



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

18
201

"LA DANZA-TEATRO Y EL NO TEATRO.
LA DANZA-TEATRO Y LA NO DANZA,
O PINA BAUSCH Y LA BUSQUEDA
DE NUEVOS CAMINOS....."



QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LIC. EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A :

MARIA ELIA RAMÍREZ MIRELES

MEXICO, D. F.

1997

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Quisiera dedicar esta tesis a dos personas muy importantes en mi vida: a mi hermana Liz. A ella, por su gran apoyo y cariño incondicional, durante toda mi vida y a Oscar Alejandro Aguirre. A él, por haberme guiado, desde 1985, por el camino que me llevaría a descubrir una de las cosas más maravillosas que he podido conocer en mi vida, algo que ha llegado a ser fundamental para mí, y que amo profundamente: el teatro.

Gracias, a los dos. Por haber estado y por haber creído en mí, en mi trabajo, en mis ganas, en mi necesidad y por apoyarme en mi locura de ser, lo único que puedo y quiero ser: actriz.

El teatro es precisamente mucho más de lo que creo la mayoría de la gente: no es ningún cuadro multicolor, no es simplemente "teatro", sino algo que desata y libera, por lo mismo, algo mágico en nuestra existencia.....

EGON FRIEDEL.

INDICE	pagina
INTRODUCCION.....	3
I ¿ Qué es la danza ?.....	7
II ¿ Cómo surge la danza ?.....	9
III La danza moderna.....	11
3.1 Pioneros.....	13
IV La danza moderna en Europa.....	17
4.1 Precursores.	
FRANCOIS DELSARTE <1811-1871>.....	19
EMILE JAUQUES-DALCROZE <1865-1950>.....	22
4.2 Los fundadores de sistemas.	
Primera generación.	
RUDOLF LABAN <1879-1958>.....	26
MARY WIGMAN <1886-1973>.....	33
KURT JOOSS <1901>.....	39
V El Expresionismo.....	43
5.1 La Danza alemana o expresionista.....	48
VI La danza-teatro.	
6.1 ¿ Cómo surge ?.....	55
6.2 Características.	
¿ Qué es la danza-teatro ?.....	61
6.3 Protagonistas.....	75
VII Pina Bausch y el Wuppertal Tanztheater.	
7.1 ¿ Quién es Pina Bausch ?.....	77
7.2 La danza-teatro de Pina Bausch.....	82
7.3 El Wuppertal Tanztheater.....	88
VIII Conclusiones.....	100
Citas.....	111
Bibliografía.....	118

INTRODUCCION

La primera vez que tuve contacto con la danza-teatro (o danza neoespressionista) fue cuando vi el trabajo de "Utopia", "Barro Rojo", "El teatro del cuerpo" y con obras como "Lo que cala son los filos" de Mauricio Jimenez, no sabía si lo que estaba viendo era danza o era teatro, pero me atrapé, me cautivé, "me enamoré", y surgió en mí la necesidad de saber qué era, de conocerla, empecé entonces la búsqueda y me di cuenta de que ni en el Centro de Información y Documentación de la Danza (CENIDI JOSE LIMON) había información, recorrí bibliotecas, librerías y no encontré nada, hasta que tuve la fortuna de conocer el libro de La nueva cara del bailarín mexicano de Patricia Cardona. Fue así como pude acercarme a la danza-teatro y a partir de ese momento no descansé hasta conseguir la mayor información posible, esta investigación es la respuesta a todas aquellas preguntas que surgieron en mi mente y dichas preguntas son ¿qué es la danza-teatro?, ¿cómo surge?, ¿qué rechaza?, ¿qué busca?, ¿qué niega?, ¿qué plantea?

Mi propósito con esta tesis es armarle su historia a la danza-teatro y al mismo tiempo darle un cuerpo, porque no es un género que haya caído del cielo por arte de magia (aunque así lo parezca), sino que ha recorrido un largo y difícil camino y después de más de veinte años de existencia tiene derecho a que se le reconozca como género independiente y autónomo, pero para reconocerlo primero hay que conocerlo.

No me interesa saber (o decir) si la danza-teatro es danza o es teatro, lo que me interesa realmente es encontrar cuales son los elementos esenciales que hay en ella, que es todo eso que la hace ser tan explosiva, tan mágica, tan vital, tan sensual.

La unión de elementos dancísticos con elementos teatrales la encontramos a lo largo de la historia en varias manifestaciones artísticas como el teatro de evangelización, el ballet o la danza Butoh, así que podría decirse que la danza-teatro siempre ha existido, pero no como género en sí mismo, entonces, para poder entender la danza-teatro o danza neoespressionista hay que remontarse a sus orígenes, los cuales están en el expresionismo alemán.

Cuando vemos un espectáculo de danza-teatro no estamos viendo a bailarines o a actores en escena, como dice Eugenio Barba, estamos viendo "cuerpos en vida, cuerpos que despiertan ecos y silencios..." porque ya no se trata de contar historias con el cuerpo sino que es el mismo cuerpo quien cuenta su propia historia.

Para poder hablar de danza es necesario antes que nada partir del origen, es decir ¿qué es la danza y cómo surge? por que la danza no es como una pintura que podemos ver o una escultura que podemos tocar y sin embargo a pesar de que no podemos tocarla, sí podemos sentirla, como es que de repente la estamos viendo y de repente ya no existe, que es lo que hace al cuerpo moverse y porque baila el cuerpo es de lo que me ocupo en los primeros capítulos.

En el capítulo tercero realizaremos un recorrido desde el surgimiento de la danza moderna y veremos el trabajo de dos bailarinas fundamentales consideradas como las pioneras de la danza moderna, es decir, Isadora Duncan y Ruth St. Denis y la relación de St. Denis con Ted Shawn que dio como resultado la creación del Denishawn, hasta las fundadoras de la "modern dance" en los Estados Unidos, Martha Graham y Doris Humphrey.

Posteriormente trataré más a fondo a los precursores de la danza moderna europea, los cuales son Francois Delsarte y Emile Jaques-Dalcroze, para continuar con los fundadores de sistemas, me refiero aquí, a Rudolf Laban, a Mary Wigman y a Kurt Jooss, quienes sentaron las bases de la danza expresionista, para llegar finalmente al origen de todo este recorrido: el expresionismo.

El expresionismo no fue solamente un movimiento artístico como el dadaísmo o el surrealismo, sino que fue más allá y se convirtió en una postura ante la vida.

Se pueden distinguir tres períodos en la historia del expresionismo: el primero entre 1885 y 1900 es el de los precursores directos, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Ensor, Munch, y Hodler; una segunda etapa nacera hacia 1905 con los pintores del

"Die Brücke", con Rouault y Picasso; la tercera etapa será la del expresionismo alemán y viene entre 1910-1930, y la de Chagall, Soutine y Modigliani en París.

El expresionismo se desarrolló entre 1885 y 1933 y el expresionismo alemán de 1905 a 1933, y la Primera guerra mundial de 1914 a 1918, el expresionismo alemán es la respuesta del hombre ante la guerra.

"Entonces había un rechazo al paternalismo de las estructuras sociales, al avance industrial, a los valores tradicionales y una depresión aplastante. Esto despertó un reencuentro con la naturaleza. Los jóvenes volvieron los ojos hacia su propia corporalidad y se proyectaron con un sentido solidario hacia los demás. Rechazaron todo autoritarismo y a pesar de una ausencia de actividad política concreta se declararon pacifistas. Su bandera no fue otra cosa que su autodeterminación."(1)

Los alemanes no tuvieron otra opción, una oportunidad de "ser", así que sólo pudieron azotarse, pegarse, gritar, enojarse, humillarse y rescatarse para reclamar ferozmente un poco de ternura. Es indispensable tener presente su contexto histórico para poder entender su rebeldía, para poder entender el sentido del expresionismo.

"El expresionismo rompió con la estrechez formal del ballet clásico ortodoxo. Rechazó en el plano estético todo efectismo ilusionista, todo truco o adorno ajenos al contenido humano esencial. Aspiró a lo desmesurado de la expresión y repudió la banalidad y el vacío de una sociedad desprovista de espíritu. Expresó la nostalgia de una renovación radical de la vida humana y de la creación artística desde las fuentes primigenias, desde las fuentes simbólicas del inconsciente, que son el puente entre lo racional y lo irracional, entre el hombre primitivo, - sin la contaminación de lo civilizado- y el hombre actual."(2)

Del expresionismo continuó con la danza expresionista y sus características, su sentido y estructura. En el capítulo sexto me ocupo exclusivamente de la danza-teatro, de cómo surge, qué es, que no es, que busca, que rechaza y quienes la hacen.

El concepto de danza-teatro es utilizado por los pioneros de la danza expresiva alemana pero fue hasta los años 70 cuando una joven generación de coreógrafos comenzó a utilizar el término principalmente como delimitación del ballet clásico, y fue Pina Bausch quien adoptó el término como nombre de su compañía: El Wuppertal Tanztheater.

Ella fue la que estableció la danza-teatro como género independiente junto al ballet clásico, consiguiendo liberarse del compromiso de bailables operísticos, rompiendo con todas las normas del ballet y atreviéndose a buscar, a explorar por nuevos caminos, por caminos desconocidos.....

Siendo Pina Bausch la más representativa coreógrafa de danza-teatro es indispensable conocer su trabajo, por eso en los últimos capítulos me ocupé exclusivamente de ella y del Wuppertal Tanztheater, ¿Quién es Pina Bausch?, su formación, su método de trabajo, cómo es la danza-teatro de Pina Bausch y cómo la crea, cuál es su temática, ¿por qué es tan controversial y al mismo tiempo tan fascinante su trabajo?, ¿por qué muchas piezas de su repertorio, si no es que todas, que ella creó desde hace diez o veinte años todavía nos siguen dejando impresionados, impactados? pues quienes hemos tenido la fortuna de ver una obra de Pina Bausch sabemos que no podremos olvidarla.

He expuesto algunas de las razones que me motivaron para realizar esta investigación pero en el fondo se, que quizá todo esto, solo fue un pretexto para poder sumergirme en este mundo maravilloso que es la danza-teatro.....

I ¿Qué es la danza?

Empezaré por una cuestión fundamental: ¿qué es la danza?

La danza es una apariencia, una aparición. Surge de lo que hacen los bailarines pero no son los bailarines. Es un despliegue de fuerzas en interacción, estas fuerzas son creadas para nuestra percepción y sólo para ella existen, la danza es una entidad virtual, es una aparición de poderes activos, una imagen dinámica.

"Lo que vemos, oímos y sentimos son las realidades virtuales, las fuerzas motoras de la danza, los aparentes centros de poder y sus emanaciones, sus conflictos y resoluciones, su elevación y declinación, su vida rítmica. Éstos son los elementos de la aparición creada, los cuales por su parte no son dados físicamente sino creados artísticamente".(3)

¿Qué es lo que tiene la danza que nos deleita tan intensamente? La danza crea un mundo de poderes. La imagen creada en la danza es algo más que una aparición perceptible porque esta aparición presentada a nuestros sentidos y a nuestra sensibilidad nos da la impresión de ser algo cargado de sentimiento, pero no es solamente el sentimiento del bailarín, este sentimiento es algo que pertenece a la danza misma.

¿Qué se expresa en una danza? Una idea, una idea del modo en que sentimientos, emociones y todas las demás experiencias subjetivas vienen y se van, su crecimiento y desarrollo, la síntesis de nuestra vida interior.

Las fuerzas físicas que actúan en el cuerpo humano cuando ocurre el movimiento y penetran en el espacio también han sido consideradas como motoras o propulsoras de la acción dancística.

No importa que estas fuerzas sean virtuales o irreales, fingidas o imaginadas, tampoco que se combinen con elementos de la realidad o permanezcan dentro de su fuente: el cuerpo humano. La danza será precisamente el producto, el resultado de dos o más polos de tensión.

Algunos creadores han vinculado profundamente a la danza con el gesto, en cuanto a un "gesto sentido" o a un "gesto verdadero" que surge del sentimiento, del interior del interprete.

