

LA DANZA

DEL SIGLO XX,

UN CUERPO

CON MUCHOS ROSTROS



██████████

██████████

Gustavo Adolfo Zapata Ospina

██████████

*THE DANCE OF TWENTIETH CENTURY,
A BODY WITH MANY FACES*

Resumen

El presente artículo busca hallar el lugar del cuerpo en la danza del siglo XX occidental a través de los planteamientos de figuras canónicas de la historia de la disciplina. Con este propósito se ofrece un recorrido, que parte de François Delsarte y culmina en Pina Bausch, en el que se ve cómo cada coreógrafo de la época fue reformulando las visiones de cuerpo que heredó. El artículo concluye que los autores (bailarines-coreógrafos) son el constructo de un siglo cambiante que nos deja el cuerpo como creador no solo de técnicas que posibilitan el lenguaje que hoy comprendemos, sino como vehículo de la creación misma.

Palabras clave:

Danza, cuerpo, siglo XX.

Abstract

This article seeks to find the place the body in Western twentieth century dance through the approaches of canonical figures in the history of the discipline. For this purpose, it offers a tour of François Delsarte that culminates in Pina Bausch and where you see how each choreographer of the time was reformulating the visions of body that inherited. The article concludes that the authors (dancer-choreographers) are the construct of a changing century that leaves the body as creator not only of techniques that enable today understand the language, but as a vehicle of creation itself.

Key words:

Dance, body, twentieth century.

El cuerpo en movimiento ya no solo representa ideas, sino que es la idea.

Julie Barnsley

El siglo XX fue para la danza un prisma en el que se reflejaron múltiples posibilidades creativas y en el que convivieron variadas visiones de cuerpo. Para los artistas del siglo posterior, el camino emprendido por los coreógrafos del siglo XX sigue siendo punto de partida para la creación. Desde la perspectiva de la academia, continúan también siendo referentes fundamentales. El propósito de este artículo es visitar dichos autores a la luz de sus visiones de cuerpo con el propósito de pensar el lugar del mismo en la danza contemporánea. Para tal propósito, haremos un recorrido que parte de François Delsarte y termina en Pina Baush, autores primordiales del desarrollo de la danza en Occidente.

El lector se encontrará, así, con un artículo de reflexión que abre un proceso de investigación más amplio sobre dramaturgias en la danza contemporánea. Como punto de partida del proceso, se busca indagar sobre el concepto de cuerpo en la mencionada disciplina artística. Debido a ello, la primera fase de la investigación se concentra en la revisión de los autores más canónicos del siglo XX y su resultado es lo que se presenta a continuación.

Como se mencionó, el primer autor de este recorrido es François Delsarte (Solesmes, Sarthe, 1811 - París, 1871). Se le valora como uno de los pioneros o precursores de la danza moderna. Contribuyó a la investigación del gesto humano y la expresión teatral, causal determinante para comprender los preceptos básicos del movimiento y la superposición de los mismos. Fundamentó los principios básicos de la danza moderna, ubicando la expresión del cuerpo en

un punto determinante, como lo muestra Guillaume Zacharie (2004, 27) al referirse a Delsarte: “cualquier pensamiento humano correspondía un movimiento específico, y justamente la zona abdominal, eje del torso, centraba los movimientos más importantes de la emotividad psíquica del hombre”. Lo anterior posibilita la expresión del cuerpo en movimiento en su totalidad porque ayuda a dar cimiento a las teorías de tensión-relajación que tanta transcendencia tienen en la creación de diferentes técnicas de la danza moderna en el siglo XX.

Es clara la dualidad en el enfoque de Delsarte en torno al cuerpo como lo nuestro Baril: “el cuerpo es el instrumento; el ser, el instrumentista” (1987, 368), lo que no es un impedimento para dar al bailarín moderno un cuerpo cargado de expresividad, una explosión de movilidad, imputado de emociones estudiadas en forma consciente a partir de la relajación y la tensión del cuerpo. Lo anterior lo ratifica así el mismo autor (1987, 367):

el conocimiento de los principios de Delsarte le permite al bailarín expresar con cada una de las partes del cuerpo los pensamientos y las emociones experimentadas, mediante la práctica consiente y controlada de la concentración y la relajación, dos estados opuestos sugirieron un estado de tensión y un estado de abandono.

