



El espacio escénico

«¡Sube cuatro pasos al jardín! ¡Luego baja saltando al patio!» ¡He aquí algunas instrucciones curiosas para aquellos que desconocen el lenguaje teatral!¹ Este vocabulario que indica al bailarín cómo habrá de ser su desplazamiento por el escenario se basa en una organización del espacio escénico cuyo origen se remonta a la época del Renacimiento y que se consolidó bajo el reinado de Luis XIV. ¿Cuál es su principio fundamental? El espacio de la representación coreográfica es un cuadro que se observa de manera frontal y que obedece a las leyes de la perspectiva. Las líneas y los planos se ordenan alrededor de un eje privilegiado: el centro, donde tienen lugar las acciones principales y frente al cual se sienta la persona a la que va dirigido prioritariamente el espectáculo (el rey). Georges Noverre, teórico del ballet de acción, confirmaba esta idea en el siglo XVIII. «Si el pintor se somete a las reglas de la perspectiva para crear una ilusión, ¿cómo podría negarse a cumplirlas el director de ballet, siendo una especie de pintor?».

No obstante, a principios del siglo XX, el espacio escénico se convierte en objeto de investigación y de experimentación. Muestra de ello sería el trabajo que desarrolló el escenógrafo Adolphe Appia junto con el especialista en ritmo Emile Jaques-Dalcroze alrededor de la tridimensionalidad, que deriva incluso en la creación de un teatro nuevo en Hellerau. En 1911, Nijinski concibe *Après-midi d'un faune* como un bajo relieve animado: los desplazamientos laterales, de perfil, en la corbata, ofrecen una coreografía que se desarrolla sobre un solo plano.

Durante la década de los 70, la corriente postmoderna americana que revisa los códigos del espectáculo decreta que la danza puede producirse en cualquier sitio: en los *lofts*, en los parques, sobre los tejados de los edificios... ¡Algo insólito para el espectador! Los espacios y los lugares condicionan, de este modo, la relación entre el público y los intérpretes y aportan su granito de arena a las intenciones artísticas, sociales y culturales de la danza. Al proponer otras superficies u otras configuraciones nos invitan también a explorar las innumerables posibilidades del cuerpo en movimiento.

¡Este es un Thema que, sin duda, ha lugar!

¹ La zona del jardín designa el lado izquierdo del escenario, si se observa desde los sillones de los espectadores. La zona del patio es el lado derecho. El escenario en los teatros a la italiana estaba inclinado, por lo que «subir» significa dirigirse al fondo del escenario y «bajar», avanzar en dirección al público.



1. Hacia el escenario a la italiana

La Belle dame / Le Lac des cygnes

En la época del ballet de corte, antecesor de la danza clásica, el espectáculo conjugaba poesía, música y danza y se desarrollaba en el centro de amplios salones, a menudo rectangulares y rodeados en tres de sus lados por varias filas de galerías en las que se sentaban los espectadores. El que se construyó en la mansión Hôtel du Petit Bourbon, uno de los más grandes de todo París, estaba profusamente decorado con columnas con capiteles, frisos, cornisas y arcos. Tras tomar asiento sobre un estrado, en el centro del *parterre*, la familia real disfrutaba de una sucesión de «entradas» o secuencias de coreografía de tipo: solemne, cómico... dependiendo del estilo de los pasos y del número de bailarines. Esta «*belle danse*» (bella danza), que en la actualidad denominamos «danza barroca», ha sido objeto de un arduo trabajo de restauración, acometido por Francine Lancelot, a la que Béatrice Massin rinde homenaje con esta obra. Las diversas «entradas» de *Belle dame* evidencian las figuras y las combinaciones geométricas que la coreografía dibuja sobre el suelo, a través de un vasto repertorio de pasos.

Con la construcción de estructuras permanentes, siguiendo el modelo de la sala «a la italiana», la danza se muda de la corte al teatro y adopta un dispositivo escénico frontal. El primer escenario de danza teatral se inauguró en 1670, un año antes de que Luis XIV dejara de bailar, marcando así la profesionalización del arte de la coreografía. Este sería el predecesor de la Opéra de París.