Otros han pensado que la danza es el dominio que ejercen los cuerpos humanos sobre la fuerza de gravedad. Éste fue el principio que reconoció Isadora Duncan.

¿Por qué la danza nos aparece como un arte fugaz en lo inmediato? Nada es comparable a un espectáculo de danza, ni siquiera las secuencias filmadas de este mismo espectáculo. Quizá porque a la danza le es indispensable un espacio físico para trascenderse. Tal vez solo el movimiento (la acción y/o inacción de los cuerpos humanos) y su prolongación en un espacio, que deja de ser físico gracias a la experiencia, constituyen los elementos básicos de la danza.

Y en estos elementos las proporciones del cuerpo del bailarín, la longitud de sus miembros, la textura de su piel, la manipulación de ellos y de su rostro "hacen" a la danza y no solo la "complementan". En este sentido, la necesidad de que la experiencia dancística ocurra en el espacio físico constituye la garantía de la "inmediatez" de la danza. La cercanía de los cuerpos de los bailarines; la combinación espectador-bailarín (que en las danzas rituales se confunde y anula); la penetración de los cuerpos en el espacio, forzándolo a ser, a sobrevivir, a devenir distintos espacios simultáneos, la incorporación de sucesivos diseños móviles, sucesivas arquitecturas instantáneas, hablan de un arte vivo que requiere de interpretes y escenarios vivos. No importa que tan abstracta llegue a ser una danza, será expresión de vitalidad biológica, de intensa manifestación humana.

La fascinación que produce la danza es su posibilidad de conmovir al inconciente. La danza es el camino más corto para llegar al hombre.

II ¿Cómo surge la danza?

No me referiré en este capítulo a la historia de la danza y a su desarrollo, sino al origen de la acción dancística en sí misma.

El surgimiento de la danza moderna ha hecho que un gran número de investigadores y pensadores intenten una explicación del origen de la acción dancística y establezcan los parámetros en los que esta actividad se realiza y expresa.

Hay investigadores que se guían por los registros históricos y sobre todo, antropológicos de la cultura dancística y le otorgan un origen de tipo sensualista, considerándola una "reacción motriz placentera, un juego que fuerza un exceso de energía en un cuadro rítmico".

Mediante esta explicación sensualista (relacionada sobre todo a grupos humanos numerosos, creadores de ritos y ceremonias, o bien a monos antropóides incapaces aun de propiciar una práctica intelectualizada, sistematizada a través del conocimiento) los investigadores plantean los orígenes de la danza a parámetros estrictamente culturales-organizativos, sin intentar una explicación más "biológica", aunque insistentemente poética, es decir, la explicación del surgimiento de la danza como resultado de la carga sexual y afectiva que se manifiesta antes y después del coito.

O sea, la danza como un acto de amor, con sus preparativos, logros y posteriores consecuencias, como una experiencia total, precisa, que define y reconoce un período a partir de "lo móvil inexpressivo" (que significaría el a priori del acto) hasta "lo inmóvil expresivo" (el estado a posteriori).

Considero a la danza como la primera manifestación artística del hombre, aun antes de que existiera la palabra, el lenguaje, de que se desarrollara la inteligencia, la tecnología, la ciencia, el arte, el hombre primitivo ya danzaba, danzaba para invocar a los dioses, a la naturaleza, para declarar la guerra o el amor, para comunicarse con su entorno, para expresarse, danzaba en el júbilo amoroso así como en la desolación de la muerte.

"En su manifestación más elemental, la danza puede aparecer como producto de una descarga emocional en el individuo, pero, inmediatamente socializada, adoptara desde las más primitivas formas de sociedad un carácter protocolario, regulada estrictamente por los jerarcas. La "descarga emocional" tiene, en sus casos más rudimentarios, un aspecto epileptico, como todavía hoy lo vemos en las danzas de los pueblos de culturas primitivas. Los gestos desordenados del epileptico, su estar fuera de sí, tienen una importancia mágica esencial, y tienden a codificarse en la repetición de los trances, adoptando una técnica. La más elemental en todas las artes consiste en la simple repetición. Una repetición de los gestos propios de la descarga sentimental es ya una forma de danza"...[](4)

¿ Cuantos siglos han hecho imposible ofrecer la desnudez del cuerpo, mostrar los movimientos naturales del hombre y la mujer ejerciendo sus derechos al amor, a la libertad, a la expresión directa ?

III La danza moderna.

Alberto Dallal dice en su libro "El aura del cuerpo" que la danza moderna surge de la búsqueda del ejercicio de la libertad y del rompimiento formal y conceptual con los esquemas de la danza clásica. Su técnica se remite al origen, a la raíz: al cuerpo. Su poética es real: abstracción desde el suelo a partir del mundo.

Como movimiento estético, la danza moderna no se limita a "re-crear" las antiguas formas coreográficas, las sensaciones, situaciones y sucesos del pasado. No re-descubre la anécdota y la historia: la crea.

La danza moderna hace realidad, no la describe. Danza moderna implica sobre todo ir más allá de las "temáticas" propias del arte y del espectáculo, descubrir las características y cualidades esenciales del cuerpo humano, canalizar los impulsos más hondos que hacen "ocurrir" al movimiento, propiciar el juego y la combinación entre los cuerpos, situar la armonía y la ruptura virtuales y reales del espacio y a la vez, poetizarlo, vigorizarlo, identificarlo.

La danza moderna es inquietud, gozo y reflexión; es el arte que descubre en su forma más radicalmente auténtica al ser humano y esta autenticidad la define y la hace trascender.....

Con la danza moderna las emociones, anhelos y conflictos humanos empezaron a tener enorme importancia, los coreógrafos buscaron sumergirse y llegar al fondo de las ideas y pasiones del hombre por lo que se vieron obligados a crear un lenguaje corporal y coreográfico nuevo.

Por su parte lo "moderno" se fue dando como una negación del romanticismo y como un regreso a lo más esencial de la vitalidad humana. Pero fue el impulso de liberar el cuerpo y la emoción, lo que marcó el gran cambio en el concepto de la danza. Abrió así el camino para una danza más humana.

Fue la inquietud de Isadora Duncan la causa directa de la transformación radical de las formas dancísticas, del cambio profundo que hace surgir la danza moderna primero y la danza contemporánea después, como movimientos vanguardistas en el arte del siglo XX. La danza moderna gracias a Isadora Duncan busca hoy en día la práctica feliz y rigurosa de la totalidad de los movimientos del cuerpo y del hombre como ente histórico.

3.1 Pioneros.

La danza moderna es un producto del siglo XX. No es fruto del azar sino de una necesidad, la necesidad que se impone naturalmente a ciertos artistas convencidos de que en lo sucesivo les será imposible crear al margen de las preocupaciones estéticas de su época.

A principios del siglo XX asistimos a un período de tanteo, de búsqueda, durante el cual los experimentos se prestan a veces a confusión. Las pioneras de la danza moderna, dos mujeres americanas, Isadora Duncan y Ruth St. Denis, no son aceptadas en un principio como bailarinas de danza moderna. Para ellas, la danza es el reflejo de lo que sienten, de lo que quieren expresar intensamente con su cuerpo, sin preocuparse ya de consideraciones de orden técnico o estético. Son bailarinas libres.

Durante algún tiempo, el calificativo de "libre" se da a todo tipo de formas de danza distintas a la danza clásica conocida hasta aquel entonces, la cual se fundamenta sobre unas bases elaboradas y después codificadas a partir del siglo XVII. Los pasos, los gestos y las posturas de esta danza se manejan siempre en el ferreo marco de los principios inmutables de la técnica clásica.

Como pioneras de la danza moderna, constituyen el primer grupo de bailarinas modernas. Al contrario de Isadora Duncan, que sigue una carrera como solista, Ruth St. Denis después de conocer a Ted Shawn se asocia con él y juntos crean el Denishawn, institución que se convertirá en la verdadera cantera de bailarines-coreógrafos de los años 1920-1930. En el seno de la escuela, los bailarines se inician en la técnica de danza elaborada por Ted Shawn, la cual está muy influida por los principios del francés Francois Delsarte.

Isadora Duncan sienta las bases de la nueva danza repudiando los métodos académicos del ballet clásico, oponiéndose a la utilización de decorados, vestuario, música y técnica de enseñanza tradicionales, propone la vuelta al contacto con la naturaleza y la tierra, consiguiendo que los bailarines se deshagan de la zapatilla y se descalcen.

Isadora Duncan no inventó la danza, lo que hizo fue redescubrir el cuerpo humano para la danza, limpiarlo de su propia rigidez, liberarlo de viejos anquilosamientos.

Después de este primer grupo de pioneras, otras bailarinas, también mujeres, toman el relevo, y cada una de ellas elabora su propio sistema de movimientos, adecuado a las necesidades de la expresión de su personalidad. Esta segunda generación de bailarinas constituye la generación de la "modern dance", a la que pertenecen Doris Humphrey y Martha Graham, que junto a Charles Weidman, alumnos los tres del Denishawn, constituyen lo que se ha venido a llamar la generación histórica procedente del Denishawn.

Especialistas de la técnica, Doris Humphrey y Martha Graham dirigen sus investigaciones hacia las leyes naturales del movimiento. Doris Humphrey se forma en el Denishawn y forma con Charles Weidman su propia escuela y su compañía de ballet. Durante más de 20 años difundió sus ideas dancísticas trabajando en Nueva York y posteriormente en varias escuelas de norteamérica. Fue por muchos años la directora artística de la compañía de José Limón.

Martha Graham asentó definitivamente los recursos, procedimientos y posibilidades de la danza moderna. Gracias a ella se sistematiza un movimiento estético, se ordena y acomoda una información desperdigada, se sintetiza un conjunto de experimentos.

Martha Graham elaboró y sistematizó nuevos movimientos de piso e inspirada en las bases de la danza oriental inició la incorporación a los métodos de la danza occidental los movimientos para arrodillarse, ponerse en cuclillas, levantarse y desplomarse, entre muchos otros.

Martha Graham significa una coyuntura en la historia de la danza, no sólo por su capacidad e inventiva técnicas sino por su imaginación creadora y su acción integradora en el campo de las artes del espectáculo.

Martha Graham y Doris Humphrey establecen sus principios, su técnica personal, crean su propio lenguaje, lo explotan con sus creaciones y lo imponen.

Esta generación de la modern dance es un auténtico producto americano. La expresión modern dance se utiliza por primera vez en abril de 1926 para designar el trabajo de Martha Graham, quien ha creado una forma de danza que no se puede afiliar a ningún sistema de danza conocido.

La modern dance se convierte en una forma de danza que evoluciona paralela a la marcha del tiempo. Doris Humphrey, Martha Graham y Charles Weidman forman el embrión de la segunda generación de bailarines de danza moderna que engloba a otros artistas como José Limón, Hanya Holm y Helen Tamiris, bailarines-coreógrafos directamente influidos por aquellos pioneros, y que son en su mayoría creadores independientes, como Anna Sokolow, Pauline Koner, Sybil Shearer, Jean Erdman, entre otros.

La segunda generación de la modern dance ha abandonado definitivamente toda intención de mensaje político o social. Nuevas técnicas y vocabularios favorecen la apertura al teatro del absurdo.

Posteriormente surge una tercera generación de bailarines que utilizan la música electrónica al mismo tiempo que guardan la influencia de la estética musical del compositor John Cage, que Merce Cunningham ilustrara de manera brillante. Las creaciones de este tercer grupo requieren una forma de emoción no convencional, como lo demuestran las sorprendentes abstracciones de Alwin Nikolais, la sutil utilización del gesto cotidiano por parte de Merce Cunningham, la habíl mezcla de movimientos de Paul Taylor o la explosión de interioridad de Murray Louis.

Los creadores pertenecientes a esta tercera generación de bailarines de danza moderna se convierten así en los creadores de la danza del teatro del absurdo, que sucede al teatro dramático de Martha Graham, el cual expresaba las preocupaciones filosóficas y estéticas de la coreógrafa.

A partir de los años setenta, constatamos que la evolución de la danza esta condicionada principalmente por la explotación del factor "espacio", elemento en el que no se había profundizado anteriormente.