En dichas afirmaciones vemos una noción de cuerpo que va más allá de la plasticidad que otorga una amalgama prismática del movimiento en tanto expresión del pensamiento y la emoción.

Otro autor fundamental es Jacques Dalcroze (Viena, 1865 - Ginebra, 1950). Sus aportes transformaron no solo el mundo de la danza, sino también los del teatro, la música, la gimnasia y

la educación física. El cuerpo para este músico y pedagogo suizo es el acceso ineludible entre el axioma y la música, lo que da las bases para crear un sistema de sensibilización musical denominado gimnasia rítmica o euritmia. La noción de cuerpo expuesta por el autor nos la amplía Baril cuando dice: “Dalcroze pensaba que el sentido rítmico es esencialmente muscular, preconizó que el cuerpo debía ocupar una situación intermedia entre el sonido y el pensamiento” (1987, 382). Los objetivos de dicho método de necesidad involucran el cuerpo en busca del “desarrollo del sentimiento musical de todo el cuerpo” (Baril, 1987, 382), además de “despertar de los instintos motores que dan conciencia de la noción de orden y equilibrio” (Baril, 1987, 382) y “el aumento de las facultades imaginativas” (Baril, 1987, 383).

Cabe señalar que el movimiento expresivo en la danza, desde la perspectiva del autor, está orientado hacia una interpretación de la música que brinda un impulso al cuerpo, lo que genera una aproximación al movimiento desde una imagen e integra así la sensibilidad, la inteligencia y el cuerpo, lo que facilita una lógica interna del movimiento.

Si se pasa a otras realidades nacionales y tradiciones corporales, nos encontramos con Rudolf Laban (Pressburg, 1879 - Londres, 1958). Este autor, que considera el movimiento como la expresión vital de la experiencia humana, propuso una noción de cuerpo soportada en el estudio del movimiento que cobija todos los estadios de la vida ordinaria, además de los extracotidianos del lenguaje escénico, en los que el movimiento debe transformarse en el acción visible de lo que denomina “sentimiento interno” (Laban, 1987, 12-37), develando aspectos inherentes al individuo que realiza la acción y manifestando un sinnúmero de sensaciones habitadas por el bailarín para asumir su objetivo escénico.

Laban abordó del impulso dinámico de lo humano y de la esencia del movimiento como exteriorización de la interioridad, manifiesto

“Dalcroze pensaba que el sentido rítmico es esencialmente muscular, preconizó que el cuerpo debía ocupar una situación intermedia entre el sonido y el pensamiento” (1987, 382)

en el potencial creativo como aproximación de la capacidad de interpretación de cada individuo. Así, la forma de creación artística genera proximidad al movimiento como alternativa o basamento de la creación en vínculo con el movimiento a partir de la siguiente premisa: “el lenguaje particular que transmite todo significado” (Baril, 1987, 396).

Laban, como creador de su impronta, definió tres componentes fundamentales para la danza: espacio (emerge del cuerpo del bailarín circunscrito a la distancia o alcance de los miembros del cuerpo en su acción mayúscula desde el cuerpo estático), tiempo (el transcurso, la rapidez y la proporción en la regularidad del movimiento) y energía (fundamento importante en el asunto de lo expresivo del gesto, conjunción del peso o fuerza y la toma de conciencia de dichos elementos para el desarrollo del movimiento).

Una de las figuras femeninas que ocupa un lugar importante en este trasegar es Mary Wigman (Hannover, 1886 - Berlín, 1973). Jacqueline Robinson afirma que “Wigman cuestiona las queridas costumbres motrices, desecha los clichés, los estereotipos manidos, barre los prejuicios y rechaza el miedo” (1990, 10). Esta maestra, fundamental en el concepto de composición en la danza de Occidente, es una coreógrafa determinante en la gestación de la moderna, puesto que le dio al bailarín una conciencia de principios y fundamentos sobre los cuales el danzante se consagra como artista.