Además de permitir el desarrollo de maquinaria, el marco escénico también influye en los códigos y las reglas del ballet, que el maestro de danza Beauchamp se encargó de fijar. El *en-dehors*, que exige la rotación externa del fémur y facilita los desplazamientos laterales, la organización de los movimientos alrededor del plano axial y el mantenimiento del centro de gravedad proceden de la incorporación de las leyes de la perspectiva. La configuración del «cuerpo de ballet» tiene también su origen aquí: los bailarines, dispuestos en función de su altura, sirven de marco para los solistas, que se encuentran en el centro del escenario. El esplendor de una coreografía grupal se debe entonces a la manera en la que los planos, las líneas y los ejes se materializan ante el ojo del espectador. Marius Petipa es uno de los artistas que destacaron en este registro, como se demuestra en este extracto del acto II del *Lac des cygnes*. En este extracto podemos observar el despliegue de las bailarinas, que trazan un juego de líneas primero horizontales y luego verticales, transformando un círculo ondulante en un amplio rectángulo, todo ello en una simetría perfecta. ¡Una de las joyas de la danza clásica!



El centro está ya en todas partes

Roaratorio / Sanctum-Imago

Los bailarines de Cunningham se desplazan de una manera completamente distinta, basada en una concepción del espacio absolutamente diferente. Basándose en la teoría de la relatividad de Einstein, el coreógrafo americano [Merce Cunningham] rechaza la idea de un punto de vista único y del centro como el punto de convergencia de la mirada. Si no existe un punto fijo en el espacio, entonces cualquier punto tiene la posibilidad de ser privilegiado. El espacio escénico se libera de cualquier jerarquización y adquiere una nueva dimensionalidad: se convierte en un campo de fuerzas múltiples y complejas que se revela a través de los movimientos del bailarín. De ahora en adelante, el bailarín ya no establece una relación frontal con el público, sino que puede darle la espalda, libre de elegir lo que desea ver. Del mismo modo, también puede, como en el caso de esta secuencia de Roaratorio, permanecer sentado, sobre el escenario, antes de participar en la danza. Ya que, según Cunningham, «un cuerpo inmóvil ocupa el mismo espacio y el mismo tiempo que un cuerpo en movimiento».

Para el coreógrafo, no es legítimo reducir el espacio coreográfico al marco teatral: puede ocupar gimnasios, museos, universidades... Cualquiera que sea el sitio elegido, la danza es, sobre todo «la expresión visible de la vida».

Al igual que Cunningham, Alwin Nikolaïs también opta por la multipolaridad. La luz, el decorado, el vestuario y la coreografía se conjugan para crear un teatro de abstracción, compuesto de formas en continua transformación. Las proyecciones luminosas sobre los bailarines, ataviados en *Sanctum* con bandas de telas y de materiales elásticos, contribuyen a poner en movimiento la totalidad del espacio escénico. Por todos lados, a todo lo largo y ancho del escenario, aparecen y desaparecen unas formas extrañas, coloridas y llenas de movimiento. En *Imago*, los accesorios prolongan los brazos de los bailarines, cuyas trayectorias potenciadas dibujan en el espacio una arquitectura fugaz. La exploración de las posibilidades escenográficas del espacio propuesto por Nikolaïs va acompañada de un trabajo específico con el cuerpo. Ya que, para habitar el escenario, el bailarín debe ocupar el espacio que hay en él.