Aparecen creadores de formas y de movimientos que constituyen la célula de una cuarta generación, la de la "nouvelle dance", que sucede a la "modern dance".

Esta nouvelle dance no se opone a la danza moderna sino que constituye su prolongación natural. Sus animadores no intentan expresar un estado psicológico.

Sus creaciones se distinguen sobre todo por el hecho de que se sitúan en lugares poco habituales hasta entonces en las representaciones coreográficas. Los artesanos de esta nouvelle dance tratan al movimiento, ya sea movimiento de danza como movimiento de no danza respecto a su situación en el espacio, los gestos y los movimientos reflejando el momento de un acontecimiento inmediato previsible o imprevisible.

Del mismo modo que la danza moderna, la danza clásica ha intentado también ponerse al día respecto a la evolución del pensamiento del hombre durante estos últimos treinta años. Pero el énfasis del movimiento nacido del sistema clásico pone de relieve que si bien el lenguaje es a veces distinto no utiliza un nuevo vocabulario, dicho lenguaje no es nuevo ni en su esencia ni en su estructura, los principios de base: energía, espacio y tiempo se mantienen en una misma gama de intensidad, sólo se modifica la apariencia a medida que la obra coreográfica ilustra la corriente psicológica o estética del momento.

IV La danza moderna en Europa.

Si echamos un vistazo en Europa, comprobamos que los principios de las teorías aplicadas por los bailarines del Denishawn, que dieron el autentico impulso a la danza moderna, fueron tomadas del trabajo del francés Francois Delsarte, que data de la primera mitad del siglo XIX.

A principios del siglo XX, el suizo Emile Jaques-Dalcroze establece un método de expresión corporal: la rítmica. El húngaro Rudolf Laban crea un verdadero sistema de danza moderna y forma a sus discípulos: Mary Wigman y Kurt Jooss, que llegarán a ser los teóricos de los que se consideraran los principios básicos de la danza moderna europea. Pero el curso normal de su carrera se vería alterado por el hecho de que Alemania atravesaría durante más de veinte años un difícil período de su historia. Laban y Jooss se refugiaron en Gran Bretaña, mientras que Mary Wigman se quedó en Alemania y se dedicó a enseñar.

Es importante recordar la situación de Alemania, el medio en el que vivieron los precusores de la danza expresionista: en 1933 Adolfo Hitler fue nombrado canciller por disposición de Hindenburg, ese mismo año se acrecentó definitivamente el dominio de los nazis sobre el gobierno. En julio el Partido Nacional-socialista fue declarado como único partido que se admitiría en todo el país, y simultáneamente la vida pública de la nación fue siendo modelada de acuerdo con el ideario de Hitler, que insistía en que se luchara contra las tres internacionales que él mencionaba: la negra (la Masonería), la amarilla (el Judaísmo), y la blanca (la Iglesia Católica).

Hitler, dueño absoluto de la vida alemana, dictó leyes de excepción contra los hebreos y católicos. Comunistas, católicos, judíos y toda clase de opositores fueron mandados a los campos de concentración. La exaltación de la raza germánica aña, especie de mezcla de orgullo nacionalista, fanatismo y adopción de teorías racistas, tuvo caracteres de paganismo acentuado y de allí se siguió en buena parte la hostilidad en contra de los judíos, a los que se privó de todos sus derechos. Económica y socialmente se forjó en Alemania un régimen totalitario, en el que el gobierno ejerció poder desmedido sobre las empresas y sobre todos los organismos sociales.

Sin embargo, a partir de 1931, Hanya Holm, alumna y discípula de Mary Wigman, se establece en Estados Unidos, y difunde los principios de la danza moderna de Europa central.

La historia de la danza moderna nos enseña que ésta es un fenómeno esencialmente americano y que durante tres cuartos de siglo, únicamente Nueva York ha permanecido como terreno propicio para la expansión de esta nueva forma de danza elaborada a principios del siglo XX.

Por otra parte, mientras la danza moderna evoluciona en Estados Unidos, otros países ven a sus bailarines reaccionar también contra la rigidez de las reglas de la danza clásica. Quieren modificar esta forma de danza y enriquecerla con sus aportaciones personales por lo que crean una forma de danza que recibirá el calificativo de "libre" o de "expresiva".

En Europa, sobre todo en Alemania y en Austria, la influencia de las escuelas de Laban, de Dalcroze, de Mary Wigman se ejerce sobre numerosos artistas y aparecen, un poco por todas partes bailarines llamados "libres", pero ninguno de ellos logra crear escuela, todos quedaron como bailarines-coreógrafos aislados.

Desde los inicios de los años sesenta Françoise y Dominique Dupuy acogen en su estudio parisiense al coreógrafo americano Merce Cunningham, que hace la demostración de su propia técnica. Durante muchos años el Teatro de Ensayo de la Danza, animado por Dinah Maggie, viene a ser la escena experimental parisiense donde son presentadas la mayor parte de las tentativas de los aficionados a la danza moderna de las más variadas tendencias.

Pero es necesario esperar hasta los principios de los años setenta para asistir a la verdadera toma de conciencia de toda una generación de jóvenes bailarines que reconocen entonces que el conocimiento de nuevas técnicas puede permitirles la búsqueda de una nueva forma de expresión corporal a la que aspiran cada vez más.

4.1 Precursores.

FRANCOIS DELSARTE (1811-1871)

Francois Delsarte es considerado hoy en día como el precursor de lo que se ha convertido en la base de la técnica de la danza moderna. La ciencia de Delsarte influyó en la evolución de la expresión corporal que se propagó por Estados Unidos a finales del siglo XIX. Delsarte inventa un sistema preciso de lenguaje corporal, toda una nueva ciencia del movimiento, el cual se ve reflejado en la utilización del torso, que se convierte en el verdadero instrumento de la expresión emocional. En la danza moderna, el papel del torso no se limita como sucede en la danza clásica, a un simple lugar de vinculación de los miembros, el torso se convierte en un centro vital, un núcleo de donde surge el flujo del movimiento.

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 consciente y controlada de la contracción y la relajación, estos dos estados opuestos sugirieron un estado de tensión y un estado de abandono. Otras leyes precisas establecidas por Delsarte rigen también las relaciones del movimiento respecto al tiempo y al espacio. Lo mismo sucede con la ley de la velocidad, de la cual Delsarte dirá que "la lentitud y la rapidez del movimiento están en relación directa con el volumen que hay que desplazar y el tiempo del recorrido en el espacio".

Sus principios no son extraños al reconocimiento por parte del bailarín moderno de la importancia de la utilización del suelo. El bailarín moderno, al contrario del bailarín clásico, no utiliza el suelo como una simple rampa de lanzamiento, sino como un verdadero lugar donde se establece el contacto con su propio cuerpo. Descalzo, el bailarín adquiere una impresión de dinamismo integrándose al suelo.

Según Delsarte, el gesto es la manifestación del espíritu, del cual la palabra no es más que la letra, también dice que "No hay nada tan horrible como un gesto sin significado". El gesto, siempre anterior a la palabra, es paralelo a la impresión recibida.

El cuerpo es el instrumento, el ser el instrumentalista. El arte consiste pues en la elección de los medios adecuados para manifestar con el cuerpo las emanaciones de la vida, del espíritu y del alma.

El sistema de trinidad es la base del sistema de Delsarte y está formado por tres principios: la vida, el espíritu y el alma. En el ser perfecto estas tres entidades son iguales y forman la unidad. Cada manifestación del ser corresponde a los sentidos, al pensamiento y al corazón.

Un año antes de la desaparición de Delsarte el actor americano Steele Mackaye estudió con él en París, desde octubre de 1869 hasta julio de 1870. Después de la muerte de Delsarte, su hijo Gustavo deseando continuar la obra de su padre inició a sus propios alumnos en los mismos ejercicios corporales que los que Steele Mackaye propagaba por Estados Unidos en la misma época, conocidos con el nombre de Harmonic Gymnastics.

A partir de mayo de 1871 un primer artículo aparecido en el Atlantic Monthly consagró a Delsarte. El artículo era obra de Francis Durivage, periodista americano residente en París que había asistido a las conferencias de Steele Mackaye. Debido a la guerra franco-prusiana Mackaye regresó a Estados Unidos y desde su llegada empezó a dar conferencias con la intención de divulgar los principios de Delsarte que resultaron todo un éxito.

En aquella época nació un verdadero entusiasmo por todo lo que tuviera relación con el conocimiento de los principios de Delsarte y fue a través de la Harmonic Gymnastics de Steele como progresivamente se impusieron en Estados Unidos los principios de Delsarte.

La enseñanza del "sistema Delsarte" empezó con los cursos impartidos en el Denishawn en 1915. Ted Shawn conoció la existencia del "delsartismo" a través de un artículo del Bliss Carman. Muy interesado se puso en contacto con el autor del artículo el cual le aconsejó que fuera con Mary Perry King, antigua alumna de Henrietta Crane, quien a su vez había trabajado en Francia durante ocho años con Gustave, el hijo de Francois Delsarte. Ted Shawn se familiarizó con los principios de Delsarte trabajando primero con Mary Perry King.

En 1915 Ted Shawn conoció en Los Angeles a Henrietta Crane y la contrató para dar clases en la escuela del Denishawn y el mismo se perfeccionó tomando clases particulares durante siete años.

Genevieve Stebbins, que había estudiado en Europa también participó en la difusión de los principios de Delsarte. Mucho antes que Isadora Duncan, la maestra Stebbins presentaba a sus alumnas durante sus conferencias-demostraciones bailando danzas inspiradas en la escultura griega y en la pintura renacentista.

Estas nuevas danzas llamadas "modo interpretativo", de formas modernas están fuertemente impregnadas de los principios de Delsarte. Isadora Duncan y su hermana Elizabeth estudiaron con Genevieve Stebbins y Ruth St. Denis quedó muy impresionada e interesada al descubrir sus danzas.

Irene Lewishon, que dirigió el Neighborhood Playhouse de Nueva York con su hermana Alice, era también una antigua alumna de Genevieve Stebbins. Más adelante, algunos bailarines de la siguiente generación como Martha Graham, Charles Weidman, Helen Tamiris, colaborarían también en los espectáculos organizados por las hermanas Lewishon.

Cuando Isadora Duncan y Ruth St. Denis familiarizadas con el "delsartismo" visitaron Alemania tuvieron un gran éxito, las dos ofrecieron el ejemplo consumado de una nueva forma de danza que reaccionaba contra la insatisfacción que experimentaban con el ballet.

Más adelante Laban se convertiría en el fundador de un sistema que influiría profundamente en la danza de Europa central. Laban también estudió en París los principios de Delsarte.

En Francia, fue Alfred Giraudet quien en 1895 tomó la iniciativa de publicar un método práctico del sistema de Delsarte y será el único manual publicado en Francia.

EMILE JAQUES-DALCROZE (1865-1950)

Emile Jaques-Dalcroze, compositor y pedagogo suizo fue el creador de la rítmica, método que permite adquirir el ritmo musical por medio del ritmo corporal. Con la rítmica Jaques-Dalcroze se convirtió en uno de los principales innovadores que tuvieron una influencia considerable sobre el teatro y la danza, y en particular sobre la danza moderna.

Con el estudio de las gimnasia rítmica, que consiste en establecer relaciones entre el dinamismo corporal y el dinamismo en todos sus matices de duración, el bailarín aprende a asociar y a disociar los movimientos, a ordenarlos en el espacio y a eliminar todo movimiento inútil.

El fin del siglo XIX marca los inicios de la era de la maquinaria que incitó al mundo obrero a organizarse en sindicatos a fin de hacer respetar su derecho al trabajo. Tuvo lugar una cierta emancipación, el hombre fue invitado a modificar sus costumbres en función de las transformaciones técnicas como los nuevos medios de comunicación o de transporte. Sin embargo aunque se acostumbró al progreso se resistió más a aplicar las ideas sobre psicoanálisis y sexualidad emitidas por Freud, y las de Per Henrik Ling sobre las ventajas de la gimnasia sueca.