Wigman fue una bailarina poseedora de una estructura erudita en relación con el entrenamiento de la danza. Así lo evidencia Baril: “no es una bailarina autodidacta. Ha estudiado di-

versas ciencias del movimiento” (Baril, 1987, 403). Este conocimiento la llevó a proponer aspectos que hoy en día siguen siendo manantial de investigación para las artes: tiempo (observado desde una perspectiva musical en tanto los conteos y fraseos del bailarín); energía (la fuerza dinámica, mover y ser movido, ya que este es el motor de la danza); espacio (no se trata de un espacio tangible, limitado y limitante de la realidad concreta, sino del espacio imaginario, irracional, de la dimensión danzada, este espacio que parece borrar las fronteras de lo corporal y puede transformar el gesto fluido en una imagen de apariencia infinita”) y respiración (“Wigman considera que la respiración es la fuente de todo movimiento”, Baril, 1987, 408).

Al volver al universo masculino, Kurt Jooss (Wasserafinge, Alemania, 1901- 1979) responde a las teorías de R. Laban. La búsqueda de la danza como medio de expresión lo llevó a descubrir una grafía cuya impronta particular aborda elementos teatrales. Jooss enfrenta un cuerpo para la danza escénica lleno de posibilidades expresivas dentro de la noción dramática como elemento esencial de cada pensamiento o impresión que se plantea manifestar.

El aporte a la técnica del coreógrafo, bailarín y maestro de danza alemán se dibuja en el uso enfatizado del torso y los brazos, que tiene lugar en una dinámica elástica que nace en la necesidad emotiva y se aleja de la intención mimética. Dicha técnica asume el cuidado en los detalles del gesto desde una poética luctuosa, mordaz y paradójica.

Llegamos, en este recorrido, a una de las figuras más renombradas: Isadora Duncan (San Francisco, 1878 - Niza, 1927). La norteamericana propuso una danza que acogía y favorecía la variación de las formas de la percepción del sujeto, cuyo cuerpo es instrumento para las emociones y la creación, con el fin de responder así a la amalgama de la modernidad en la que la estructura de cuerpo obedece a diferentes cuer-

pos. De esta forma, visionó una danza sin tapujos o ataduras, libre de la opresión de la técnica clásica, como lo dice José A. Sánchez al citar a Daly en el estudio preliminar que aparece en el texto *El arte de la danza y otros escritos* (Duncan, 2003, 18) y referirse a Duncan: “el cuerpo se convierte en algo transparente, en un medio para la mente y el espíritu”.

Isadora Duncan hizo aportes innegables al constructo de la danza moderna como unificación del concepto y el movimiento. Entre sus contribuciones más destacadas están: la danza en espacios abiertos; la carencia de escenografía, el cambio de vestuario abandonando el concepto clásico (en sus actuaciones se vestía con una túnica transparente, sin maquillaje, con los pies, brazos y piernas desnudos y su largo cabello suelto), la individualidad de la narrativa en la pieza de danza y la expresión en el gesto, entre otras. Las siguientes palabras resumen la visión de Duncan (2003, 75):

A aquellos, que pesar de todo, aún disfrutan con tales movimientos, por razones históricas o coreográficas o de cualquier otro tipo. A ellos les respondo: No ven más allá de las faldas y las medias. Pero miren: bajo las faldas y bajo las medias están bailando músculos deformados. Miren aún más allá. Debajo de los músculos hay huesos deformados. Un esqueleto deformado está bailando ante ustedes. Esta deformación que se manifiesta en un vestido incorrecto y en un movimiento incorrecto, es el resultado del entrenamiento necesario para el ballet. ¡El ballet se condena así al forzar la deformación del cuerpo femenino! ¡Ninguna razón histórica ni coreográfica puede prevalecer contra esto!

Otro aspecto fundamental de la obra de Isadora que ella le legó a la danza moderna fueron sus ideales estéticos y políticos como referente implícito en su producción, cuya visión del cuerpo, como fuerza vital soportado en la perspectiva filosófica de la Grecia antigua del movimiento, ha generado un salto de orden estético productivo para las artes. Así, Isadora se permite, según José A. Sánchez, “liberar a la mujer en la danza y poner de este modo una idea de cuerpo y de

vida más armónica con la naturaleza y con los principios revolucionarios libertad, igualdad, fraternidad” (Duncan, 2003, 7).

Isadora Duncan creó una grieta en los inicios del siglo XX para la danza; en su producción escénica se observa la necesidad de hallarse a sí misma bajo su concepto estético que renueva la danza reivindicando el culto, el rito y la naturaleza del cuerpo. A través de movimientos libres y fluidos que expresaban emociones internas, estaba convencida de que no era su cuerpo el que bailaba, sino su esencia, su alma, su interior.

