética hasta ahora utilizada. En 1905 creó para Anna Pavlova *La muerte del cisne* en un ejercicio de improvisación.

Esta pequeña obra inaugura una nueva estética de danza clásica, la del realismo, más cercana al antimimo romántico que al esplendor imperial, algo que buscaba este autor. En contraposición a la obra de Petipá-Ivanov, donde el cisne blanco es prototipo de simetría y equilibrio con rigor técnico evidente, Fokine presenta una nueva dimensión, no solo en la ausencia de cualquier tipo de acrobacia técnica, sino en la introducción de asimetrías y elementos que proporcionan a esta imagen de cisne un realismo trágico y descarnado. Solo observando fotografías de estas intérpretes: Pierina Legnani y Anna Pavlova (Abad, 2004) se observa la entrada en una nueva era de la historia del ballet. Anna Pavlova inaugura una época en la que la expresión artística iba a ser mucho más importante que la brillantez técnica.

En 1907 Fokine coreografía su primera versión de *Chopiniana*, ya se siente la influencia de Duncan, será el primer coreógrafo que utilice música no compuesta para ser bailada. Este autor innovará en aspectos espaciales y el movimiento de los bailarines en este elemento. El cuerpo de ballet pasará a ser por primera vez una parte integral de la obra y no ser un mero elemento decorativo, innovación propuesta por este creador, dar la misma importancia a todos los bailarines. Su obra *Chopiniana* constituye un paso gigante en la historia de la danza: utilizó música no creada para ser bailada, no contaba una historia, sino que evocaba una atmósfera, a este género se le llamó Ballet Atmosférico y repercutirá en todo el siglo XX y en la danza moderna. Inauguraba una nueva situación espacial y retomaba al bailarín masculino. Se rebautizó como *Les*

Sylphides. Coincidiendo en el tiempo triunfaron en Francia “Les ballets russes”, compañía creada y dirigida por Sergei Diaghilev¹³⁶.

Lo moderno y lo académico hoy claramente tienen una base común, y además surgen propuestas artísticas que no solo se pueden clasificar como “danza” por la multitud de elementos que utiliza y las aportaciones de otros campos ya integrados en las Artes Escénicas, (Pérez Soto, 2008). Obras académicas modernizadas y obras modernas academizadas son, en la actualidad, el centro y el sentido común dominante en la danza institucional. Deberían tener una denominación mixta. Por lo tanto vamos a definir los rasgos comunes a ambos estilos, que son los que permiten esos “tránsitos” de un estilo a otro y a partir de ellos podemos vislumbrar lo que podría ser la “vanguardia” en danza.

Para Pérez Soto el punto crucial de esta convivencia artística es que ambos estilos:

(...) comparten una idea naturalista del movimiento. Un naturalismo que en el estilo académico valora lo mecánico, (...), y en el estilo moderno valora lo orgánico, (...). En el primer caso se trata de que la cultura opera sobre una base natural; en el segundo, se trata de que la naturaleza actúe como fundamento más o menos directo de lo que se quiere expresar. En ambos el movimiento es libre pero está, en esencia, limitado por leyes. Culturales y estilísticas en un caso, directamente naturales en el otro. Pero, en ambos, el arte de la danza está sometido a una férrea base natural, que hay que forzar y educar o hay que seguir y obedecer, pero que no se puede desconocer (2008, p. 100).

Por tanto, la actualidad está integrada por todo lo que sucedió en un momento histórico, unido a lo que ya existía escénicamente, y que comenzó a llamarse danza moderna a partir de la cual se desarrolla la danza neoclásica y la posmoderna, además

¹³⁶ Triunfaban con una obra completamente diferente: *Danzas Polvtisianas* del Príncipe Igor, con una nueva estética y creada por Serge Diaghilev. *Vid.*, Vilar, 2011.

de todas las evoluciones de las que va bebiendo la danza hasta hoy. La danza moderna tiene su origen en una serie de rebeliones contra las rutinas opresivas de la corporalidad asociadas a la cultura industrial y a la danza académica, “clásica” en el tiempo. Son rebeliones de tipo romántico, que predicán contra lo artificial, lo mecánico, lo rutinario, contra la falta de fantasía, contra el pragmatismo mercantil. Son renovadores, no solo en danza, sino de la educación y el arte de vivir. En danza Moderna veremos que existen dos tradiciones principales, Estados Unidos y Alemania, aunque en esta última el Nazismo y la II Guerra Mundial introducen un grueso paréntesis que hace que el hilo de las influencias sea más complejo. En Estados Unidos se dan varias generaciones, dado que las épocas son aproximadas y hay artistas que han seguido produciendo por muchísimo tiempo:

DANZA MODERNA (ESTADOS UNIDOS)	
Las precursoras (1890 – 1925)	Loie Fuller Isadora Duncan Ruth Sant-Denis
Primera generación (1915 – 1931)	Ruth Sant-Denis Edward Sahn (La escuela creada por ambos)
Segunda generación (1925 – 1950)	Martha Graham Doris Humphrey Charles Weidman Katherine Dunham
Tercera generación (1935 – 1950)	Lester Horton José Limón Erik Hawking Hanya Holm Talley Beatty (...)
Cuarta generación (1945 – 1960)	Paul Taylor Jerome Robbins Alvin Ailey Donald McKayle

Tabla 10. Resumen de los artistas más importantes de la danza moderna en Estados Unidos. Elaboración

propia

En Alemania, entre los años 1920 y 1935, ocurrió una enorme actividad dancística, con numerosos coreógrafos, compañías e intérpretes, la mayor parte de esta creatividad fue arrastrada por el nazismo (1933-1945) y la ocupación soviética norteamericana (1945-1970):

DANZA MODERNA (ALEMANIA)	
Los precursores (1900 – 1920)	Emile Dalcroze Rudolf Laban
Modernistas (1925 – 1935) Expresionistas	Mary Wigman Rosalia Cladek Dore Hoyer
Danza expresiva	Kurt Jooss Sigur Leeder Jean Cebron

Tabla 11. Resumen de los artistas más importantes de la danza moderna en Alemania. Elaboración propia.

Es importante conocer las influencias de las que nace la danza moderna y que provienen de diferentes técnicas o culturas en cuanto a movimiento corporal. Como ya hemos definido, la danza moderna es un producto del siglo XX y representa la necesidad del bailarín a expresar con su cuerpo sus ideas, sentimientos y sensaciones sin reglas establecidas, teniendo que encontrar su propia técnica. Para esto la técnica de la danza clásica convencional no sirve. Existen aportaciones que no provienen de la danza propiamente y que ha sido influencia en los comienzos de la danza moderna y su evolución a los siguientes paradigmas.

Los Shakers: desde finales del siglo XVIII hasta principios del siglo XX, la danza representó un papel preponderante en los ritos litúrgicos de los *Shakers*, secta religiosa organizada en el nordeste de Estados Unidos por emigrantes ingleses

(NuevaInglaterra). El nombre Shakers aludía a los movimientos convulsivos de todo tipo a los que se abandonaban sus miembros durante los ritos¹³⁷.

Danzas afroamericanas del siglo XIX: los esclavos negros llegados de África y establecidos en Louisiana también mezclaron sus cantos y danzas con los cantos y danzas criollas y acabaron por fundirse. Una danza rítmica a la que los negros llamaban “Shout”¹³⁸, sobre todo en el estado de Louisiana. Al lenguaje de los esclavos africanos se unieron melodías y pasos de danza del lugar. Se comenzó a relacionar íntimamente el canto y la danza en un esfuerzo de composición colectiva. Es importante conocer la aparición y desarrollo del jazz a principios del siglo XX, como clara aportación de la cultura negra a la sociedad americana, creó una simbiosis de culturas que favorecía el culto al cuerpo como nueva señal de identidad de este país.

Además existen autores que influyeron de forma importante en el desarrollo de la danza moderna. Es el caso de Francois Delsarte¹³⁹. Enumeró unos principios e influyó en la evolución de la expresión corporal, considerándose precursor de la danza moderna. Se propagó rápidamente tanto por Europa como por Estados Unidos a finales del siglo XIX. Tras observar al ser humano en múltiples aspectos, formas y situaciones se permitió finalmente definir las leyes de la expresión corporal. La conclusión de sus análisis y observaciones constituye un conjunto de trabajos que presentó bajo la forma de unos principios detallados y precisos.

Como movimiento artístico influyente de gran importancia tanto en danza como en todas las artes surgió el Expresionismo Alemán. Surge en Alemania e impulsa a toda

¹³⁷ Estos bailes y cantos desaparecieron por completo a principios del siglo XX. A pesar de las excentricidades y movimientos incontrolados, eran unas danzas concebidas como modelo de orden y regularidad de formas y que se utilizaban para llegar a Dios y reflejar la pureza espiritual.

¹³⁸ Procede de la mezcla de canciones africanas y criollas.

¹³⁹ Precursor de la danza moderna en Estados Unidos (1811-1871).

una generación de artistas de distintas zonas geográficas. Esta marcada tendencia hacia la modernidad desde un principio hizo que Alemania se decantara hacia un tipo de danza, que junto con otros experimentos americanos, serán la verdadera fuente de la danza moderna y contemporánea del siglo XX. Un personaje influyente en el movimiento artístico alemán fue *Dalcroze*¹⁴⁰ pedagogo suizo que creó la Gimnasia Rítmica, método que permite adquirir el sentido musical por medio del ritmo corporal. Pensó que el sentido rítmico es esencialmente muscular y que hay que jugar siempre con estos tres elementos, el espacio, el tiempo y la energía, coincidiendo con las teorías que el investigador Laban¹⁴¹ desarrollará más adelante. En sus estudios tomó conciencia de la arritmia, fenómeno resultante de la falta de coordinación entre la concepción del movimiento y su realización. Creó un método de educación psicomotriz. Define la danza como el arte de expresar las emociones con movimientos corporales rítmicos, se acerca a la idea de Duncan, pero difiere de ella en que no le gusta la idea de bailar por instinto, cree más en los principios establecidos. Dalcroze estudia y avanza en las investigaciones realizadas por el francés Delsarte¹⁴². Delsarte dividió el cuerpo en tres partes y a cada una le asignó una relación emocional. Cabeza y pecho serán centro espiritual, torso será centro emocional abdomen y caderas centro físico. Sus teorías van a influir en Dalcroze y en todas las pioneras de la danza moderna de Alemania y Estados Unidos¹⁴³.

¹⁴⁰ Emile Jaques-Dalcroze, Viena 1865-1950.

¹⁴¹ Rudolf Von Laban, Presburgo 1958. Weybridge 1958. *Vid.*, Markessinis, 1995.

¹⁴² François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte, Francia 1811-1871. Músico y profesor. Reconocido como profesor de canto y declamación. Desarrollo un estilo interpretativo basado en conectar la experiencia emocional del intérprete con una serie de gestos observados. *Vid.*, Markessinis, 1995.

¹⁴³ Para superar las dificultades rítmicas de la música de Ígor Stravinsky en su obra *La consagración de la primavera* Diaguilev y Vaslav Nijinsky fueron a la escuela de dalcroze recibiendo las clases de la mano de Maria Rambert. Otras importantes figuras de la danza se formaron en esta escuela. *Vid.*, Markessinis, 1995: 209.

Las nuevas tendencias de danza y arte escénica que surgían fueron mayoritariamente labor de dos creadores, Mary Wigman y Rudolf Von Laban. Ambos volvieron tras la guerra a Alemania, Wigman continuó su trabajo coreográfico y Laban siguió orientado a dar a la danza una base científica y sólida donde apoyarse. Consiguió desarrollar un método de codificación del movimiento en partituras corporales “Labanotación”¹⁴⁴. Este método que ha continuado su desarrollo, se ha convertido en el sistema que la mayor parte de los coreógrafos del siglo XX han elegido para la conservación de sus obras. Sus estudios de *Coreútica* (Movimiento en el espacio), *eukinesia* (movimiento del hombre) y *dinámica* lo llevaron a desarrollar un complejo sistema de recogida y definición científica que todavía hoy en día es una de las teorías más importantes de la explicación sistemática del movimiento dinámico y espacial (Laban, 1989).

Al igual que una nueva artista, Martha Graham será el mayor exponente de este movimiento artístico en América y de forma paralela. La danza comenzó a tener carácter propio, incluso la música pasaba a desaparecer, a ser un elemento del cual la danza se independiza por completo, “danza absoluta” o solamente danza.

En estos momentos los parámetros de la creación utilizados en la escena a lo largo de la historia comienzan el camino hacia la innovación y el desarrollo de nuevos parámetros que se mostrarán en las creaciones llevadas a escena a partir de este momento dentro del movimiento expresionista. Desde la utilización del silencio, la ausencia de música para la creación de movimientos hasta la falta de guía narrativa o libreto. Todos los elementos van a sufrir grandes cambios de forma paulatina pero sin

¹⁴⁴ Fue el primer estudio serio que permitió la transcripción del movimiento por escrito e hizo su primera aparición codificada en 1928. No solo pretendía la transcripción coreográfica sino que su autor quería abarcar todo tipo de movimientos. *Vid.*, Hutchinson, 2005.

dejar de modificarse y ampliando el horizonte de todos ellos hasta no existir límites en algunos casos.

La ya nombrada Mary Wigman fomentó la estética expresionista en sus creaciones. En su obra *Witch dance* la estética feísta parecía negar todos los cánones de la danza que se mantenían hasta entonces. La artista aparecía en solitario y sus movimientos se caracterizaban por la angulosidad y un tratamiento descarnado de los temas de sus danzas que presentaban el lado oscuro de su personalidad. Fue líder del movimiento expresionista “Ausdruckstanz” (Paris, C. Y Bayo, J., 1997), así se conoció el nuevo tipo de danza que acentúa el lado oscuro de la realidad y de la psique en un intento de que la danza se alejara del preciosismo que hasta entonces (danza clásica) se había caracterizado.

El tercer personaje del expresionismo alemán fue Kurt Joos¹⁴⁵. Pertenecía a la segunda generación de la danza alemana, estudió con Laban de quien recibió clases en el ámbito de la coreútica¹⁴⁶. En 1924 dejó a Laban y conoció a Lubov Egorova¹⁴⁷ que lo introdujo en el mundo de la danza clásica del cual aprendió que no todo era desdeñable en su técnica, tomó elementos del clásico para formar a sus bailarines. Con Leeder¹⁴⁸ desarrolló un sistema o método de danza que aunaba elementos de danza clásica con experimentos espaciales de Laban y el nuevo tipo de danza desarrollado por “Ausdruckstanz”, en el congreso de 1927 se aunaron estas ideas. Pretendían, frente a las

¹⁴⁵ Kurt Jooss, Wasseraaltingen 1901- Heilbronn 1979. Profesor, bailarón y coreógrafo alemán. Inauguró su propia escuela y su compañía llamada Ballets Jooss. Maestro de danza en 1930 para el teatro de ópera de Essen donde creó su coreografía *The Green Table* en 1932.

¹⁴⁶ El movimiento en el espacio de acuerdo con las leyes de armónicas y orgánicas. *Vid.*, Laban, 2011.

¹⁴⁷ Rusia, 1880-1972. Bailarina del Ballet imperial y de Les ballets russes de Diaghilev. Estudio ballet en San Petersburgo con Cecchetti entre otros maestros. *Vid.*, Abad, 2004.

¹⁴⁸ Sigurd Leeder fue un buen bailarín que destacaría como coreógrafo y pedagogo, contribuyó con Jooss al resurgimiento de la danza masculina. *Vid.*, Markesinnis, 1995.

ideas de rechazo de Wigman, desarrollar una tipo de danza moderna en la que no se perdiera por completo el ingrediente teatral y escénico.

El movimiento político extremo “nazismo” afectó al desarrollo de la obra de todos estos artistas de la época y tras finalizar la II Guerra Mundial comenzó un nuevo período artístico, cuyas manifestaciones y evoluciones ya provienen de todas las investigaciones del movimiento hechas hasta entonces y que es el período actual o contemporáneo, en el cual se fusionan todas las técnicas provenientes de cualquier modo o forma de danza, desde la danza de calle hasta la danza folklórica, y donde los límites los marca el cuerpo y la propia creatividad del bailarín y del creador. No es así en el caso del paradigma clásico que continúan realizando creaciones desde la propia creación histórica y como variaciones de la obra en la misma forma que fue creada.

Dentro del ámbito de la danza y su contexto histórico se acepta comúnmente el concepto de neoclasicismo para designar un período histórico y estilístico de la danza que como hemos dicho en el inicio de este bloque, comienza a gestarse como el primer gran movimiento de la danza moderna, cuando Diaghilev y Les ballets Russes irrumpen en la escena europea, se define a mediados del siglo XX con Serge Lifar y Balanchine y sigue su desarrollo en el siglo actual (Bourcier, 1981). Es un estilo que se fundamenta en el clásico, en el pasado, y aunque es el comienzo de la danza moderna, movimiento ya desarrollado en líneas anteriores, la ruptura de la danza moderna sería el germen de este estilo, que implicados en un concepto afín a la danza libre y expresiva de los precursores modernos, plantean nuevas formas de expresión partiendo del lenguaje clásico.

Así se desarrolla este estilo que respetando las bases de la danza clásica cuestiona sus formas y su narrativa. La evolución de este nuevo lenguaje a lo largo del siglo XX ha sido espectacular, no sólo por las aportaciones de sus creadores sino por la

multiplicidad de códigos surgidos en función de la singularidad de cada creador. Es el resultado de un replanteamiento contante de los códigos de la danza clásica y este lenguaje llevado a otros límites corporales y escénicos, incorporando en su gramática elementos de la danza moderna y la posmoderna, así como asumiendo su realidad contemporánea y por tanto de evolución y dinamismo. Uno de los precursores de este estilo fue Serge Lifar que en 1949 en su *Traité de la danse Academique*, (Lifar, 1955) utiliza el término para definir la reforma del movimiento y de la técnica que estaba sucediendo. Tanto Balanchine como Massine desarrollaron este estilo en años sucesivos (Murga Castro, 2009). A partir de los años cincuenta este paradigma adopta formas diversas, más refinadas como las de Lifar, Asthon o Mac Millan, expresivas y abstractas como las de Balanchine, eclecticismo de Maurice Béjart y más radicales como Forsythe, Kylián y Mats Ek, a estos autores se les puede situar en lo que se identifica como danza neoclásica (Bourcier, 1981). Ya que se identifican estas tendencias por la condición fundamental de estar en continuo proceso de reelaboración del lenguaje clásico, lo que implica la búsqueda de nuevas formas.

El término neoclásico tiene en danza un sentido muy particular, es una nueva forma de danza clásica que se extendió por el mundo de 1930 a 1950. Añade al clásico, del que conserva todos los elementos, un cierto número de novedades. En cuanto a la técnica, la utilización de las puntas en relación con otros apoyos corporales, introducción de otras posiciones que multipliquen las posibilidades espaciales, su consigna es la libertad o no restricción corporal. Es más realista, menos idealizada y depurada que la danza clásica. Más variada y menos rígida en su concepción y utilización de todos los elementos. (Souriau, 1998). Esta libertad en el desarrollo y selección de los elementos es caracterizadora de los tres paradigmas a analizar en este bloque: *neoclásico, moderno y posmoderno*, sin embargo cada uno de ellos desarrollará

de forma diferente cada elemento de creación creando paradigmas particulares y respetando la libertad y la investigación escénica. Todos estos paradigmas de la danza moderna conviven en la escena actual y a continuación pasamos a analizar los parámetros y elementos de significación y creación en las muestras escogidas para cada uno de los paradigmas que conforman toda la danza moderna y su evolución.

4. 4. 1. Selección de la muestra: danza neoclásica

PARADIGMA	OBRA	COREÓGRAFO	COMPAÑÍA/INTÉRPRETES	AÑO GRABACIÓN
Neoclásico	<i>El lago de los cisnes: pas de quattres</i> (PDQ)	Mats Ek	Cullberg Ballet	1987
	<i>El lago de los cisnes: coda cisne negro</i> (CCN)			
Neoclásico	<i>Petite mort</i> (PM)	Jirí Kylian	Nederland dans Theater	1991
Neoclásico	<i>Romeo y Julieta</i> (RyJ)	Nacho Duato	Compañía Nacional de Danza. CND	1998

Tabla 12. Selección de obras del paradigma Neoclásico

Las tres muestras se escogen por representar a coreógrafos de gran relevancia en el desarrollo de la danza moderna desde el paradigma neoclásico, que mantienen la técnica de la danza clásica y las formas e investigan en cuanto a diferentes elementos que se verán dentro del análisis. Son coreógrafos que con estas y otras creaciones conviven en la escena actual.

- *El lago de los cisnes* (ELC)¹⁴⁹: variación creada sobre la misma obra del autor

Marius Petipá y con música de Piotr Tchaikovsky. El autor Mats Ek¹⁵⁰ creó para

¹⁴⁹ Ir a Anexos: DVD: AV-13a; 13b y 13c

¹⁵⁰ Mats Ek, Malmö, Suecia 1945. Bailarín y coreógrafo. Desde 1985 a 1993 fue el director artístico de la compañía sueca Cullberg Ballet. Bailarín principal durante muchos años del Swedish Royal Ballet. Estudió danza clásica en Estocolmo y arte dramático en la Escuela Superior de Marleborg. Creo un gran

la compañía sueca Cullberg Ballet y fue estrenada en 1987. El autor y los bailarines llevan a la plástica en movimiento de formas exquisitas y novedosas un clásico, dentro de la evolución de la danza moderna y con una técnica impecable y cuidada con códigos de la danza clásica llevada a los movimientos técnicos del paradigma moderno. Este autor y su obra será influyente y relevante en la historia de la danza actual. En esta variación de la obra Mats Ek introduce elementos diferentes como sonidos producidos por los propios intérpretes y una estética de movimientos realistas y atrevidos para llevar a cabo la trama y ser comprensible dentro de un código más actual.

Se ha escogido esta obra como muestra para la comparación de este paradigma con el clásico de forma más clara.

- *Petite mort* (PM)¹⁵¹: esta obra fue estrenada en el Festival de Salzburgo en 1991 por la Nederland Dans Theater, Jiri Kylian¹⁵² creó este ballet con motivo del segundo centenario de la muerte de Mozart, interpretando Piano Concerto in A Major y Adagio Piano Concerto en C Major de este compositor. Con vestuario de Joke Visser. Esta obra presenta una gran calidad y complejidad de trabajo técnico de movimiento, respetando la técnica clásica y su dificultad e innovando sobre esta manteniendo los códigos de la danza moderna y los movimientos menos limitados y en continua evolución. En la actualidad esta compañía

número de obras para la compañía Cullberg Ballet y desde que dejó su dirección combina su labor como coreógrafo independiente con direcciones escénicas y proyectos teatrales. *Vid.*, Snodgrass, 2015:110.

¹⁵¹ Ir a Anexos, DVD: AV-14a y 14b

¹⁵² Praga 1947. Coreógrafo checo afincado en países bajos, uno de los grandes exponentes de la escuela holandesa de danza. En 1968 ingresó en el Ballet de Stuttgart, trabajando con John Cranko. En 1976 se convirtió en director artístico del Nederlands Dans Theatre, Su labor artística se extiende hasta la formación del NDT II, dirigido a jóvenes entre 17 y 22 años.

presenta obras dentro del paradigma contemporáneo por la fusión de parámetros de otro carácter propios de la danza contemporánea como veremos en el análisis.

- *Romeo y Julieta* (RyJ)¹⁵³: esta obra es la única creación del director de origen español Nacho Duato que cuenta con una partitura diseñada originalmente para ballet y un libretto para la dramatización de la historia. Con música de Prokófiev originalmente creada para ballet la CND¹⁵⁴ bajo la dirección del coreógrafo español Nacho Duato¹⁵⁵ estrena esta obra en 1998 en el Palacio de Festivales de Santander. Basado en la obra de Shakespeare el director realiza una adaptación a dos actos del libretto original y con vestuario de Lourdes Frías. Con esta obra Nacho Duato se enfrentó al desafío desde la danza moderna actual a una obra que contaba con una creación desde el paradigma clásico. La expresividad de los bailarines, despojada de todo lo artificial, pretende humanizar a los protagonistas del drama y acercar su historia a la realidad del hombre contemporáneo.

¹⁵³ Ir a Anexos, DVD: AV-15

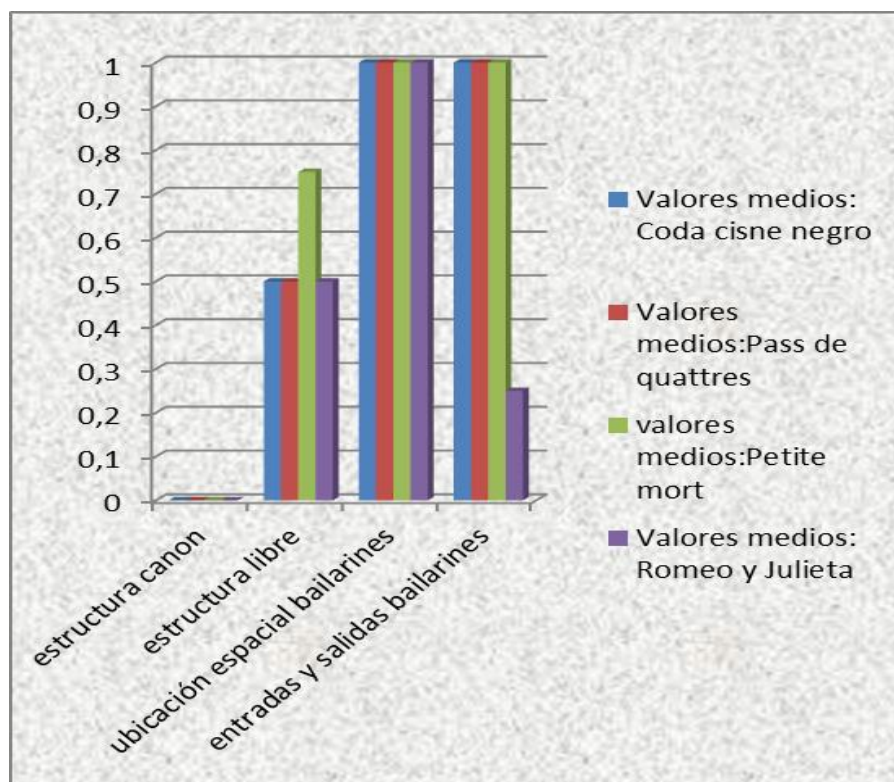
¹⁵⁴ Compañía Nacional de Danza de España.

¹⁵⁵ Juan Ignacio Duato Bárcia Valencia 1957. Bailarín de danza clásica y coreógrafo español. Director de la CND desde 1990 hasta 2010. Se formó como bailarín en la Rambert School de Londres, amplió sus estudios con Béjart en Bruselas y con Alvin Ailey en Nueva York. Ingresó en el Nederlands dans Theater de la mano de Jiri Kylian. *Vid*, Duato, 2005.

4.4.1.1. Aplicación del instrumento de análisis a la muestra. Danza moderna-neoclásica

Análisis de parámetros:

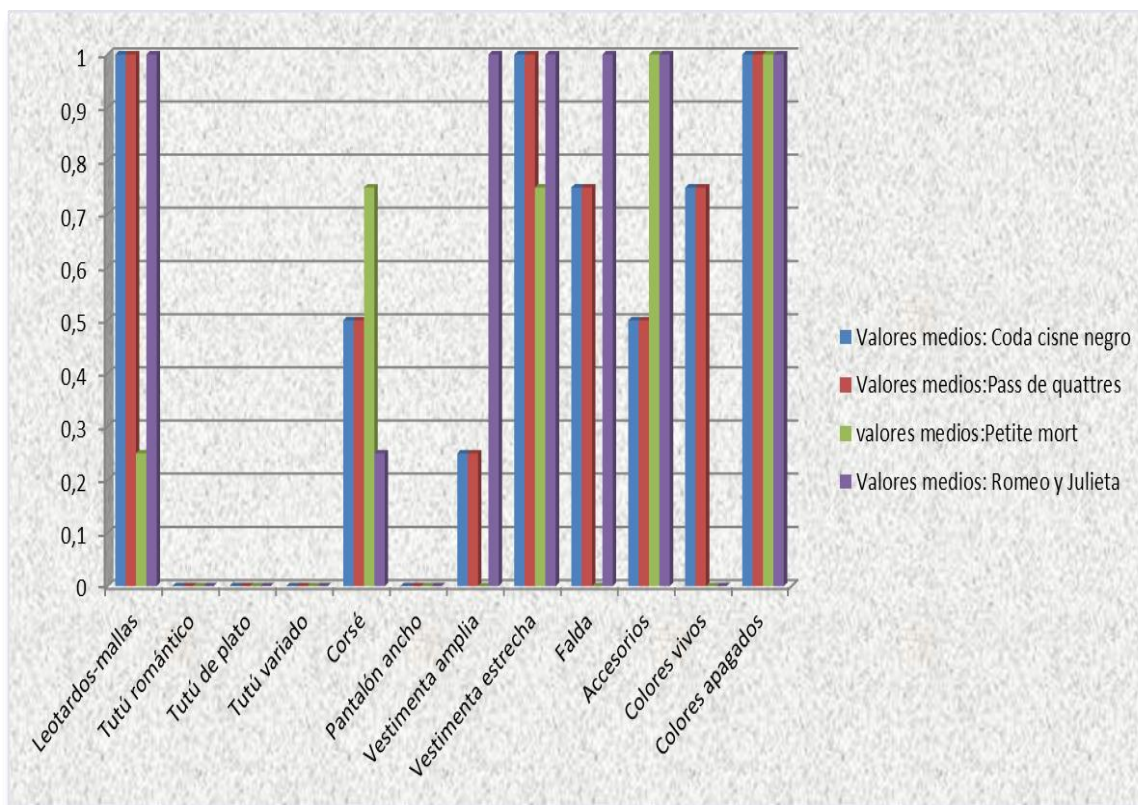
4.4.1.1.1. Libreto



Un 0%% para el elemento estructura canon en todas las obras; un 0,5% para el elemento estructura libre en CCN, PDQ de ELC y RyJ y entre 0,7 y 0,8% en PM; un 100% para el elemento ubicación espacial entre bailarines para todas las obras; un 100% para el elemento entradas y salidas de bailarines en CCN, PDQ y PM.