Aquellos que como Jaques-Dalcroze emprendieron la reforma de la sociedad de principios del siglo XX, tropezaron con las ideas de todos aquellos que se negaban a toda tentativa de emancipación.

En 1892 fue nombrado profesor de armonía y de solfeo del Conservatorio de Ginebra, puesto que ocuparía hasta 1910. Estos fueron los años más fecundos de su vida ya que fue en este período cuando hizo las observaciones que le llevarían a establecer su método: la rítmica.

Dalcroze elaboró los principios de la rítmica, los cuales había empezado a escribir desde 1901, años de meditación sobre la condición del hombre, del artista, del creador y del intérprete le llevaron progresivamente a formular sus principios.

El pensaba que el sentido rítmico es esencialmente muscular y llegó a la conclusión de que el sentido muscular está hecho de relaciones entre el dinamismo del movimiento, su duración, su amplitud y su realización. El imperio del especialista en ritmo se compone de tres elementos: el espacio, el tiempo y la energía. Tres factores que también se encuentran en la teoría de Laban.

Esta toma de conciencia del ritmo requiere la cooperación de todos los músculos conscientes o inconscientes del cuerpo ya que reflejan la imagen de la representación del ritmo. El sentido de la rítmica debe por tanto ser la educación de todo el cuerpo. Dalcroze basa la expresión rítmica "en la tensión y la distensión, la contracción y la relajación, en esta oposición perpetua que mantiene un estado benéfico de equilibrio y de liberación." Dalcroze analiza el estado de relajación total y busca las causas de la ingravidez interior. Observa el estado de distensión parcial "que prolonga la acción mediante la eliminación de movimientos inútiles, de los movimientos parásitos, mediante la economía de las fuerzas en juego". Mas adelante, la idea de economizar la fuerza sería utilizada principalmente por los bailarines-coreógrafos modernos.

Uno de los objetivos fundamentales de la rítmica de Dalcroze es disminuir el tiempo perdido entre la concepción de los actos y su realización, lo cual lleva a regularizar los ritmos naturales del cuerpo mediante su automatización.

Según Dalcroze, la rítmica es una experiencia que debe permitirle al bailarín interpretar toda una gama de sentimientos, lo cual es posible gracias al estudio con profundidad de las relaciones entre el ritmo exterior (producido por la música) y el ritmo corporal, así como sobre la síntesis de las calidades rítmicas y motrices.

Dalcroze define a la danza como el arte de expresar las emociones con la ayuda de movimientos corporales ritmados y dice que existen estrechas relaciones entre la sonoridad y el gesto y la danza que se apoya en la música debe inspirarse en sus emociones tanto como en sus formas rítmicas exteriores.

"No basta con que la plástica viviente se superponga a la música, debe brotar como un crecimiento espontáneo y amoldarse con flexibilidad a las formas exteriores, adaptar su propio estilo al de la música y traducir todos sus matices emotivos y esto sólo es posible gracias a una doble educación que todos los artistas necesitan." (5)

Los principios básicos de Dalcroze son:

- la música de los sonidos y la música de los gestos deben estar animadas por la misma emoción.
- la música debe espiritualizar el cuerpo para que este se transmute en sonoridad visible.
- la danza se convierte así en un elemento cargado de sentido afectivo, estético, y social.

Dalcroze define el papel del movimiento y de los ritmos dentro de la danza y dice:

"El gesto por sí mismo no es nada, su valor reside por completo en el sentimiento que lo inspira y la danza más rica en combinaciones técnicas de actitudes corporales no será más que un divertimento sin alcance al valor, si su objetivo no es describir en movimientos las emociones humanas, en su plenitud y en su absoluta verdad. Los innumerales ritmos del cuerpo humano sólo adquieren un valor humano si se ponen al servicio de las impresiones para realizarlas expresivamente." (6)

En 1915 se abrió un Instituto Jaques-Dalcroze en Ginebra. En 1919 Dalcroze fue a dar un curso especial en la Esc. Normal de Música de París y durante su estancia hizo demostraciones de sus principios en el Theatre Antoine y en la Salle Gaveau (1920). Se introdujo la enseñanza de la rítmica en el programa de las clases de la Opera de 1920 a 1925.

En 1929 su método empezó a enseñarse en el Conservatorio de Stuttgart y en 1934 fue adoptado por el Real Instituto de Gimnasia Sueca de Estocolmo.

En Alemania Mary Wigman fue alumna de Dalcroze en Hellerau. Más adelante trabajó con Laban, la cual a su vez había recogido los principios dalcrozianos colaborando con Suzanne Perrottet, antigua alumna de Hellerau y que se convirtió en la pareja de Harald Kreutzberg. Juntos efectuaron giras por Estados Unidos y el interés que despertó su trabajo fue importante, incluso determinarían la vocación por la danza de gente como Jose Limon y Erick Hawkins.

Pero los principios dalcrozianos serian importados a los Estados Unidos sobre todo por Hanya Holm, bailarina de origen alemán que estudio en Hellerau y que se estableció en Estados Unidos en 1931. Hanya Holm realizo la carrera de coreografa y de profesora y enseño los principios que ella había adquirido en su formación. De este modo contribuyó a dotar a la danza moderna americana de numerosos bailarines-coreógrafos que hoy en día se cuentan entre los creadores más representativos de los Estados Unidos.

4.2 Los fundadores de sistemas. Primera generación.

RUUDOLF LABAN (1879-1958).

A partir de 1900-1907 Laban comienza sus primeras experiencias de notación del movimiento. En 1910 abre su primer escuela en Ascona, Suiza. Tuvo entonces oportunidad de experimentar una idea: encontrar las raíces del arte de la danza en la vida cotidiana.

Durante al gran guerra Laban se instaló en Zurich (1915-1918) donde continuó su trabajo de investigación sobre la notación del movimiento. Elaboró también las bases de su "coreología" (el arte del movimiento).

Luego presentó sus primeros trabajos: Sieg des Opfers (1916), Der Spielmann (1917) y Die Grimasse des Sultans (1918). En aquella época Mary Wigman se convirtió en su alumna y tiempo después en su ayudante. En 1920 publicó Die Welt des Tanzers. Al año siguiente Laban fue invitado a organizar y dirigir la danza en el Teatro Nacional de Mannheim donde presentó sus propias coreografías. En 1922 en Hamburgo presenta su obra Der Schwingende Tempel.

En el transcurso de 1923 se abrieron escuelas Laban en: Brasilea, Stuttgart, Hamburgo, Praga, Budapest, Zagreb, Roma, Viena y París.

Esta enseñanza se apoya en el principio de devolverle a la danza toda su importancia en el plano educativo y terapéutico, sin estar en oposición con el poder de la danza como medio para despertar sensaciones de orden estético. En 1926 el instituto coreográfico de Laban fue transferido de Wurzburg a Berlin.

Fue entonces cuando Laban creó un organismo cuyo objetivo era ayudar a los bailarines, convencido de la necesidad de confrontar los problemas respecto a su condición social y profesional, se preocupó también de la protección de los derechos de autor del bailarín.

A finales de 1926 Laban hizo un viaje a Estados Unidos, en el curso del cual dio conferencias en Nueva York, Chicago y Los Angeles, estuvo también en México. En junio de 1927 participó en el Congreso de la Danza celebrado en Magdeburg, donde presentó su producción Titan.

En 1926 Laban había terminado sus investigaciones sobre la escritura del movimiento, entonces publicó su libro: Schrifttanz o Kinetographie Laban (Cinetografía Laban), el cual recibió la aprobación del mundo de la danza cuando fue presentado en el congreso de Essen.

El método de notación del movimiento inventado por Laban fue aplicado inmediatamente en Alemania, justo cuando el país vivía el advenimiento del nacionalsocialismo y las manifestaciones de masa para glorificarlo estaban a la orden del día, se presentaban bajo la forma de importantes movimientos de conjunto conocidos con el nombre de Bewegungshor. Los instigadores de las manifestaciones recurrieron a Laban para organizar las reuniones de sus partidarios.

En 1929 con ocasión del Desfile de las Industrias de Viena, que reunió a 10 000 participantes, se le pidió a Laban que organizara un espectáculo gigantesco en el que participaron 2 500 bailarines, lo mismo paso en el Festival de Mannheim, que reuniría a 500 ejecutantes.

En 1936 tuvo lugar una manifestación parecida con ocasión de los Juegos Olímpicos de Berlín y sin haber ensayado de antemano cerca de unos 1 000 participantes reunidos por primera vez se pusieron a evolucionar conjuntamente. El resultado fue satisfactorio incluso algo impresionante ya que por el simple hecho de dar una partitura coreográfica a cada uno de los grupos participantes de las treinta ciudades allí reunidas Laban hubiera obtenido que todos realizaran a la perfección sus movimientos de conjunto. El éxito de su empresa despertó cierta desconfianza en los dirigentes nazis de la época. El propio Laban se asustó ante el carácter político-militar que tomó aquella enorme concentración, pues lo que él había deseado era sólo una magisterial glorificación de la nobleza del ser humano libre de toda tensión, de toda inhibición.

Obligado a residir bajo vigilancia en Staffelberg, huyó de Alemania y se fue a París, donde dio conferencias en la Sorbona. Laban había establecido su Instituto Coreográfico primero en Wurzburg y luego en Berlín y en 1929 lo transfirió a Essen, donde fue incorporado al centro profesional de la Volkshangschule dirigida por Kurt Jooss. Centro en el que también enseñaban Sigur Leeder y Liza Ullmann.

Cuando llega a Gran Bretaña en 1938 Laban vuelve a encontrarse con Kurt Jooss y Sigurd Leeder en la Dance School de Darlington Hall. En 1940 reemprende sus cursos en Londres, después se refugia en Gales junto con Lisa Ullman. En 1941 Lisa Ullman y Laban son invitados por la Ling Physical Education Association y dan conferencias-demostración en St. Margaret's School, en Bush, Hertfordshire. Por primera vez los cursos de Laban son calificados como "modern dance", nombre que sustituyó a la de "central european dance", para finalmente quedar como "modern educational dance."

En 1942 Laban fue llamado para colaborar con F.C. Lawrence un industrial de Manchester. Empezó entonces a aplicar sus principios a los metodos de trabajo de los obreros de las fabricas con la intención de favorecer un mejor rendimiento con menor fatiga física.

Esta experiencia le proporcionó la oportunidad de completar y de perfeccionar su sistema de notación y de publicar en colaboración con F.C. Lawrence una nueva obra: Effort (1947).

Laban continuo trabajando en Manchester hasta 1953, aplicando sus teorías y prosiguiendo sus analisis del movimiento. En 1948 publicó "Modern Educational Dance", seguida en 1950 por "The Mastery of Movement on the Stage"

En 1953 el Art of Movement Studio, que había sido creado en Manchester en 1964 por Lisa Ullman, fue transferido a Addlestone, Surrey, donde fue incorporado al Art of Movement Center.

En aquella época Laban dividía su actividad entre este Studio la Universidad de Leeds y la codirección de la Theatre School de Bradford.

En 1945 Laban publica "Principles of Dance and Movement Notation" el último libro que apareció en su vida, en 1966 Lisa Ullman publica "Choreutics".

Además de los principios elaborados y aplicados por el propio Laban y por sus discípulos, la cinetografía, llamada labanotación se convirtió en el sistema de escritura del movimiento más utilizado en el mundo de la coreografía.

La cinetografía de Laban permite analizar rigurosamente y en detalle todos los movimientos, este sistema fue complementado con otro sistema: Effort Notation, que permite anotar la calidad del movimiento, más exactamente, de los movimientos de amplitud débil, en su mayoría movimientos inconscientes.

Laban considera el movimiento en todas sus manifestaciones, ya sea como movimiento de danza o como un simple gesto de la vida cotidiana. Del estudio de las distintas concepciones del movimiento Laban crea su propio estilo y determina los tres factores esenciales de la danza: el espacio, la duración y la energía.