Esta artista puso en evidencia que el cuerpo está en permanente recomposición, que las formas que el mismo crea través del movimiento son un espacio de manipulación concreto, en concordancia con la producción escénica y con la experiencia de vida del sujeto, lo que da como resultado un orden estético.

Otra figura determinante del siglo XX fue Loie Fuller (Fullersburg, Illinois, 1862 - París, 1928). Coreógrafa, iluminadora y creadora de efectos visuales, su aporte a la danza del siglo XX fue invaluable: transfiguró el cuerpo del bailarín con el fin de que deviniera en presencia y ausencia de la corporeidad en la escena, cuya desmaterialización se asume en tanto movimiento, para llegar a la imagen visual en una condición abstracta que desdibuja el cuerpo pero no el movimiento.

Fuller, como actriz, escenógrafa y bailarina, le brindó al cuerpo en la danza un punto intermedio entre las artes representativas. No es danza ni es teatro. Es un anclaje entre estas artes, que toma al movimiento del cuerpo como eje central de la producción escénica. Mc Coll Crozier y Pérez Wilson (s.f., 3) afirman al referirse a ella: “es mover al movimiento a través de la imagen, es descorporizar, repensar la relación entre materialidad y movimiento”.

La conexión entre cuerpo y movimiento para Fuller transluce luminosidad y se desliza en

la abstracción de la representación del cuerpo, de modo que así que no es uno traspasado, transformado, no son las luces, ni las telas: es el movimiento en presencia-ausencia deconstruyendo su relación con lo que el mundo occidental ha llamado danza. Así lo expuso Fuller: “¿Qué es la danza? Es movimiento. ¿Qué es movimiento? La expresión de una sensación. ¿Qué es la sensación? La reacción del cuerpo humano producida por una impresión o una idea percibida por la mente” (Fuller, citada por Sánchez en Duncan, 2003, 52).

Pasando a otra figura, Ruth Saint Denis (Newark, Nueva Jersey, 1880 - Los Ángeles, California, 1968) hizo su aporte a la estructuración de la danza moderna al transformar la visión del cuerpo y del movimiento en un acto religioso. De igual manera, creó una técnica corporal ordenada y ofreció la fundamentación técnica de la segunda generación de bailarines modernos así como su posterior desarrollo, lo que devino en un cuerpo completo al servicio del movimiento. Así lo muestra Baril: “se ha dicho que ella concibió un sistema totalmente nuevo y muy completo de movimientos: una escuela revolucionaria de la danza; que en los Estados Unidos desencadenó una gran corriente estética idéntica a la que han provocado los más grandes artistas de la historia” (1987, 46).

Por otro lado, Ted Shawn (Kansas City, Kansas, 1891 - Orlando, Florida, 1972) reintegró la grandeza de lo masculino en la danza escénica. Así, acentuó o resaltó el vigor corporal y la elocuencia del gesto masculino como dispositivo esencial para una nueva concepción del hombre en la danza. Creó su compañía *Ted Shawn and his men dancers*, constituida por deportistas, con el propósito de legitimar su posición con referencia a lo masculino y la danza. Las ideas del cuerpo masculino desembocaron en una estética manifiesta de su potencia. Paolillo (2007) alude al respecto:

Ted Shawn visionó a un nuevo bailarín a principios del siglo XX. Investigó desde los principios científicos más reveladores del momento, la anatomía y la

sensibilidad masculina y aportó definitivamente a la consecución de un lugar edificante para el hombre dentro de la danza contemporánea.

Otra mirada al cuerpo desde la perspectiva de Shawn es la desnudez, como lo manifiesta Baril: “desnudó al cuerpo para que pudiera transformarse en auténtico medio de expresión” (1987, 57).