Dispositivos escénicos

Moving target / Collection particulière / Défilé

Ya en 1985, Nikolaïs había incluido en *Crucible* un enorme espejo para crear juegos con los reflejos de las imágenes. El coreógrafo belga Frédéric Flamand retoma esta idea en *Moving target*, pero para desarrollar una idea muy distinta. Para tratar la disociación mental que caracteriza la esquizofrenia, solicita a los arquitectos de Nueva York Diller + Scofidio que conciban un dispositivo que permita representar el desdoblamiento. Dichos



arquitectos imaginan un enorme espejo inclinado 45º por encima del escenario, colgado de las tramoyas. A través de él, los bailarines ofrecen una doble imagen de sí mismos, en una especie de rivalidad entre horizontalidad y verticalidad, entre estar de pie y estar tumbado. El propio espectador ha de elegir. No puede ver las dos imágenes simultáneamente. El dispositivo escénico le obliga a separar su mirada entre lo real (el cuerpo del bailarín, sobre el suelo) y lo virtual (la imagen reflejada, en lo alto) y a sentir, de este modo, una forma de dualidad.

Collection particulière, de Maria Donata d'Urso ofrece otra reconfiguración del espacio escénico. Esta vez, no se verá ampliado por un espejo, sino [éste] dividido horizontalmente en dos volúmenes, a través de una gruesa placa de vidrio cortada longitudinalmente. Insertada en su interior, la bailarina debe manejar sus apoyos con una gran agilidad para mantenerse en suspensión. Sus movimientos de oscilación entre la parte inferior y la superior de esta línea fotoluminiscente cortan el cuerpo siguiendo su eje de simetría. Mediante el uso de este suelo a la vez elevado y recortado, cuyo material (el vidrio) cambia las relaciones de adherencia y de movilidad, la coreógrafa e intérprete desarrolla una reflexión alrededor del cuerpo, de su estructura y de su superficie.

Los bailarines de *Défilé* también se mueven dentro de un espacio longitudinal. Régine Chopinot ofrece, a través de esta obra, una versión burlesca de una pasarela de moda. Limitada por las dimensiones de la pasarela, y por su disposición en el centro de los espectadores, sentados a los tres lados de la misma, como en un «desfile de verdad», su coreografía se articula alrededor de las idas y venidas entre la parte más cercana y la más lejana, dando lugar a breves escenas humorísticas. Marc Caro graba un clip del espectáculo acentuando, debido a la cámara, el efecto de profundidad estrecha generado por el dispositivo escénico. ¡Para comprobarlo, no se pierda el extracto de este espectáculo que ofrece Numeridanse!

Le défilé / Desa Kela Patra / Stronger

¿*Le défilé*? ¡En Lyon todo el mundo lo conoce! Esta manifestación festiva es uno de los puntos álgidos de la Bienal de Danza que se celebra en el mes de septiembre de los años pares en Lyon. Inaugurado en 1996, el *défilé* se inscribe dentro de la tradición popular de los pasacalles. Pero la particularidad de éste, es que es obra de aficionados. Desde que empieza el invierno, se pide a los habitantes de la aglomeración urbana de Lyon que se unan a cualquiera de los numerosos grupos que un coreógrafo de la región se compromete a guiar. Comienzan las pruebas. Se construyen las carrozas, se cose el vestuario. Se trata de un momento de compartir y de colaborar, que contribuye a reforzar este vínculo social. Tras meses de esfuerzo y de preparativos ¡por fin llega el día D! Centenares de participantes bailan, cantan, tocan música por toda la Rue de la République, animados por los aplausos entusiastas del numeroso público. ¡Casi 300 000



espectadores asistieron a este desfile coreográfico en la Bienal de 2012! ¡Entre ellos, numerosos turistas extranjeros!

En Bali, las músicas y los bailes autóctonos hacen las delicias de los turistas que visitan esta isla de Indonesia. Las representaciones se realizan al aire libre, como aquí, ante el templo de la ciudad de Sebatu, cuya actividad principal es el arte. La disposición de la orquesta de xilófonos, denominada *Gong Kebyar* (o *Gamelan*) define el espacio dedicado a la danza. Casi frente a frente pero dejando la distancia suficiente para la entrada de los bailarines, se encuentran los dos tambores o *Kendang*. A la derecha, los instrumentos melódicos formados por láminas de metal suspendidas, siendo uno de ellos el conductor, y los *barangans*, encargados de ornamentar la línea melódica. A la izquierda, otras dos hileras de gongs, así como los timbales. Rodeados por los músicos y llevados por sus ritmos, los bailarines interpretan una de las joyas del arte coreográfico balinés, antaño reservado a la corte de los reyes y príncipes del lugar. Y los niños de allí, ¡parece que solo pueden ver el espectáculo desde los escalones del templo, justo detrás de los artistas!