Del estudio de las relaciones entre el movimiento y estos tres factores Laban establece la posibilidad para el movimiento de convertirse en una forma de expresión artística que abre el camino a la creación. El potencial de creatividad está sometido a las posibilidades de acceso y a las cualidades de interpretación de cada individuo.

El movimiento se convierte entonces en la proyección visible de un sentimiento interior y la danza en el medio de revelar las cualidades características del bailarín. El movimiento expresa la más completa gama de emociones experimentadas por el bailarín y descubre sin ambigüedad el objeto perseguido. El movimiento debe también significar los estados intermedios nacidos de los obstáculos exteriores o de los conflictos interiores que dan el verdadero significado a la vida.

Sus primeros adeptos Mary Wigman, Albert Knust, Kurt Jooss, Sigurd Leeder y Lisa Ullmann (directora del Laban Art of Movement Center en Londres) se dedicaron a difundir el método de escritura del movimiento inventado por Laban. Dicho sistema es introducido en Estados Unidos por la bailarina Ann Hutchinson que funda en Nueva York el Dance Notation Bureau y escribe Labanotation (1954).

Laban desarrollo su análisis en la época en que Mary Wigman estudiaba con él en 1913. Sus métodos ejercieron una profunda influencia en ella y contribuyeron a su propio desarrollo de la cualidad espacial en el movimiento. Kurt Jooss y Sigurd Leeder también fueron influidos por él y sistematizaron después los principios de Laban en Euqinética o Gesticulación.

En la subdivisión de los bailarines Laban estuvo influido por Delsarte y los clasificó en altos, medios o bajos según el tipo de movimiento que les era más natural. Esta clasificación determinó a Jooss para experimentar en la dirección de la dinámica, de la expresión, y a desarrollar la Eukinética. En 1928 Laban publicó un sistema de notación de danza llamado Schriftans que dos años más tarde fue traducido al inglés y al francés. De todos los métodos desarrollados desde el siglo XV este parece ser el más completo para registrar todos los tipos de danzas.

En 1945 Laban adopta su notación para propósitos industriales con el objeto de controlar ganancias y pérdidas mediante diferentes clases de movimiento.

La notación de Laban fue presentada en América por Irma Otchetz e Irma Donbois-Bartenieff, quienes publicaron en 1937 una serie de ejercicios simples con el título de "Estudios elementales en la escritura de Laban para danza" y enseñaron el método. En 1940 Henrietta Greenwood, Ann Hutchinson, Janey Price y Helen Priest, estudiosas del método incorporaron sus conocimientos y esfuerzos y formaron el Dance Notation Bureau en Nueva York. Hildegard Blum integrante del grupo, produjo "A Primer for Dance Notation".

El sistema de Laban modificado ha quedado establecido en Estados Unidos y se enseña a través del Dance Notation Bureau en Nueva York bajo la dirección de Ann Hutchinson, Eve Gentry y Helen Priest.

Al sistema de Laban se le ha llamado Coreutica y su propósito es darle al bailarín una conciencia del espacio y al coreógrafo un sentido de las masas que fluyen en el espacio. El espacio aquí se considera como un fluido tangible análogo al agua.

Laban concibe el espacio a partir del cuerpo del bailarín y de sus límites, los cuales están delimitados por el radio de acción normal de los miembros del cuerpo en su máxima extensión a partir del cuerpo inmóvil.

Los gestos se dirigen y se realizan en este espacio siguiendo doce direcciones. El conjunto de esas direcciones es una escala comparable a la escala musical (octava musical dividida en doce direcciones).

Dichas direcciones son:

- 1) arriba-derecha
- 2) abajo-detrás
- 3) izquierda-delante
- 4) abajo-derecha
- 5) arriba-detrás
- 6) derecha-delante
- 7) abajo-izquierda
- 8) arriba-delante
- 9) derecha-detrás
- 10) arriba-izquierda
- 11) abajo-delante
- 12) izquierda-detrás.

Laban ubica al cuerpo humano dentro de una esfera imaginaria en cuyo centro se encuentra el intérprete, que tiene algo de la esfera y del cubo al mismo tiempo (el icosaedro).

En el interior de este icosaedro el hombre puede moverse, realizar gestos (movimientos en el espacio que no desplazan peso) y pasos (movimientos que desplazan el centro de gravedad) siguiendo tres direcciones: de delante a detras, de abajo arriba y de derecha a izquierda. Estas direcciones determinan tres planos: horizontal, vertical y transversal.

Las diagonales del icosaedro corresponden a la estructura anatómica del cuerpo humano y a su simetría, de esta manera el icosaedro permite al bailarín situar el punto a partir del cual se desplaza, o hacia el cual se desplaza y así poder definir con exactitud su movimiento en el espacio.

Laban pretende que la forma del movimiento continuo coincide con la forma del número ocho, partiendo de este principio, establece una serie de impulsos que proceden del centro del cuerpo, estos impulsos pueden ser directos o contrarios si son realizados en sentido inverso. Cada impulso tiene sus propias características como la estrechez o la amplitud (ESPACIO) la rapidez o la lentitud (TIEMPO) la ligereza y la fuerza (ENERGIA).

Con el fin de imprimir al movimiento realizado en el espacio una gama de expresión, Laban le da al movimiento duración, velocidad y ritmo, así la combinación de estos tres elementos contribuye a la riqueza de la expresión.

Laban considera también la energía (fuerza o peso) como un elemento esencial para la expresión del gesto. La toma de conciencia del peso permite al bailarín vencer la fuerza de gravedad y variar así la calidad de la dinámica del movimiento.

Las variaciones del movimiento respecto a los tres factores primordiales; para el espacio -movimiento directo y flexible- para el tiempo -movimiento repentino y prolongado- y para la energía -movimiento fuerte o ligero-; le dan a los movimientos su variedad de expresión.

MARY WIGMAN (1886-1973).

Mary Wigman es la primera artista que ilustra el expresionismo por medio de la danza, destacando sobre todo su fuerza para expresar lo grotesco, lo demoníaco, lo trágico y de traducir con movimientos su visión interior, la imagen de su filosofía.

En 1910 a la edad de 24 años se inscribe en la escuela de Dalcroze en Hellerau, donde se prepara durante dos años y obtiene el título para poder enseñar la gimnasia rítmica pero no esta convencida del método porque las teorías de Dalcroze no permiten que la danza sea un arte independiente de la música y este principio es contrario a sus ideas personales. En 1912 conoce a Emil Nolde, pintor expresionista que se inspira en sus danzas, sobre todo por su carácter estático, en esa época Emil Nolde pintaba máscaras y años más tarde Mary Wigman utilizaría las máscaras en sus danzas.

Primero utiliza la máscara para acentuar con su aspecto patético el carácter trágico de la danza, más adelante la máscara se convertiría en un rostro artificial, una materia inerte, impersonal, con un significado universal.

A partir de 1913 se reúne con Laban en Suiza, en su escuela de Ascona y colabora con él hasta 1919. Para Mary Wigman fue una experiencia enriquecedora y apasionante a pesar de las enormes dificultades a las que se enfrenta para asimilar las teorías de Laban e incunearlas a los alumnos que él le confía cuando la convierte en su ayudante. Al mismo tiempo empieza a componer danzas que reflejan, en su mayoría, los temores surgidos por la gran guerra. También bailó sobre algunos textos extraídos del Zarathustra o sobre temas inspirados por el oriente o por las leyendas de la edad media. Dos años más tarde daría sus primeros recitales en varias ciudades de Suiza y empezaría a dar sus primeras clases de danza en Zurich.

La mayoría de las veces sus danzas están compuestas sin música o con el acompañamiento de instrumentos de percusión por lo que eran mal recibidas por un público conservador que no obstante veía en ella la anunciación de un nuevo estilo de danza.

Estilo que esta fuertemente arraigado en ella ya que sabe que tiene el poder de afirmarse por medio de la danza, conoce su naturaleza íntima, su grado de sensibilidad y de emotividad, sabe que puede confiar en su instinto y que domina la técnica.

Desde que empieza a expresarse sabe que su danza puede traducir esta fuerza interior que le es absolutamente necesario exteriorizar, por lo que cada una de sus composiciones se convierte en el reflejo de su imaginación, la que le permite crear los gestos expresivos que caracterizan su estilo.

Segun Mary Wigman la danza "es la comunicación hecha por el hombre a la humanidad en un lenguaje situado por encima de lo cotidiano". (7)

Su danza es la imagen realista de una época. Después de la guerra de 1914-1918 efectuó una gira por toda Alemania, se fue a Berlín, Munich, Hannover y Dresde. Sus espectáculos no fueron unánimemente aceptados por el público. O bien, le fue francamente hostil como en Bremen o realmente entusiasta como en Hamburgo y fue aquí donde obtuvo su primer triunfo.

En 1920 se interesó mucho por el arte oriental al descubrir el Museo Etnológico de Dresde, al mismo tiempo asistiría a representaciones de danzas de Java y se interesaría particularmente por las máscaras de teatro No japones.

Durante la década de los años veinte Alemania atraviesa una crisis económica y social, se prepara un nuevo régimen político que decidirá el porvenir de los alemanes y de los artistas. Mary Wigman acepta vivir esta prueba y no eligirá el exilio como Hanya Holm, Laban y Kurt Jooss.

También en 1920 se establece en Dresde y abre una escuela, tiempo después abriría un gran estudio destinado a los ensayos. Siete años más tarde abrió tres estudios más y confió a su hermana Elizabeth la codirección de su escuela.

Eligió al pianista y compositor Will Goetze como responsable de la música (1922-28) quien sería reemplazado por Hans Hasting. Sus primeros alumnos se convirtieron en sus colaboradores, y los más destacados como Hanya Holm, Yvonne Georgi, Vera Skoronel, Margareth Wallman y Harald Kreutzberg llegaron a ser bailarines profesionales destacados. Hanya Holm y Margareth Wallman se consagraron además a la enseñanza de su método en el extranjero.

Mary Wigman descubre una manera personal de ocupar el espacio y de moverse en él. Es evidente que es importante para el bailarín familiarizarse con los límites del espacio, ya que el estilo depende en gran parte de la manera personal del bailarín de situarse en él. Mary Wigman no parte a la conquista del espacio, acepta sus límites y se acomoda dentro de un espacio restringido, al mismo tiempo que lo respeta, le da vida, le teme y lo confronta. Parece como si aceptara tácitamente crear un lenguaje adecuado a dicho espacio.

En sus composiciones domina a la música, no acepta que el acompañamiento musical tenga ningún tipo de influencia o de repercusión sobre su danza, que debe prevalecer sobre la música, lo cual la lleva a apartarse de ella lo máximo posible, incluso a rechazarla completamente, componiendo en el silencio, como en la danza de la bruja (1914).

Los experimentos en la creación de danza sin música fueron hechos por primera vez por Mary Wigman en Alemania en la década de 1920 y más tarde en América, por Doris Humphrey en 1930. Se originaron en la búsqueda de la forma a través del movimiento y reflejaban una preocupación por la pureza del movimiento.

La teoría de Mary Wigman elabora las cualidades subjetivas, emocionales del movimiento dinámico por vías físico-musculares. En su tratamiento de la música fue completamente radical, su primera danza fue sin música y desde entonces omitió todo sonido de acompañamiento en algunas de sus composiciones y en ciertas partes de otras.

Al darse cuenta de que la música del bailarín es esencialmente su propio canto, con los acentos que hieren y golpean de sus ritmos corporales dio origen al tipo ideal de acompañamiento para la danza. Su música, compuesta al tiempo que va creando la danza o después de que ha sido terminada, es muy simple y carece de toda validez musical aparte de la danza.

Emplea casi exclusivamente instrumentos orquestales, convinando sencillamente la calidad del tono de la danza con melodías en flautas, gongs y tambores. Mary Wigman señaló " Aunque siempre he sentido una fuerte inclinación a la música, desde el principio me pareció natural expresar mi propia naturaleza mediante el movimiento puro." (8)

Su método de trabajo tiende hacia dos objetivos: la realización personal del bailarín hacia la perfección y la integración de su individualidad al grupo. A nivel estrictamente técnico Mary Wigman considera que la respiración es la fuente de todo movimiento mientras que el tórax y la pelvis son el centro del mismo y también trabaja una serie de formas de andar que expresan un carácter específico como marcha resbalada, planeada y en vibración.