4.4.1.1.2. Signos de máscara/Figura

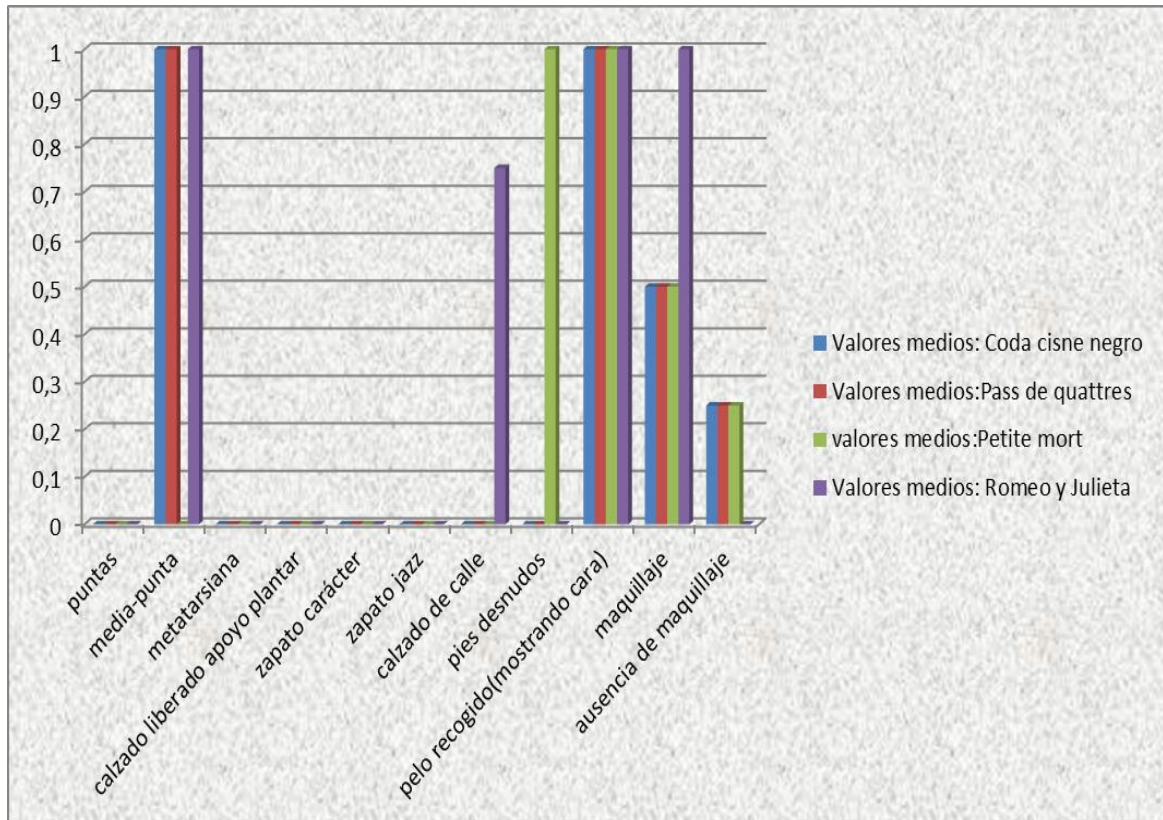
Vestimenta



Un 100% para el elemento leotardos y mallas en CCN, PDQ y RyJ, entre un 0,2 y 0,3% en PM; un 0% para los siguientes elementos en todas las obras: tutú romántico, tutú de plato y tutú variado; un 0,5% para el elemento corset en CCN y PDQ, entre 0,7 y 0,8% en PM y entre 0,2 y 0,3% en RyJ; un 0% para el elemento pantalón ancho en todas las obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento vestimenta amplia en CCN y PDQ, un 0% en PM y un 100% en RyJ; un 100% para el elemento vestimenta estrecha en CCN, PDQ y RyJ y entre 0,7 y 0,8% en PM; entre 0,7 y 0,8% para el elemento falda en CCD y PDQ, un 0% en PM y un 100% en RyJ; un 0,5% para el elemento accesorios en CCN y PDQ y un 100% para el resto de obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento colores vivos

en CCN y PDQ y un 0% para el resto de obras; un 100% para el elemento colores apagados en todas las obras

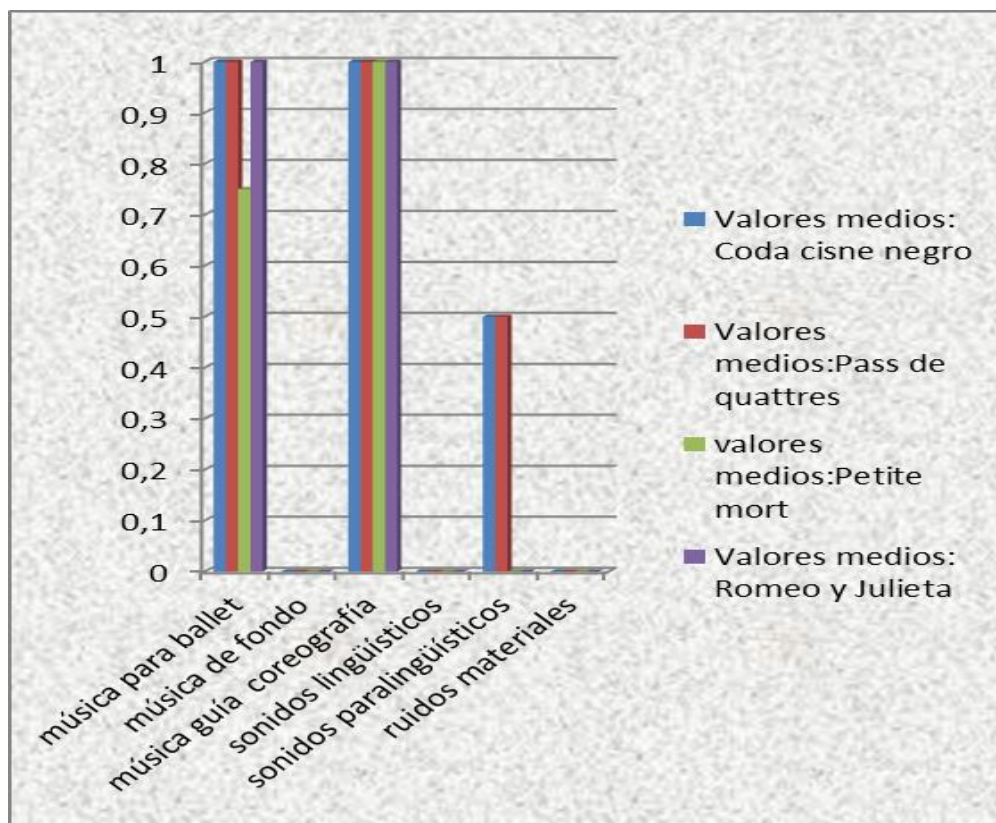
Apoyo corporal, peinado y maquillaje



Un 0% para el elemento puntas en todas las obras; un 100% para el elemento media punta en CCN, PDQ y RyJ y un 0% en PM; un 0% para los siguientes elementos en todas las obras: metatarsiana, calzado liberado de apoyo plantar, zapato de carácter, zapato de jazz; un 0% para el elemento calzado de calle en CCN, PDQ y PM y entre 0,7 y 0,8% en RyJ; un 100% para el elemento pies desnudos en PM y un 0% para el resto de las obras; un 100% en todas las obras para el elemento pelo recogido; un 0,5% para el elemento maquillaje en CCN, PDQ y PM y un 100% en RyJ; entre 0,2 y 0,3% para el elemento ausencia de maquillaje en todas las obras.

4.4.1.1.3. Signos acústicos

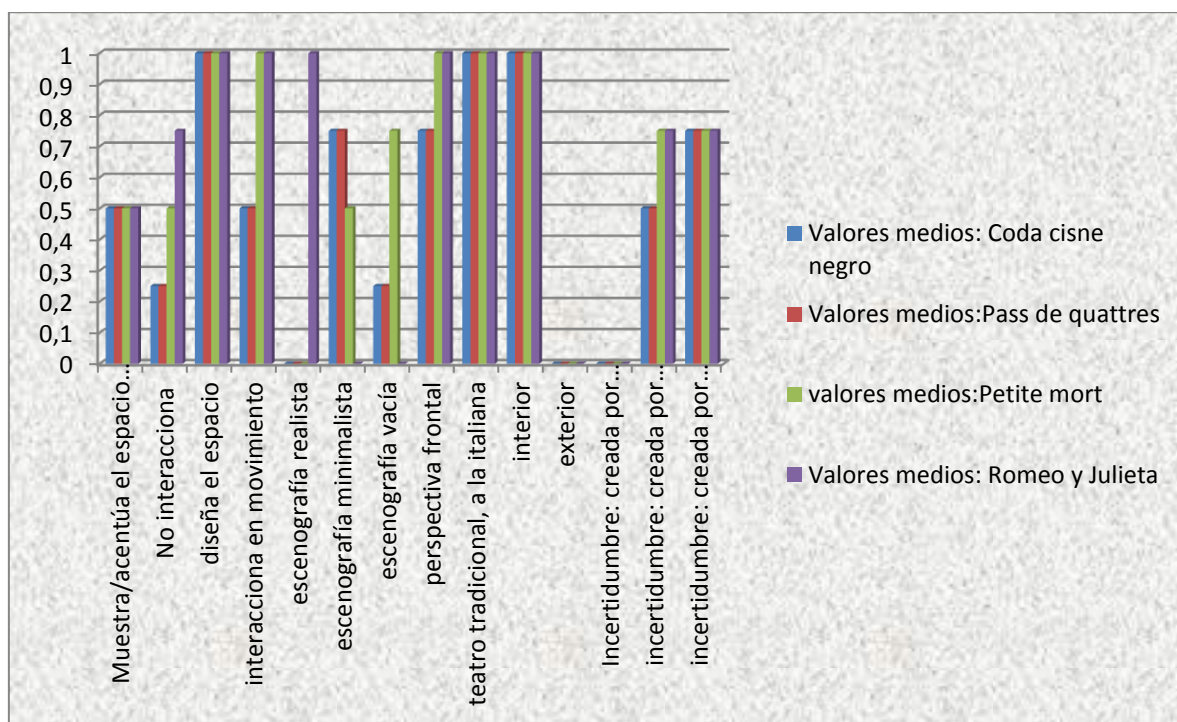
Música, sonidos lingüísticos y paralingüísticos



Un 100% para el elemento música para ballet en CCN, PDQ y RyJ y entre 0,7 y 0,8% en PM; un 0% para el elemento música de fondo en todas las obras; un 100% para el elemento música guía de la coreografía en todas las obras; un 0% para el elemento sonidos lingüísticos y ruidos materiales; un 0,5% para el elemento sonidos paralingüísticos en CCN y PDQ.

4.4.1.1.4. Signos espaciales/Incertidumbre

Espacio virtual, escénico de acción y entorno escénico. Incertidumbre

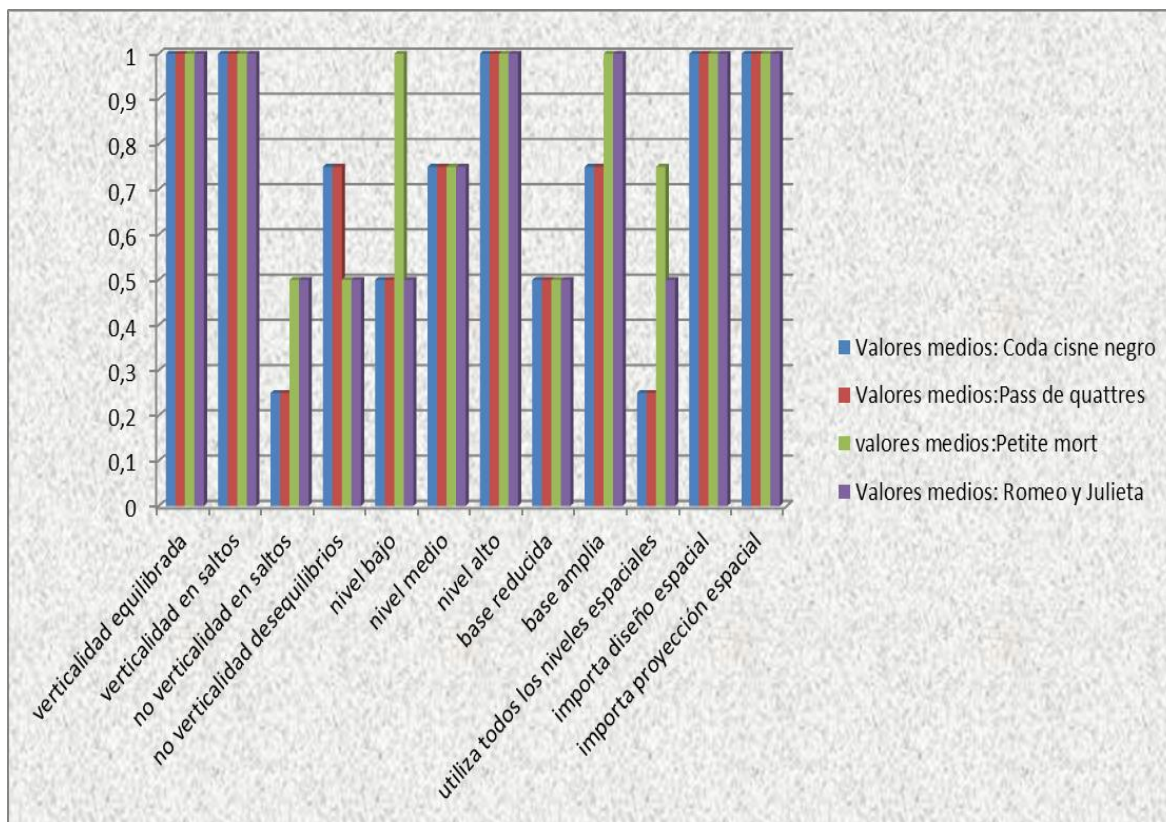


Un 0,5% para el elemento muestra/acenta espacio de creación, en todas las obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento no interacciona en CCN y PDQ, un 0,5% en PM y entre 0,7 y 0,8% en RyJ; un 100% para el elemento diseña el espacio en todas las obras; un 0,5% para el elemento interacciona en movimiento en CCN y PDQ, y un 100% en resto de las obras; un 100% para el elemento escenografía realista en RyJ y un 0% en el resto de obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento escenografía minimalista en CCN y PDQ, un 0,5% en PM y un 0% en RyJ; entre 0,2 y 0,3% para el elemento escenografía vacía en CCN y PDQ, entre 0,7 y 0,8% en PM y un 0% en RyJ; entre 0,7 y 0,8% para el elemento perspectiva frontal en CCN y PDQ; un 100% en el resto de las obras; un 100% para el elemento teatro tradicional a la italiana en todas las obras; un

100% para el elemento interior en todas las obras, un 0% para el elemento exterior e incertidumbre creada por el público en todas las obras, un 0,5% para el elemento Incertidumbre creada por el clima en CCN y PDQ y entre 0,7 y 0,8% en PM y RyJ, entre 0,7 y 0,8% para el elemento incertidumbre creada por la escenografía en todas las obras.

4.4.1.1.5. Signos del bailarín

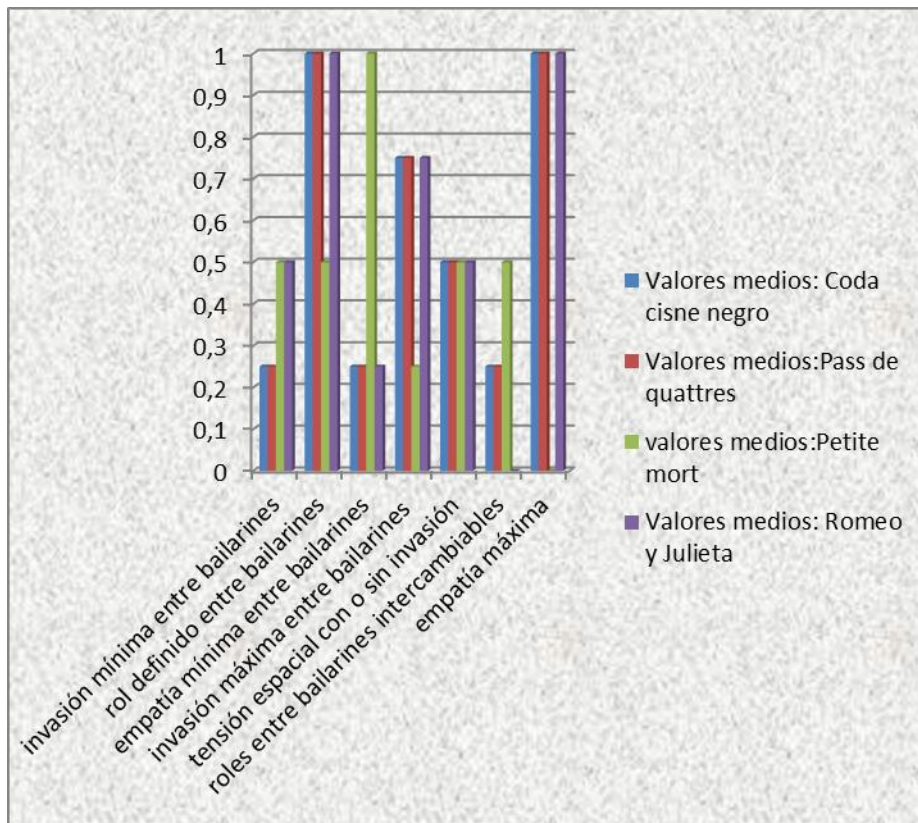
Espacio de actuación: kinesfera



Un 100% para el elemento verticalidad equilibrada y verticalidad en saltos en todas las obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento no verticalidad en saltos en CCN y PDQ y un 0,5% en el resto de obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento no verticalidad/desequilibrios en CCN y PDQ y un 0,5% en PM y RyJ; un 0,5% para el elemento nivel bajo en CCN, PDQ y RyJ y un 100% en PM; entre 0,7 y 0,8% para el

elemento nivel medio en todas las obras; un 100% para el elemento nivel alto en todas las obras; un 0,5% para el elemento base reducida en toads las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento base amplia en CCN y PDQ y un 100% en el resto de las obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento utiliza todos los niveles espaciales en CCN y PDQ, un 0,5% en RyJ y entre 0,7 y 0,8% en PM; un 100% para el elemento importa diseño espacial y el elemento importa proyección espacial en todas las obras

Espacio de actuación interpersonal

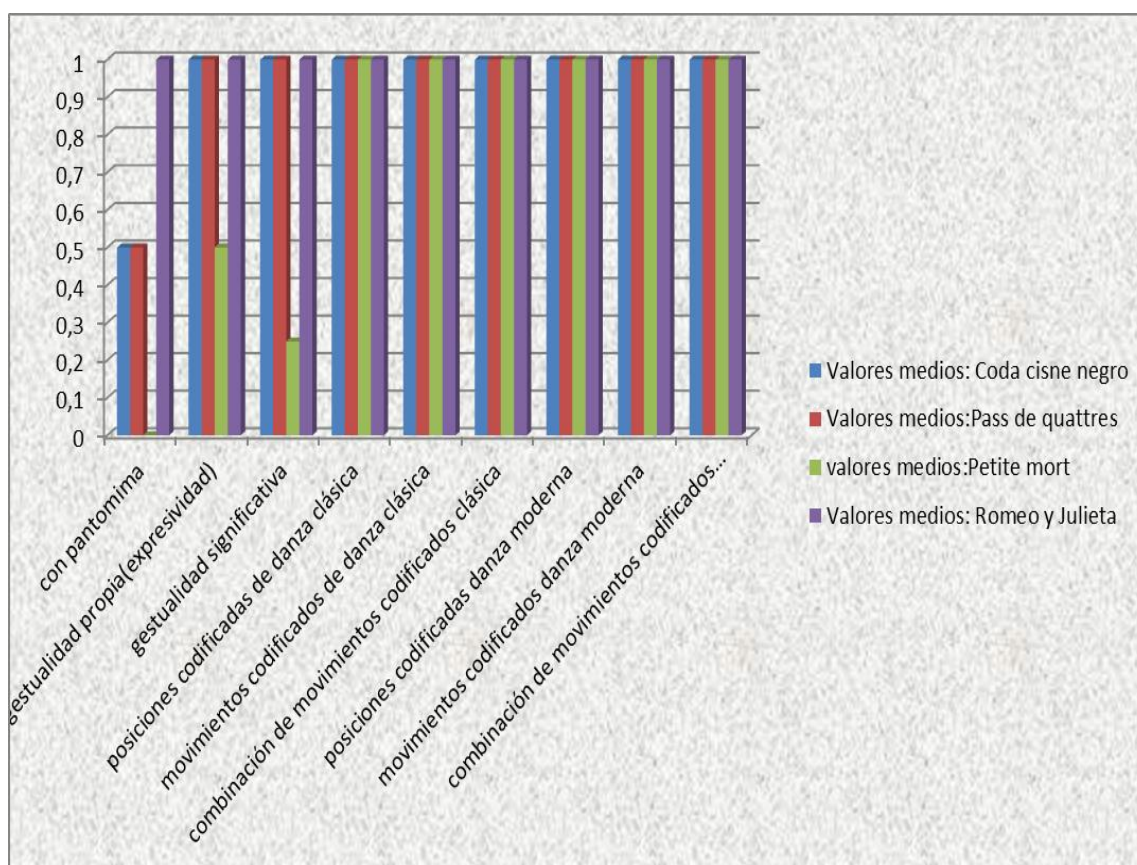


Entre 0,2 y 0,3% para el elemento invasión mínima entre bailarines en CCN y PDQ y un 0,5% para el resto de las obras; un 100% para el elemento rol definido entre bailarines en CCN, PDQ y RyJ y un 0,5% en PM; entre 0,2 y 0,3 % para el elemento empatía mínima entre bailarines en CCN, PDQ y RyJ y un 100% en PM; entre 0,7 y

0,8% para el elemento invasión máxima entre bailarines en CCN, PDQ y RyJ y entre 0,2 y 0,3% en PM; un 0,5% para el elemento tensión espacial con o sin invasión en todas las obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento roles entre bailarines intercambiables en CCN y PDQ, un 0,5% en PM y un 0% en RyJ; un 100% para el elemento empatía máxima en CCN, PDQ y RyJ y un 0% en PM.

4.4.1.1.6. Signos cinéticos

Gestualidad/mímica y movimientos proxémicos



Un 0,5% para el elemento con pantomima en CCN y PDQ, un 0% en PM y un 100% en RyJ; un 100% para el elemento gestualidad propia en CCN, PDQ y RyJ y un 0,5% en PM; un 100% para el elemento gestualidad significativa en CCn, PDQ y RyJ y

entre 0,2 y 0,3% en PM; un 100% en todas las obras para los siguientes elementos: posiciones codificadas de danza clásica, movimientos codificados de danza clásica, combinación de movimientos codificados de danza clásica, posiciones codificadas de danza moderna, movimientos codificados de danza moderna y combinación de movimientos codificados de danza moderna.

4. 4. 2. Selección de la muestra: paradigma moderno

PARADIGMA	OBRA	COREÓGRAFO	COMPAÑÍA/INTÉRPRETES	AÑO GRABACIÓN
Moderno	<i>Le sacre du Printemps</i> (LSP:N)	Vaslav Nijinsky	Millicent Hudson/Marie-Calude Pietragallo	1987
Moderno	<i>The green table</i> (TGT)	Kurt Jooss	The Joffrey Ballet	¿?
Moderno	<i>Le sacre du Printemps</i> (LSP:B)	Maurice Béjart	Ballet del Siglo XX	1970

Tabla 13. Selección de obras del paradigma moderno

- *Le Sacre du printemps* (Nijinsky ,LSP:N y Béjart, LSP:B)¹⁵⁶: es una obra musical para ballet compuesto por el compositor ruso Ígor Stravinski, escrito para la temporada en París de la compañía Ballets rusos de Serguéi Diáguilev en 1913. La coreografía original que servirá de muestra de análisis, fue creada por Vaslav Nijinsky y la escenografía y vestuario de Nicholas Roerich. En su estreno en 1913 en el Théâtre des Champs-Élysées, el carácter vanguardista de la música y la creación coreográfica con movimientos evolucionados y de gran ruptura en cuanto a lo que era la danza convencional a la que el público estaba acostumbrado, causó sensación e incluso enfado dentro de este. Con esta pieza Stravinsky deseaba recrear un rito pagano en las danzas antiguas eslovenas. En su visión había un círculo de ancianos sabios que observaban a una joven danzar

¹⁵⁶Ir a Anexos, DVD: AV-10; AV-12a y 12b

hasta morir, acto que propiciaba convocar al dios de la primavera. Los movimientos propuestos por Nijinsky¹⁵⁷ mostraban un carácter primitivo que rompía con toda la concepción de la danza clásica. La obra fue dividida en dos partes. La música y la obra irritó al público desde el comienzo acostumbrados a la estética del romanticismo. Esta obra fue eliminada del repertorio de Les Ballets Russes hasta 1920 cuando se encargó a otro coreógrafo, Léonide Massine. Desde su creación musical Stravinsky no imaginaba que su obra acompañaría el desarrollo de la danza moderna por todo el siglo XX. Es una obra llevada a escena por numerosos coreógrafos (Paul Taylor, Maurice Béjart y Pina Bausch), por lo que es una obra musical con mucho peso histórico de antecedentes inobviables (Bojórquez y Trujillo, 2002:120). Se escoge esta obra por representar claramente un inicio escénico de ruptura y cambio entre la danza clásica y la danza moderna, además de por existir variaciones de la obra para otros paradigmas escénicos y facilitar la comprensión del análisis de parámetros de significación. De esta forma se realizará el análisis de esta obra también en su variación creada por Maurice Béjart¹⁵⁸ y presentada en 1959 por el Ballet del siglo XX de Bruselas. Béjart transformó el sacrificio de la elegida en la unión entre una elegida y un elegido, hombre y mujer, símbolo de la fuerza positiva de la primavera.

¹⁵⁷ Kiev, Ucrania, Imperio ruso 1890- Londres 1950. Fue bailarín de danza clásica y coreógrafo ruso. Uno de los bailarines mejor dotados de la historia a nivel técnico e interpretativo. En 1900 se unió a la Escuela del Ballet imperial estudiando con Enrico Cecchetti entre otros y con solo 18 años ya tenía papeles principales en el Teatro Mariinski. Su encuentro con Diáguilev fue crucial en su carrera como bailarín y coreógrafo. *Vid.*, Markessinis, 1995:196.

¹⁵⁸ Maurice Berger, Marsella, Francia 1927- Lausana, Suiza 2007. Bailarín y coreógrafo naturalizado belga. Fundador junto a Jean Laurent del Ballets de L'Étoile. En 1950 fundó Mudra Centre de Bruselas para difundir sus ideas y planteamientos acerca de la danza y su filosofía.

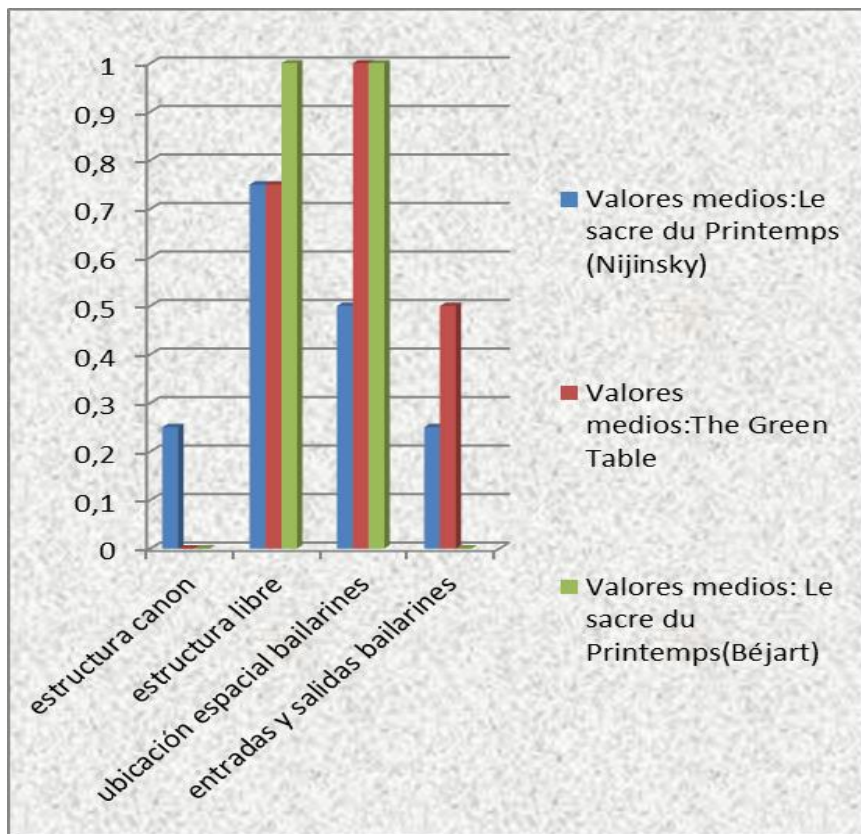
- *The green table* (TGT)¹⁵⁹: ballet creado por el coreógrafo alemán Kurt Jooss en 1932 para el concurso Concours de Chorégraphie International en París, con música de Fritz Cohen y vestuario de Hein Heckroth. El concepto de la obra representa las inútiles negociaciones de paz de la década de 1930. La originalidad de la pieza le valió el primer premio. Al amparo del expresionismo como ideología y estética. Un nuevo formalismo se hace necesario en este momento histórico para recrear situaciones de extrema violencia y agudas crisis existenciales. La idea representa a la muerte (bailada por el propio Kurt Jooss) que es el personaje omnipresente a lo largo de toda la acción y se lleva a todo el mundo sin privilegios ni piedad. Solo la figura de una madre vieja y cansada busca amparo en sus brazos. El desinterés de los políticos por la vida humana se ponía tan de manifiesto con tanto realismo que su impacto fue enorme y muy duradero (Markesinnis, 1995:158).