Uno de los ápices de la creación coreográfica se encuentra en nuestra siguiente exponente: Martha Graham (Pittsburgh, Pensilvania, 1894 - 1991). Su premisa: “Para crear hace falta, primero, destruirse interiormente” (citada por Baril, 1987, 78) es fundamental para entender su propuesta. Su vida fue parte de la *poiésis* esencial de la danza. La mítica bailarina, coreógrafa, dramaturga y pedagoga nombrada como “madre de la danza moderna”, cuya concepción cinética del cuerpo ha sido determinante para la danza del siglo XX, dio paso a un estilo que con posterioridad se convirtió en un método de entrenamiento universal una vez definido su vocabulario cinético. Desde su perspectiva, la complexión del cuerpo se modificó en una técnica creada en busca de un ideal estético de perfección para la práctica de la danza. Aunque en sus inicios argumentó que no era su objeto crear una técnica, a sus 92 años afirmó lo siguiente:

Nunca pensé en crear un método. Siempre me dejé llevar por lo que sentía, y solo he querido expresar a través de la danza y del cuerpo aquello que quería decir. Pero nunca me he propuesto hacer ninguna revolución. Lo importante en mi método es no estancarse. No se trata de ninguna ruptura. Todos mis bailarines e incluso yo misma, venimos del método académico. Lo que sucede es que siempre he pensado que el cuerpo podía dar otras cosas y la imaginación ir más lejos (Rovira, 2003).

Desde la perspectiva anterior, Martha Graham construyó un cuerpo para la danza en el que lo representativo transgrede las reglas establecidas por el ballet clásico, al otorgarle a la danza dimensiones y aspectos internos del ser expuestos en estremecimientos a ras de piso (contracciones). Su producción coreográfica está apoyada

en conceptos y sensaciones que el cuerpo puede transmitir, lo que le posibilita al bailarín la comprensión de su expresión autónoma, comprometida con la realidad de la época. En palabras de Baril, Graham “hace del cuerpo un instrumento que forja por sí misma, destinado a transmitir el mensaje que quiere dirigir a la sociedad de su época. Inventa una danza hecha de movimientos que no mienten jamás, y la ofrece a través de su fuerte personalidad teatral” (1987, 75).

El polifacético pensamiento de Graham se reafirmó con elementos como la religión, la filosofía, la meditación, el yoga y la tragedia griega, que nutrieron sus ideas para consolidar su fuerza teatral en su producción artística, en la que las dimensiones del espacio se utilizaron como una paleta de color que compone plásticamente la escena en absoluta libertad con proximidades minimalistas y abstractas, con lo que logra que la misma evoque lugares más oníricos. Debido a ello se le considera como la autora de una teatralidad fundamentada en principios inéditos para la danza en su momento: la psiquis de lo humano y su existencia histórica.

Para Graham, el cuerpo es una constante, es el objeto de estudio, de aprendizaje, de formación, de instrucción, aplicación, memorización, análisis, investigación, observación, es tesis. Ejecuta toda la acción, tiene una connotación de movimiento interior y exterior. Según Álvaro Restrepo Hernández, en entrevista concedida a Viridiana Calvo el día 25 de agosto de 2007 en las instalaciones del Colegio del Cuerpo en Cuerpo de Cartagena,

en el movimiento es donde realmente Graham llega a ser pionera, la investigación hacia el movimiento percusivo, es diferente de romper en el espacio a través del movimiento. Por eso era tan subversiva y a la gente no le gustaba lo que hacía, no podían entrar en sus conceptos innovadores.

La ruptura conceptual radica en la propuesta de transformación de los cánones clásicos hacia el nacimiento de una estética de la emoción, como lo manifiesta la misma Graham: cada emoción, se hace visible primero en el tor-

so. Tórax y abdomen son centro y origen de la matriz expresiva que fundamenta los principios técnicos del estilo Graham, que parten del centro motor del movimiento. Baril define el estilo Graham a partir de los siguientes principios:

- A. Contracción y relajación...** “dan lugar a diferentes impulsos que se traducen en movimientos, caracterizados por la intensidad del dinamismo de dichos impulsos.”
- B. Las caídas...** “la caída no debe de ser un estado de abandono, debe permitir quedarse en las más variadas posiciones de equilibrio”
- C. Los saltos...** “el salto del bailarín debe ser habitualmente amortiguado, como si sólo rozara superficialmente el suelo, para rebotar inmediatamente después de coger fuerzas para renovarse y de este modo tomar un nuevo impulso, lo cual produce un efecto de suspensión en el espacio.”
- D. La concisión:** la economía de medios... “expresar con más intensidad la esencia intrínseca del sentido o de la idea que quiere expresar” (1987, 95-96).

Las anteriores características de movimiento proporcionan el dominio del cuerpo, lo que posibilita el equilibrio, indispensable para múltiples acciones o desplazamientos, con lo que transforma todas las partes del cuerpo desde el punto de vista expresivo y da paso a lo singular del sujeto a través de la individuación de experimentar el mundo y sus conflictos y exponerlos en la danza.