Para componer empieza siempre con ejercicios de improvisación, luego dirige al alumno hasta que el gesto alcanza la perfección, una segunda fase consiste en hacer del alumno un ejecutante, entonces debe experimentar la sensación de que su cuerpo deja de ser un simple foco de energía para convertirse en un auténtico instrumento, la fase final consiste en conseguir el grado supremo de la expresión, cuando el gesto deja de existir como tal para convertirse en un acto creador.

Mary Wigman dice: "Quiero llegar a ser una con mis danzas, desaparecer con ellas, vivirlas".(5)

En 1920 constituye su grupo, el cual se presenta ante el público con la obra Die Feier, seguida por Die Sieben Tanze des Lebens en 1921 en la Opera de Francfort. En 1925 su grupo reúne a 19 bailarinas seleccionadas entre sus mejores alumnas. En 1928 su grupo participa en el Congreso de la danza de Essen y presenta Die Feier.

Este evento le ofrece también la posibilidad de exponer en una conferencia sus ideas personales sobre el nuevo arte de la danza y el teatro, tema que más adelante sería desarrollado en la Sorbona en 1931, y es el origen de "El lenguaje de la danza" que publicaría en 1966.

En 1929 compone Schwingende Landschaft y crea Das Totenmal en 1930. Viaja a Estados Unidos con su grupo en 1930, 1931 y 1933. El público americano se muestra muy interesado por sus espectáculos y sobre todo por la originalidad de su danza. La Danza de la bruja es para los americanos la ilustración del caos político económico y social de los años de la posguerra en Alemania. En 1931 abre una escuela de danza en Nueva York y confía la dirección a Hanya Holm.

En 1940 su escuela de Dresde fue cerrada por las autoridades nazis, pero ella continuo enseñando en la Academia de Musica de Leipzig durante toda la guerra. En 1942 dejo de bailar. Una vez llegada la paz abre su escuela en el Berlín oeste donde enseñaría hasta su muerte, al mismo tiempo que continua su carrera de coreógrafa.

Mary Wigman es parte del expresionismo alemán, revelador y develador de la condicion humana afectada por las guerras, paradójicamente pesimista y pleno de vigor esperanzado. En su libro El lenguaje de la danza Mary Wigman revela: "la danza es un lenguaje vivo que habla del hombre, imágenes y alegorías de sus emociones más profundas en una necesidad de comunicarse...hacer coreografía significa construir. Mi técnica se basa en el principio de hacer del cuerpo un instrumento diestro y flexible para poder expresar todas las emociones humanas" con éste fin, primero había que redescubrir el cuerpo.

Al hablar del hombre y su destino como materia temática fundamental de su danza "dentro del realismo más crudo o en la más sublime abstracción". Mary Wigman explica: "la danza no es sólo arte decorativo ni mero entretenimiento bonito y superficial. Dentro del ambito del bailarín y del coreógrafo estan lo terrible y lo triunfante, lo patetico y lo magnifico, lo bello y lo feo, como facetas de la experiencia humana con las que crea a través de ese instrumento expresivo sin fin que es el cuerpo humano".

Lo que ella baila es la vida interior del hombre y por su gran penetración llega a capas subterranas que no siempre son placenteras. Su temperamento artístico esta más a gusto en la penumbra. El genio de su danza es un espíritu de la obscuridad, feroz, terrible, solitario y profundamente trágico. Su verdadero tema es el alma humana sobrecogida por el miedo, rodeada de elementos que amenazan su sobrevivencia.

El credo que profesa Mary Wigman sobre la danza moderna incluye lo luminoso al igual que lo oscuro de la experiencia humana, un método en el que el cuerpo debe desaprender lo que ha aprendido en la vida cotidiana y adquirir conciencia de todas sus posibilidades.

Ella dice que su propósito no es interpretar las emociones: El dolor, el miedo, la alegría, son demasiado estáticos para poder describir las fuentes de mi trabajo. Mis danzas surgen (fluyen) más bien, de ciertos estados psicológicos de ser y de diversos estados vitales que desencadenan en mí un juego muy rico de emociones y me dictan las atmósferas específicas que debo seguir.

Mary Wigman piensa que cada danza requiere autonomía orgánica y que el tema pide su propio desarrollo. En su libro "El lenguaje de la danza" analiza los tres elementos que dan vida a la danza: tiempo, energía y espacio. De esta trilogía, el espacio es el lugar de la actividad del bailarín, le pertenece porque es el quien lo crea y le da vida en la dimensión imaginaria, sensible, un espacio puede borrar la fronteras de lo corporeo y transformar el gesto en una imagen que se prolonga como un rayo, una corriente..."solo en esta creación del espacio y fusión con él es que el bailarín logra entrar al lenguaje vital de la danza."

Ella cree que el arte deja de existir allí donde la técnica es venerada. Lo ideal es que coincida el talento creador y el interpretativo porque entonces la imaginación, el sentido estructural, la materia y la proyección personal llevarán al bailarín a poner su sello original en las obras... y darán a la danza el estímulo necesario para renovar los contenidos e innovar formas y estilos.

KURT JOOSS. (1901)

Las bases fundamentales de las enseñanzas de Kurt Jooss reposan sobre los principios científicos de Laban. Para Jooss la danza debe ser un medio para expresar tanto las vivencias como las impresiones y las reacciones que sugieren.

Después de la guerra de 1914-1918, tras años de miseria y sufrimiento, la juventud alemana experimenta la necesidad de reaccionar contra una cierta decadencia económica y moral. Es en esta época cuando brota en todo el país un entusiasmo por una nueva forma de vida, una vuelta a los goces naturales de la existencia al aire libre y una necesidad de devolver al cuerpo su vitalidad con la practica del deporte y del atletismo. Este culto al cuerpo se convierte en el complemento indispensable en las manifestaciones culturales y artísticas de la época.

Hacia 1920 Kurt Jooss se encuentra en plena adolescencia y es inducido por esta causa a participar en la nueva corriente de renovación espiritual y física, en este momento es cuando encuentra a Laban en Stuttgart en 1921 y se pone a estudiar con él las leyes del espacio y del movimiento que ha descubierto recientemente.

Trabaja con él ocho meses y los principios de Laban llegaron a constituir las bases fundamentales de su propio sistema, Kurt Jooss se convierte así en el primer discípulo que aplica en sus coreografías los principios de Laban.

Gracias a una colaboración íntima con Laban, Jooss prosigue las investigaciones que aportaran la respuesta a las preguntas concernientes al futuro de la danza teatral que se hace al salir de su adolescencia.

Esta respuesta la obtiene por el análisis y la puesta en paralelo de las relaciones existentes entre las posibilidades físicas del cuerpo (por el estudio de la anatomía: músculos, sistema nervioso) y las inquietudes del espíritu.

Participa en los trabajos de investigación de Laban primero en Stuttgart, después en Mannheim y también en Hamburgo durante 1922-1923.

En esta época Alemania es el país donde el arte teatral tiene mayor auge, casi todas las ciudades tienen un teatro perfectamente equipado con técnicas de vanguardia y el teatro de Munster es el mejor ejemplo.

El empresario de este teatro solicita la ayuda de un director de movimiento, el responsable de la presentación en escena de todos los artistas tanto los bailarines como los cantantes y actores. Kurt Jooss resulta elegido para ocupar la plaza. Es el primer bailarín profesional contratado por el Teatro Municipal de Munster.

Para este teatro Jooss constituye su primer grupo de bailarines: el Neue Tanzbühne, compuesto por Aino Siimola, su futuro colaborador. Sigurd Leeder y el compositor Fritz A. Cohen. Aunque dependiente del teatro de Munster, este grupo, pronto conocido como "La nueva escena de la danza" es autorizado a dar representaciones fuera del teatro. El primer ballet de Jooss será presentado por el grupo en el Festival de Musica Moderna de Donaueschingen en 1924.

Deseando acrecentar sus conocimientos sobre la danza, Kurt Jooss y Sigurd Leeder se van a París y después a Viena para estudiar la técnica clásica.

Tras una gira en Alemania y en Austria los dos bailarines se trasladan a Essen. Aquí, Jooss con la colaboración de Leeder, funda en 1927 la Escuela Folkwang y al año siguiente abre el Estudio de Teatro-Danza Folkwang-Tanzbühne.

En 1930 Jooss es nombrado maestro de ballet de la ópera de escena y su propio grupo se convierte en la compañía oficial de ballet de esta ópera. Este grupo trabaja activamente bajo la dirección de Jooss y participa en el Concurso Internacional de Coreografía organizado en París por los Archivos Internacionales de la Danza que dirige Rolf de Mare (Director de los ballets suecos).

Con su ballet La Table Verte, Jooss logra el primer premio (25 000 francos en efectivo) y la obra es reconocida como la composición más original. Tras esta brillante prueba el grupo pasará a ser "Los Ballets Jooss". La compañía continúa su actividad incluyendo en su repertorio numerosos ballets, obras esenciales de Jooss.

A partir de 1934 Jooss huye del nazismo y se va a Gran Bretaña, donde permanece hasta 1949, rodeado por el equipo de colaboradores y de bailarines que le han seguido realiza una intensa actividad desarrollando las enseñanzas más completas para la formación de los bailarines: técnicas de danza, coreografías, escenografía, vestuario y escritura del movimiento. Reconstituye su compañía y presenta sus nuevos ballets.

En 1948 Kurt Jooss va a Chile donde monta para el Ballet Nacional: "Juventud" en 1948 y "Dithyrambus" en 1949, ese mismo año vuelve a Alemania y reorganiza la enseñanza en su escuela así como su compañía, que continúa esporádicamente su actividad hasta 1953. Posteriormente reúne de vez en cuando algunos bailarines para participar en presentaciones de festivales.

Jooss dice que la base de su trabajo "es la escala de todos los sentimientos humanos y de todas las fases de su expresión ilimitada y que por la concentración sobre lo esencial es como es posible llegar a alcanzar una forma danzante." Propone llamar esencialismo a su propia fórmula, lo que significa que lo esencial debe poder expresarse con medios igualmente esenciales. Él se impone por lo tanto la obligación de buscar constantemente la esencia de cada idea o sensación que se propone expresar.

La danza escénica que propone debe ser "la síntesis más significativa entre la expresión viva y dramática de la danza propiamente dicha". (10)

Lo importante para Jooss es hacer del gesto un agente vivificado por la idea, penetrado por el sentimiento. Los movimientos del alma, las fluctuaciones espirituales son importantes para Jooss e indispensables para vivificar la auténtica creación coreográfica, así conduce al cuerpo para que exprese hasta en sus menores modulaciones los cambios más sutiles del alma.

Jooss utiliza una técnica que se presenta bajo una forma de expresión plástico-rítmica en la que la mímica gestual entra en juego y piensa que una intensidad convincente sólo puede alcanzarse mediante una estricta disciplina gestual.

Él desea que la música conserve su autonomía ya que la danza no debe estar subordinada a ella. El arte de la danza como el de la música deben ser independientes uno del otro hasta el punto de que para sus ballets exige que la música sea compuesta en colaboración estrecha con su coreografía o bien, después de que esta ha sido terminada.

Interesado de hacer de la danza un arte independiente que debe bastarse a sí mismo, Jooss exigía una gran sobriedad en los decorados y elimina todo elemento superfluo con el fin de dar prioridad a la danza, que debe ser el único elemento sano y vital del espectáculo.

Su ballet "La mesa verde", presentado en 1932, conmueve en su época a todos los espectadores, que no pueden quedar indiferentes ni insensibles ante esta fresca premonición, realizado en una atmósfera de tragedia impresionante esta obra de arte del expresionismo alemán es una pieza magistral del repertorio que se convirtió en un clásico del género y ha sido repuesto muchas veces en el repertorio de diferentes compañías como el "Ballet Nacional de Chile" en 1948, "la Opera de Munich" en 1964, el "Ballet Nacional de los Países Bajos" en 1965, el "Ballet Joffrey" en 1967 y el "Ballet Cullberg" en 1968. Es un ballet satírico de inspiración trágica. Una alucinante alegoría bailada y mimada, un espectáculo aspero que hace pensar en las danzas macabras de la Edad Media. "La Mesa Verde" simboliza a la Sociedad de Naciones.