¹⁵⁹Ir a Anexos, DVD: AV-11a y 11b

4. 4. 2. 1. Aplicación del instrumento de análisis a la muestra. Danza moderna.

Análisis de Parámetros:

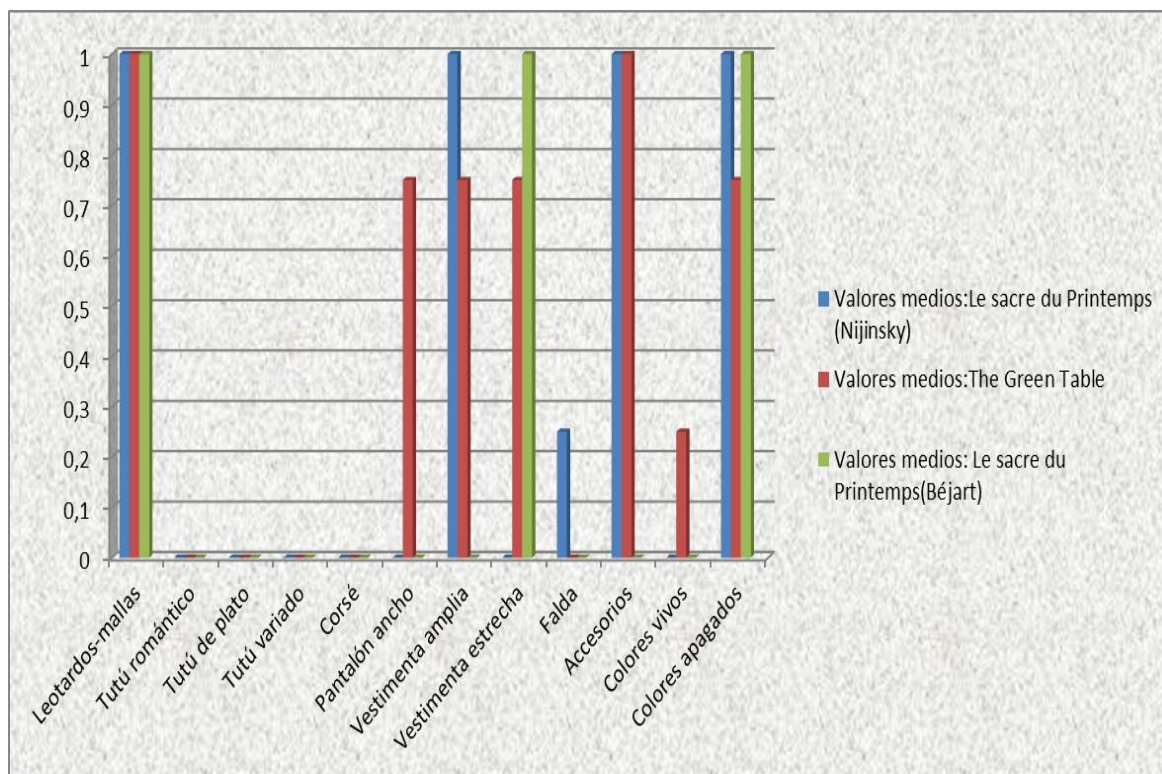
4. 4. 2. 1. 1. Libreto



Entre 0,2 y 0,3% para el elemento estructura canon el LSP:N y un 0% para el resto de las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento estructura libre en LSdP y TGT y un 100% en LSP:B; un 0,5% para el elemento ubicación espacial bailarines en LSP:N y un 100% en el resto de las obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento entradas y salidas de bailarines en LSP:N, un 0,5 en TGT y un 0% en LSP:B.

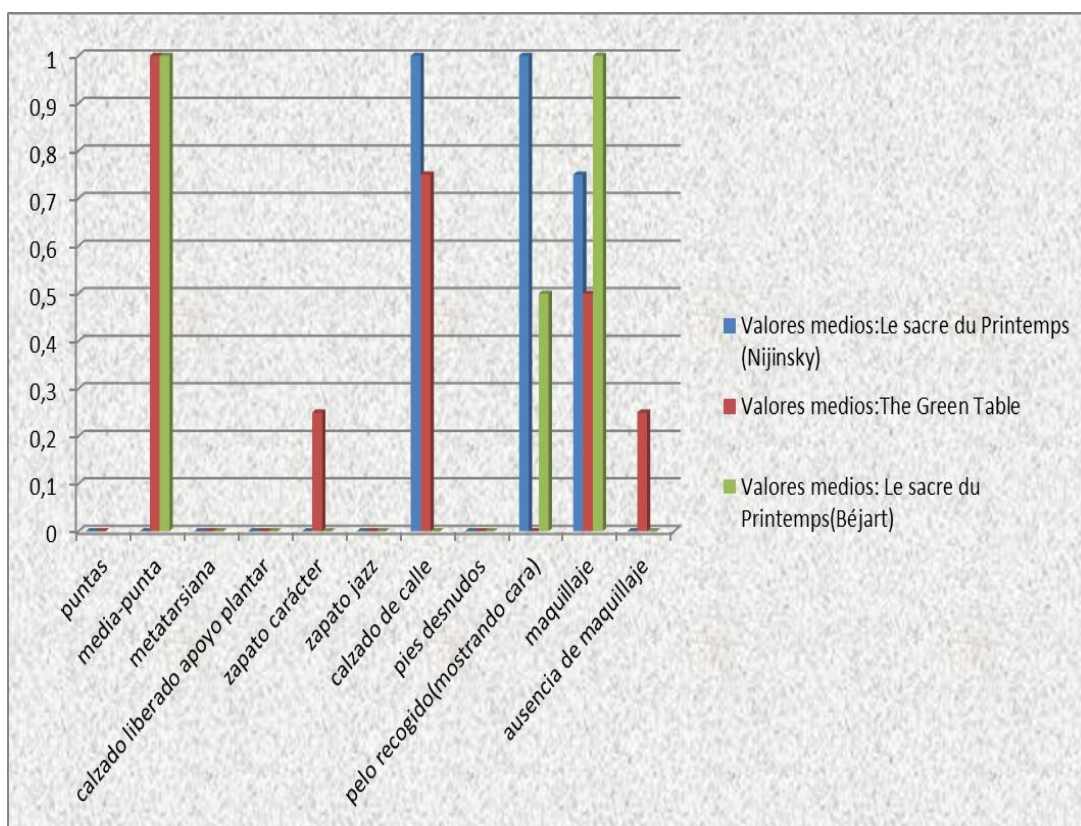
4. 4. 2. 1. 2. Signos de Máscara/figura

Vestimenta



Un 100% para el elemento leotardos y mallas en todas las obras; un 100% para todas las obras en los siguientes elementos: tutú romántico, tutú de plato, tutú variado y corset; entre 0,7 y 0,8% para el elemento pantalón ancho en TGT y un 0% para el resto de las obras; un 100% para el elemento vestimenta amplia en TSP:N, entre 0,7 y 0,8% en TGT y un 0% en TSP:B; un 0% para el elemento vestimenta estrecha en TSP:N, entre un 0,7 y 0,8% en TGT y un 100% en TSP:B; entre 0,2 y 0,3% para el elemento falda en TSP:N y un 0% para el resto de obras; un 100% para el elemento accesorios en TSP:N y TGT y un 0% en TSP:B; entre 0,2 y 0,3% para el elemento colores vivos en TGT y un 0% para el resto de las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento colores apagados en TGT y un 100% para el resto de las obras.

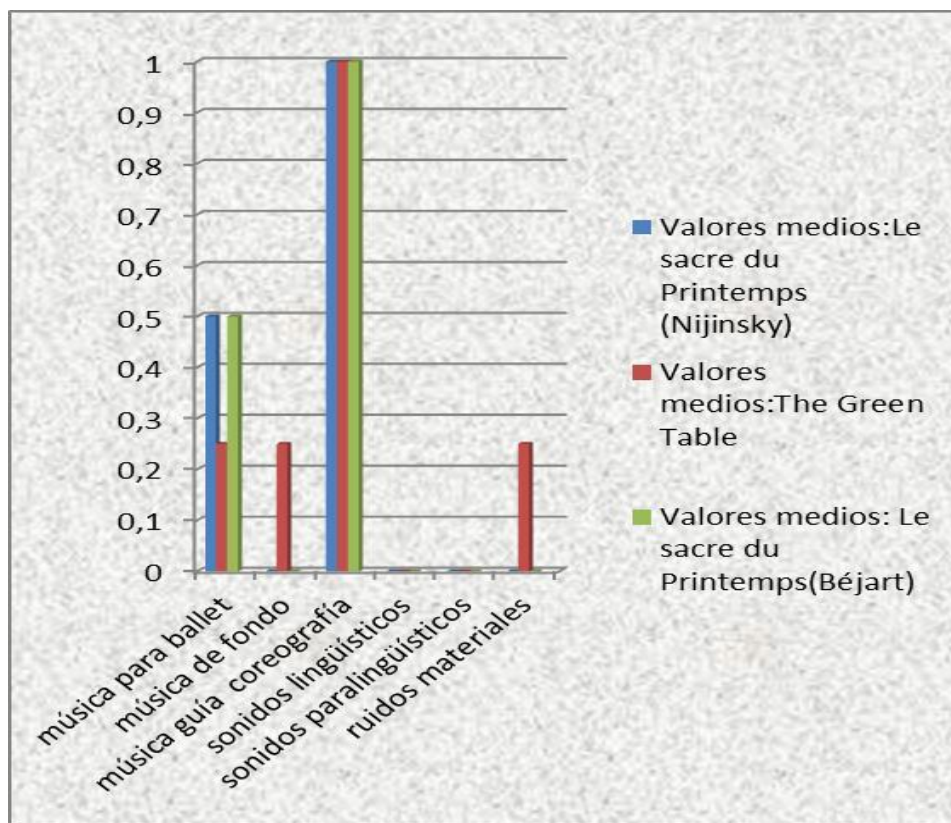
Apoyo corporal, peinado y maquillaje



Un 0% para el elemento puntas en todas las obras; un 0% para el elemento media-punta en LSP:N y un 100% para el resto de las obras; un 0% para el elemento metatarsiana y calzado liberado de apoyo plantar en todas las obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento zapato de carácter en TGT y un 0% para el resto de las obras; un 0% para el elemento zapato de jazz en todas las obras; un 100% para el elemento calzado de calle en TSP:N, entre un 0,7 y 0,8% en TGT y un 0% en TSP:B; un 0% para el elemento pies desnudos en todas las obras, un 100% para el elemento pelo recogido en TSP:N, un 0,5% en TSP:B y un 0% en TGT; entre 0,7 y 0,8% para el elemento maquillaje en TSP:N, un 0,5% en TGT y un 100% en TSP:B; entre 0,2 y 0,3% para el elemento ausencia de maquillaje en TGT y un 0% para el resto de las obras.

4. 4. 2. 1. 3. Signos Acústicos

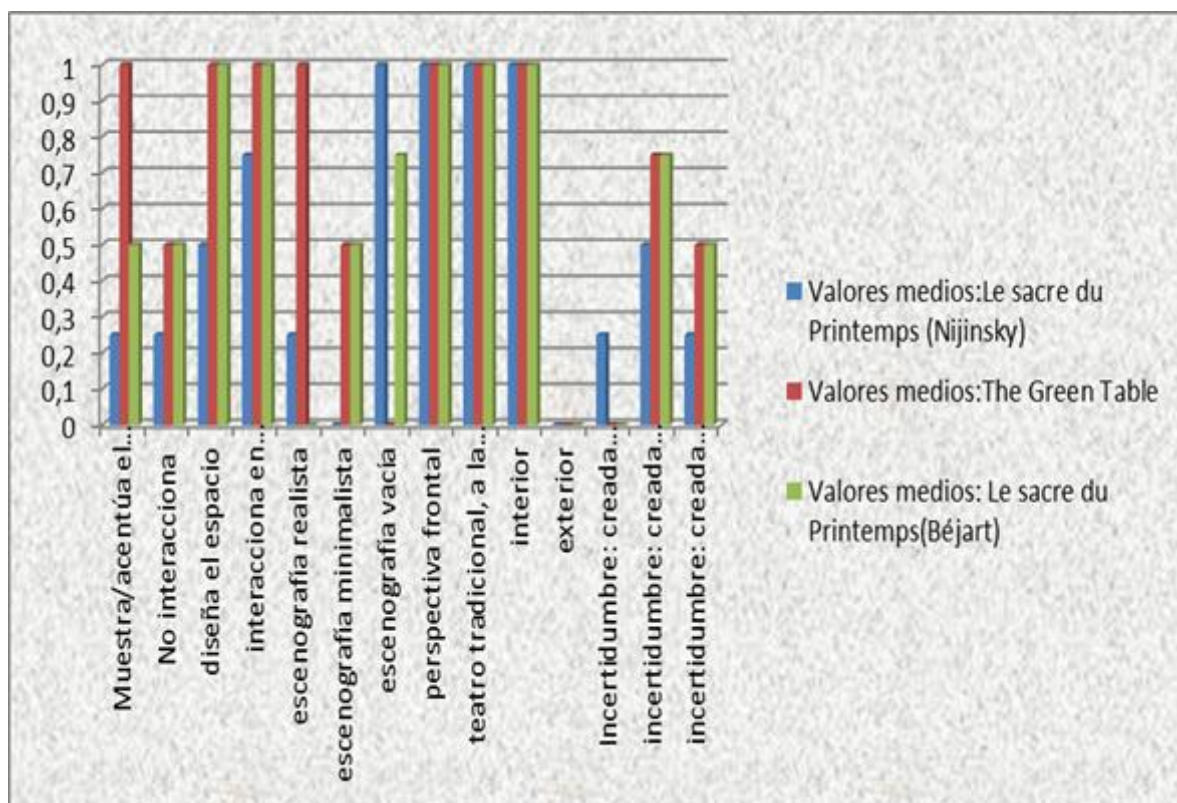
Música, sonidos lingüísticos y paralingüísticos



Un 0,5% para el elemento música para ballet en LSP:N y LSP:B y entre 0,2 y 0,3% en TGT; un 0% para el elemento música de fondo en LSP:N y LSP:B y entre 0,2 y 0,3% en TGT; un 100% para el elemento música guía de la coreografía en todas las obras; un 0% para los elementos sonidos lingüísticos y paralingüísticos en todas las obras, entre 0,2 y 0,3% para el elemento ruidos materiales en TGT y un 0% para el resto de las obras.

4. 4. 2. 1. 4. Signos Espaciales /Incertidumbre

Espacio virtual, escénico de acción y entorno escénico. Incertidumbre

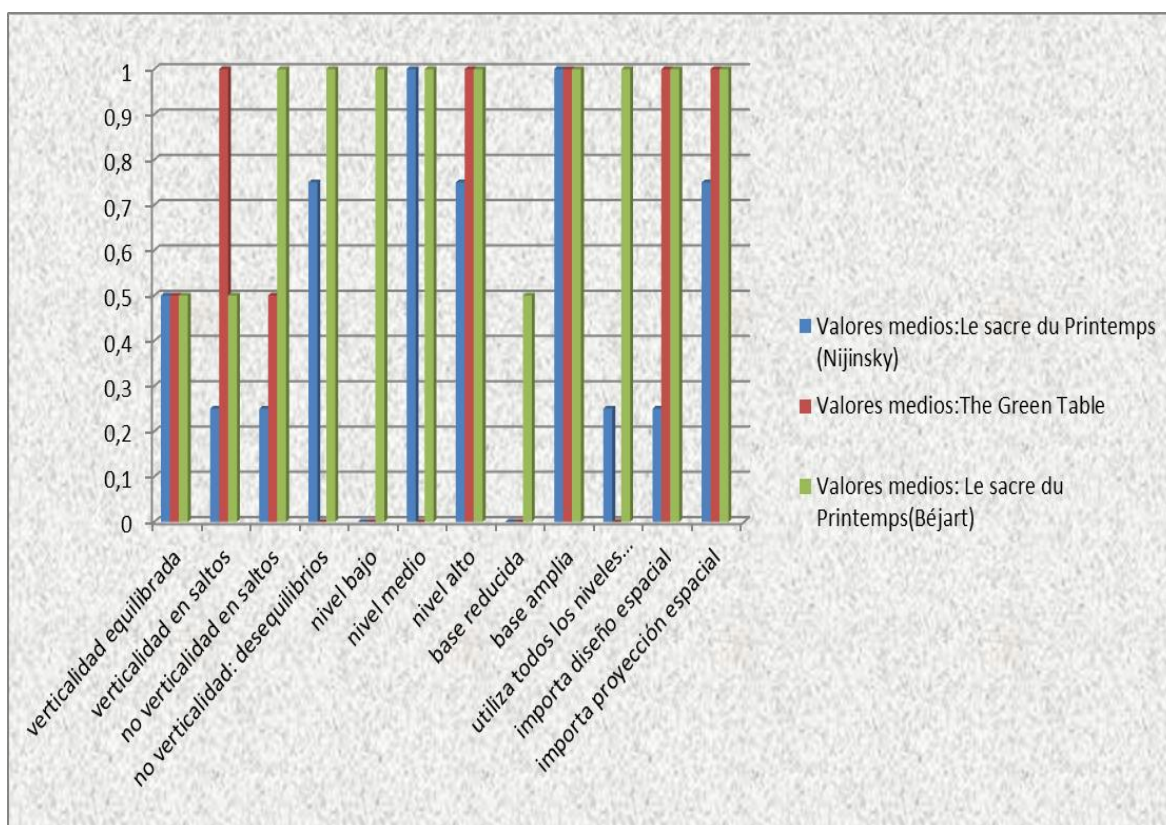


Entre un 0,2 y 0,3% para el elemento muestra/acéntúa espacio de creación en LSP:N, un 100% en TGT y un 0,5% en LSP:B; entre 0,2 y 0,3% para el elemento no interacciona en LSP:N y un 0,5% para el resto de obras; un 0,5% para el elemento diseña el espacio en LSP:N y un 100% para el resto de las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento interacciona en movimiento en LSP:N y un 100% para el resto de las obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento escenografía realista en LSP:N, un 100% en TGT y un 0% en LSP:B; un 0% para el elemento escenografía minimalista en LSP:N y un 0,5% en el resto de obras; un 100% para el elemento escenografía vacía en LSP:N, un 0% en TGT y entre 0,7 y 0,8% en LSP:B; un 100% para los elementos: perspectiva

frontal, teatro tradicional a la italiana e interior en todas las obras; un 0% para el elemento exterior en todas las obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento incertidumbre creada por el público en LSP:N y un 0% para el resto de las obras; un 0,5% para el elemento incertidumbre creada por el clima en LSP:N y entre 0,7 y 0,8% en TGT y LSP:B; entre 0,2 y 0,3% para el elemento incertidumbre creada por la escenografía en LSP:N y 0,5% en TGT y LSP:B.

4. 4. 2. 1. 5. Signos del bailarín

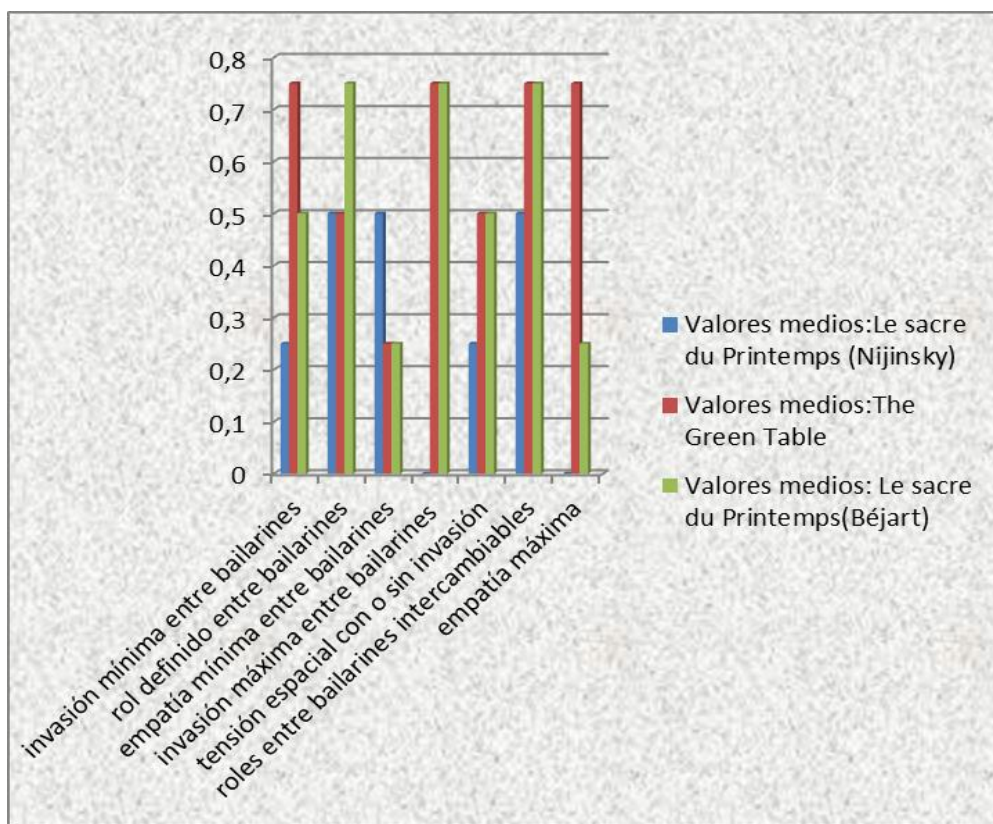
Espacio de actuación: kinesfera



Un 0,5% para el elemento verticalidad equilibrada en todas las obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento verticalidad en saltos en LSP:N, un 0,5% en LSP:B y un 100% en TGT; entre 0,2 y 0,3% para el elemento no verticalidad en saltos en LSP:N, un 0,5% en TGT y un 100% en LSP:B; entre 0,7 y 0,8% para el elemento no verticalidad:

desequilibrios en LSP:N, un 0% en TGT y el 100% en LSP:B; un 100% para el elemento nivel bajo en LSP:B y un 0% para el resto de las obras; un 0% para el elemento nivel medio en TGT y un 100% en el resto de las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento nivel alto en LSP:N y el 100% en el resto de las obras; un 0,5% para el elemento base reducida en LSP:B y un 0% para el resto de las obras; un 100% para el elemento base amplia en todas las obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento utiliza todos los niveles espaciales, el 0% en TGT y el 100% en LSP:B; entre el 0,2 y 0,3% para el elemento importa diseño espacial en LSP:N y un 100% para el resto de las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento importa proyección espacial en LSP:N y un 100% para el resto de las obras.

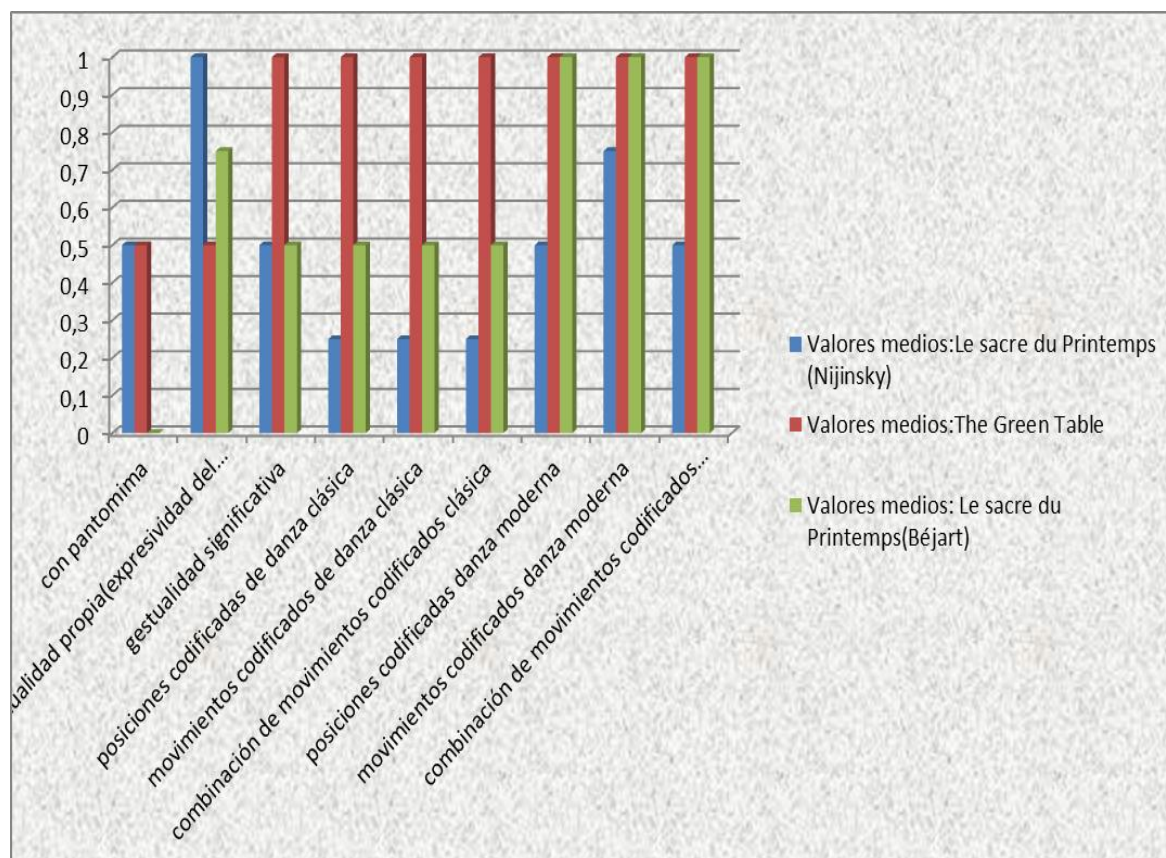
Espacio de actuación interpersonal



Entre 0,2 y 0,3% para el elemento invasión mínima entre bailarines en LSP:N, entre 0,7 y 0,8% en TGT y el 0,5% en LSP:B; el 0,5% para el elemento rol definido entre bailarines en LSP:N y TGT y entre 0,7 y 0,8% en LSP:B; un 0,5% para el elemento empatía mínima entre bailarines en LSP:N y entre 0,2 y 0,3% en LSP:B y TGT; un 0% para el elemento invasión máxima entre bailarines en LSP:N y entre 0,7 y 0,8% en el resto de obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento tensión espacial con/sin invasión en LSP:N y 0,5% en el resto de las obras; un 0,5% para el elemento roles entre bailarines intercambiables el LSP:N y entre 0,7 y 0,8% en el resto de obras; un 0% para el elemento empatía máxima en LSP:N, entre 0,7 y 0,8% en TGT y entre 0,2 y 0,3% en LSP:B.

4. 4. 2. 1. 6. Signos Cinéticos

Gestualidad, mímica y movimientos proxémicos



Un 0% para el elemento con pantomima en LSP:B y un 0,5% en el resto de las obras; un 100% para el elemento gestualidad propia en LSP:N, un 0,5% en TGT y entre 0,7 y 0,8% en LSP:B; un 100% para el elemento gestualidad significativa en TGT y el 0,5% en el resto de las obras; entre 0,2 y 0,3% para el elemento posiciones codificadas de danza clásica en LSP:N, el 0,5% en LSP:B y un 100% en TGT; los mismo valores anteriores para los elementos movimientos codificados de danza clásica y combinación de movimientos codificados de danza clásica; un 0,5% para el elemento posiciones codificadas de danza moderna en LSP:N y un 100% en el resto de las obras; entre un 0,7 y 0,8% para el elemento movimientos codificados de danza moderna en LSP:N y un 100% en el resto de obras; un 0,5% para el elemento combinación de movimientos codificados de danza moderna en LSP:N y un 100% en el resto de las obras.