La emergencia de Graham hizo visible la fuerza femenina, que irrumpió como metáfora de la fertilidad en un terreno agotado por lo clásico, del que brotaron semillas frescas de la esencia femenina de la danza y surgieron, entonces, una reconstrucción y una resignificación del cuerpo de la bailarina en la escena artística, que allí adquirió el reconocimiento y la emancipación antes negadas.

La gran coreógrafa Martha Graham, cuyos aportes a la danza fueron incalculables no solo

por su producción artística, sino por el legado técnico cuya noción corporal ha traspasado las barreras del tiempo y el espacio para instaurarse como una destreza indispensable en la formación del cuerpo de los bailarines profesionales, se instauró como bandera de la danza del siglo XX al encabezar los referentes técnicos imprescindibles del corpus académico universal de la danza.

Pasando a otra propuesta, nos encontramos con Lester Horton (Indianapolis, Indiana, 1906 - Los Ángeles, California, 1953) bailarín, maestro y coreógrafo. Su aproximación a la danza permite integrar un sistema de movimiento, mediante la creación de un método de entrenamiento único. Su danza y sus coreografías fueron la manifestación de los conflictos del ser humano, tal como lo presenta Baril (1987, 188-189):

su interés por los problemas inherentes a los grupos étnicos le condujo progresivamente a considerar problemas de la condición humana de la sociedad de su tiempo, particularmente frente a la injusticia social y las consecuencias raciales, su obra se convirtió en la fiel ilustración de todo lo que afecta al ser humano en su cuerpo, en su corazón y en su alma. Entonces creó una danza de teatro realista en el que cada personaje se enfrenta con el acontecimiento, experimenta el clima depresivo de una época caracterizada por el reino de la angustia.

Su técnica comprende al cuerpo como conjunto integral fundamentado en un trabajo anatómico total, encuadrado en flexibilidad, estiramiento, fuerza, coordinación y conciencia corporal. La conquista de estos elementos alarga, tonifica y brinda fuerza y resistencia anatómica con el fin de posibilitar la libertad de expresión.

Los ejercicios de clase son la configuración de elementos que abarcan múltiples acepciones de la fuerza, estiramiento, saltos, manejo del espacio, trabajo de piernas y pies, combinaciones con torso, control del equilibrio, cambios sobre un mismo eje, impulsos, secuencias rítmicas, cambios de peso, cabeza y brazos, caídas, recuperaciones y manejo espacial del cuerpo, entre otros.

Una visión del cuerpo que abandona el carácter expresivo y narrativo, que da paso a un cuerpo y a un movimiento que libera a la danza de intenciones y significaciones desde la óptica de la exposición de lo emocional la ofrece Merce Cunningham (Centralia, Pensilvania, 1919 - 2009). Lo anterior se traduce en una concepción resumida en las siguientes palabras: “siempre he pensado que la danza existía por sí misma”.

Cunningham plantea una mirada del cuerpo del bailarín como individuo-creador alejado de preconcepciones tradicionales, lo que permea la danza, el cuerpo y la creación escénica de una concepción subjetiva, con un sentido de fragmentación y un proceso de composición azaroso y aleatorio. Lo anterior permite no tomar decisiones sobre la pieza escénica de manera directa y genera como resultado un cuerpo y un movimiento desprovistos de argumento, de significación, de ilustración, de objetividad, puesto que la percepción del espectador es el agente determinante de la interpretación del código escénico.

La técnica ya no es un obstáculo para la creación. Así lo muestra Baril cuando dice refiriéndose a Cunningham: “No inventa una técnica de base, sino que personaliza ciertas técnicas convirtiéndolas en su técnica, una técnica rigurosa que utiliza para componer una coreografía desprovista de formalismo estructural” (1987, 232). Esta noción posibilita un cuerpo cuyos axiomas dejan en manos del azar las certezas de la creación y dan paso a la improvisación como mecanismo de composición coreográfica. Aquí, lo aleatorio, lo no narrativo, los espacios no convencionales y lo multimedial abordan el movimiento para dar como resultado un cuerpo múltiple y diverso, en el que la producción escénica se transforma en un proceso de construcción de sentido, atendiendo a los principios en los que no hay terrenos firmes, verdades absolutas o regla fijas. Solo creadores (cuerpos) que materializan el proceso de producción escénica.