V El Expresionismo.

La primera dificultad que encontramos cuando queremos trazar una historia del expresionismo, es que no se trata ni de un grupo de artistas, ni de una escuela. Contrariamente con lo que ocurre con el impresionismo o el cubismo, que son movimientos bien definidos, de los que se puede decir con toda seguridad en que fecha nacieron, como se desarrollaron y como terminaron, del expresionismo podría decirse en cambio, que es un movimiento que se desarrolló individualmente, aisladamente, pero que se convirtió en una tendencia, en una postura ante la vida.

"Se podría afirmar que el expresionismo es el grito de los hombres solitarios. La tecnología les da miedo, la administración les da miedo, la muchedumbre les da miedo y el amor les da miedo. El cuadro de Munch titulado "El grito" podría servir de emblema al expresionismo. Es un grito demencial de miedo. Un grito que la muchedumbre indiferente no llega a oír. El expresionismo es lo contrario del arte por el arte. En el los problemas humanos tienen siempre más importancia que los problemas plasticos. Esta es a la vez su grandeza y su debilidad. Por querer probar demasiado, por querer gritar demasiado, cae a veces en la caricatura. La deformación, para reforzar la expresividad, es en efecto uno de los rasgos esenciales del expresionismo".(11)

Alrededor del expresionismo ronda la locura pero también la santidad y el heroísmo. Tras el santo se haya el diablo y al lado del diablo la bruja. Los gritos, los tormentos, el misticismo y el afán de profecía predomina en los expresionistas.

"Las pinturas expresionistas alemanas juzgadas retrospectivamente son mucho menos fascinadoras que el espíritu que las suscitó, pero ese espíritu, ese ambiente de terror y de esperanza, ese mesianismo y esa rebelión, esa puesta en discusión de nuestra vida civilizada, esa violencia y ese grito no han perdido su fuerza".(12)

Lejos de ser exhibicionismo, es una especie de exorcismo. Y su pesimismo era una forma herida por un intenso deseo de vivir. Por esencia el expresionismo es una manifestación de solitarios.

Para los pintores expresionistas un cuadro no solamente es un acto plástico, sino ante todo, un mensaje, un grito y la afirmación de una rebeldía y de una indignación.

El expresionismo refleja una imagen de la realidad deformada por el artista, reivindica la subjetividad creadora del artista. No interesa al expresionismo el reflejo de la realidad inmediata, sino su reconstrucción a partir del yo del artista. El arte no sera retrato, sino creacion, realidad en si misma. Y esta reivindicacion de la obra tiene su fundamento en la reivindicacion de la subjetividad del creador. En este sentido es un movimiento de marcado matiz individualista y humanitarista.

El expresionismo surge a partir de la realidad solamente perceptible desde la angustia y una concepcion atormentada de la vida y del arte.

La expresion de esta tension interna o esencia espiritual de la realidad desde la recreacion subjetiva del artista debe efectuarse a traves del abarrocamiento del estilo.

El expresionismo traduce la motivacion interior convirtiendo la obra en signo expresivo de la pasion intima del autor. Mas que un movimiento es una tendencia comun de la epoca.

"El expresionismo reside mas bien en cierta actitud espiritual de la conciencia artistica ante el mundo". (13)

El expresionismo -aclara Goll- "es la generalizacion de la vida basada en la influencia puramente espiritual. Se trata de dar a todo acto humano una significacion superhumana hasta el punto de que podria verse en esto una tendencia a la divinizacion". (14)

El expresionismo repudio el reproducir las apariencias visibles de las cosas y quiso traducir su motivacion interior y su acento esencial valiendose para ello del signo expresivo de la pasion interior del artista.

"El artista expresionista, -escribe Cirlot- jamas sirve a un modelo, a una sociedad, a una idea estructural..., su místico egotismo le sume de continuo en sus propias honduras que para el son las del mundo, ese mundo que siente vacilante y entregado a una destructividad ilimitada".(15)

Con razón se ha escrito que toda la nueva generación alemana -entre 1910 y 1933- fue expresionista o estuvo influida por el expresionismo, el cual simboliza el espíritu vivificado por la acción.

El expresionismo levanta su bandera en defensa del hombre fuera de la historia, del hombre que no quiso reingresar en aquella sociedad incapaz de mantener ninguna de sus promesas. El expresionismo antes que otra cosa supone una mutación óptica, un cambio del modo de ver la vida.

William Rose dice que los expresionistas tienden a visualizar lo eterno y dejan de lado el mundo de las apariencias.

Albert Soergel dice que "con el expresionismo lo que fue expresión desde fuera se cambia en expresión desde dentro, aquello que fue reproducción de un trozo al natural es ahora liberación de una tensión espiritual".(16)

El expresionismo -según Giacomo Prampolini- "actúa empleando elementos del mundo interior, el yo del artista se impone a la naturaleza y a las cosas concretas, ejerce sobre ellas una violencia, las reelabora y vuelve a plasmar y acaba por construir una realidad. En otras palabras, el impresionista trabaja con el espejo, el expresionista con el crisol, imprimiéndole el sello de su tensa y exasperada humanidad: lucha mientras los otros sueñan, cree mientras los otros no profundizan".(17)

Soergel nos habla de otros elementos y cambios, como el remplazo del observador frío por el confesor ferviente, del poeta por el político, de la retórica por el patetismo, del hombre lógico por el hombre espiritual, no hay en el propósito de continuación, sino de ruptura, el deseo de un comienzo sin puentes.

Friedrich Marcus Hubner afirma que "el expresionismo cree en la omniposibilidad y viene a ser una concepción del mundo propia de la utopía. El artista expresionista, enemigo de la naturaleza, niega su predominio y duda de su verdad. Ésta es solo materia, es la nada a la cual el hombre da forma y sentido".(18)

Para Paul Westheim la simple palabra expresión "marca la voluntad activa de penetrar la naturaleza con el espíritu, imponiéndole una forma, proyectando el propio temperamento del artista en el mundo visible. Pero adelanta o revive la idea de que el artista quiere formar a su manera el universo."(19)

Arnold Rudlinger escribe que "un arte expresionista surge siempre que a los problemas estéticos anteceden los del alma".(20)

El expresionismo busca sacar a luz los impulsos internos en todas sus formas para provocar una reacción íntima en el espectador.

En el expresionismo hay un tema dominante: la revuelta de los hijos contra los padres, la protesta contra un mundo heredado, el pleito de las generaciones, iniciado ya antes de la guerra pero que culmina en la crisis posterior.

Las normas esenciales deben ser lo directo, la inmediatez, la intensidad, es decir, el ideal de la obra teatral o la pintura expresionista, sería que fuera un conductor transparente que permitiera transmitir la visión subjetiva del artista a la mente del espectador sin pasar por el intelecto, para que la experimentara como "verdad vivida".

Estos actos internos se expresan con una forma dramática, pero lo externo solo representa estados internos, el mundo solo existe en la escena como vehículo para el alma o reflexión de la voluntad, por lo que los objetos y figuras pueden transformarse para que expresen el estado emocional del artista.

En el teatro expresionista el actor debía ser ejemplo del "hombre nuevo" para el público, revelando directamente su ser más interno en movimiento, gesto y expresión facial.

En cierto nivel el actor busca la verdad emocional absoluta, que solo la experiencia subjetiva puede garantizar. No unos pensamientos falsificados, sino tan solo su emoción lo guía. Solo entonces puede avanzar y aproximarse al éxtasis absoluto, una trascendencia emocional que debiera lograrse mediante estados de trance y autohipnosis.

Una vez más, los principios son de espontaneidad e inmediatez, síntoma revelador de los extremos estados emocionales y del grado de participación requerido en la actuación expresionista.

"A este nivel, el actor siempre se encarna a si mismo, aunque tratando de llegar más allá de lo simplemente personal, y fue comparado con chamanes y místicos, siguiendo la afirmación de Strindberg de que el actor debiera funcionar como medium espiritista en trance, una transformación desde dentro que los propios actores creían haber alcanzado, refiriéndose a "enormes éxtasis espirituales" experimentados cuando al actuar lograban alcanzar un estado onírico semiinconsciente".(21)

"Para ellos, lo que ofrecía una síntesis era el concepto de la universalidad de la emoción, la continua presencia de instintos atávicos en el hombre moderno bajo la capa de superficial racionalismo impuesta por la civilización occidental, y la fe en que la emoción personal, si es lo bastante intensa y se expresa en formas arquetípicas, liberaría respuestas primitivas, evocando automáticamente el mismo estado emocional en los espectadores. Y esto únicamente podría lograrse por medio de un regreso a los orígenes del arte, ya que la poesía primitiva fue idealizada como "un grito apenas verbalizado" que expresaba el exceso de una sensación -llena de pathos porque brotaba de la pasión-, con la meta exclusiva de generar pasión".(22)

5.1 La Danza alemana o expresionísta.

El empleo de movimiento repetido y rítmico para crear un efecto hipnótico, los intensos estados emocionales hasta el punto en que lo subjetivo se convierte en arquetípico iluminan los objetivos ritualistas del teatro expresionista. Y lo íntimo de la conexión entre la danza moderna y el drama expresionista puede verse en la forma en que los principios de Laban fueron desarrollados por Mary Wigman.

Los bailarines presentaban sus propios estados internos, aunque estos adquirieran una expresión mimética idealizada.

"Las descripciones de la violencia espasmódica de estas presentaciones también insisten en la total absorción del danzante y la falta de toda simulación, cualidades que pueden aplicarse al actor expresionista, ya que los movimientos y gestos corresponden tan de cerca a los del estilo estático de actuar: la mayor parte de los dramas-danza exigen una dolorosa tensión de todo el ser. Los ojos del danzante exclaman, sus dedos llaman, su cuerpo se retuerce de terror, cae al suelo, patatea furiosamente, se desploma exhausto". (23)

Más claramente que el teatro expresionista esta danza identifica la intensidad emocional con la fe religiosa, lo primitivo con lo espiritual y busca unas formas casi mitológicas.

Mary Wigman decía que "cada impulso, para ser válido, debe llegar del corazón, de las profundidades de una naturaleza conmovida por la furia sagrada".(24)

La danza alemana expresa los sentimientos del bailarín a través del movimiento. La exteriorización de la vivencia emocional a través del movimiento se logra no en un plano intelectual, sino "sintiendo a través del cuerpo."

El bailarín alemán Harald Kreutzberg señaló que "la danza expresionista es un fenómeno estilístico definido, análogo a la aparición del expresionismo en pintura. Tiene como finalidad el alojamiento de ciertas leyes técnicas en favor de una comunicación emocional más saliente y atmosférica". (25)

Desde el punto de vista emotivo la danza alemana es básicamente subjetiva y la danza americana objetiva. La bailarina alemana comienza con la experiencia emocional misma y su efecto sobre el individuo, el surgimiento del yo en un estado emocional como prelude necesario a la creación.

La danza alemana emplea el principio de tensión-relajación, que permite la mayor amplitud posible entre el movimiento en su tono más elevado y la ausencia de movimiento. La danza expresionista desarrolla sus movimientos muy cerca de los dos polos de tensión y relajación por lo que sus contrastes llegan a ser violentos.

Este enfoque subjetivo y emocional colorea aun más sutilmente el uso del espacio, característico en el bailarín alemán, quien maneja la mayor conciencia del espacio, real o ficticio, como factor de mucha importancia. Espacio, ritmo, volumen, proporción, son manejados por los bailarines norteamericanos como por los bailarines alemanes, pero el uso del espacio como un elemento emocional, como un compañero activo en la danza, es distintivamente europeo. Posiblemente a causa de un pasado más complejo y de un destino más a merced de las fuerzas exteriores que el de Estados Unidos, los alemanes se han vuelto conscientes de las implicaciones dramáticas en la visión del individuo en pugna con el universo.