4. 4. 3. Selección de la muestra: paradigma posmoderno

PARADIGMA	OBRA	COREÓGRAFO	COMPAÑÍA/INTÉRPRETES	AÑO GRABACIÓN
Posmoderno-contemporáneo	<i>Deshielo de recuerdos</i> (DdR)	Chevi Muraday	Losdedae	2008
Posmoderno-contemporáneo	<i>Giseliña</i> (G)	Cisco Aznar	Centro Coreográfico Galego	2009
	<i>Giseliña</i>			
Posmoderno-contemporáneo	<i>Pygmalion</i> (P)	Trisha Brown	Trisha Brown dance Company	2010

Tabla 14. Selección de obras del paradigma posmoderno

- *Deshielo de recuerdos* (DdR)¹⁶⁰: el coreógrafo Chevi Muraday creó esta coreografía que fue estrenada el 24 de octubre de 2008 en el Teatro salón cervantes de Alcalá de Henares por su compañía Losdedae. A través de una coreografía de una hora de duración, la creación plantea trabajar sobre la

¹⁶⁰Ir a Anexos, DVD: AV-16

posibilidad de congelar alguna parte de nuestro ser los buenos momentos vividos a lo largo de la vida, para poder descongelarlos, recuperarlos y volver a disfrutar de ellos recreando las sensaciones que nos provocó en su momento. La estética que utiliza para el montaje es: cámara negra, suelo color beige y hielo en diferentes formatos. La escenografía, la luz, el vestuario y la música, mezcla de música original y electrónica grabada además presenta en escena, en directo, al guitarrista Ricardo Miluy.

- *Giseliña (G)*¹⁶¹: Obra producida por el Centro Coreográfico Galego y que se estrenó el 7 de marzo de 2009 en La Coruña en el Teatro Rosalía de Castro. La obra pertenece al coreógrafo catalán Cisco Aznar, con música de Pablo Palacio, y el diseño de vestuario y máscaras por Luis Lara. Es una adaptación personal del ballet de danza clásica *Giselle*. La pieza toma como base el romanticismo, el gusto por lo irracional y el culto a la naturaleza. El espectáculo apuesta por los sueños, la libertad de expresión, las pasiones, los estados primitivos, lo sobrenatural y pinceladas de cultura popular gallega.
- *Pygmalion (P)*¹⁶²: obra estrenada en 2010 por la Trisha Brown dance Company con coreografía de la propia Trisha Brown, música de Jean-Philippe Rameau y vestuario de Elizabeth Cannon. Con música de ópera en coreografía se suceden movimientos en pareja en continuidad y con asombrosa fluidez, novedosos, curiosos y difíciles elevaciones o *portés* propios del código corporal de la danza contemporánea, en la que ambos pasan continuamente de ser porteador a ser portado y siendo todo el elenco bailarines principales con la misma importancia

¹⁶¹Ir a Anexos, DVD: AV-17a y 17b

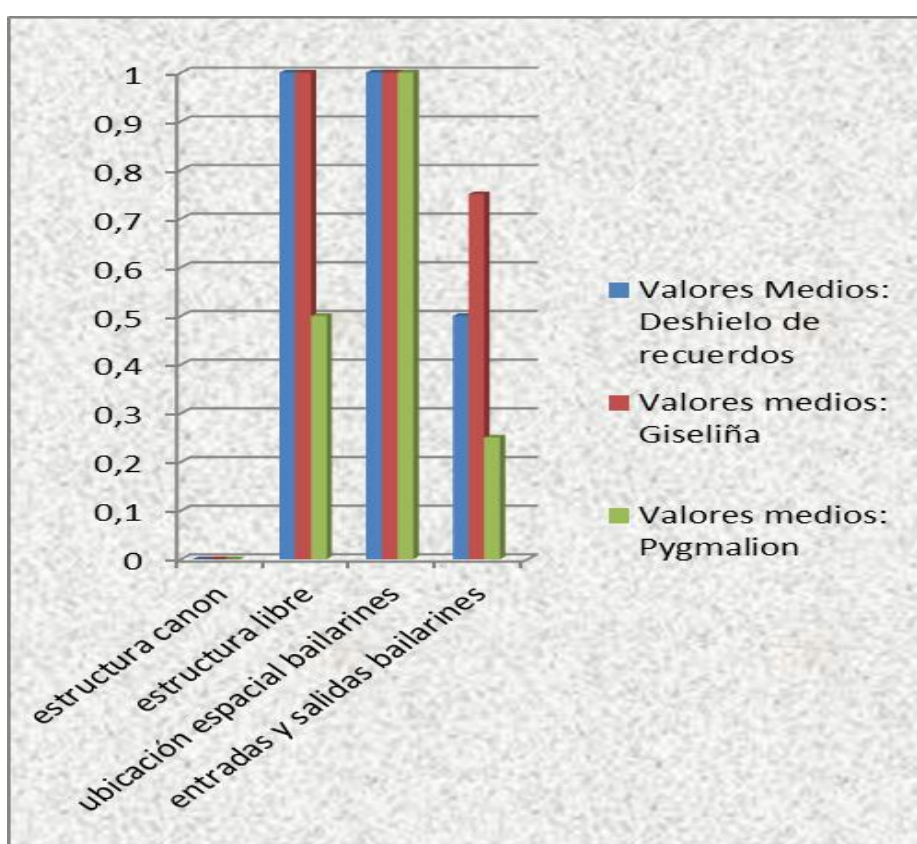
¹⁶²Ir a Anexos, DVD: AV-18

en la creación. Coreografía en la que los bailarines están en continuo contacto corporal unos con otros, ya sea en grupo como en parejas.

4.4.3.1. Aplicación del instrumento de análisis a la muestra. Danza postmoderna-contemporánea

Análisis de Parámetros:

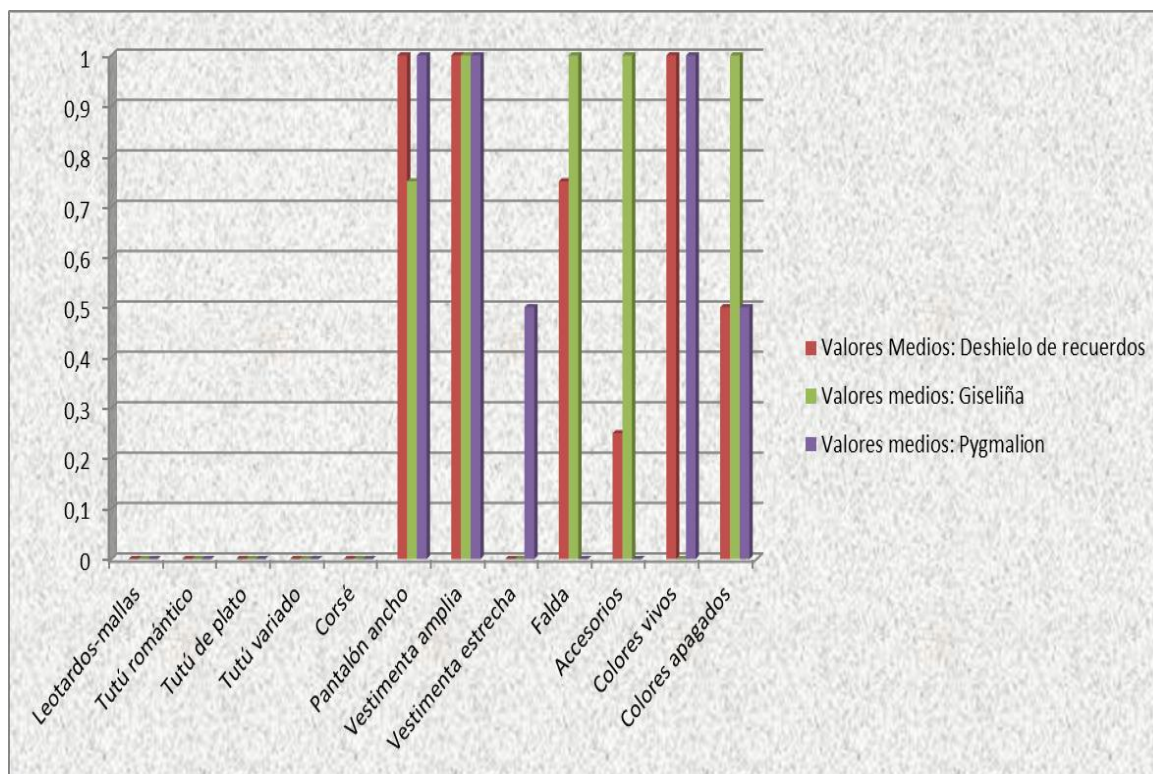
4.4.3.1.1. Libreto



Un 0% para el elemento estructura canon en todas las obras; un 0,5% para el elemento estructura libre en P y un 100% en el resto de las obras; un 100% para el elemento ubicación espacial bailarines en todas las obras; un 0,5 para el elemento entradas y salidas bailarines en DdR, entre 0,7 y 0,8% para la obra G y entre 0,2 y 0,3% en P.

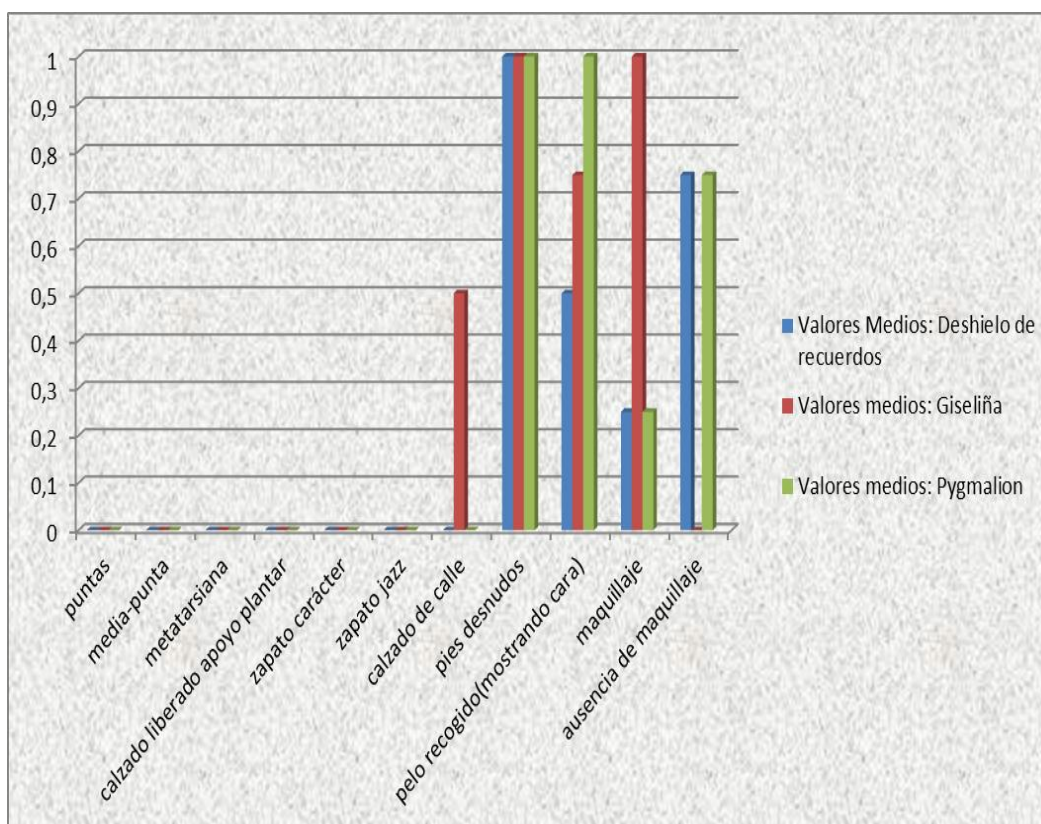
4. 4. 3. 1. 2. Signos de Máscara/figura

Vestimenta



Un 0% en todas las obras para los siguientes elementos: leotardos-mallas, tutú romántico, tutú de plato, tutú variado y corset; entre 0,7 y 0,8% para el elemento pantalón ancho en G y un 100% para el resto de obras; un 100% para el elemento vestimenta amplia en todas las obras; un 0,5% para el elemento vestimenta estrecha en P y un 0% en el resto de las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento falda en DdR, un 100% en G y un 0% en P; un 0% para el elemento accesorios en P, entre 0,2 y 0,3% en DdR y un 100% en G; un 0% para el elemento colores vivos en G y un 100% para el resto de las obras; un 100% para el elemento colores apagados en G y un 0,5% en el resto de las obras.

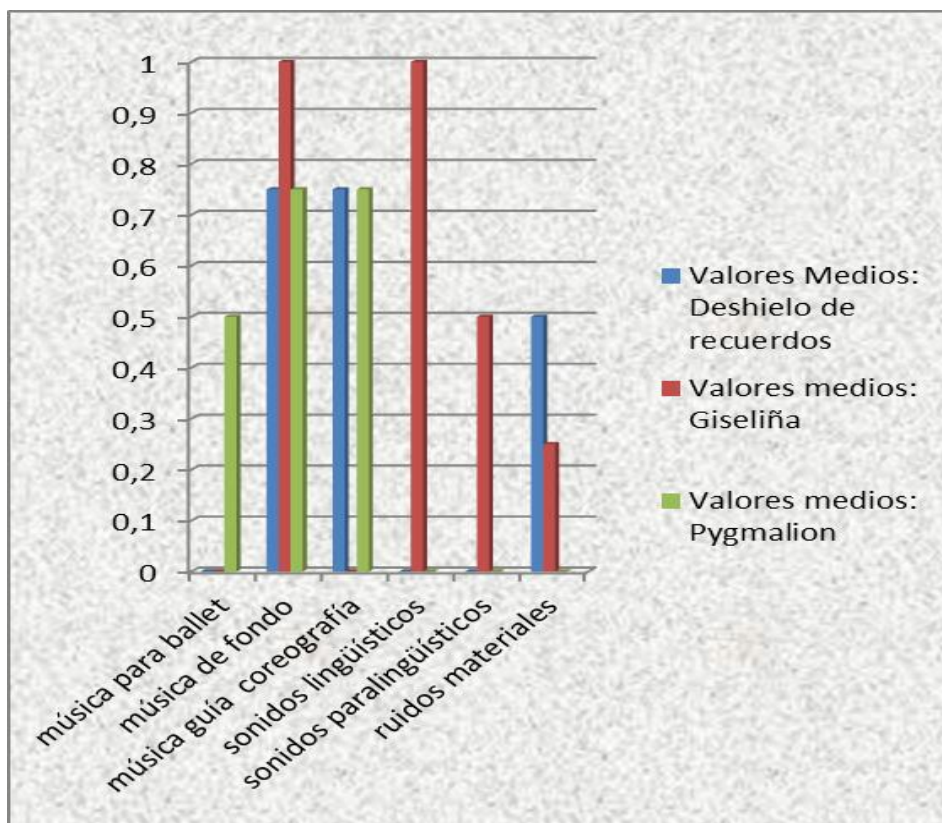
Apoyo corporal, peinado y maquillaje



Un 0% en todas las obras para los siguientes elementos: puntas, media-punta, metatarsiana, calzado liberado de apoyo plantar, zapato de carácter y zapato de jazz; un 0,5% para el elemento calzado de calles en G y un 0% en el resto de las obras; un 100% para el elemento pies desnudos en todas las obras; un 0,5% para el elemento pelo recogido en DdR, entre 0,7 y 0,8% en G y un 100% en P; un 100% para el elemento maquillaje en G y entre 0,2 y 0,3% para el resto de obras; un 0% para el elemento ausencia de maquillaje en G y entre 0,7 y 0,8% en el resto de las obras.

4. 4. 3. 1. 3. Signos Acústicos

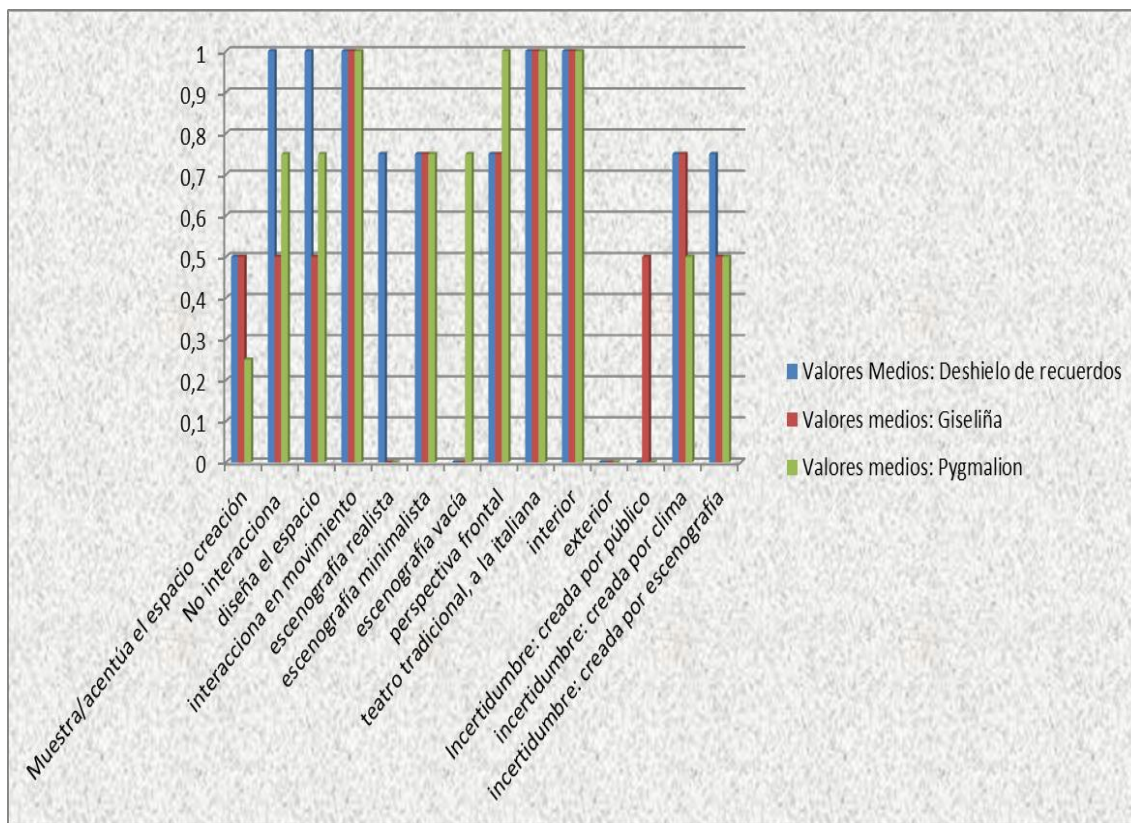
Música, sonidos lingüísticos y paralingüísticos



Un 0,5 para el elemento música para ballet en P y un 0% en el resto de las obras; un 100% para el elemento música de fondo en G y entre 0,7 y 0,8% en el resto de las obras; un 0% para el elemento música guía de la coreografía y entre 0,7 y 0,8% en el resto de las obras; un 100% para el elemento sonidos lingüísticos en G y un 0% en el resto de las obras; un 0,5% para el elemento sonidos paralingüísticos en G y un 0% en el resto de las obras; un 0,5% para el elemento ruidos materiales en DdR, entre 0,2 y 0,3% en G y un 0% en P.

4. 4. 3. 1. 4. Signos espaciales/Incertidumbre

Espacio virtual, escénico de acción y entorno escénico. Incertidumbre

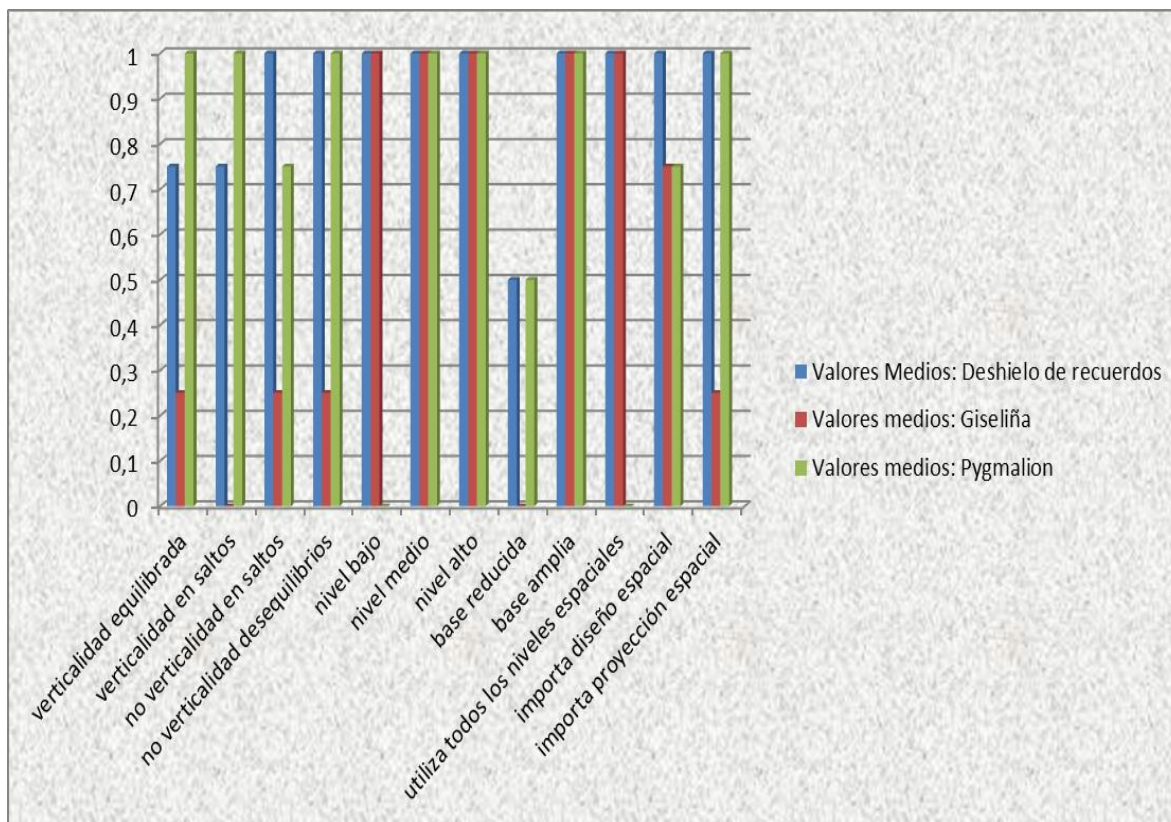


Entre 0,2 y 0,3% para el elemento muestra/accentúa espacio de creación en P y un 0,5% para el resto de las obras; un 100% para el elemento no interacciona en DdR, entre un 0,7y 0,8% en P y un 0,5% en G, los mismos valores anteriores para el elemento diseña el espacio; un 100% para el elemento interacciona en el movimiento, entre 0,7 y 0,8% para el elemento escenografía realista y un 0% en el resto de las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento escenografía minimalista en todas las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento escenografía vacía en P y un 0% en el resto de las obras; un 100% para el elemento perspectiva frontal en P y entre 0,7 y 0,8% en el resto de las obras; un 100% en todas las obras para los siguientes elementos. Teatro tradicional a la italiana e

interior; un 0% para el elemento exterior en todas las obras; un 0,5% para el elemento incertidumbre creada por el público en G y un 0% en el resto de las obras, entre 0,7 y 0,8% para el elemento incertidumbre creada por el clima en todas G y DdR y un 0,5% en P; entre 0,7 y 0,8% para el elemento incertidumbre creada por la escenografía en DdR y un 0,5% en el resto de las obras.

4. 4. 3. 1. 5. Signos del Bailarín

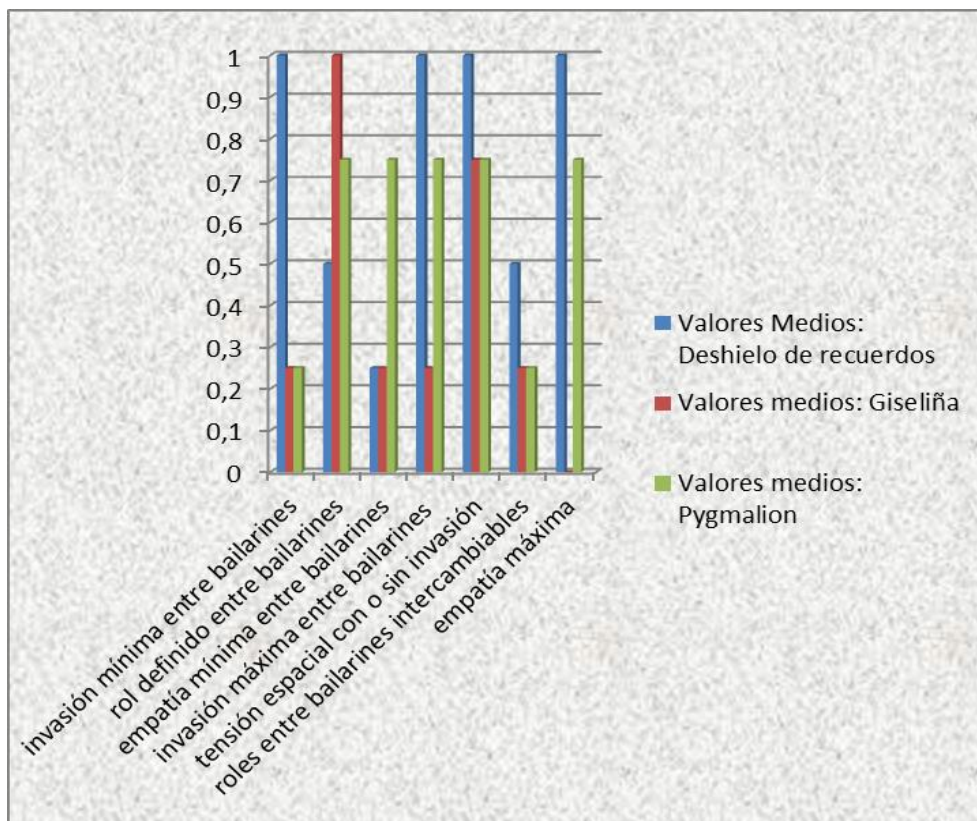
Espacio de actuación: kinesfera



Entre 0,7 y 0,8% para el elemento verticalidad equilibrada en DdR, entre 0,2 y 0,3% en G y un 100% en P; un 0% para el elemento verticalidad en saltos en G, entre 0,7 y 0,8% en DdR y un 100% en P; un 100% para el elemento no verticalidad en saltos en DdR, entre 0,2 y 0,3% en G y entre 0,7 y 0,8% en P; entre 0,2 y 0,3% para el

elemento no verticalidad/desequilibrios en G y un 100% en el resto de las obras; un 0% para el elemento nivel bajo en P y un 100% para el resto de las obras; un 100% en todas las obras para los elementos nivel medio y nivel alto, un 0% para el elemento base reducida en G y un 0,5% en el resto de las obras; un 100% para el elemento base amplia en todas las obras; un 0% para el elemento utiliza todos los niveles espaciales en P y un 100% en el resto de las obras; un 100% para el elemento importa diseño espacial en DdR y entre 0,7 y 0,8% en el resto de las obras, entre 0,2 y 0,3% para el elemento importa proyección espacial en G y un 100% en el resto de las obras.

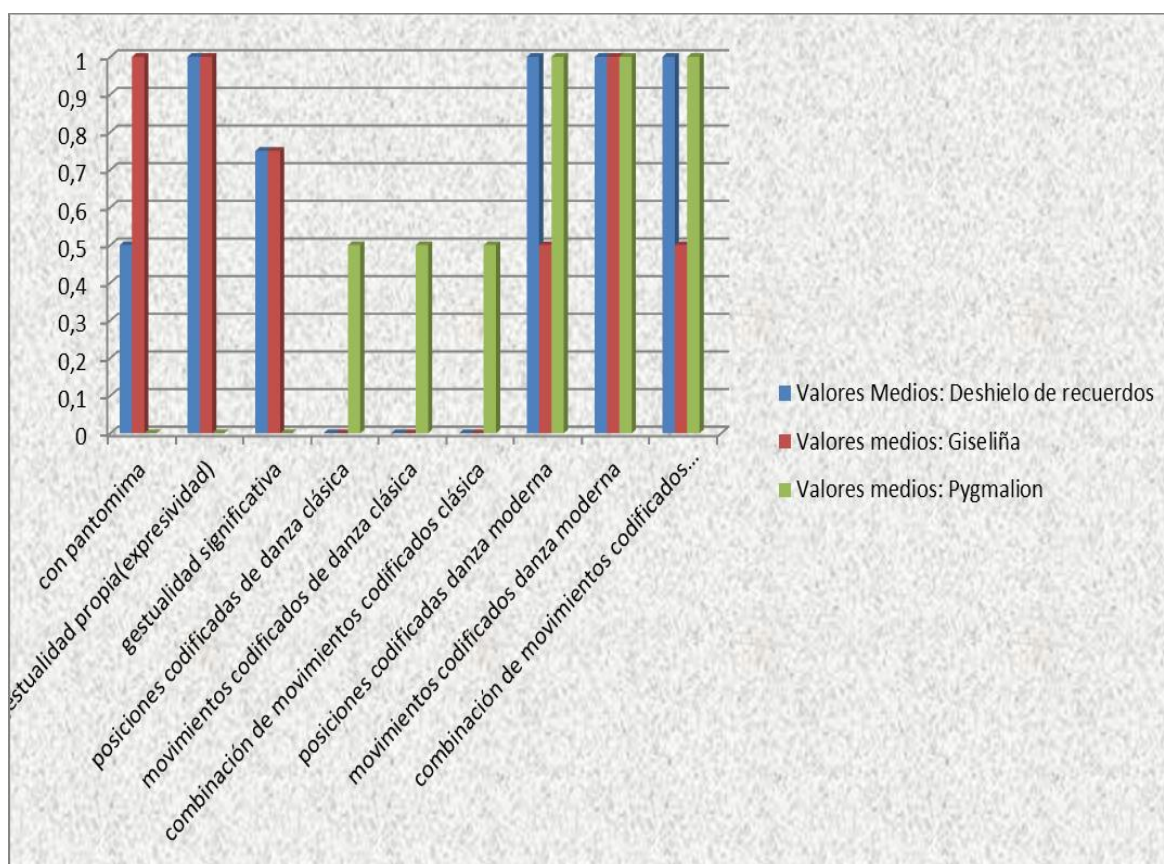
Espacio de actuación interpersonal



Un 100% para el elemento invasión mínima entre bailarines en DdR y entre 0,2 y 0,3% en el resto de las obras; un 0,55 para el elemento rol definido entre bailarines en DdR, entre 0,7 y 0,8% en P y 100% en G; entre 0,7 y 0,8% para el elemento empatía mínima entre bailarines en P y entre 0,2 y 0,3% en el resto de las obras; un 100% para el elemento invasión máxima entre bailarines en DdR, entre 0,2 y 0,3% en G y entre 0,7 y 0,8% en P; 100% para el elemento tensión espacial con o sin invasión en DdR y entre 0,7 y 0,8% en el resto de las obras; un 0,5% para el elemento roles entre bailarines intercambiables y entre 0,2 y 0,3% en el resto de las obras; un 100% para el elemento empatía máxima en DdR, un 0% en G y entre 0,7 y 0,8% en P.