En este recorrido, hacemos ahora una parada en el abstraccionismo somático, encarnado en Alwin Nikolais (Southington, Connecticut, 1910

- Nueva York, 1993). Parte de su producción escénica estalla con toda su magnitud y pureza, al reemplazar alusiones figurativas convencionales, sin implicar la negación propuesta por el artista como reto creativo o como colisión sensitiva. Esto lo muestra Dallal Castillo cuando afirma: “el abstraccionismo de Nikolais resulta, así congruente totalizador y visual” (1979, 139).

El coreógrafo abstrae la noción de cuerpo humano para emplearlo como basamento en función, no del movimiento, sino de la experiencia estética, con el propósito de favorecer así las sensaciones perceptivas del espectador. La referencia objetiva o anecdótica al cuerpo humano es difícil de hallar en este creador, que acudió al uso de los múltiples lenguajes escénicos como color, forma y movimiento, que aportan equivalencias anímicas o contextuales y aluden a una lógica compositiva, organizada a través de los cuerpos. A primera vista, parecería producto de una abstracción geométrica o una ondulación amorfa: una transfiguración tal del cuerpo que no puede tener una sola lectura, sino que se despliega en un prisma sensorial que concreta atmósferas.

El despliegue y la utilización de los recursos tecnológicos generan rupturas armónicas intencionales vistas en atmósferas densas cromáticas. La desaparición del cuerpo humano ocurre en la escena tras el ocultamiento en diversos accesorios, como telas elásticas, cintas, estructuras metálicas, entre otros, lo que da paso a una estética en la que figuras geométricas aparecen como consecuencia del movimiento del cuerpo en su totalidad, con lo cual lo indefinible, e infigurable, necesita la creación de un código propio para poder traducirse.

Para cerrar este trayecto, acudimos a una figura emblemática de la danza contemporánea: Pina Bausch. (1940, Solingen, Alemania - Wuppertal, Alemania, 2009). Reflexionar sobre ella implica necesariamente hacer referencia al cuerpo como asunto determinante y que ocupa un lugar vital en su producción coreográfica, que va más allá de su género (folklor, clásico, moder-

no, contemporáneo, posmoderno, videodanza, entre otros). Es herramienta necesaria para la interpretación. Pina Baush le huye a los rótulos, tal como transcribe Segovia (2013):

No me gusta que se me clasifiquen en una fórmula o una definición. No creo que tenga ninguna etiqueta, ni quiero tenerla ... ¿Hago teatro o hago danza? Una pregunta que no me planteo jamás. En todo caso la respuesta puede que esté en la definición de mi compañía: se denomina de teatro y danza. Las dos disciplinas van juntas. Yo lo que trato es de hablar de la vida, de las personas, de nosotros, de las cosas que se mueven.

A partir de esta noción surgen solo cuestiones técnicas encaminadas al análisis de su creación, que se caracterizó por un trabajo coreográfico abstracto y sumamente teatral, esencialmente ligado al ser como individuo y su mundo íntimo, donde el movimiento es visto no con el sentido tradicional que la danza ha tomado a lo largo de su evolución, sino que aborda la forma de manera dramática para hallar su impronta a través de múltiples posibilidades. Así lo señala la misma Pina, citada por Segovia (2013):

Busco simplemente una forma de expresar lo que siento, y puede suceder que esa forma no tenga ninguna relación con lo que entendemos como danza. También ocurre que alguien al ver que los movimientos son simples, piense que no es danza, pero sí lo es para mí. En mis espectáculos hay mucha danza, incluso cuando los bailarines no se mueven. Una caricia también es danza.

Pina, o “la sacerdotisa de la danza teatro”, como la llamó Álvaro Restrepo (2009), imprimió un aporte significativo en el proceso de composición coreográfica, que ella (2009) evocó al decir: “Lo que determina mi proceso creativo son los hechos exteriores. Abrir los ojos para ver lo cotidiano de otra manera, mantener la ingenuidad de la mirada, para cuestionar lo banal, y descubrir secretos”. De esta manera, mediante la transformación del lenguaje del cuerpo, Pina le dio un giro al oficio de la danza en tanto lo escénico y lo consustancial de lo humano, como lo transcribe Falcoff (2009):

la realidad no siempre puede ser danzada, no sería eficaz, ni creíble. En mis últimas producciones me he esforzado por conciliar la danza con aquello que siento, con aquello que quiero expresar. Incluso, muchas veces, cuando ensayo, me olvido de la danza, no la siento como un problema, es decir, hacer que mis bailarines bailen. ¿Por qué hacerlo si no es necesario, si no es natural?.