Las plazas públicas, las estaciones de transporte, los árboles, las escaleras. Los campos, las obras, los museos... Multitud de experiencias coreográficas insólitas tienen lugar en numerosos sitios de la mano de coreógrafos contemporáneos como Pierre Deloche, Julie Desprairies, Valentine Verhaeghe, Daniel Dobbels o incluso Nathalie Pernette. Como subrayan Sylvie Clidière y Alix de Morant, en una obra dedicada a este tema, aventurarse a usar lugares que no están habilitados comporta una determinada cantidad de incomodidades y de riesgos relativos a las condiciones climáticas, a la irregularidad y la dureza del suelo, a la atención voluble de los espectadores... Pero estas limitaciones ofrecen también nuevas perspectivas de experimentación alrededor del cuerpo en movimiento, de la relación con el espacio. En la obra de vídeo-danza *Stronger*, el suelo blando de un bosque ofrece un apoyo inestable para los pasos de *breakdance*. El terreno ondulado, atestado de piedras y de árboles, ofrece a los dos *B. Boys*, Wilkie Branson y Joel Daniel, unos apoyos insólitos, con unas alturas y profundidades irregulares que consiguen que la coreografía mezcle deslizamientos con escalada.



Ir más lejos :

CHRISTOUT, Marie-Françoise. *Le ballet de cour de Louis XIV : 1643-1672 mises en scène*. Paris : Centre National de la Danse, 2005. 292 p. (Nouvelle librairie de la danse).

CLIDIÈRE, Sylvie, DE MORANT, Alix. *Extérieur danse : essai sur la danse dans l'espace public* [Livre DVD]. Paris : Editions L'Entretemps / HorsLesMurs, 2009. 191 p. (Carnets de rue).

CUNNINGHAM, Merce. « L'espace, le temps et la danse », in VAUGHAN, David, LUCIONI, Denise (trad.). *Merce Cunningham, Un demi-siècle de danse*. Paris : Plume, 1997. 315 p.
DUROSOIR, Georgie. *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les fantaisies et les splendeurs du baroque*. Genève : Papillon, 2004. 160 p. (Mélaphiles).

BOISSIÈRE, Anne. « Appia et les espaces rythmiques », in *Les carnets du paysage*, 2007, n°13 & 14, *Comme une danse*, Arles, Actes Sud : l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage, p. 64-79.

BRUNON, Hervé. « Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV », in *Les carnets du paysage*, 2007, n°13 & 14, *Comme une danse*, Arles, Actes Sud et l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage, p. 81-101.

KUYPERS, Patricia. « Réinventer l'espace scénique : entretien avec Lucinda Childs », in *Nouvelles de danse n° 42/43 : Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, 2000.

SAILLARD, Olivier. (dir.), PINASA, Delphine. *Le défilé : Jean-Paul Gaultier, Régine Chopinot*. Catalogue d'exposition (Moulins, Centre National du costume de scène et de la scénographie, décembre 2007 – mai 2008). Paris : Musée des Arts Décoratifs, 2007. 256 p.

« Une nuit balinaise ». Programme de spectacle, Troupe des artistes de Sebatu (Bali), Biennale de la danse, 14 - 16 septembre 2012.



Creditos :

Selección de extractos

Olivier Chervin

Textos y selección de la bibliografía

Anne Décoret-Ahiha

producción

la 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 Maison de la Danse.

El Parcours "Espacio escénico" se creó gracias al apoyo de la Secretaría General del Ministerio de Cultura y Comunicación - Servicio de Coordinación de Políticas Culturales e Innovación (SCPCI)