4. 4. 3. 1. 6. Signos Cinéticos

Gestualidad, mímica y movimientos proxémicos



Un 0,5% para el elemento con pantomima en DdR, un 100% en G y un 0% en P;M un 0% para el elemento gestualidad propia en P y un 100% en el resto de las obras, un 0% para el elemento gestualidad significativa en P y entre 0,7 y 0,8% en el resto de las obras; un 0,5% para en P para los siguientes elementos: posiciones codificadas de danza clásica, movimientos codificados de danza clásica, combinación de movimientos codificados de danza clásica, y un 0% en el resto de las obras para los mismos elementos; un 0,5% para el elemento posiciones codificadas de danza moderna en G y un 100% en el resto de las obras; un 100% para el elemento movimientos codificados de danza moderna en todas las obras, un 0,5% para el elemento combinación de movimientos codificados de danza moderna en G y un 100% en el resto de las obras.

4. 5. Paradigma de danza-teatro

Como último paradigma presentado de danza, la danza-teatro europea, que es completamente modernista. Estilo de danza muy atravesada por otros lenguajes artísticos, en concreto las diversas formas del teatro. Los ingleses llaman a esta forma de danza *teatro físico* dado que es un estilo teatral que tiene como protagonista al cuerpo y se basa en la búsqueda de una total libertad expresiva, y que se corresponde, entre otros antecedentes, con la herencia del director de escena Jerzy Grotowsky promotor de una forma de entender el teatro asentada en la composición escénica, en el trabajo y la experiencia del actor / creador a través del cuerpo como herramienta expresiva y del concepto de investigación (Conde Salazar, 2003)

En la danza-teatro, teatralidad, danzalidad y corporeidad se mezclan dando lugar a un nuevo hacer teatral y una nueva de expresión artística que trae consigo una nueva visión y entendimiento: teatro físico. (Romano, 2005). La danza-teatro abstrae la realidad, se caracteriza por hacer gráficas y visibles las sensaciones diversas sin una narrativa, utilizando una yuxtaposición de expresiones. El tratamiento de las

sensaciones se realiza desde un enfoque abstracto, donde los símbolos que aparecen son el resultado de una investigación entre la interacción del gesto, la imagen y el movimiento (Larraín, V, 2003). A diferencia de la danza dentro de cualquier paradigma que representa la búsqueda coreográfica de los códigos danzísticos influenciados por diversas técnicas y escuelas. La danza-teatro debe crear cada vez que realiza un trabajo, expresiones visuales que concuerden con lo que quieren crear y comunicar. Sucede lo mismo en Japón con la danza Butoh, también considerado teatro-danza, es un estilo que sigue desarrollándose en el tiempo, por lo tanto todo el estilo danza-teatro está dentro de lo que es danza contemporánea que sigue desarrollándose actualmente. Su primera generación está formada por Gerhard Bohner¹⁶³, Johann Kresink¹⁶⁴, Pina Bausch¹⁶⁵, Reinhild Hoffmann¹⁶⁶, Susanne Linke¹⁶⁷, Todos estos autores formaron parte de un

¹⁶³ Karlsruhe, Alemania 1936- 1992. Bailarín, coreógrafo, profesor y director de ballet. Realizó sus estudios en la Tanz Und Gymnastiksvhule Hårdl Munz de Karlsruhe y posteriormente se trasladó a Berlín donde amplió su formación en la escuela de Mary Wigman. Entre 1972 y 1975 dirigió el Tanztheater de Darmstadt. Trabajó después como coreógrafo independiente para la Nederlands Dans Theater. Fue galardonado con el premio Crítica Alemana en Berlín, 1972 (*Vid.*, Saura, 2007).

¹⁶⁴ Sankt Margárethen, Austria 1939. Se hizo célebre con su teatro coreográfico en Bremen, lo contrapone a las diversas tendencias del teatro-danza propuestas por el contexto alemán. En sus espectáculos privilegia la actuación y la dirección actoral sobre la danza. Le interesa hablar sobre situaciones políticas por lo que utiliza la palabra.

¹⁶⁵ Philippina Bausch (Solingen, Alemania 1940-Wuppertal, Alemania 2009). Bailarina, coreógrafa y directora de ballet alemana, está considerada como la creadora del teatro-danza en su país. Sus coreografías retratan al ser humano con todos sus defectos y virtudes, y confiesa no sentirse interesada por el movimiento de las personas sino por lo que las mueve. Comenzó sus estudios en 1955 en la Folkwangschule de Essen, donde fue alumna de de Kurt Joos y Sigurd Leeder. Tras el examen de graduación en 1959 obtuvo una beca para ampliar estudios en la Juilliard School of Music de Nueva York. Bailó en las compañías de Paul Sanasardo y Donya Feuer, Paul Taylor, con quien estrenó el *Ballet Tablet* (1961), el New American Ballet y el Metropolitan Opera Ballet (*Vid.*, Raimund, 1989).

¹⁶⁶ Sorau, Alemania, 1943. Coreógrafa y bailarina innovadora en la danza-teatro. Estudió danza clásica en la escuela de Karlsruhe, de 1965 a 1970 estudió danza contemporánea en la escuela Volkwang de Essen con Susanne Linke y Pina Bausch y se graduó en enseñanza de la danza Hoffmann (*Vid.*, Nagy y Rouyer, 2014).

¹⁶⁷ Lüneburg, Alemania, 1944. Bailarina, coreógrafa y directora alemana. Inició su formación como bailarina en Berlín 1963 con Mary Wigman. En 1967 ingresó en la Folkwangschule de Essen donde amplió sus conocimientos de danza clásica. Tras graduarse en 1970 se unió al Folkwang Tanztheater Studio, compañía dirigida por Pina Bausch y se hizo cargo de esta en 1975 junto con Reinhild Hoffmann. Como heredera de la danza expresionista esta autora recuperó la danza en solitario, los solos, tan habitual

amplio movimiento cultural, a finales de los años 60, en que los intelectuales alemanes reaccionaron contra la “norteamericanización y sovietización” de la cultura alemana. En este movimiento hubo representantes de todas las artes y es precursor de la nueva autonomía de arte europeo en los años 70. Estos coreógrafos alemanes formados en su gran mayoría todos bajo el modernismo academizado de Kurt Jooss en Essen pusieron en escena obras de danza con una fuerte componente de teatralidad y desarrollo dramático. Comunicadores en esencia, con obras referenciales, se acogieron a este interés modernista por el mensaje y la expresividad. En la medida en la que trabajaron problemáticas explícitamente políticas (como Kresnik), o radicalmente existenciales (como Bausch), fueron considerados por algunos como “neoexpresionistas”. Usaron como base la técnica de movimientos que fue progresivamente elaborada en la Folkwang, Escuela Superior de danza dirigida por Jooss en Essen. Esta técnica se la conoce con el nombre de *Leeder* (Winearls, 1975) y desarrollaron en ella todos los matices del estilo de movimientos modernista, los equivalentes a las técnicas desarrolladas en Estados Unidos (Humphrey, Graham, Horton y Limón). Aprovecharon toda clase de recursos escénicos y utilizaron el uso dramático de la música, la iluminación y la actuación hablada. Dieron gran valor a la expresividad corporal madura, y la aprovecharon desarrollando motivaciones existenciales y políticas reales, dando más importancia a esto sobre la destreza o el virtuosismo técnico. Sus obras tienen un contenido intelectual denso, en conexión con las corrientes literarias y filosóficas del momento y con los problemas políticos vigentes. Hicieron lo que se podría considerar una danza teatro comprometida, política y subjetivamente.

en la danza alemana del período entre guerras y recurrió a temas sociales (*Vid.*, Gehn, Husemann y Von Wilcke, 2015).

Es distinto el panorama de la segunda generación de coreógrafos de la danza-teatro, surgida a finales de los 80 por toda Europa. Jean-Claude Gallota¹⁶⁸, Josef Nadj¹⁶⁹ y Maguy Marin¹⁷⁰ en Francia. Lloyd Newson¹⁷¹ y el DV8 Physical Theater de Inglaterra, Joachim Schlömer¹⁷² y Sasha Waltz¹⁷³, entre otros en Alemania. Todos ellos

¹⁶⁸ Grenoble, Francia 1950. Bailarín, coreógrafo y director de danza, considerado uno de los principales representantes de la nouvelle danse francesa. Estudió bellas artes y música y se inició en la danza a través de Cunningham. En 1979 fundó la compañía Emile Dubois/Jean-Claude Gallota, integrada en el Centre Choréographique National de Grenoble, que aún dirige (*Vid.*, París y Bayo, 1997).

¹⁶⁹ Kanizsa, antigua Yugoslavia ahora Serbia, 1957. Desde la infancia tocaba el acordeón y estaba destinado a la pintura. Entre los 15 y 18 años asistió a la escuela secundaria de Bellas artes de Novi Sad, capital de Voivodina. Después estudió historia del arte y de la música en la academia de Bellas artes de la universidad de Budapest, donde aprendió el lenguaje corporal y la actuación. En 1980 se trasladó a París para continuar su formación con Marcel Marceau y Etienne Decroux y paralelamente descubrió la danza contemporánea siguiendo las enseñanzas de Larri Leong. En 1986 fundó su compañía, Théâtre JEL y monta su primera obra. Desde 1995 es director del Centro Coreográfico Nacional de Orleans. <http://www.josefnadj.com> (Consultado el 16-01-2015).

¹⁷⁰ Toulouse, Francia 1951. De familia española emigrada a Francia tras la guerra civil española. Bailarina, coreógrafa de danza contemporánea. Estudió en el conservatorio de Toulouse y con Nina Vyroubova en París, hizo su debut en el ballet de Estrasburgo. En 1970 ingresó en la Escuela Mudra de Maurice Béjart en Bruselas y tres años después con otros alumnos de la escuela formó el grupo teatral Chandra bajo la dirección de Micha Van Hoecke, este grupo se disolvió en 1974. Desde 1981 tiene su centro de trabajo en la Maison des arts de Créteil. Además de sus propias creaciones trabaja como colaboradora y creadora para otras compañías (*Vid.*, Adshead-Lansdale, 1999).

¹⁷¹ Albury, Gales 1957. Estudió psicología y trabajo social en la Universidad de Melbourne. Durante este tiempo se interesó por la danza y su fascinación le llevó a una beca completa en la London Contemporary Dance School. Antes de formar su propia compañía, DV8 Physical Theater en 1986 bailó y coreografió con distintas compañías. Su obra fusiona la danza, el texto, el teatro y el cine. Desde 2007 se ha centrado su atención especialmente en la investigación de la relación entre texto, la palabra y el movimiento. Ha llevado la compañía DV8 Physical Theatre ubicada en Artsadmin, Londres, desde su creación. www.dv8.co.uk (Consultado el 16-01-2015).

¹⁷² Alemania, 1962. Bailarín, coreógrafo y director. Inicialmente estudió arquitectura pero más tarde acudió a la Folkwang Hochschule de Essen para formarse como bailarín y coreógrafo. Su primera participación fue en la Ópera de la Monnaie de Bruselas en el Mark Morris dance Group. Más tarde fundó su propia compañía Compagnie Josch. En 1991 se convirtió en director de ballet en Ulm y director de teatro-danza en 1994 en el teatro Nacional de Weimar. Trabajo para coreógrafos de gran prestigio como Mikhail Baryshnikov. <http://www.joachimschloemer.com> (Consultado el 1-07-2015).

¹⁷³ Sasha Alexandra Vals, Karlsruhe, Alemania 1963. Estudió danza con Waltraud Kornhaas, discípula de Mary Wigman. Entre 1983 y 1986 estudió en la School for new dance development, en Amsterdam y durante 1986 y 1987 trabajó en Nueva York con Pooh Kaye, Yoshiko Chuma, la escuela de Hard Knocks, Lisa Kraus y su compañía de danza. En 1993 fundó, junto con Jochen Sandig, la compañía de danza Sasha Waltz & Guests realizando giras por muchos países. Desde lo creativo siempre ha buscado lo experimental no solo en cuanto a los encuentros y diálogo continuo con bailarines sino propiciando la

actualmente activos y en producción de nuevas obras. Aunque hay una gran variedad de líneas de desarrollo se puede decir que impera el formalismo, de menor preocupación por el mensaje o la complejidad expresiva. En esto, la danza-teatro de la segunda generación comparte el espíritu de adaptación que proviene de la vanguardia y el modernismo académico de Norteamérica y que se expresó en el auge de la “nueva danza” europea desde principio de los 70. El resultado de todas estas tres influencias de estilos y formas de trabajar intercontinentales es un arco de fundición sobre todo formal, sin las radicalidades estéticas o políticas que están en el origen de estos autores. Con una estética mayoritariamente centrada en las variaciones formales de la propia danza.

El cruce entre danza y tecnología es hoy una línea de trabajo en desarrollo. Como autor que inició las obras de danza en escena conjugándolas con las tecnologías y el juego de luces fue Nikolais¹⁷⁴. Existen técnicas o programas a través de computadoras que permiten diseñar movimientos, estos son utilizados por algunos artistas, como el español Pablo Ventura¹⁷⁵. Los trabajos de interacción en vivo entre edición de video, edición de música y coreografía se experimentan en muchos lugares¹⁷⁶. El uso de la tecnología para incrementar la interacción entre las artes en la puesta en escena se ha convertido en la muestra de muchas compañías de la nueva forma de danza-arte:

interrelación entre otras disciplinas artísticas. http://www.revistadeartes.com.ar/xxiv_danza_waltz.html (Consultado el 08-08-2015).

¹⁷⁴ Alwin Theodore Nikolais (Southington, Connecticut 1910-Nueva York 1993). Coreógrafo, compositor, director y profesor. Hijo de familia de emigrantes rusos en 1928 marchó a Nueva York donde se ganó la vida como titiritero en teatros para marionetas y como pianista acompañante de películas mudas. En 1933 tomó sus primeras lecciones de danza con Truda Kaschmann, antigua alumna de Mary Wigman. Trabajó después con importantes bailarines como Hanya Holm y Martha Graham entre otros. en 1939 abrió su propia escuela en Hartford. Desarrolló una danza-teatro de formas, colores y luces abstractas (*Vid.*, Nikolais y Louis, 2005).

¹⁷⁵ Coreógrafo canario que mezcla la danza, las tecnologías utilizando máquinas, en la actualidad sus obras son catalogadas como danza futurista. <http://194.30.12.31/artezblai/la-danza-futurista-de-pablo-ventura-en-el-teatro-cuyas.html> (Consultado el 09-08-2015).

¹⁷⁶ *Vacuo* de Maruxa Salas para el Centro Coreográfico Galego, 2006.

Performance, donde hay una conjunción de todo lo artístico-escénico y lo corporal, donde también se integra, además de la danza en el espacio horizontal, la nueva danza vertical. Esta la podemos encontrar integrada tanto en compañías de danza como en números de circo. Los conceptos artísticos contemporáneos y actuales como *performance* o *posmodernismo* proceden de la misma fusión de disciplinas y los dos se utilizan de forma amplia y de diversas formas para caracterizar un extenso abanico de actividades, sobre todo en las artes. Los críticos y otros autores encontraron en el término *posmoderno* un término útil para aplicar a gran parte de las presentaciones/representaciones escénicas contemporáneas y dentro de estas formas estaría la danza-teatro.

4. 5. 1. Selección de la muestra: paradigma danza-teatro

PARADIGMA	OBRA	COREÓGRAFO	COMPAÑÍA/INTÉRPRETES	AÑO/ GRABACIÓN
Danza-teatro	<i>Centennial Show</i> (CS)	Alwin Nikolais	Ririe-Woodbury Dance Company	1993
Danza-teatro	<i>Le sacre du Printemps</i> (LSP:PB)	Pina Bausch	Tanztheater Wuppertal	1975
Danza-teatro	<i>Schritte verfolgen</i> (SV)	Sussane Linke	Sussane Linke	2007

Tabla 15. Selección de obras del paradigma Danza-teatro

Centennial Show (CS)¹⁷⁷: la fundación Nikolais y Ririe-Woodbury celebra el nacimiento y obra de Alwin Nikolais con Centennial show (1910-1993) interpretados por la Ririe-Woodbury Dance Company de Salt Lake City (Estados Unidos). En este espectáculo se presentan fragmentos de varias de las más reconocidas obras de este creador. Estas obras son: *Tensile involvement* (1955), *Gallery* (1978), *Mechanical Organ III* (1983) y *Crucible* (1985). Este autor fue el precursor de compañías actuales de gran popularidad como Pilobolus o Momix, es por este motivo su selección. Desde la

¹⁷⁷Ir a Anexos, DVD:AV19

década de 1950 a la década de 1990 su obra se celebra en Estados Unidos y a nivel internacional. En esta obra de recuperación de fragmentos se muestra como fueron los primeros experimentos de luz propuestos por este autor en la escena de la danza, jugando con los cuerpos y todas sus partes, la luz, el sonido y los accesorios. Autor interesado más en la ilusión visual que en la expansión del vocabulario del movimiento corporal y la técnica de la danza. Se ha escogido esta obra por ser una unión de fragmentos de distintas obras de un autor importante en la investigación en danza teatro y en la escena.

Le sacre du Printemps (LSP:PB)¹⁷⁸: esta obra fue creada por la autora Pina Bausch en 1975 con la misma obra musical creada por Igor Stravinsky para Les ballets Russes y coreografiada por Nijinsky en 1913 y por Béjart entre otros autores que han dedicado una variación. En la propuesta de Pina el tema central es el antagonismo entre los sexos y su alineación como individuos, la mujer es víctima predominante de las relaciones humanas y su sacrificio es visto como una fatalidad. Cubierto de tierra el escenario es abordado por los bailarines. Obra de gran fuerza, entrega y energía que el impacto es emocionante. Rece hombres y trece mujeres inician un sacrificio tremendamente visceral y el mensaje es comprensible para el público, los hombres son depredadores y mandan, las mujeres son víctimas temerosas subordinadas y el silencio y el miedo camina con ellas. Un paño color rojo, como único color que rompa la escenografía, predomina por su significado. Obra de gran popularidad de una de las coreógrafas más importantes del paradigma de danza-teatro, cuya compañía continúa en activo en la actualidad.

¹⁷⁸Ir a Anexos, DVD: AV-20

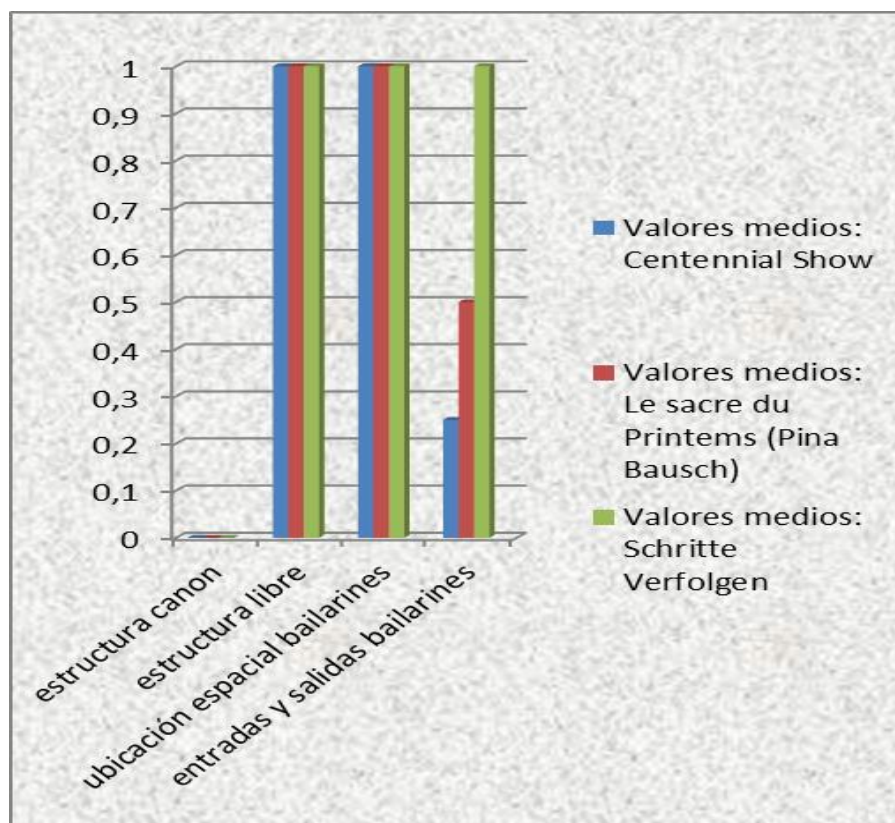
Schritte verfolgen (SV)¹⁷⁹: esta obra fue creada en 1985 por la coreógrafa alemana Susanne Linke como un solo y veinte años después en 2007 ha reformulado la obra, reconstruyendo la coreografía acompañada de tres bailarinas más. De este modo, el proceso de evolución de la protagonista es interpretado por cuatro bailarinas, desde la etapa más joven hasta la madurez, que es interpretada por la propia Susanne Linke. La obra habla de la juventud, de la vitalidad del cuerpo, el anhelo de la belleza y la consistencia de la realidad, la danza y el movimiento roto. Habla del proceso de envejecimiento como una experiencia de cambios físicos, como un acto liberador de madurez. Con música de Hector Brelioz, Frédéric Chopin, Ginger Baker, Edwar Grieg, Gustav Mahler, además se introducen sonido de locomotoras y música de percusión. Se ha escogido esta obra por ser una de las autoras más importantes de la escena alemana de danza-teatro y además ser una reposición de la propia autora

¹⁷⁹Ir a Anexos, DVD: AV-22

4. 5. 1. 1. Aplicación del instrumento de análisis a la muestra. Paradigma danza-teatro

Análisis de Parámetros:

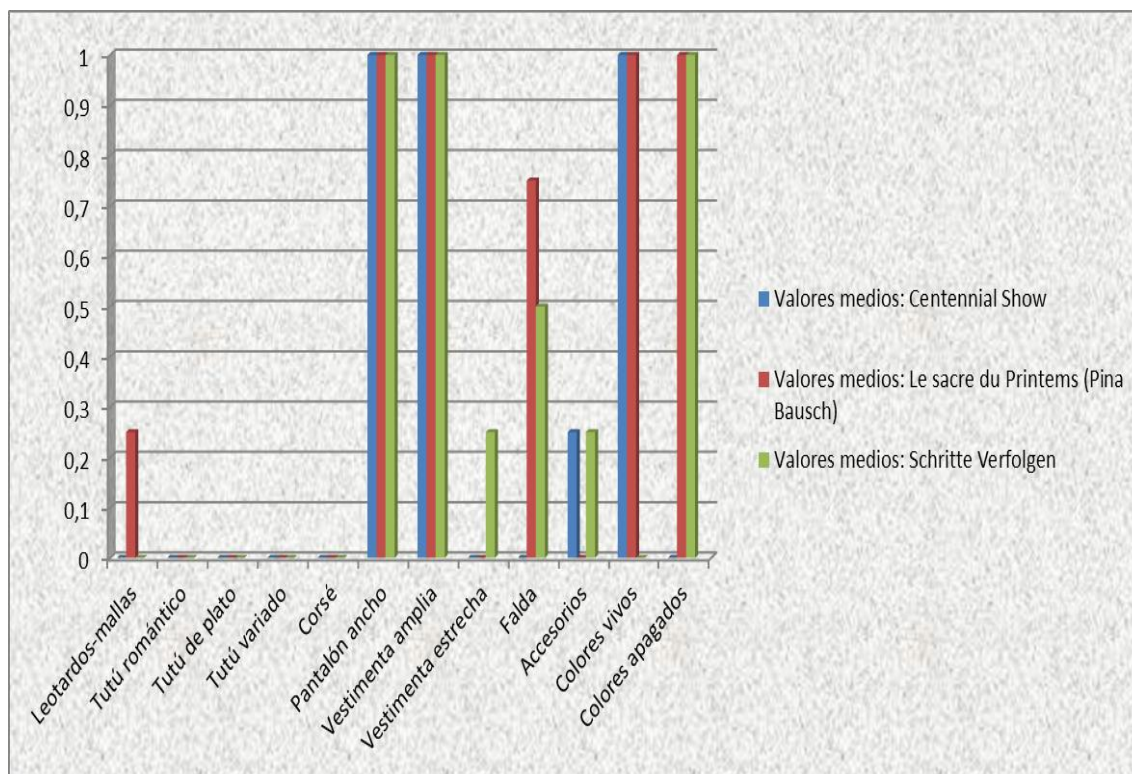
4.5. 1. 1. 1. Libreto



Un 0% para el elemento estructura canon en todas las obras; un 100% en todas las obras para los elementos estructura libre y ubicación espacial bailarines; entre 0,2 y 0,3% para el elemento entradas y salidas bailarines en CS, un 0,5% en LSP:PB y un 100% en SV.

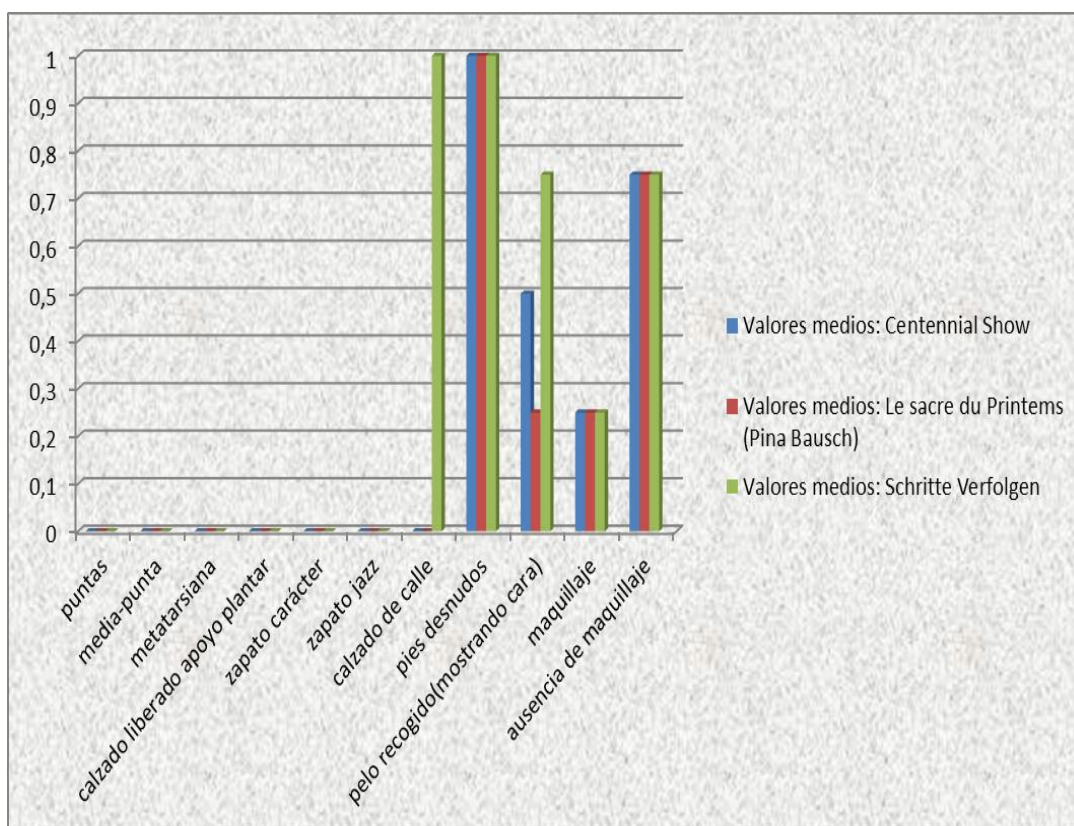
4. 5. 1. 1. 2. Signos de Máscara/figura

Vestimenta



Entre 0,2 y 0,3% para el elemento leotardos-mallas en LDP:PB y un 0% en el resto de las obras; un 0% en todas las obras para los siguientes elementos. Tutú romántico, tutú de plato, tutú variado, corset; Un 100% en todas las obras para los siguientes elementos: pantalón ancho y vestimenta amplia; entre 0,2 y 0,3% para el elemento vestimenta estrecha en SV y un 0% en el resto de las obras, un 0% para el elemento falda en CS, entre 0,7 y 0,8% en LSP:PB y un 0,5% en SV; un 0% para el elemento accesorios en LSP:PB, y entre 0,2 y 0,3% en el resto de las obras; un 0% para el elemento colores vivos en SV y un 100% en el resto de las obras; un 0% para el elemento colores apagados en CS y un 100% en el resto de las obras.

