



La danza en la encrucijada de las artes

Para el coreógrafo americano Merce Cunningham, «la danza es un arte independiente». Pero, según él mismo añade, existen otros elementos que pueden enriquecerlo. En efecto, desde que se convirtiera en un arte del espectáculo en Occidente, a finales del Renacimiento, ¡la danza nunca ha vuelto a estar realmente sola en el escenario! Este arte se adorna de telas pintadas que confeccionan un decorado. Se viste de prendas que destacan, amplifican o limitan el gesto del bailarín, participando de su textura. Se envuelve también de luz, gracias a la invención de la electricidad, un recurso novedoso para la escena. Por último, se conjuga con las melodías y el *tempo* de una orquesta dedicada a su servicio. De este modo, músicos, escritores, pintores y también diseñadores y sastres se unen al coreógrafo para contribuir juntos, en la medida de sus posibilidades, a la obra final. Más allá de esta primera forma de colaboración, vinculada a su condición de espectáculo, la danza ha sabido encontrar en otras artes su fuente de inspiración, lo que le ha permitido renovar su lenguaje. A través de su confrontación con la arquitectura, la música, el circo o el teatro, con los que comparte territorios comunes como el espacio, el ritmo, la virtuosidad o la narración, entre otros, la danza explora nuevas posibilidades y no deja de reinventarse. Así queda patente en las ocho secuencias de este Thema. Un panorama que destaca las aperturas a las que se presta la danza, como arte vivo.

1. Una idea de arte total

Parade

Como productor y director de la compañía de los Ballets russes, Serge Diaghilev concibe el ballet como un punto de encuentro entre las artes: danza, música y pintura contribuyen de igual manera a la obra final. Según afirmó él mismo: «cuando estoy produciendo un ballet, nunca pierdo de vista ninguno de estos tres factores». Tras finalizar la Primera Guerra Mundial, Diaghilev aspira a convertir los Ballets russes en la vanguardia de la creación artística europea y solicita la ayuda de los pintores, los músicos y los escritores modernos. El ballet **Parade** fue creado de este modo en mayo de 1917 en París. Jean Cocteau fue el encargado de imaginar su trama: una compañía de circo ambulante realiza su desfile ante la carpa invitando a los transeúntes a ver su espectáculo. El compositor Erik Satie firma la música del ballet. En ella introducirá el *ragtime*: ésta será la primera vez que aparezca el jazz en el escenario. Pablo Picasso, en la que será su primera colaboración con el mundo del espectáculo, diseña los decorados y el vestuario. Desarrolla su trabajo en colaboración con el del coreógrafo, Léonide Massine. Para los personajes de los «managers» (o jefes), el artista crea construcciones cubistas que los convierten en auténticos «hombres-decorado», cuya coreografía queda determinada por su estructura. El pintor y el coreógrafo culminan con esta obra, según las palabras de Apollinaire, «la alianza de la pintura y la danza, de la plástica y la mímica,



que es el signo evidente de la llegada de un arte más completo» (Programa de los Ballets russes, mayo de 1917).

Crucible

Este mismo deseo de conjugar todos los componentes del espectáculo sirve de base para el trabajo de Alwin Nikolais. Pero, esta vez, es el propio coreógrafo quien se encarga de «mover todos los hilos». ¡Algo que no resulta sorprendente, ya que este artista americano, que se atreve con todo, empezó como marionetista! Para Nikolais, la coreografía es un arte abarcador en el que el movimiento, el color, la forma y el sonido intervienen de manera igualitaria. Al observar la escena con la mirada de un pintor o de un escultor, fue uno de los primeros en atribuir a la luz y a las técnicas de imagen un papel dinámico. Las proyecciones luminosas a partir de diapositivas, los efectos ópticos, como los que pueden observarse aquí, en ***Crucible***, transforman el cuerpo de los bailarines en una especie de pantalla móvil que despliega presentaciones de colores y que bosqueja formas luminosas. A través de la acción combinada de la danza y de la luz, todo el espacio del escenario se pone en movimiento para crear un teatro de abstracción, en el que cada uno de los espectadores puede dar vía libre a su imaginación. ¡Estas visiones, a menudo mágicas, le han valido a su creador el merecido sobrenombre de «el mago»!