Conclusiones

La danza moderna evidencia la búsqueda de un lenguaje individualista del bailarín como producto del siglo XX. Brinda una idea de cuerpo transformado que pasa de lo etéreo a lo terrestre, evidenciando su peso, los esfuerzos necesarios para el movimiento, las oposiciones, la gravedad, la energía y la respiración. Lo anterior no solo se confirma en la creación de diferentes técnicas de entrenamiento corporal sino también en la transformación de espacios escénicos. Además, confluye como el resultado de la hibridación de los lenguajes artísticos del folclore, el ballet, lo moderno, lo posmoderno y lo contemporáneo. También responde a un diálogo cinético que transcurre o se materializa en el cuerpo de múltiples exponentes (coreógrafos o danzantes) a partir de la posibilidad de acceder a formas renovadas del cuerpo, elevado el mismo a categorías y actos estéticos como autorreconocimiento humano. Las reflexiones artísticas del bailarín se convierten en cuestionamientos ontológicos desde la perspectiva del arte y, a partir de sus contextos, dialogan con el espectador para posibilitar sintonía con su creación o pregunta.

Así, el cuerpo se vuelve lienzo, barro, pincel, terapia y plataforma para la expresión artística que revela un caos desbordante, que se derrama por sus orificios, transgrede el límite de la apariencia y vive de la anomalía para un conocimiento estético de lo más humano y real (el cuerpo), resultado somático de la cultura.

Referencias

- » Baril, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Paidós Ibérica
- » Bausch, P. (2009, 5 de julio). Los pasos perdidos. *Página 12*. Recuperado el 12 de abril de 2015, de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5413-2009-07-05.html>
- » Dallal Castillo, A. (1979). *La danza contra la muerte*. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- » Duncan, I. (2003). *Arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Akal.
- » Falcoff, L. (2009, 1 de julio). Pina Bausch: mujer que supo ser genial. *Clarín.com* Recuperado el 3 de mayo de 2015, de: <http://edant.clarin.com/diario/2009/07/01/espectaculos/c-01949813.htm>
- » Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- » Mc Coll Crozier, J., y Pérez Wilson, S. (s.f.). *Recorridos de danza y tecnología [parte II]. Loïe Fuller: imagen. Movimiento. Cuerpo desmaterializado. Puesta en escena*. Recuperado el 3 de mayo de 2015, de: <https://postdance.files.wordpress.com/2007/01/reocrridos2.pdf>
- » Paolillo, C. (2007, mayo-junio). 75 aniversario del festival Jacob's Pillow. Danza en la granja. Susy Q. Recuperado el 12 de abril de 2015, de: http://www.susy-q.es/web_susy/susyq_8_3.htm
- » Restrepo, Á. (2009, 3 de julio). Pina Bausch, el fin del cuerpo. Réquiem para la coreógrafa alemana. *El Espectador*. Recuperado el 6 de enero de 2016, de: <http://elespectador.com/impreso/articuloimpreso148849-pina-bausch-el-fin-del-cuerpo>
- » Robinson, J. (1990). *L'aventure de la danse moderne en France*. París: Boug .
- » Rovira, B. (2003). Martha Graham: "El cuerpo es lo más hermoso que existe en el mundo". *Lectures Curtes*. Recuperado el 3 de mayo de 2015, de: [http://www.educaciofisica.com/4.MartaGraham\(coreografa\).htm](http://www.educaciofisica.com/4.MartaGraham(coreografa).htm)
- » Segovia, K. (2013, 29 de enero). Pina Bausch. Expresión de la danza. *Vive le libert . Palabras y hechos en un solo lugar/Words and facts in one place*. Recuperado el 3 de mayo de 2015, de: <http://viveleliberte.blogspot.com.co/2013/01/pina-bausch-expresion-en-la-danza.html?view=sidebar>
- » Zacharie, G. (2004). *Pensar la danza. Premio Ensayos de Danza*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.