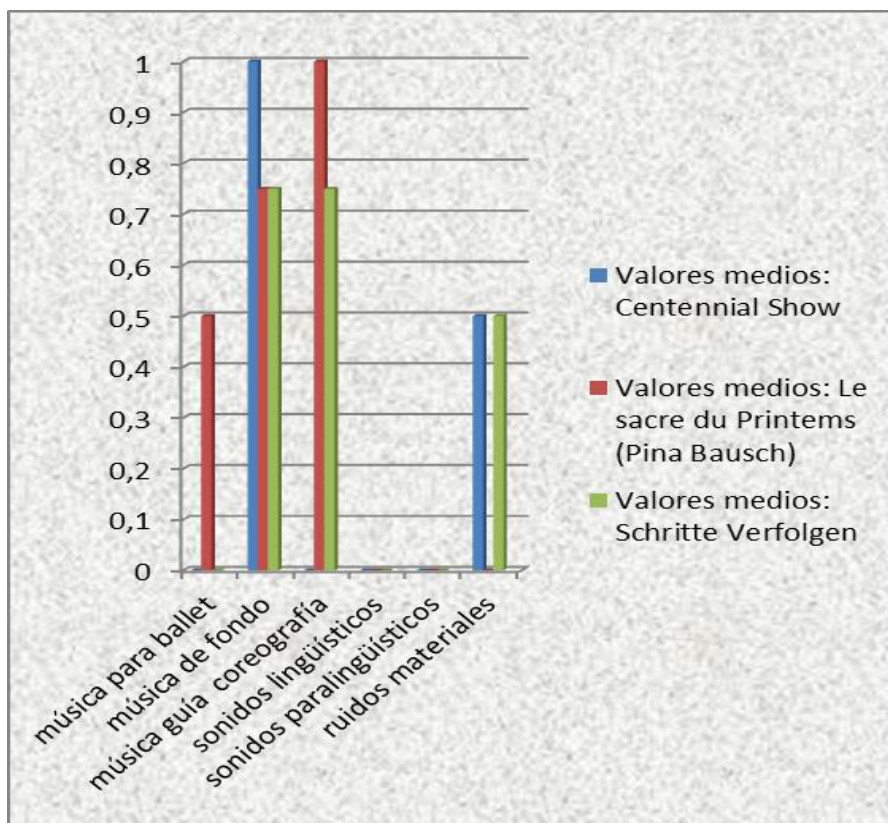
Apoyo corporal, peinado y maquillaje



Un 0% en todas las obras para los siguientes elementos: puntas, media-punta, metatarsiana, calzado liberado de apoyo plantar, zapato de carácter, zapato jazz; un 100% para el elemento calzado de calle en SV y un 0% en el resto de las obras; un 100% para el elemento pies desnudos en todas las obras; un 0,5% para el elemento pelo recogido en CS, entre un 0,2 y 0,3% en LSP:PB y entre 0,7 y 0,8% en SV; entre 0,2 y 0,3% para el elemento maquillaje en todas las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento ausencia de maquillaje en todas las obras.

4. 5. 1. 1. 3. Signos Acústicos

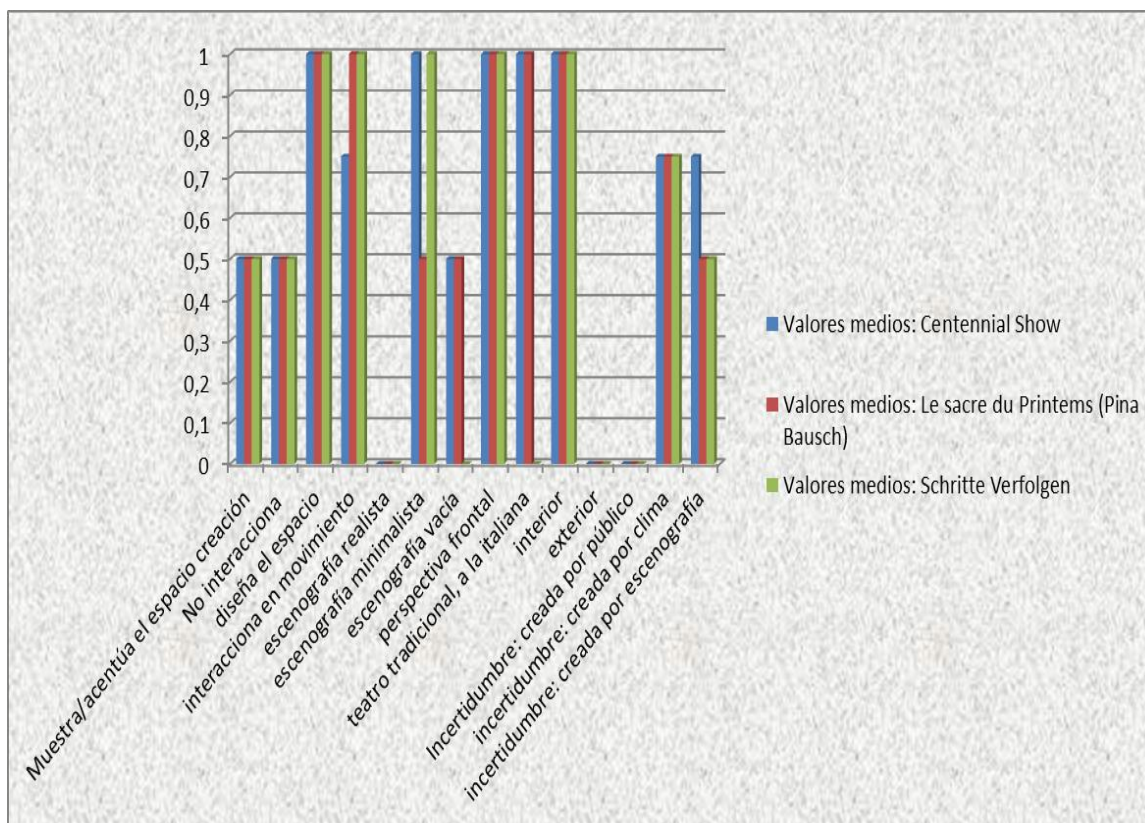
Música, sonidos lingüísticos y paralingüísticos



Un 0'5% para el elemento música para ballet en LSP:PB y un 0% en el resto de las obras, un 100% para el elemento música de fondo en CS y entre 0,7 y 0,8% en el resto de las obras, un 0% para el elemento música guía de la coreografía en CS, un 100% en LSP:PB y entre 0,7 y 0,8% en SV; un 0% en todas las obras para los elementos sonidos lingüísticos y paralingüísticos; un 0% para el elemento ruidos materiales en LSP:PB y un 0,5% en el resto de las obras.

4. 5. 1. 1. 4. Signos espaciales/Incertidumbre

Espacio virtual, escénico de acción y entorno escénico

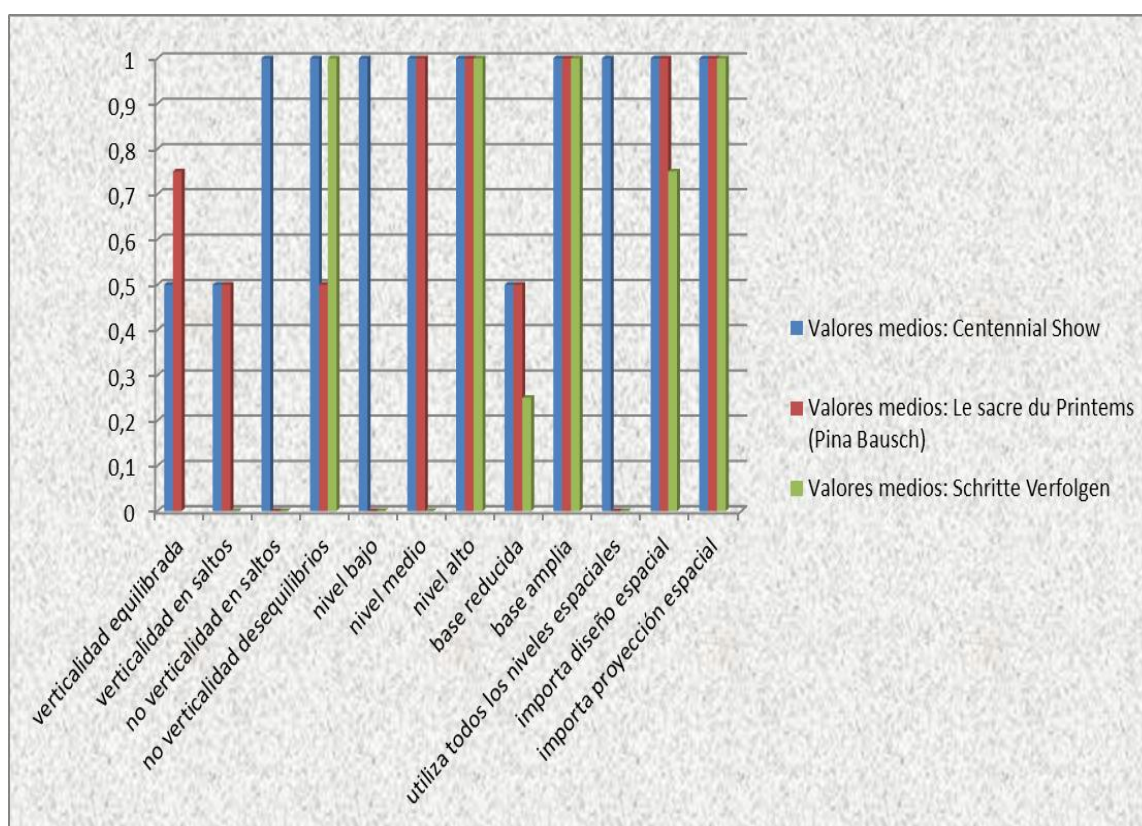


Un 0,5% para los elementos muestra/accentúa el espacio de creación y no interacciona en todas las obras; un 100% para el elemento diseña el espacio en todas las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento interacciona en movimiento en CS y un 100% en el resto de las obras; un 0% para el elemento escenografía realista en todas las obras; un 0,5% para el elemento escenografía minimalista en LSP:PB y un 100% en el resto de las obras; un 0% para el elemento escenografía vacía en SV y un 0,5% en el resto de las obras; un 100% para el elemento perspectiva frontal en todas las obras; un 0% para el elemento teatro tradicional a la italiana en SV y un 100% en el resto de las obras; un 100% para el elemento interior en todas las obras; un 0% para los elementos exterior e incertidumbre creada por el público en todas las obras; entre 0,7 y 0,8% para el

elemento incertidumbre creada por el clima en todas las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento incertidumbre creada por la escenografía en CS y un 0,5% en el resto de las obras.

4. 5. 1. 1. 5. Signos del bailarín

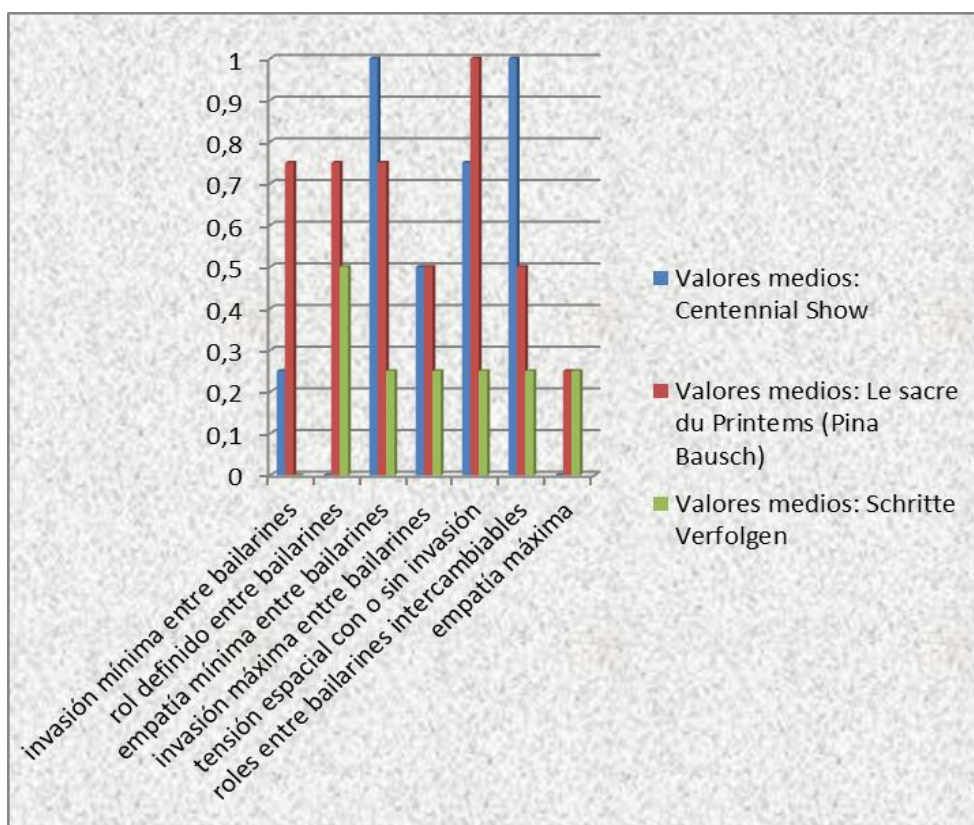
Espacio de actuación: kinesfera



Un 0,5% para el elemento verticalidad equilibrada en CS, entre un 0,7 y 0,8% en LSP:PB y un 0% en SV; un 0% para el elemento verticalidad en saltos en SV y un 0,5% en el resto de las obras; un 100% para el elemento no verticalidad en saltos en CS y un 0% en el resto de las obras; un 0,5% para el elemento no verticalidad/desequilibrios en LSP:PB y un 100% en el resto de las obras; un 100% para el elemento nivel bajo en CS y un 0% en el resto de las obras; un 0% para el elemento nivel medio en SV y un 100% en el resto de las obras; un 100% para el elemento nivel alto en todas las obras; entre 0,2

y 0,3% para el elemento base reducida en SV y un 0,5% en el resto de las obras; un 100% para el elemento base amplia en todas las obras; un 100% para el elemento utiliza todos los niveles espaciales en CS y un 0% en el resto de las obras; entre 0,7 y 0,8% para el elemento importa diseño espacial en SV y un 100% en el resto de las obras; un 100% para el elemento importa la proyección espacial en todas las obras.

Espacio de actuación interpersonal

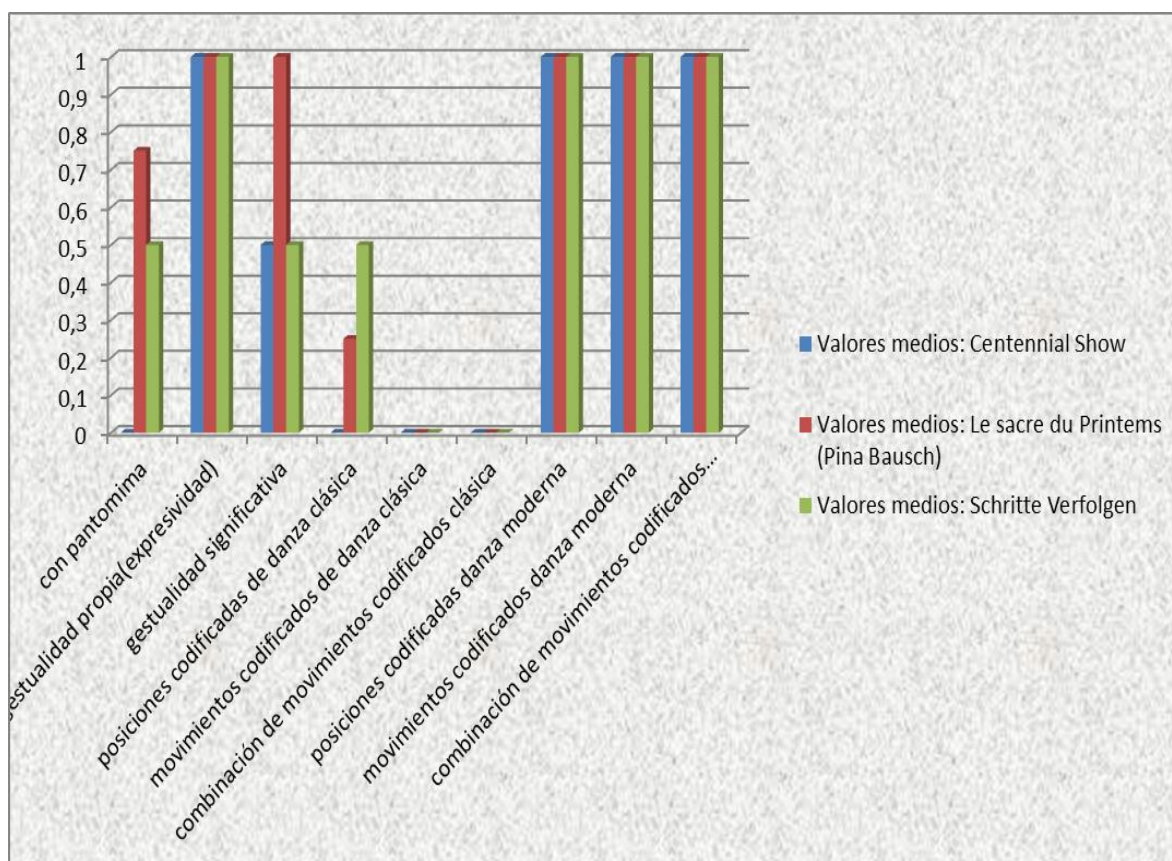


Entre un 0,2 y 0,3% para el elemento invasión mínima entre bailarines en CS, entre 0,7 y 0,8% en LSP:PB y un 0% en SV; un 0% para el elemento rol definido entre bailarines en CS, entre 0,7 y 0,8% en LSP:PB y un 0,5% en SV; un 100% para el elemento empatía mínima entre bailarines en CS, entre 0,7 y 0,8% en LSP:PB y entre 0,2 y 0,3% en SV; entre 0,2 y 0,3% para el elemento invasión máxima entre bailarines

en SV, 0,5% en CS y LSP:PB; entre 0,7 y 0,8% para el elemento tensión espacial con o sin invasión en CS, un 100% en LSP:PB y entre 0,2 y 0,3% 3n SV; 100% para el elemento roles entre bailarines intercambiables en CS, 0,5% en LSP:PB y entre 0,2 y 0,3% en SV; 0% para el elemento empatía máxima en CS y entre 0,2 y 0,3% en el resto de las obras.

4. 5. 1. 1. 6. Signos Cinéticos

Gestualidad, mímica y movimientos proxémicos



0% para el elemento con pantomima en CS, entre 0,7 y 0,8% en LSP:PB y 0,5% en SV; 100% para el elemento gestualidad propia en todas las obras; 100% para el elemento gestualidad significativa en LSP:PB y 0,5% en el resto de las obras; 0% para el elemento posiciones codificadas de danza clásica en CS, entre 0,2 y 0,3% en LSP:PB

y 0,5% en SV; 0% en todas las obras para los elementos: movimientos codificados de danza clásica y combinación de movimientos de danza clásica; 100% en todas las obras para los elementos: posiciones codificadas de danza moderna, movimientos codificados de danza moderna y combinación de movimientos codificados de danza moderna.

5. Resultados y discusión

Como se señalaba en el bloque I, de introducción a la presente investigación uno de nuestros objetivos fundamentales es proponer un modelo de análisis de los espectáculos de danza, a partir de los elementos de significación con los que el coreógrafo y/o el equipo de creación los construyen. Nos proponíamos elaborar una herramienta de análisis con el que poder analizar la gramática específica de cada espectáculo como significante y generador de significado, a partir de un conjunto de parámetros con los que igualmente poder analizar las particularidades de cada uno de los grandes paradigmas que se han sucedido en el último siglo y medio en historia de la danza.

Una vez finalizado el estudio empírico y aplicado el modelo de análisis a un conjunto de espectáculos que ejemplifican, a nuestro entender, esos diferentes paradigmas llega el momento de analizar y comentar los resultados obtenidos, pero igualmente las hipótesis y objetivos que nos habíamos propuesto.

5. 1. Análisis de hipótesis de trabajo

En la página 51 de la presente investigación señalábamos algunas premisas básicas que a modo de hipótesis orientasen el trabajo a realizar. Eran:

- a) Desde el comienzo de la danza como arte de la escena existen diferentes códigos y elementos significativos que están presentes en el proceso de creación.
- b) La danza como manifestación artística se caracteriza por la “danzalidad”, es decir, por la forma que se combinan los elementos de significación que configuran estilos de creación que cabe agrupar en torno a grandes paradigmas.

- c) El estudio de esos paradigmas se puede realizar a partir del uso que cada uno hace de los elementos de significación y a través de espectáculos históricos que se pueden considerar canónicos en cada uno de ellos.
- d) La delimitación de los paradigmas tiene importantes implicaciones pedagógicas para la formación de creadores, intérpretes, coreógrafos y formadores.

Como hemos intentado mostrar en el estudio empírico, tanto a través de la adecuación a la danza de los parámetros de significación considerados por Tadeusz Kowzan en el caso del teatro, como en el desarrollo de esa adecuación, la danzalidad se asienta en un conjunto de elementos que están presentes en mayor o menor medida en los diferentes espectáculos que se catalogan como “danza”, pero dando lugar, como ocurre en el teatro con las teatralidades, a diferentes “danzalidades”, si se me permite la expresión. A continuación, en los apartados 4.3, 4.4 y 4.5, analizaremos cómo se configuran esas diferentes danzalidades y cómo a través de nuestra propuesta de análisis esas formas diferentes de crear el espectáculo se pueden trasladar a contextos educativos de una forma práctica que al mismo tiempo exige del estudiante trabajar de forma teórica, metodológica y práctica con elementos escénicos que confieren a la danza su especificidad.

5. 2. Análisis de objetivos

Del mismo modo que con las premisas o hipótesis de partida, en la página 52 se presentaban los objetivos de esta investigación, formulados en los siguientes términos:

1. Proponer un modelo de teoría de la comunicación en la danza como manifestación artística.

2. Proponer y aplicar, a partir de los aportes de la Semiótica un modelo de análisis de los espectáculos de danza.
3. Proponer los aspectos diferenciales de los diferentes paradigmas creativos en el ámbito de la danza a partir de los modelos de comunicación y de semiosis escénica.
4. Elaborar un marco teórico para reconstruir la historia de la danza contemporánea a partir de los grandes paradigmas escénicos.
5. Trasladar las implicaciones del modelo de análisis a la formación de intérpretes, creadores y pedagogos en el campo de la danza.
6. Potenciar un ámbito de investigación especialmente relevante en sus implicaciones creativas y educativas centrado en la gramática escénica específica de los diferentes paradigmas y estilos.

Entendemos que esta investigación aporta una propuesta de análisis de la danza como fenómeno de comunicación que puede ser útil en el desarrollo permanente tanto de la Teoría de la danza como de su Pedagogía, dos disciplinas científicas en proceso continuo de reelaboración, y en las que no siempre se ha puesto de especial relevancia el hecho de que la danza sea, ante todo un acto de comunicación, lo que exige a los creadores pensar en todos los niveles en que esa comunicación se concreta y en los elementos y procesos a considerar en cada caso. Propuestas que para quien defiende hoy esta memoria de investigación son especialmente relevantes y constituirán el eje de nuevos trabajos en el futuro más inmediato.

Como antes decíamos una de las claves en el desarrollo de una Teoría de la danza y de su Pedagogía, consiste en analizar cómo se ha manifestado la danzalidad en su desarrollo histórico, y cómo se han configurado un conjunto de paradigmas que la crítica y la investigación reconoce como los más importantes (Sacoto Sánchez, 1992;

Markessinis, 1995; Preckler, 2003; Abad, 2004; Pérez Soto, 2008; Vilar, 2011 y Bernard Monferrer, 2014) y que para los objetivos de este trabajo hemos concretado en los cinco que se señalaron: danza clásica, danza neoclásica, danza moderna, danza posmoderna-contemporánea y danza-teatro.

En buena medida tanto las premisas como los objetivos de este trabajo se articulaban en torno a esa idea central de determinar la gramática de cada uno de los cinco paradigmas a partir de los elementos que hacen que un espectáculo sea danza y no ópera, teatro o gimnasia rítmica, con independencia de las intersecciones que diferentes disciplinas artísticas y/o deportivas puedan generar entre sí. Una gramática que, insistimos, puede tener especial relevancia en la formación de coreógrafos e intérpretes. Por ello pasaremos a continuación a analizar los resultados obtenidos en la aplicación del modelo de análisis y a considerar los rasgos pertinentes y diferenciales de cada uno de los paradigmas en una perspectiva comparada.

Evidentemente una de las cuestiones fundamentales en este capítulo es considerar la propia validez y pertinencia de nuestro modelo de análisis, es decir, valorar si el mismo se ajusta a la realidad estudiada, si permite describirla en toda su complejidad, y si de su aplicación se derivan conclusiones en relación a pertinencia o que aconsejen modificaciones.

5. 3. Ruido

Hemos de decir que, al igual que cualquier investigación cualitativa, la herramienta creada como modelo de análisis debe estar en correspondencia con los criterios de validez, cumplir con los criterios de credibilidad, transferibilidad y comprobabilidad (Hernández, 2009).

En cuanto a la credibilidad se requiere de una observación como proceso continuo y cuidadoso de identificación y descarte de los elementos que son importantes y relevantes para concretar los parámetros que definen la gramática de cada paradigma. Este proceso de selección de elementos es continuo y dinámico y está abierto a modificaciones por la propia característica de dinamismo escénico de la danza como arte a observar. Se realiza un chequeo del modelo haciendo partícipes a personas ajenas al estudio, (ninguna de ellas expertas en danza pero sí con conocimientos básicos para la observación de elementos y en formación específica en danza en la actualidad) para establecer la claridad del modelo de análisis y la posibilidad de existencia de problemas de comprensión para el observador. Una vez aplicada la herramienta para la observación se concluye la necesidad de clarificar de forma más exhaustiva y profunda los elementos que la componen, ya que los resultados obtenidos sugieren una incorrecta comprensión especialmente en el parámetro *Espacio*. Igualmente se considera para un correcto análisis, la necesidad de realizar la observación de todos los paradigmas en diferente momento, ya que el cansancio en el observador hace que se comentan errores muy significativos. Se deduce que ciertas respuestas pueden darse por el cansancio del observador al organizar la observación de todas las obras en un mismo momento.

Se valora la transferibilidad de forma positiva dada la veracidad y objetividad del modelo de análisis ya que genera resultados y conclusiones que son aplicables al concepto a estudiar, en este caso los elementos conformadores de los paradigmas escogidos en la escena de la danza. Sea cual fuere la obra o paradigma a analizar, los resultados son aplicables al conocimiento de dicho paradigma y más profundamente a la obra a analizar y su relación con otras creaciones de la escena de danza.

La comprobación del modelo de análisis se realiza como prueba de confiabilidad del propio modelo creado en la investigación. Esta comprobación vendrá dada con la

utilización del modelo de análisis por parte de personas expertas y ajenas a la investigación, seguida de un proceso análisis de resultados y conclusión que muestren la calidad de la información recogida, la coherencia interna de los datos y la relación entre estos datos y las interpretaciones generadas por dichos observadores.

Pues bien, hemos de decir que la conclusión de los grandes parámetros obtenidos tras la investigación y que denominamos configuradores de cada paradigma, integran una serie de elementos que definen el parámetro y que cuanto más concretos y específicos más difícil es el análisis, ya que son elementos generales que en cualquier obra no se puede especificar de manera absoluta. Esto quiere decir que los grandes parámetros y sus características dadas por lo pequeños elementos generales serán lo que nos va a dar el conocimiento de las características concretas de la obra o del paradigma. Damos por tanto como algo positivo y de gran importancia la selección y concreción dentro de la investigación de los grandes parámetros como definatorios de gran importancia y los elementos siempre sumidos a un proceso de revisión por la característica dinámica de este arte. Además es importante valorar la claridad y simplicidad del modelo de análisis para ser utilizado tanto por expertos que puedan realizar una lectura de resultados más profunda y especializada, como por personas no tan profesionales en el ámbito y puedan formarse y adquirir conocimientos para la observación de obras de danza, reconociendo lo que sucede en la escena gracias al conocimiento de la herramienta. De esta forma es una herramienta útil tanto para investigadores, creadores, maestros e intérpretes, como para los espectadores.

Sin embargo se han encontrado conflictos en el proceso de selección de las muestras a analizar, dado que en ocasiones la obra presentaba unos parámetros claramente definidos en ciertos fragmentos y se modificaban en otros fragmentos de la misma obra, para lo que se ha concluido la posibilidad de existir elementos dentro de

algunos parámetros que se dan o no se dan (SI/NO) aun siendo la misma obra. No supone un problema en el análisis de los resultados porque son todos los parámetros y su definición importantes para lograr los resultados y conocer el paradigma al que pertenece la obra analizada. Esto significa que en ocasiones es necesario realizar un análisis a varios fragmentos de la misma obra e incluso a la obra completa si se quiere llegar a conocer como aparecen los parámetros y sus elementos durante toda la creación. Esta necesidad de análisis no es así en el paradigma clásico en el que se mantienen los elementos de creación durante toda la obra como veremos más adelante.

Finalmente y tras la investigación y el estudio empírico concluimos que la herramienta creada como modelo de análisis de espectáculos para el conocimiento de la gramática de la creación en danza es de gran utilidad como ya se ha mencionado tanto para la formación de creadores e intérpretes, como para el conocimiento de una Teoría de la danza y futuras investigaciones y aportaciones, para la Pedagogía de la danza como se desarrollará más adelante, y por último para la formación del propio espectador como público activo y receptor con conocimientos específicos en el proceso de comunicación en danza.

5. 4. Resultados y discusión del análisis de paradigmas a través de espectáculos de referencia

Del presente estudio nacen dos exposiciones para la discusión:

1. La danza dentro de un sistema de elementos de comunicación que la dotan de significado y características propias para su definición.