2. La arquitectura del movimiento

Les 7 planches de la ruse / Terrain vague

En la obra ***Les 7 planches de la ruse***, Aurélien Bory recupera los principios del *Tangram*, un juego tradicional chino compuesto de 7 piezas geométricas que se pueden combinar de infinidad de formas. En el escenario, esos bloques convertidos en gigantes de madera se desplazan, se unen y componen una arquitectura en movimiento que multiplica los espacios posibles de danza. Este es el nexo de unión entre la arquitectura y la coreografía: ambas trabajan el tema del espacio, de la perspectiva y de la percepción del mundo. En el caso del bailarín, ¿no podría el movimiento compararse a una arquitectura viva modelada por las trayectorias que su cuerpo describe? Así lo consideraba, desde la década de los 30, el teórico y coreógrafo alemán Rudolph Laban, para el que «el espacio es el aspecto oculto del movimiento y, el movimiento, el aspecto visible del espacio».

De este modo, en el *Tangram* gigante de Aurélien Bory, las combinaciones geométricas proponen a los bailarines un conjunto de líneas, entre la horizontalidad y la verticalidad, que prolongan, reducen o suspenden el gesto. Al generar un juego de plenitudes y de vacíos, dividen los espacios en los que sus cuerpos pueden introducirse, apoyarse o arriesgarse al desequilibrio.



De forma similar, en esta secuencia de *Terrain vague*, la coreografía de Mourad Merzouki destaca la variedad de puntos de apoyo de los que puede valerse la danza. Tanto si se trata del suelo, la auténtica pareja de baile para los bailarines de *breakdance*, como si es un poste que invita a desafiar la gravedad, el bailarín puede cambiar sus puntos de contacto (pies, manos, cabeza) con el apoyo que le ofrece el escenario. Libre de explorar las alturas, puede convertirse en acróbata o volatinero. ¡La danza también disfruta convirtiéndose a veces en una especie de circo!

3. Cuando la palabra se une al gesto

Tempus fugit / Le corbeau et le renard

¿Pero, qué es lo que cuenta? Esta es una pregunta que bien podríamos plantear a la danza. ¿Cómo podría expresarse el arte de la coreografía sin contar con un texto, sin recurrir a la palabra, con el cuerpo y el gesto como únicas herramientas? ¿Tiene la intención de narrar una historia? Este fue precisamente una de las apuestas de la danza moderna, que ansiaba alejarse del modelo teatral propio del ballet del siglo XVIII y liberarse de sus convenciones narrativas. Durante la década de los 60, Merce Cunningham expresa la idea de que el movimiento «es expresivo más allá de cualquier intención»: no cuenta nada más allá de su propio movimiento, y la danza expresa lo que significa estar vivo. Este concepto que se aleja irremediamente de los códigos del género coreográfico y que desemboca en un enfoque muy formal del movimiento no impide a los coreógrafos de hoy en día retomar la teatralidad y hacer uso, si es necesario, del texto, tanto para «decir» como para interpretar. En la obra *Tempus Fugit*, del coreógrafo belga Sidi Larbi Cherkaoui, la bailarina toma la palabra de repente. Pero su voz se ve rápidamente anulada por el gesto. Como si las palabras no bastaran (o bien como si simplemente les molestaran) el resto de los bailarines llegan rápidamente a las manos, en una especie de lenguaje de signos mitad inventado, mitad prestado de la danzas de la India. Pero es aquí cuando el sainete vuelve a convertirse en danza, en una referencia de ensueño al cine musical de Bollywood.

En cuanto a Dominique Hervieu, toma prestadas técnicas del cine de Georges Méliès, como los efectos especiales que emplea para escenificar, a su manera, la fábula de La Fontaine, *Le Corbeau et le renard* (El cuervo y el zorro). En lugar de ilustrar [le corbeau et le renard], este extracto literario, la artista prefiere recurrir a efectos de montaje. Emplea el texto original que, recitado en varios idiomas, se transforma en el material sonoro de la coreografía. A continuación, este material se superpone a unas proyecciones de vídeo que confrontan la realidad con lo imaginario, lo vivo con lo virtual, para crear una lectura poco convencional con pinceladas mezcladas de la historia original.