Se apoya la afirmación deducida por Martha Gigena (2004) de las posibilidades del uso del modelo lingüístico en áreas artísticas, como se ha mostrado a lo largo del estudio. Afirmamos la idea de Culler (1978) de proponer y utilizar la lingüística para estudiar otros fenómenos culturales basándose en

dos conceptos: que los fenómenos culturales y sociales son objetos o acontecimientos con significado y, por lo tanto, signos; y que no tienen esencia, sino que los define una red de relaciones internas y externas. Gigena (2004) y Botana (2010) deducen que los rasgos que se consideran conformadores dentro de la danza les permite estar dotados de significado dentro del sistema simbólico al que pertenecen, El espacio para Botana (2010) y el análisis de los rasgos conformadores para Adshead (1999) y en su estudio Gigena (2004) afirma el movimiento como lenguaje, eje estructural y elemento organizativo, discrepamos de la idea del movimiento como único elemento de significado en el lenguaje de la danza y se propone su estudio desde el modelo de comunicación lingüística trasladado a la danza y su sistema de elementos, confirmamos los Parámetros Espacio y Cinético y sus elementos como portadores de un mayor grado de significación a la escena en danza.

Los estudios realizados por Laban (1989, 1993, 2011)) apoyan la afirmación de que la gestualidad y el movimiento puede analizarse y ser objetivada para hacer mejor uso de las posibilidades expresivas del movimiento y con sus variables crea un sistema de elementos de movimiento “significantes”, que dotan de significación como sistema de signos en el que nos apoyamos. Esta idea también es planteada por Hutchinson Guest (1983) viendo la danza y el movimiento coreografiado como el sistema de signos lingüísticos.

2. Características de los elementos del sistema de comunicación en la danza actual. Danzalidad de la danza actual contemporánea

Acorde con el planteamiento concluido por Leigh Foster, S (1996) no solo es el movimiento el único modo de significación, lo que se produce en danza es un efecto semántico articulado (Leigh Foster, S, 1996) como una obra de arte total. El estudio de

los diferentes elementos configuradores apoya esta idea de sistema articulado también concluida por Gimena, M.M (2009) y se afirma que la obra significa y es categorizada dentro de un paradigma en función de su contexto, con los procedimientos y las convenciones dadas, con los géneros, códigos y modelos con los cuales produce su modo de ser representada. Nuestro estudio apoya las investigaciones de Gimena, M.M y Leigh Foster, S. y denominamos elementos de significación a lo que las autoras denominan *marco* de la obra¹⁸⁰. Apoyamos el término de danzalidad de Grumman Sölter (2008) aludiendo a pensamiento e investigación en danza del giro corporal, como un planteamiento situado en la reflexión de la propia corporalidad del movimiento situado en un espacio-tiempo concretos, término que proviene del teatro y que utilizamos para denominar todas las concreciones en cuanto a los elementos que conforman cada obra de danza.

Tras el análisis se confirma la idea de Dallal (2007) y Buchelli y Ponza (2011) de que en arte lo nuevo contiene todo lo anterior, ya que todos los parámetros planteados como conformadores de la escena en danza se dan en diferente medida, tanto unos como otros conversa y se fusionan para dar diferente significación a las obras y ninguno son excluyentes, esto apoya el concepto planteado por Kristeva (1984) de *intertextualidad* basado en que todo texto se construye como mosaico de citas y es absorción y transformación de otro texto, concepto apoyado por Gimena (2009) en su estudio para la teoría de la danza y que apoya el hecho de haber realizado el estudio teniendo en cuenta obras anteriores para apoyar el conocimiento de cada obra, ya que confirmamos la idea de Gimena (2009) que un obra habla de todas las obras que la precedieron y de las futuras.

¹⁸⁰ Dentro del presente estudio ya han quedado definidos y explicados cuales serían estos elementos de significación.

Se observa la idea de Lepecki (2008) de una renuncia al Libreto desde la perspectiva narrativa, pasando del movimiento ilustrando un elemento real a un movimiento que tiene en si la propia referencialidad, lo que llama tanto Lepecki como Grumman (2008) “giro corporal”. Como dice Lehmann (2006) y sobre quien nos apoyamos, una de las características que definen la danza contemporánea es la primacía de la forma que justifica el abandono del Libreto, esta idea se acerca al teatro post-dramático y al giro corporal definido por Grumman (2008) que fusiona las formas de teatro y danza actuales, y que nos llevan a la danza contemporánea, donde se afirma el fin del desarrollo de la arquitectura narrativa que se asienta en la mimesis de lo real. De esta forma, y apoyados en esta idea se definen otros parámetros como vemos más adelante. Y así sucede con Máscara/figura, dentro del paradigma contemporáneo actual concluimos la falta de existencia de un personaje creado a través de la vestimenta/maquillaje, apoyamos la idea de Pérez Soto (2008) de la diferencia en el uso de gestos estereotipados unidos al movimiento y la mímica de una danza más clásica frente a expresiones faciales que surgen del movimiento y forman parte de las frases y están completamente en función del contenido expresivo particular de cada intérprete.

Apoyándonos en las conclusiones de Dallal (2007) se amplían en la danza postmoderna/contemporánea las inclusiones de los efectos audiovisuales y para ampliar las miras creativas de la danza escénica y observamos como existen obras que este aspecto es de gran importancia a nivel conformador y no solo una mera escenografía. Las nuevas tecnologías conviven en los paradigmas más actuales. El espacio escénico, tanto música, como iluminación como la propia escena donde se desarrolla la obra es creada y buscado para la idea a transmitir, sin que éste parámetro sea un límite. Confirmamos la idea de Pérez Soto (2008) y Pérez Royo (2008) de la danza desde finales del siglo XX realizada en toda clase de espacios y que genera la idea ya

imaginable de cualquier espacio adecuado para bailar, incluso el espacio ser un generador de ideas. De esta forma y confirmando la idea de Adshead de una danza actual/contemporánea que tiende a representarse en una gama más amplia de entornos, se da un cambio en la concepción espacial que constituye una evolución en las ideas del hombre que enriquece a todas las artes al no ser un parámetro cerrado a una sola forma de escenario. Esta idea ya es propuesta tanto por Yates (2002) como por Botana y Sampedro (2010) en su análisis del espacio. Como ya se ha dicho en líneas anteriores, el espacio escénico definirá otros parámetros lógicos, esto confirma la idea afirmada por Adshead (1999) de ser las relaciones entre los componentes las que confieren una estructura en una obra de danza, de modo que el movimiento y el resto de elementos visuales o acústicos se manipulan de forma especial para crear una forma.

En los signos acústicos además del acompañamiento musical se confirma lo observado por Adshead (1999) de la utilización de ruido aleatorio y de palabras habladas además de la música. Apoyándonos en Botana (2010) si se analizan y describen los elementos que definen el espacio en la danza es posible definir el paradigma o estilo y por lo tanto se puede aplicar a la creación dentro de un paradigma concreto. Conociendo los elementos de significación el análisis de estos posibilitan la definición del paradigma de creación, “la inevitable consecuencia del estudio analítico y académico es una comprensión mucho más rica del objeto analizado”, afirmación de Adshead (1999, p.27) que confirmamos y se apoya con la creación de un instrumento de análisis de los elementos dinámicos que conforman una obra de danza. Es de gran importancia el parámetro incertidumbre planteado por Botana y Sampedro (2010) que en nuestro análisis observamos su aparición a partir de la danza más modernista y que afecta al parámetro cinético o movimiento. Este parámetro puede analizarse siguiendo el método descriptivo utilizado por Laban (1978) y Adshead (1999) o como se plantea en

el presente estudio, un análisis de la existencia de técnicas concretas definidas en el ámbito de la danza y que el grado concreto de su presencia/ausencia nos acerca más a un paradigma u otro. Ambas formas de observación del movimiento nos definen cual es el paradigma observado.

6. Conclusiones

Resulta evidente a estas alturas que si alguna aportación importante se puede derivar de esta memoria de investigación es la propuesta formulada en torno al análisis formal de espectáculos a partir de aquello que verdaderamente configura su danzalidad, su especificidad y su pertinencia. Un campo en el que, como se dijo, no existen demasiadas aportaciones, (De Castilhos Moojen y Purper, 2014 y Giménez Morte et al. 2015). Bien es cierto que en el campo de la escena en general se han publicado trabajos muy relevantes (Trapero Llobera, 1996; Pavis, 1996; Howell, 1999; Counsell, Wolf et al, 2001) en muy pocas ocasiones se aborda el estudio de la danza. Como ejemplo baste decir que si bien Pavis en su libro *L'analyse des spectacles* (1996) orienta su propuesta al estudio de espectáculos de “théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma”, el capítulo uno se dedica a “L'acteur”, lo que muestra la deriva teatral de la misma. Por otra parte es de señalar que muchas de estas propuestas de análisis, además de genéricas, no abordan la esencia misma de la creación o interpretación en danza y que tiene que ver con el signo puesto en la escena, como señaló en su día Tadesuz Kowzan. Y por eso nuestra propuesta de análisis formal se ocupa de esos signos con los que el espectáculo adquiere su forma, su danzalidad.

Dicho esto es importante señalar cómo ese análisis formal, contribuye a llenar de contenido las áreas de conocimiento antes señaladas, así como los objetivos que pretenden alcanzar y las competencias que se generan en el trabajo educativo diario, y sería entonces la gran contribución a la pedagogía de la danza.

Una vez se conocen los elementos para la creación de una obra de danza en cualquiera de los paradigmas actuales, cada elemento a través de la práctica y el estudio profundo de los signos configurativos nos aporta la información a tener en cuenta en la pedagogía para su enseñanza, como hemos dicho en líneas anteriores definimos tres

líneas que formarán las *Pedagogías de la danza* y sobre las que es necesario tener el conocimiento pedagógico concreto: *Pedagogía de la creación*, en la que los protagonistas de la relación pedagógica son el director o coreógrafo y el bailarín o compañía de bailarines; *Pedagogía de la transmisión de la técnica y los valores*, donde los protagonistas son el docente y el alumnado y por último solo hacer referencia a la *Pedagogía de la recepción* cuya relación se da entre la compañía y la interpretación de la obra y el público.

Partiendo de estas pedagogías de la danza la intervención educativa requiere, además del conocimiento pedagógico, el dominio del medio o campo en el que se interviene educativamente dentro de las tres pedagogías, la danza y los protagonistas que se relacionan en cada caso educativo, dominio a un nivel suficiente para hacer efectiva la acción de enseñar. Es decir, no solo hay que dominar el conocimiento pedagógico sino la danza como objeto y meta de educación para creadores, intérpretes, docentes y receptores.

Dentro de la *Pedagogía mesoaxiológica*, (Tourñan, 2010) como la pedagogía de la expresión mediada por el medio o ámbito de educación que se construye para educar, que en este caso el medio construido como objeto es la danza y el instrumento el bailarín (la persona). Es una pedagogía del ámbito de educación en el que se interviene, y mediada por los instrumentos, entendidos como medios (instrumentos, recursos) con los que se interviene en cada acción. Estos recursos requieren un estudio específico e influyen, su utilización y funcionamiento, en la toma de decisiones educativas. Esta pedagogía se concretiza en cada ámbito educativo, es la pedagogía de la expresión mediada por el instrumento/medio (persona) que se utiliza en el ámbito (danza escuela y formación, danza creación, recepción de la danza) como medio de expresión (en el caso de la danza el cuerpo o voz y cuerpo en según qué paradigmas). Entendemos que la

Pedagogía de la danza debe ser generada y desarrollada como Pedagogía *mesoaxiológica* o pedagogía de la expresión mediada, que depende del conocimiento de los medios, instrumentos y recursos que median la expresión.

El conocimiento y desarrollo de todas las materias que forman el curriculum de los estudios de esta disciplina artística, debe concluir en el dominio del área de conocimiento o medio de expresión. El estudio profundizado de la historia de las creaciones en danza y una profundización en los elementos que suceden y median la expresión en cada creación, (entre los que está la forma de movimiento), lleva a un conocimiento profundo en el medio de expresión, que es el cuerpo (bailarín), y el conocimiento del ámbito, que es la danza. Se propone la herramienta de análisis creada dentro de la investigación para el estudio de las características definitorias de cada paradigma, como herramienta pedagógica que puede aportar claridad tanto al proceso de análisis y conocimiento de las obras, como al proceso de creación de obras dentro de un paradigma, como al proceso de formación de intérpretes dentro de un estilo o paradigma de danza concreto.

Por tanto y como última reflexión ya mencionada, teniendo en cuenta los decretos reguladores de los estudios profesionales y superiores de danza y los objetivos y contenidos descritos, podemos definir la presente investigación como una herramienta de gran ayuda para la formación en danza. Ya que dentro del Marco teórico y metodológico se realiza un estudio en profundidad de la historia de la danza relacionándose esta con otras artes y teniendo en cuenta las variaciones escénicas en la historia en todos los elementos de creación. Dichos elementos son categorizados y analizados para conocer como varían en las obras nombradas o descritas, pero su categorización y la aportación de una herramienta de análisis son base para posteriores análisis. Además el conocimiento de los elementos va a permitir al docente su estudio

en profundidad para obras concretas, tanto para el análisis, como para la creación, como para la formación de los intérpretes para dicha obra. Esto significa que este estudio y la definición de los elementos de significación, favorece el conocimiento para abordar las asignaturas arriba definidas en los estudios de danza. Es una herramienta estructural para el docente y a partir de ella y la profundización en los elementos que requiera cada caso educativo, se optimiza el hecho educativo, la formación en danza.

Una vez conocidos y presentados los diferentes paradigmas de la escena, a los que se ha llegado tras el estudio, se conocen las diferencias dentro de cada uno de ellos, tanto para el análisis de repertorio, como para la construcción de nuevas obras en los paradigmas concretos. Por tanto este estudio supone un marco teórico para reconstruir la historia de la danza y los paradigmas y nos aporta los conocimientos de los elementos de significación que los conforman para analizar, clasificar, crear e interpretar cada paradigma, según sea la acción educativa a abordar. Dado que es una herramienta construida desde la teoría-práxis-teoría¹⁸¹ puede ser de gran utilidad, ya que esta teoría, después de haber atravesado la práctica volverá sobre ella misma para elaborar modelos más actuales y teniendo en cuenta la dinámica de la escena actual.

Por último no solo es un modelo de análisis de los espectáculos de danza, sino que los datos se han obtenido y el modelo ha sido creado a partir de los modelos de comunicación por ser la comunicación el objetivo del creador. La comunicación de mensajes como el objetivo primero y el logro final de los creadores de cualquier obra y de los intérpretes.

A lo largo de la documentación teórica del presente estudio hemos comprobado la importancia que tienen los elementos que configuran las obras para reconocer los

¹⁸¹El autor Franco Frabboni, (2006, p. 53), afirma que el procedimiento lógico de la Pedagogía está construido sobre el triángulo Teoría-práxis-teoría

rasgos estilísticos de las mismas. Existen elementos de configuración que se dan en diferentes estilos o paradigmas y otros que nunca se darían en unos estilos y sí en otros. El conocimiento de estos elementos configuradores lleva al reconocimiento y la categorización de las obras dentro de un paradigma u otro, ya sea más cercano al clásico o al paradigma contemporáneo. Se observa la existencia de elementos que se incluyen en cualquiera de los paradigmas y otros que son exclusivos y definatorios de su paradigma. Esta información es de gran importancia y utilidad para el estudio de las obras, tanto para su conservación y nueva representación en escena a forma de variación, como para su estudio teórico y analítico dentro de la teoría de la danza para una aplicación pedagógica o interpretativa.

La herramienta presentada dentro del estudio es un comienzo de análisis de estos elementos, reconociendo la danza como una actividad artística de gran dinamismo y desarrollo. Esto obliga al estudio de diferentes elementos que puedan aparecer como no tenidos en cuenta dentro de la herramienta de análisis y debería ser considerado y añadido.

Con el estudio teórico y empírico observamos la importancia de formar al creador teniendo en cuenta al receptor. Como creador activo y participante de la puesta en escena, teniendo en cuenta todos los elementos de significación y que su conocimiento se ha deducido tomando como parte importante la recepción, el público. La fundamentación teórica de la investigación nos ha llevado al análisis de las obras de danza dentro de un acto de comunicación en donde se tienen en cuenta todos los elementos que interaccionan, a partir de este análisis se han deducido los elementos teóricos que, tenidos en cuenta en la creación, alcanzarán diferentes significados en cada puesta en escena o recepción.

Para los que investigan en la creación y la enseñanza en danza, se abre la oportunidad en el estudio de diferentes planos de la experiencia, la teoría y la práctica dancística, entrelazados en un punto cercano de referencia con nuestras realidades y vivencias, cada espectáculo aportará conocimientos e información a tener en cuenta para la Teoría de la danza. La herramienta creada constituye un buen punto de partida para ya tener en cuenta la teoría fundamentada, y continuar con el desarrollo de dicha teoría dentro del arte de la danza.

De esta forma se puede concluir:

* El arte escénico contemporáneo goza de gran versatilidad en la elaboración de los procesos y del producto, en concordancia, la información lograda en esta investigación ya alude y permite plantear que el dinamismo de los procesos en danza contemporánea han de tenerse en cuenta, para la creación, la enseñanza y como línea de investigación.

* Dentro de los estudios de danza, tanto para la interpretación y creación, como para la pedagogía, tanto la fundamentación teórica como la herramienta de análisis son de gran utilidad.

* El conocimiento de un marco teórico y de continuo análisis para el conocimiento histórico, de interpretación, creación y pedagógico.

Referencias bibliográficas

- Abad Carlés, A. (2004). *Historia del Ballet y de la danza moderna*. Madrid, España: Alianza Editorial S. A.
- Acebedo, L.F. (2010). Arquitectura y Fotografía: Miradas caleidoscopias sobre la ciudad. *Elementos*, 78. (17). 43.
- Adshead, J. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia, España: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana. Teatres de la Comunitat Valenciana. Consellería de Cultura, educación i Ciencia Generalitat Valenciana.
- Akmaijan, A. y col. (1984). *Lingüística: una introducción al lenguaje y la comunicación*. Madrid, España: Alianza universal textos, S. A.
- Alberti, J. A. (1988). *Dramatización. Archivo del profesor, recursos didácticos*. Madrid, España: Vicens-Vives.
- Alcántara, G. (2010) *Una dimensión interpretativa en el proceso de enseñanza-aprendizaje de las artes a nivel superior*. Educación, arte y signo. Actas de las segundas Jornadas internacionales Peirceanas. Centro de estudios en Interpretación y significación. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 88-94
- Alsina, M.R. (2001). *Teorías de la comunicación: métodos y perspectivas. Volumen 11*. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Amorós, A. y Díez Borque, J. (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid, España: Editorial Castalia, S. A.
- Arbeau, T. (1967). *Orcheosographie*. Nueva York, EE. UU. : Dover Publications, Inc.
- Ariivé, M. (2004). *Lenguaje y psicoanálisis: lingüística inconsciente: Freud, Saussure, Pichon, Lacan*. Argentina: Siglo XXI editores.
- Arnheim, R (2007b). *Arte y percepción visual*. Madrid, España: Alianza editorial.

- Arnheim, R. (1993a). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona, España: Editorial Paidós Ibérica, S. A.
- B. Grigorovich, Y. (1989). *The authorized Bolshoi ballet book of the Golden age*. Michigan, EE. UU. : TFH Publications.
- Badilla Cavaria, L. (2006). Fundamentos del paradigma cualitativo en la investigación educativa. *Revista de Ciencias del Ejercicio y la salud*.4, 1.
- Balanchine, G. y Mason, F. (1988). *101 argumentos de grandes ballets*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Banes, S. (1980). *Terpsicore in sneakers. Postmodern dance*. Boston, Houghton Mifflin Company
- Bartenieff, I. y Lewis, D. (1980). *Body Movement: coping with the environment*. Londres, Reino Unido: Editorial Routledge.
- Barthes, R. (1961). *Elementos de semiología*. Sao Paulo, Brasil: Editora mensamento-Cultrix Ltda.
- Batalha, A. P. y Xárez L., (1999b). *Sistemática da dança I. Proyecto taxonómico*. Cruzquebrada, Portugal: Servicio de ediciones Facultad de motricidad humana Cruzquebrada.
- Batalha, A. P. y Xárez, L. (1998a). *Danza: cursos y discursos. Conferencia interna*. Cruzquebrada, Portugal: servicio de ediciones facultad de motricidad humana, Cruzquebrada.
- Bautista de Toledo, J. (1987). *Estética de la recepción*. Madrid, España: Editorial Arco Libros.
- Beleguer, G. (2010-2011). Decíamos Ayer. Un viaje por los territorios de la danza contemporánea. *Reflexiones en torno la danza. Mercat de les flors*. 36-39.

- Belmas, A. (1963). *Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid, España: Nueva Editoriales Unidas.
- Bocharinkova, Y. y Ulanova, G. (2011). *The Bolshoi Ballet Story*. Literary Licensing, LLC.
- Bojórquez Tapia, C. y Trujillo Muñoz, G. (2002). *En tiempos de danza. Encuentro Binacional de danza contemporánea. 1993-2002*. California, EE. UU. : Universidad Autónoma de Baja California.
- Boris, C. (2007). *La danza contemporánea: técnica y creatividad*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Botana Martín-Abril, M. (2010). *Análisis del espacio en la danza teatral*. Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte. Universidad Politécnica de Madrid.
- Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Madrid, España: Editorial S.XXI.
- Bourdieu, P. (2004). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Editorial Taurus.
- Bourgat, M. (1966). *Técnica de la danza*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Bremser, M. y Sanders, L. (2011). *Fifty contemporary Choreographers*. Londres, Reino Unido: Editorial Routledge.
- Brockett, O. G. y Hildy, F. J. (2004). *History of the Theatre*. Boston, EE. UU. : Allyn and Bacon.
- Brook, P. (2012). *El espacio vacío*. Barcelona, España: Península.
- Bürger P., Gumbrecht, H. U., Hohendahl, P. U., Iser, W., Jauss, H. R., Maurer, K., y col. (1987). *Estética de la recepción*. Madrid, España: Editorial Arco libros, S.A.

- Butterworth, J. y Wildschut, L. (2012). *Contemporary Choreography: A critical Reader*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Cage, J. (2005). *Silencio. Conferencias y escritos de John Cage*. Editorial Ardora Exprés.
- Caldas de Almeida, P. S. (2013). *Para uma pedagogia da dança contemporânea: as proposições de William Forsythe*. Universidad federal do Ceará. Facultad de educação. Área de concentração. Educação.
- Canalias Ávila, N. (2013) *Danza inclusiva*. Editorial OUC
- Cañas, J. (1999). *Didáctica de la expresión dramática*. Barcelona, España: Ediciones Octaedro, S. L.
- Carbonell, A. (1794). *Enciclopedia metódica. Fábricas, artes y oficios*. Madrid, España: Imprenta Sancha.
- Carlson, M. (2005). *Performance. Una introducción crítica*. Vigo, España: Editorial Galaxia, S. A.
- Castelnuovo, E., Sergi, G. (2002). *Arte e Historia en la Edad Media I. tiempos, espacios, instituciones*. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A.
- Cavendish, M. (2008). *Inventors and inventions. Vol. II*. Marshall Cavendish Corporation.
- Celant, G. (1999). *Merce Cunningham*. Editorial Charta.
- Chadwick, W. (1999). *Mujer, arte y sociedad*. Ediciones Destino.
- Chamorro Escalante, C. (2003). *Guía etnográfica: para la investigación de la música y la danza tradicionales*. Universidad de Guadalajara
- Chrimes, S. B. (1972). *Henry VII*. California, EE. UU. : Universidad de California.
- Climenhaga, R. (2012). *The Pina Bausch sourcebook. The making of Tanztheater*. Londres, Reino Unido: Editorial Routledge.

- Colomé, D. (2007-2008). Que la danza sea danza. *Reflexiones en torno a la danza. Mercat de les flors*. 10.
- Copeland R. (2004). *Merce Cunningham: the modernizing of modern dance*. Londres, Reino Unido: Editorial Rotledge.
- Copeland, R. y Marshall, C. (1983). *What is dance?*. Nueva York, EE. UU. : Oxford University Press.
- Cueto Barragán, E. (2008). *La gestión de procesos creativos en la danza contemporánea universitaria de Bogotá*. Departamento de didáctica y organización escolar.
- Culler, J. (1978). *La poética estructuralista. Estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona, España: Editorial anagrama.
- Dallal, A. (1985). *La danza en situación*. México. Editorial Guernika.
- Dallal, A. (1988). *Como acercarse a la Danza*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Dallal, A. (1999). Exploraciones sobre la construcción y reconstrucción coreográficas. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXI, (74-75), 235-253.
- Dallal, A. (2006). *Estudios sobre el arte coreográfico*. México: Universidad Autónoma de México.
- Dallal, A. (2007). *Los elementos de la danza*. México: Editorial Universidad Autónoma de México.
- Dallal, A. (2010). Los ojos del escenario. Escenografías de la danza Mexicana. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Primavera*, 96.
- Davies, E. (2006). *Más allá de la danza. El legado de Laban de análisis de movimiento*.
- De Azúa, F. (1999). *Diccionario de las artes*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

- De Castilhos Moojen, A. y Purper, R. (2014). Estudios coreográficos no ensino superior de dança. *Revista de ciencias humanas, Viçosa. 1*, (14). 121-129DOI: 10.1387/AUSART.14388
- De Naveran, I. y Écija, A. (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. ARTEA editorial, Madrid.
- Dolezel, L. (1999). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid, España: Arco libros.
- Douglas, J. (1985). *The music of Alban Berg*. California, EE. UU. : University of California Press. Berkeley y Los Angeles.
- Duato, N. (2005). *El placer de la danza*. Madrid, España: Editorial síntesis, S. A.
- Duncan, I. (2003). *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid, España: Editorial Akal.
- Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires, Argentina. Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1973). *Signo*. Editorial Labor.
- Eco, U. (1999). *Elementos de semiología*. Buenos Aires, Argentina: Editorial seix Barral.
- Eines, J. (1997). *Didáctica de la dramatización*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Elvira Esteban, A. I. (2007). La danza neoclásica. *Primera revista de danza en Galicia*, 5. 14-19.
- Espada Sánchez, R. (1997). *Mis cartas a María*. Madrid, España: Librerías deportivas.
- Espada, R. (1997). *La danza española, su aprendizaje y conservación*. Madrid, España: Librerías deportivas Esteban Sanz.
- Esteban Cabrera, N. (1993). *Ballet: nacimiento de un arte*. Madrid, España: Librería deportiva Esteban Sanz. Esteban Sanz, S. L.

- Farina, C. (2006). Arte, cuerpo y subjetividad. Experiencia estética y pedagógica. *Revistas de la FAHCE*. 8. 51-61
- Felice, M.C. (2016). *How do choreographers craft dance? Designing for a choreographer- technology partnership*. Association for computing machinery. Conference paper.
- Fernández López, S. (2007). *Como gestionar la comunicación*. Madrid, España: Narcea, S. A. Ediciones.
- Feuillet, M. (1701). *L'art de de`crire la dance, par caracteres, figures et signes demostatifs*. París, Francia: Reimpresión editorial Chez l'auteur et Chez Michel Brunet.
- Fischer-Lichte, E. (1983). *Semiótica del teatro*. Madrid, España: Arco Libros, S.L.
- Folies-Bergere. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. y Buchloh, B. (2004). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A.
- Frabboni, F. y Pinto Minerva, F. (2006). *Introducción a la pedagogía general*. Madrid, España: Siglo XXI de España Editores, S. A.
- Fratini Serafide, R. (2011). *Propuestas teóricas para una narratología en danza*. (Doctorado). Departamento de Filología Catalana de la UAB.
- Fuentes Serrano, A. L. (2004). *El valor pedagógico de la danza* (2004). Departamento de Educación Física y Deporte. Universidad de Valencia.
- Fuentes, S. (2008). *Pedagogía de la danza. Cuadernos de danza nº 3*. Getxo, España: Asociación cultural de la danza. Centro de documentación y estudios de danza.
- Galimberti, U. (2002). *Diccionario de psicología*. Argentina: Siglo XXI, Editores Argentina S. A.

- García del Toro, A. (1995). *Comunicación y expresión oral y escrita: la dramatización como recurso*. Barcelona, España: Editorial Grao de IRIF, S. L.
- García Ruso, H. (1997). *La danza en la escuela*. Barcelona, España: Editorial INDE.
- Gillam, R. (2005). *Performance and Drama in Ancient Egypt*. Londres, Reino Unido: Duckworth.
- Gimena, M. M. (2009). Danza, lenguaje y texto: algunas perspectivas. *Red Sudamericana de danza*.
- Giménez Morte, C. (2007). En el último tercio del siglo XX. Terminología: posmoderno y contemporáneo. *Primera revista de danza en Galicia*, 5. 20-24.
- Giménez Morte, C., García Chova, C., Manzanera Serrán, A. R., Marco Puchol, R., Narbón Cervera, E. y Pérez Pizcueta, B. (2015). Una experiencia pedagógica comunitaria de análisis de repertorio de danza contemporánea: desde la teoría a la práctica y viceversa. *AusArt Journal for Research in art*. 3 (1). 152-165.
- Girdlestone, C. (1957). *Jean- Philippe Rameau. His life and work*. Nueva York, EE.UU.: Dover Publications.
- Goffman, E. (2006). *Frame análisis*. Madrid, España: Siglo XXI y CIS.
- Goldberg, R. (2011). *Performance Art: from futurism to the present*. Thames & Hudson.
- González Morales, A. (2003). Los paradigmas de investigación en las Ciencias Sociales. *ISLAS*, 45 (138), 125-135.
- Gordon Graig, E. (1987). *El arte del teatro*. México: Grupo editorial Gaceta, S. A.
- Grabner, H. (1997). *Teoría general de la música*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- Grave Tirado, C. (2002). *Verdad y belleza: un ensayo sobre ontología y estética*. D. F., México. Editado por la universidad nacional autóctona de México.
- Green, C. (1993). *Juan Gris*. Londres, Reino Unido: Yale University press.