4. ¿Bailas? ¡Es hora de interpretar!

Echoa / El Farruco y su grupo

Estas son las historias sin palabras que nos desvelan los protagonistas de **Echoa**, un espectáculo de Thomas Guerry y Camille Rocailleux. Al embarcarse en una especie de pantomima, los intérpretes implican su cuerpo tanto en su capacidad gestual como en la musical. La respiración, el pecho o la boca, se transforman en un instrumento musical y participan de forma sonora en la coreografía. Aquí, los bailarines y músicos se confunden, convirtiéndose en el eco del otro.

La danza parece haber estado unida indisolublemente a la música. Sin embargo, a lo largo del siglo XX se fue emancipando de ella progresivamente, hasta alcanzar una autonomía total. A partir de la década de los cincuenta, Merce Cunningham decide de este modo que, encima del escenario, estos dos artes comparten únicamente una misma duración y que, si bien ambos se producen de forma simultánea, son completamente independientes. La musicalidad de la danza se despliega entonces siguiendo unos criterios exclusivamente coreográficos. Por tanto, existen danzas que establecen con la música una relación estrecha, incluso de fusión. El Flamenco es un claro exponente de ello. En esta secuencia un jovencísimo **Farruquito** rebosante de talento encadena con pasión toda una serie de taconeos, desafiando el ritmo de las palmas y de las guitarras, alentado por los apasionados gritos de los músicos y cantantes. En esta escena, son los pies del bailarín los que, con sus taconeos, se convierten en un instrumento de percusión y participan plenamente en la interpretación musical.



Para ir más lejos :

AMAGATSU, Ushio, DE VOS, Patrick (trad.). *Dialogue avec la gravité*. Arles : Actes Sud, 2000. 43 p. (Le Souffle de l'Esprit).

BEJART, Maurice. *Lettres à un jeune danseur*. Paris : Actes Sud, 2001. 45 p. (Le Souffle de l'Esprit).

BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky*. Paris : Fayard, 1982. 427 p. (Les indispensables de la musique).

Centre national de la danse, Département du développement de la culture chorégraphique, Cité de la musique (collab.). *La formation musicale des danseurs*. Pantin : Centre national de la danse, 2005. 38 p. (Cahiers de la pédagogie).

DUVIN-PARMENTIER, Bénédicte. *Pour enseigner l'histoire des arts : regards multidisciplinaire*. CRDP de l'Académie d'Amiens, 2010. 270 p. (Repères pour Agir Second Degré).

NOISETTE, Philippe. *Couturiers de la danse*. Paris : Editions de La Martinière, 2003. 163 p.

« Cirque et danse : un rapport ambivalent de séduction », in *Arts de la piste*, 2005, n° 36, Paris, Artcena, p. 15-39. (Hors les murs).

CORIN, Florence (dir.). « Danse et architecture », in *Nouvelles de danse n° 42/43*, Bruxelles, Contredanse, novembre 2003. 218 p.

IZRINE, Agnès. « Les ballets russes », in *Danser Hors série*, Monaco, éd. du Rocher, 2010, 119 p.



Créditos :

Selección de los extractos

Olivier Chervin

Texto y sugerencias bibliográficas

Anne Décoret-Ahiha

Producción

Maison de la Danse

Biografía del autor :

Anne Décoret-Ahiha es antropóloga de danza, doctora de la Universidad Paris 8. Oradora, formadora y consultora, desarrolla propuestas sobre la danza como recurso educativo y diseña procesos participativos que movilizan la corporalidad. Ella anima el "Calentamiento del espectador" de la Casa de la Danza.

El Parcours "Danza en la encrucijada de las artes" nació gracias al apoyo de la Secretaría General del Ministerio de Cultura y Comunicación - Servicio de Coordinación de Políticas Culturales e Innovación (SCPCI)