- Grumann Sölter, A. (2008). Estética de la “danzalidad” o el giro corporalidad de la “teatralidad”. *Aisthesis*, (43). 50-70.
- Guasch, A. M. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Guillot, G. y Prudhommeau, G. (1974). *Gramática de la danza clásica*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Hachette.
- Hall, E. (1991). *Gestión de conflictos*. Madrid, España: Ediciones Díaz de Santos, S.A.
- Hatie, U. (1971). *Historia de los estilos artísticos II. Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente*. Madrid, España: Editorial Istmo, S. A.
- Hayman Cummings, W. (1881). *Henry Purcell, 1658-1695*. Nueva York, EE.UU.: House Publishers.
- Hernández Castillo, A. (2009). *La danza académica y su metodología. Análisis del movimiento en relación con la estructura musical*. Valencia, España: Ediciones Mahali,S.L.
- Hernández y Hernández, F. (1991). *¿Qué es la educación artística*. Barcelona, España: Sendai ediciones, S. A.
- Hernández, B.D. (2009). Colección: metodología de investigación. Instrumentos de recolección de información en investigación cualitativa. *Cuadernos de investigación*, 8.
- Hoghe, R. (2008-2009). Escribir con palabras y con cuerpos. *Reflexiones en torno a la danza. Mercat de les flors*. 9.
- Hormigón, L. (2010). *Marius Petipá en España, 1844-1847: memorias y otros materiales*. Editorial Danzarte Ballet.
- Hume Eriksson, M. (2009). *El sistema de la técnica en la pared. Técnica de trabajo corporal*. Badalona, España: Editorial Paidotribo.

- Humphrey, D. (1959). *The art of making dances*. Nueva York, EE. UU. : Rinehart.
- Hutchinson Guest, A. (1983). *Your move: a new approach to the study of movement and dance. Volumen 2*. Londres, Reino Unido: Editorial Routledge.
- Hutchinson Guest, A. (2005). *Labanotation: The system of analyzing and recording movement*. Nueva York, EE. UU. : Published by Routledge.
- Infantes, V. (1997). *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval. (Siglos XIII-XVII)*. Salamanca, España: Ediciones Universal Salamanca.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. Editorial Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- Ingarden, R. (1989). *Estética de la recepción*. Madrid, España: Visor Dis S.A.
- Jacqueline, M. y Smith, A. (2000). *Dance composition*. Londres, Reino Unido: A&C black Publishers.
- Jacques, B. (1987). *La danza moderna*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Jakobson, R. (1974). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, España: Editorial Ariel, S.A.
- Jané, J. (2007-2008). Abstracciones, significados, significantes. *Reflexiones en torno a la danza. Mercat de les flors*. 20.
- Janson, H.W. y Janson, A.F. (1998). *Historia del arte para jóvenes*. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A.
- Joseph, C. M. (2002). *Stravinsky & Balanchine: a journey of invention*. Londres, Reino Unido: Yale University Press.
- Jóvenes críticos en VI FIBA. (2011). *Ojos al mundo. Teatro*. Buenos Aires, Argentina: VI festival internacional de Buenos Aires.

- Jowitt, D. (1988). *Time and the dancing image*. Los Angeles, EE. UU.: University of California Press.
- Judith, B. (2002). *Como hacer tu primer trabajo de investigación. Guía para investigadores en educación y ciencias sociales*. Barcelona, España: Editorial Guedisa, S.A.
- Khan, O. (2010-2011). Un asunto público. *Reflexiones en torno a la danza. Mercat de les flors*. 40-43.
- Kirstein, L. (1964). *Four Centuries of ballet. Fifty master Works*. Toronto, Canadá: General Publishing Company.
- Kirstein, L. (1969). *Dance: A short History of classic Theatrical dancing*. Nueva York, EE.UU: Dance Horizons.
- Klinkenberg, J.M. (1994). *Manual de semiótica general*. Bogotá, Colombia: Impreso por Panamericana formas e impresos, S. A.
- Kowzan, T. (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid, España: Editorial Taurus.
- Kowzan, T. (1997). *El Signo y el Teatro*. Madrid, España: Arco Libros, S. L.
- Krasovskaia, V. (1972). *Marius Petipá and the Sleeping beauty*. California, EE.UU.: Dance Perspectives Foundation.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Kristeva, J. (1984). *El texto de la novela*. Lumen. Barcelona.
- Laban, R. V. (1989). *El dominio del movimiento*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Laban, R. V. (1993). *Danza educativa moderna*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

- Laban, R. V. y Ullmann, L. (2011a. 1ª edición 1950). *The mastery of movement*. Dance books publications.
- Laban, R., V. (2011b. 1ª edición 1966). *Choreutics*. Dance books publications.
- Laboissière Saraiva, R. (2015). Uma proposta de dança documentário e suas implicações pedagógicas. *Arterevista* 5. 67-82.
- Langlade, A. y Langlade, N. (1983). *Teoría general de gimnasia*. Buenos Aires. Argentina: Editorial Estadium.
- Larraín, V (2003). Que es la danza teatro? *Escáner cultural*, 56.
- Lasswell Harold, D. (1948). *The structure and function of communication in society*. Iletisim kuram ve arastirma dergisi sayi 24 kis-Bahar 2007, s.215-228.
- Lausberg, H. (1975). *Manual de teórica literaria. Fundamentos de una ciencia de literatura*. Madrid, España: Gredos.
- Lazarsfeld, P. (1969). *An episode in the History of Social Research: A Memoir*. Cambridge, EE. UU. : Harvard University Press.
- Le Boulch, J. (1992). *Hacia una ciencia en movimiento. Introducción a la psicocinética*. Barcelona, España: Editorial Paidós Ibérica., S. A.
- Lee, C. (2002). *Ballet in western cultura. A History of its origins and evolution*. Londres, Reino Unido: Editorial Routledge.
- Leese, S. y Packer, M. (1980). *Manual de la danza. La danza en las escuelas como enseñarla y aprenderla*. Madrid, España: Editorial EDAF. Madrid.
- Leigh Foster, S. (1996). *Corporalities: dancing Knowledge, culture and power*. Psychology Press.
- Lepecki, A. (2006). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les flors, Universidad de Alcalá.
- Lifar, S. (1945). *La danza*. Barcelona, España: Editorial Labor, S. A.

- López de la Llave, A., Pérez-Llantada, M.C. (2006). *Psicología para intérpretes artísticos. Estrategias para la mejora técnica, artística y personal*. Madrid, España: Editorial Paraninfo, S.A.
- López Sastre, G. (2005). *David Hume. Nuevas perspectivas sobre su obra*. Castilla La Mancha, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Lowery, L. (2006). *Pablo Picasso*. Minneapolis, EE.UU.: Ediciones Lerner.
- Bennasar, B., Jacquart, J., Blayau, N., Denis, M. y Lebrun, F. (2005). *Historia moderna*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- M. Carreira, X. (1989). Recepción, expansión y frustración del ballet moderno en España. *Revista SCHERZO*, 36. 81-83.
- Macara, A. (1998). *Continentes en movimiento. Novas tendencias no ensino da dança*. Cruzquebrada, Portugal: servicio de ediciones facultad de motricidad humana Cruzquebrada.
- Macías Osorno, Z. (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao, España. Editorial Artezblai, S. L.
- Macoine, R. (2005) *Otros planetas: la música de Karlheinz Stockhausen*. Scarecrow Press.
- Madeira, C. (2016). Transgenealogies of portuguese performance art. *Routledge*. 21. 37-46.
- Magill, F.N. (2013). *The 20th century OZ: dictionary of world biography*. Routledge , New York, 10017.
- Mahoney, J. (2007). *La bella durmiente. Sleeping Beauty ballet Theater*. Madrid, España: Editorial SM.
- Manevan, G. (1993). *Música y educación*. Madrid, España: Gráficas Rógar, S. A.

- Mangone, C. y Warley, J. (1994). *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Marcadé, B. (2008). *Marcel Duchamp*. Buenos Aires, Argentina. Libros del Zorzal.
- Marc-Alain, D. (1990). *El lenguaje del cuerpo y la comunicación corporal*. Bilbao, España: Ediciones Deusto.
- Marcelo, C. (1992). *Aprender a enseñar. Un estudio sobre el proceso de socialización de profesores principiantes*. Madrid, España: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Marías, F. (1999). *Velázquez*. Hondarribia, España: Editorial Nerea.
- Markessinis, A. (1995). *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Madrid, España: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, S. L.
- Martín Algarra, M. (2003). *Teoría de la comunicación: una propuesta*. Madrid, España: Editorial Tecnos.
- Matamoros Ocaña, E. (2008). *Augusto Bournonville. Historia y estilo*. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A.
- Mateu Serra, M., Baravalle, M. G., Marimon, X. G y Sardá Crous, G. (2013). Proyectos educativos en danza: una realidad creativa en construcción. *RETOS. Nuevas tendencias en Educación Física, deporte y recreación*. 24. 154-157.
- Mayen, G. (2008-2009). Siempre se lee un cuerpo texto. *Reflexiones en torno a la danza. Mercat de les flors*. 25
- Mcfee, G. (1992). *Understanding dance*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Medina Rivilla, A. y Salvador Mata, F. (2002). *Didáctica general*. Madrid, España: Pearson educación, S. A.
- Megías Cuenca, M. I. (2009). *Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza*. Departament de Psicologia Evolutiva I de L' Educació. Universitat de Valencia.

- Meliá, J. (1975). *Joan Miró, vida y testimonio*. Barcelona, España: Editorial Dopesa.
- Metc, C. (1970). *El cine: ¿lengua o lenguaje?*. En la semiología. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires, Argentina.
- Mircea, E. (2011). *El mito del eterno retorno*. Madrid, España: Alianza editorial.
- Montes, M. (1990). La repentina madurez del teatro-danza en España. *Revista EL PUBLICO*, 103.
- Moreno, M. J. (2008). *La danza teatral en el siglo XVII*. Departamento de literatura española. Facultad de Córdoba.
- Morris (2003). *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada.
- Mounin, G. (1968). *Claves para la lingüística*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Muñoz Huerta, Y. (2010). *El juego para la danza*. Escuela popular de Bellas Artes. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Muñoz Pérez, A. (1927). *Gluck: su vida y sus obras. Los grandes músicos*. Casa editorial Franco-ibero-americana.
- Nassif, R. (1980). *Pedagogía general*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Kapelusz. Monero.
- Nicole Guerber, N., Leray, C. y Maucouvert, A. (1985). *De la escuela.....a las asociaciones deportivas*. Lérida, España: editorial deportiva Agonós.
- Orenstein, A. (1991). *Ravel, men and musician*. Nueva York, EE.UU.: Dover publications.
- Osgood, C. E. (1986). *Conducta y comunicación*. Madrid, España: Editorial Taurus.
- Ossona, P. y Márquez, L. (1981). *Danza moderna, la conquista técnica: método*. Texas, EE.UU.: Editorial Hachette.
- Padilla García, X. A. (2007). *La comunicación no verbal*. Madrid, España: Biblioteca de recursos electrónicos de humanidades E- excelence.

- Páez, D. y Adrian, J. A. (1993). *Arte, lenguaje y emoción: la función de la experiencia estética desde una perspectiva Vigotskiana*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Panofsky, E. (1995). *Vida y Arte de Alberto Duero*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Paoli, J. A. (1979). *Comunicación e información*. México: editorial Trillas.
- Pappacena, F. (1991). *Teoría della danza classica. Analisi strutturali-anatomica. Vol 2*. Milán, Italia: Editore Gremese.
- París, C. y Bayo, J. (1997). *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid, España: Librerías deportivas Esteban Sanz, S. L.
- Parlebás, P. (2001). *Juegos, deporte y sociedad. Léxico de praxiología motriz*. Barcelona, España: Editorial Paidotribo.
- Pasi, M. y Alfio, A. (1987). *El ballet, enciclopedia del arte coreográfico*. Madrid, España: editorial Aguilar.
- Pastora, S. y Pentassuglia, M. (2014). Teaching as dance: a case- study for a teacher practice analysis. *Elsevier ltd*. 70.16-30.
- Patton, M.Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. Universidad de California: SAGE Publications.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética. Semiología*. Barcelona, España: Ediciones Paidós ibérica, S. A.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Peirce, C. S. (2008). *El pragmatismo*. Madrid, España: Ediciones Encuentro, S. A.
- Péra, S. (2008). Escuela de arte en el Monte Verità. *Danza en escena*, 21. 32-33.

- Pérez Buchelli, E. y Ponza Muñoz, P. (2011). Primas hermanas. Proyecto de investigación en danza moderna y contemporánea. *Ministerio de educación y cultura*. Taller gráfico, Ltda. Montevideo, Uruguay.
- Pérez Royo, V. (2008). *A bailar a la calle. Danza Contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la Hª de la danza*. LOM ediciones. Madrid, España: Librerías deportivas Esteban Sanz.
- Pérez Testor, S. y Pérez Testor, C. (2000). El impacto de una clase de iniciación a la danza en la estructura del esquema corporal: proyecto D.E.C. (*Actes de les Jornadas de Danza e investigació*). Murcia: Universidad de Murcia.
- Pérez, M. M. (2009). La composición en danza: estructura compositiva de las frases coreográficas y estructura de la acción dramática. *Danzararte: revista del Conservatorio Superior de danza de Málaga*. 5, 62-70.
- Pérez, S. (2010). Danza esquema corporal y su repercusión emocional. *La investigación en danza en España*. Editorial Mahali. 108-115
- Pérez, S. y Griñó, A. (2010). Imaginar que bailamos nos permite bailar mejor. *Por la danza*, 88. 77-79.
- Pérez, S. y Guerra, M. (2010). De la intuición a la neurodidáctica en las clases de danza. *Por la danza*, 87. 68-71.
- Pérez, S. y Martín, M. (2011). Las emociones estéticas en los espectáculos de danza. *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del teatre. Quaderns de Dansa*, 38. 230-234.
- Pérez, S. y Solana, M. (2010). Las neuronas espejadas. Bailar para ser un buen espectador. *Tiempo de danza*, 21. 36-37.

- Perrín, Julie. (2009). Contra el deterioro de los gestos y la mirada. *CAIRON 12. Revista de los estudios de danza. CAIRON 12*, 261-271
- Picardi, E. (2001). *Teorías del significado*. Madrid, España: Alianza Editorial, S. A.
- Piéron, H. (1993). *Vocabulario Akal de psicología*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A
- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid, España: Ediciones AKAL, S. A.
- Prado Pérez, J. R. (2000). *Revisiones críticas del teatro alternativo británico: 1968-1990*. Castellón de la plana, España: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Preckler, A. M. (2003). *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX. Tomo I y II*. Madrid, España: Editorial Complutense, S. A.
- Pritchett, J. (1993). *The music of John Cage*. Nueva York, EE.UU: Sybdicate de Universidad de Cambridge.
- Rábanos, C. (2010). *Arte actual*. Zaragoza, España: Servicio de publicaciones. Universidad de Zaragoza.
- Raimud, H. (1989). *Pina Bausch*. Barcelona, España: Ultramar editores.
- Ramsay, B (2006). *Judson Dance Theatre*. Londres, Reino Unido: Routledge
- Real Academia Española. Vigésima edición (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid, España: Editorial Espasa Calpe.
- Reason, M. y Reynolds, D. (2010). Kinesthesia, Empathy, and Related pleasures: An inquiry into audiencia experiences of watching dance. *Project. MUSE. Dance research journal*, 42. (2). 42-45.
- Redondo Domínguez, I. (2009). *El signo como medio: claves del pensamiento de C.S. Peirce para una Teoría constitutiva de la comunicación*. Facultad de

- comunicación, Departamento de Comunicación pública. Universidad de Navarra.
- Ribeiro, C., Kuffner, R., Fernandes, C. y Pereira, J. (2016). *3D annotation in contemporary dance: enhancing the creation-tool video annotator*. Association for computing machinery. Conference paper.
- Rodriguez, Lloréns, R. (2009). *La educación en valores a través de la danza en las enseñanzas regladas y el folklore. Propuesta educativa para el ámbito de los estudios oficiales de danza*. Departamento de Teoría de la educación y Pedagogía social. Facultad de Educación UNED.
- Rozas, I. (2008-2009). Abandonar la silla del espectador. *Reflexiones en torno a la danza. Mercat de les flors*. 11.
- Ruiz Otero, S. (2006). *Hermenéutica de la obra de arte literaria: comentarios a la propuesta de Román Ingarden*. D.F., México: Universidad Iberoamericana, A. C. S.A.
- Salazar, A. (1949). *La danza y el ballet*. México: Fondo de cultura económica. México.
- Sampedro Molinuevo, J. y Botana Martín-Abril, M. (2010). Danza, arquitectura del movimiento. *Educación Física y Deporte*, 101, 99-107.
- Sánchez, J. A. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A.
- Sánchez, J. A. (2006). De límites y esencias. *Reflexiones en torno a la danza. Mercat de les flors*. N° 1, 9
- Sanchís Sinisterra, J. (1995). Por una dramaturgia de la recepción. *Revista ADE: boletín de la asociación de Directores de Escena. Madrid (41-42)*. 64-69.
- Sanchis Sinisterra, J. (1995). Por una dramaturgia de la recepción. *ADE, Boletín de la asociación de directores de escena, (41-42)*. 64-69.

- Saussure, F. (2004). *Escritos sobre lingüística general*. Editorial Guedisa, S. A.
- Scholl, T. (1994). *From Petipá to Balanchine: classical revival and the modernization of ballet*. Londres, Reino Unido: Editorial Routledge.
- Schonberg, A. (2007). *Los grandes compositores*. Barcelona, España: Ediciones Robinbook, S. L.
- Serge, L. (1955). *Danza académica*. Editor Esceheer.
- Shannon, C.E, y Weaver, W. (1949). *The Mathematical theory of communication*. Illinois: EEUU: Editorial Press Urbana.
- Sigal y Moiseev, S., Alazraki, R., Marcovich, E. y Epelstein, R. (1993). *Historia de la cultura y del arte*. Naucalpan de Juárez, México: Editorial Alhambra Mexicana, S. A.
- Sinvaldo, O. (2011). *Filosofazendo dança com Pina Bausch: Bricolagem entre experiencia, imagens e conceitos em procesos criativos e pedagógicos* (Posgrado) Universidades Federal de Bahía.
- Snodgrass, M.E. (2015). *La enciclopedia del ballet mundial*. Rowman & Littlefield.
- Spiegel, J.P. y Machotka, P. (1974). *Messages of the body*. Nueva York, EE.UU.: Free Press.
- Stanich, V. D. (2016). The poetics of dance description. *Routledge*. 39. 323-354.
- Steiner, P. (1984). *El formalismo ruso: una metapoética*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- Tamorri, S. (2004). *Neurociencias y deporte. Psicología deportiva. Procesos mentales del atleta*. Barcelona, España: Editorial Paidotribo.
- Tejerina, I. (1994). *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*. Madrid, España: Siglo XXI de España editores S. A.

- Tello, N. (2004). *Pablo Neruda. Poesía y Revolución*. Madrid, España: Ojos de papel ediciones, S. L.
- Tomas, M. (1983). *Iniciación a la expresión corporal*. Barcelona: España: Editorial humanitas.
- Touriñan, J.M. (2010). *Artes y educación. Fundamentos de pedagogía mesoaxiológica*. La Coruña, España: Editorial Netbiblo, S. L.
- Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Turina, J. L. (1994). El estado actual de las enseñanzas de música, danza y arte dramático. *Arte, individuo y sociedad*, 6.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Murcia, España: Editorial Cátedra. Universidad de Murcia.
- Vaganova, A. (1969). *Basic principles of classical ballet: Russian ballet technique*. Nueva York, EE. UU. : Dover Publications. Nueva York.
- Valdés, L.M. (1991). *La búsqueda del significado*. Madrid, España: Editorial Tecnos.
- Vallejo Campos, A. (1996). *Platón el filósofo de Atenas 2*. Barcelona, España: Editorial Montesinos.
- Vicent, G. (2000). Des lieux de danse. *Revista TANZ*, 9-21.
- Vieítes, M. (2004). Repertorio teatral, teorías de la recepción y políticas culturales. Una aproximación tentativa. *ADE Teatro: Revista de la asociación de Directores de Escena de España*, 102, 19-49.
- Vieítes, M.F. (2004). *O teatro*. Vigo, España: Editorial Galaxia S.A.
- Vilar, J.R. (2011). *Viaje a través de la historia de la danza*. Bloomington, EE. UU. : Editorial Palibrio.
- Watzawick, P., Helmick J. y Jackson, Don D. (1985). *Teoría de la comunicación humana*. Barcelona, España: Editorial Herder.

- Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. Editorial El Aguazul.
- Winearls, J. (1975). *La danza moderna: el método Jooss-leeder. Técnica de interpretación y ejercicios*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Victor Lerú.
- Yates, S. (2002). *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Zarrilli, B. (2010). *A interpretación (RE) considerada. Una guía teórico-práctica*. Vigo, España: Editorial Galaxia, S. A.

Anexos

1. Índice de abreviaturas

CND: compañía Nacional de danza

RAE: Real Academia Española

md: mundo dramático

me: Mundo escénico

EC: equipo de creación

PE: público-espectador

RV: receptor virtual

E: emisor

S: Sylphide

ELC: El lago de los cisnes

RyJ: Romeo y Julieta

PDQ: El lago de los cisnes, Pas de quattres

CCN: El lago de los cisnes: coda cisne negro

PM: Petite mort

LSP:N: Le sacre du Printemps, VaslavNijinsky

TGT: The Green table

LSP:B: Le sabre du printemps, Maurice Béjart

DdR: Deshielo de recuerdos

G: Giseliña

P: Pygmalion

CS: Centennial show

LSP:PB: Le sacre du printemps, Pina Bausch

SV: Schritte verfolgen

2. TABLA DE ELEMENTOS DE SIGNIFICACIÓN

MÁSCARA/ FIGURA	VESTIMENTA	Leotardos-mallas	
		Tutú romántico	
		Tutú de plato	
		Tutú variado	
		Corsé	
		Pantalón ancho	
		Vestimenta amplia	
		Vestimenta estrecha	
		Falda	
		Accesorios	
		Colores vivos	
		Colores apagados	
		APOYO CORPORAL	Puntas
			Media punta
	Metatarsiana		
	Calzado liberado apoyo plantar		
	Zapato carácter		
	Zapato Jazz		
	Calzado de calle		
	Pies desnudos		
	PEINADO Y MAQUILLAJE	Pelo recogido (mostrando cara)	
		Maquillaje	
		Ausencia de maquillaje	

ACÚSTICOS	MÚSICA	Música para ballet
		Música de fondo
		Música guía de la coreografía
	LINGÜÍSTICOS/ PARALINGÜÍSTICOS	Sonidos lingüísticos
		Sonidos paralingüísticos
		Ruidos materiales

LIBRETO	Estructura canon (según paradigma)
	Estructura libre
	Ubicación espacial bailarines
	Entradas y salidas bailarines

INCERTIDUMBRE	Creada por el público
	Creada por el clima
	Creada por la escenografía

ESPACIO	VIRTUAL	Muestra/accentúa el espacio creación
		No interacciona
		Diseña el espacio
		Interacciona en el movimiento

ESPACIO	ESCÉNICO DE ACCIÓN	Escenografía realista
		Escenografía minimalista
		Escenografía vacía
	ENTORNO ESCÉNICO	Perspectiva frontal
		Teatro tradicional a la italiana
		Interior
		Exterior

ESPACIO	DE ACTUACIÓN	KINESFERA	Verticalidad equilibrada
			Verticalidad en saltos
			Nivel alto (alturas, espacio, acción)
			Nivel medio
			Nivel bajo
			Base reducida
			Importa diseño espacial
			No verticalidad (desequilibrio)
			No verticalidad en salto
			Utiliza todos los niveles espaciales
			Base amplia
			Importa proyección espacial
		INTERPERSONAL	Invasión mínima entre bailarines
			Rol (entre bailarines) definido
			Empatía mínima entre bailarines
			Invasión máxima entre bailarines
			Tensión espacial con y sin invasión
			Roles entre bailarines intercambiables
			Empatía máxima

ESPACIO	DE ACTUACIÓN	DISEÑO DE GRUPO	Simetría
			Igualdad formal
			Disposición espacial jerarquizada
			Formación espacial equilibrada visualmente
			Asimetría
			Desigualdad formal

CINÉTICO	GESTUALIDAD/ MÍMICA	Con pantomima
		Con gestualidad propia (de la expresividad del intérprete)
		Gestualidad significativa
	PROXÉMICOS	Posiciones codificadas de danza clásica
		Movimientos codificados de danza clásica
		Combinación de movimientos codificados de danza clásica
		Posiciones codificadas de danza moderna
		Movimientos codificados danza moderna
		Combinación de movimientos codificados de danza moderna

3. TABLA DE ORGANIZACIÓN DE DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL
3.1.VIDEOS

CÓDIGO	ESPECTÁCULO	COREÓGRAFO	COMPAÑÍA	AÑO GRABACIÓN
AV-1	<i>Aksak</i>	Gentian Doda	Compañía Nacional de Danza.CND	2010
AV-2	<i>El lago de los cisnes</i>	Mats Ek	Cullberg Ballet	1987
AV-3	a. <i>A medio metro de lo vivido</i>	Kirenia C. Martinez y Leodan Rodriguez	Entremáns	2011
	b. <i>Sí, quiero</i>	Armando Martén y Beatriz Pérez	Entremáns	2009
AV-4	<i>El lago de los cisnes</i>	Mats Ek	Cullberg Ballet	1987
ESTUDIO EMPÍRICO				
AV-5	a. <i>Giselle</i>	Govanni Coralli y Jules Perrot	Ballet del teatro de la ópera de Roma	1980
	b. <i>Giselle</i>	Govanni Coralli y Jules Perrot	Ballet del teatro de la ópera de Roma	1980
	c. <i>Giselle</i>	Govanni Coralli y Jules Perrot	Ballet del teatro de la ópera de Roma	1980
AV-6	<i>Sylphide</i>	Pierre Lacotte after Philippe Taglioni	Ballet de l'ópera national de París	2006
AV-7	a. <i>Pass de quatres. El lago de los cisnes</i>	Marius Petipá y Lev Ivanov	Ballet Bolshoi de Moscú	2006
	b. <i>Coda cisne negro. El lago de los cisnes</i>	Marius Petipá y Lev Ivanov	The Royal Ballet	1980
AV-8	<i>Pass de quatres. El lago de los cisnes</i>	Marius Petipá y Lev Ivanov	The Royal Ballet	2009
AV-9	<i>Romeo y Julieta</i>	Kenneth MacMillan	Alessandra Ferri y Julio Bocca	1996*
AV-10	<i>Le sacre du printemps</i>	Vaslav Nijjisky	Millicent Hodson	1987
AV-11	a. <i>The green table</i>	Kurt Jooss	The Joffrey Ballet	1967*
	b. <i>The green table</i>	Kurt Jooss	The joffrey Ballet	1967*
AV-12	a. <i>Le sacre du printemps</i>	Maurice Béjart	Ballet del Siglo XX	1970

	<i>b. Le sacre du printemps</i>	Maurice Béjart	Ballet del siglo XX	1970
AV-13	<i>a. Pass de quatres. El lago de los cisnes</i>	Mats Ek	Cullberg ballet	1987
	<i>b. Pass de quatres. El lago de los cisnes</i>	Mats Ek	Cullberg Ballet	1987
	<i>c. Coda cisne negro. El lago de los cisnes</i>	Mats Ek		1987
AV-14	<i>a. Petite Mort</i>	Jirí Kylián	Nederland dans Theater	1991
	<i>b. Petite Mort</i>	Jirí Kylián	Nederladn dans theater	1991
AV-15	<i>Romeo Y Julieta</i>	Nacho Duato	Compañía Nacional de danza	1998
AV-16	<i>Deshielo de recuerdos</i>	Chevi Muraday	Losdedae	2008
AV-17	<i>a. Giseliña</i>	Cisco Aznar	Centro coreográfico Galego	2009
	<i>b. Giseliña</i>	Cisco Aznar	Centro coreográfico Galego	2009
AV-18	<i>Pygmalion</i>	Trisha Brown	Trisha Brown dance Company	2010
AV-19	<i>Centennial show</i>	Alwin Nikolais	Ririe-Woodbury Dance Company	1993
AV-20	<i>Le sacre du printemps</i>	Pina Bausch	Tanztheater Wuppertal	¿?*
AV-21	<i>Rosas danst rosas</i>	Anne Teresa de Keersmaecker	Rosas	1993
AV-22	<i>Schritte Verfolgen</i>	Susanne Linke	Susanne Linke	2007

*No se conoce con certeza el año de la grabación.

3.2. FOTOGRAFÍAS

- 1. CONTRAPORTADA LIBRETO OBRA *EXCELSIOR*
- 2. FOTOGRAFÍA LIBRETO
- 3. FOTOGRAFÍA LIBRETO
- 4. FOTOGRAFÍA LIBRETO
- 5. FOTOGRAFÍA LIBRETO
- 6. FOTOGRAFÍA LIBRETO