"El espacio, con sus restricciones y su inmensidad, sus vistas oscuras y sus horizontes encogedores, se convierte para el bailarín en una invitación o en una amenaza...."(26)

Durante el desarrollo formal de la danza moderna en la década de 1920-1930 se invocaba la teoría de la tensión-relajación como principio fundamental. Según John Martin, se hizo evidente que la danza constituye una fluctuación constante entre los dos polos.

Jaques-Dalcroze dijo en 1907 que "mediante los movimientos de todo el cuerpo podemos equiparnos para cobrar conciencia de los ritmos y percibirlos. Esta conciencia del ritmo se obtiene mediante contracciones y relajaciones musculares en todos los grados de intensidad y rapidéz". (27)

Tensión-relajamiento se usa principalmente con referencia a la danza alemana. Jan Veen la definió de la siguiente manera: "la consideración del ritmo conduce a los principios polares de relajamiento y tensión. El relajamiento completo está constituido por el 100 % de acción de la gravedad sobre la función corporal, en un estado fuertemente conciente muy alejado de la inactividad. Es un concentrarse lejos de la actividad, pero existe una enorme diferencia entre el relajamiento inconsciente y el controlado. El primero indica inercia, el segundo liberación de energía. En el extremo opuesto del polo-relajamiento se encuentra la tensión, que es contracción muscular, concentración de fuerza en su forma más vivaz. La tensión es un impulso sin desviación impreso en cualquier dirección, desafiando la gravedad o la inercia. El relajamiento es una caída a 90 grados con relación al suelo, y la tensión es un impulso en cualquier dirección dada". (28)

La teoría alemana trabaja casi por completo sobre una base física muscular, así la tensión se convierte en tirantez e indica un máximo de energía muscular, y el relajamiento a través de limitaciones físicas se convierte en un cierto grado de agotamiento.

"Equilibrio y desequilibrio son los caminos entre los polos de inmovilidad, puede haber tensión y agotamiento o no haberlos. El propósito principal es un equilibrio perpetuo entre los polos, los alemanes se muestran más inclinados a llevar sus esfuerzos hasta los extremos. Se aproximan demasiado al polo de destrucción y se quedan mucho tiempo en él, así que su única posibilidad es volver al polo estático y quedarse ahí mucho más tiempo del que sería necesario, o llegar al polo de destrucción, lo cual significa caer al suelo". (29)

Usar la tensión-relajación como principio rector en una danza le da una calidad expresionista altamente subjetiva. Para un principio dinámico similar Martha Graham usa el término "contraer-soltar" y Doris Humphrey "caer-recobrase".

En 1938 Dane Rudhyar intentó aclarar que los dos términos de tensión y relajamiento no deben usarse en danza como opuestos polares, debería decirse en su lugar tensión y soltar.

Las tensiones se producen no sólo mediante relajaciones entre dos fuerzas polares, sino también por diferencias de nivel, como en las caídas de agua o de energía potencial, eléctrica y hasta psicológica espiritual.

Mary Wigman no considera "abspannung" traducido generalmente por relajamiento, como una descarga completa de potencia muscular conducente a un estado vacío o de colapso. Significa un aflojamiento controlado. Ningún aflojamiento creador debe conducir a un agotamiento absoluto de la tensión.

Fue Doris Humphrey quien desarrolló el principio caer-recobrase, el ciclo en su totalidad está compuesto de cuatro movimientos o etapas: tensión, aflojamiento, caer y recobrase.

La tensión es la etapa preliminar a la actividad propiamente dicha, es -según Hanya Holm- preparación para soltar, es la semilla de la acción. Aflojamiento es acción considerada desde el punto de vista del origen de la acción: lo que fue puesto en tensión ahora se afloja. Caer es...acción, la cual contiene la conciencia de la finalidad de la acción, pero caer no constituye una finalidad por lo que toma, pues, lugar el recobrase. El cuerpo reafirma su voluntad hacia la vertical, que es el deseo de estar en tensión creadora.

La tensión, en tensión-relajación se refiere a una serie de frases de movimiento o a períodos de tensión que van en aumento en la danza misma.

El principio dinámico de tensión-relajación se refiere a grados variables de actividad muscular, varía de todo a nada, debe notarse que el relajamiento sigue a la tensión e induce un tipo de movimiento en disminución constante.

En la danza alemana interviene el no-movimiento, implicado en la relajación. Los experimentos en la danza expresionista dieron por resultado un conocimiento completo de los ritmos físicos como distintos de los ritmos musicales, del flujo y reflujo del impulso muscular además de la relajación y de la tensión del movimiento como sustancia de la danza.

"El problema decisivo era llevar el impulso creador a una conexión orgánica inmediata con el movimiento. La meta para el bailarín consistía en convertir su visión de la danza en una forma congruente de movimiento que expresara esa visión, sólo esa, con integración y perfección completas".(30)

En lugar de las poses y los gestos predeterminados del ballet clásico, Laban estableció el impulso hacia el movimiento dinámico, natural, que obliga al bailarín a la auto descarga rítmico-espacial, como el alfa y el omega de la danza.

A partir de esta concepción de la función del impulso hacia el movimiento, resulta que el movimiento de la danza es auténticamente significativo solo en cuanto constituye una expresión de la personalidad total de la vida interior activa del bailarín. Esta teoría exige como primer requisito la expresión propia de la personalidad del bailarín.

"Como artista, Mary Wigman estaba capacitada, por su naturaleza alemana, para obtener en la danza, como todo el arte alemán, el predominio de la expresión como opuesto a la forma. Esto no se logra a través del desdén o de la destrucción de la forma, sino infundiéndole vida de modo que se disuelva en la intensidad de la expresión".(31)

El carácter subjetivo y emocional de la danza alemana ha sido frecuentemente destacado por Mary Wigman. Ella manifestó que toda construcción de la danza surge de la experiencia de la danza que el intérprete está destinado a encarnar y que da a su creación su verdadera estampa.

"Cada persona creadora lleva en sí su propio tema característico. Esta esperando surgir a través de la experiencia y completarse durante un ciclo creador completo en radiaciones, variaciones y transformaciones múltiples". (32)

En parte a causa de la predilección alemana por temas relativos al hombre en conflicto interior o con su universo, temas ocasionados por el agotamiento de Alemania después de la Primera Guerra Mundial y en parte a causa del carácter continuo de los movimientos analizados por Laban, como la figura en ocho, atravesada por la serie de balanceos que elaboro dentro del marco de un icosaedro, el espacio era siempre un agente activo en la danza alemana. El bailarín era conciente del espacio, en el cual y a través del cual se movía, él se relaciona conciente y visiblemente a su ámbito y no solo a los aspectos físicos de éste, sino también a sus resonancias emocionales.

Se coloca a sí mismo en su universo, por decirlo así, reconociendo la existencia de fuerzas exteriores, benignas y hostiles.

El espacio, para el bailarín alemán es un fluido envolvente de infinitas dimensiones, ya que existe y su danza es una aceptación, un conflicto o un rendirse a él. La actitud de Mary Wigman con respecto al tema era afectiva, ella sentía el espacio como el medio a través del cual se movía en forma muy parecida a la que el nadador siente en el agua. Cuando el bailarín alemán habla de espacio se refiere siempre a él como un agente emocional y activo en la danza, su presencia implica así, dolor, angustia, desesperación o conflicto.

Mary Wigman en su danza lucha alternativamente con el espacio como ante un oponente o lo acaricia como si fuera una cosa viva, conciente. En sus gestos y movimientos esculpe delicada y libremente formas visibles y fluidas, modelando, rodeando y sumergiéndose en el espacio que la presiona estrechamente por encima.

El espacio se convierte en el compañero omnipresente en la danza, en un fluido imposible de ser medido que se hace palpable. El compañero vivo luchaba con él y sucumbía ante él, tensión y relajación, conflicto y muerte.

En la danza el alma del hombre, el yo, el sentido del infinito y el sentido de transformación se imponían finalmente de manifiesto.

La insistencia de Isadora Duncan, Mary Wigman y todos los bailarines modernos en el movimiento natural no significa que una serie estipulada de movimientos naturales constituya el vocabulario de todos los bailarines modernos sino más bien que los movimientos y ritmos naturales son la base de todo movimiento estilizado, personalizado o distorsionado que cada bailarín pueda desarrollar.

El enfoque Alemán buscó siempre contactos con la cultura primitiva y apropiándose físicamente de sus formas intento reconstruir las condiciones ideales del arte ceremonial primitivo.

Los bailarines expresivos andan tras las huellas de las danzas religiosas en África, se embriagan con la potencia mística de las danzas de Java y la India y examinan con respeto los trasfondos de los teatros chinos y japoneses.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el "Estudio Berlina Wigman" y la "Folkwangschule" de Essen, bajo la dirección de Jooss fueron los principales centros de la tradición de la danza expresiva de los que surgieron los pioneros de la nueva danza-teatro alemana.

VI LA DANZA-TEATRO.

6.1 ¿Cómo surge?

Desde sus inicios en 1968, cuando Johann Kresnik se hizo cargo del ballet de Bremen, ha provocado una estimulante inquietud en la actividad balletística de la República Federal Alemana. La fórmula era nueva. La danza es la "exteriorización más inmediata y directa de procesos anímicos", escribió Mary Wigman. El agresivo credo sobre el sentimiento que inició la revolución de los bailarines expresivos hacia 1910 estaba dirigido principalmente contra el ballet.

Al establecerse la danza-teatro -gracias al valor de algunos directores artísticos, especialmente de Arno Wustenhofer- el ballet se convirtió rápidamente en mucho más que la antigua hermana, aparentemente muerta, de la ópera. En una actividad teatral musical que amenazaba con sobrevivirse a sí misma, se trataba de formular el lenguaje coreográfico para el presente, acogiendo en sí los temas actuales o al menos algo más concreto que amor y muerte en conjunto. Del ballet clasicista, amanerado, simbólico, surgió una intervención teatral en lo experimentable cotidianamente. La apertura hacia el arte teatral, que hay que agradecer primordialmente a la reanimación de la tradición de la danza-trivial del music hall, la revista y el vaudeville, le permitió escapar de materias ajenas al mundo y del virtuosismo técnico.

Y aunque la danza se ha emancipado gracias a la danza-teatro se la mantiene bajo tutela con su atadura al teatro musical. Todavía no ha concluido por completo la huida hacia la libertad.

Inspirados en Isadora Duncan, quien a principios de siglo había traído a Europa el nuevo estilo de danza, se arrojaron a la basura los zapatos de puntillas y los oprimentes corpiños.

Nada debía impedir la libre, irregular expresión de los sentimientos. El ballet, con sus movimientos, posiciones y figuras reglamentadas era inápto para plasmar el nuevo sentimiento.

El nuevo estilo de danza se sustrajo de tales deberes de representación, colocando en lugar de ello en el centro del interés el más subjetivo mundo de las vivencias internas.

Se había dado el paso decisivo hacia la emancipación. Los bailarines-coreógrafos se convirtieron, en su mayoría, en autores de sus propias obras -preparando con ello el terreno para el posterior "teatro de directores" de la danza-teatro-coreografía. En lugar de seguir trabajando en la tradición de una técnica prescrita, se concebía la danza como un medio de autorrealización.

Esto fue -en un principio- una revolución absolutamente burguesa. Porque el yo que estimulaba allí la realización se complacía todavía en su propio mundo afectivo privado, que se supero como máximo en dirección a valores atemporales.

Pero lo nuevo era el abandono al impulso interior, a la profundidad del sentimiento en lo que se aventuraron los movimientos más allá de todas las reglas. Cada movimiento podía convertirse con ello en un movimiento coreográfico. De esta manera los bailarines expresivos sustrajeron la danza del exclusivo círculo de los expertos, que sabían interpretar al simbolismo tradicional, haciéndola accesible en principio a un público mucho más amplio.

La nueva conciencia del movimiento se convirtió en norte de una nueva identidad. Si la danza clásica sólo permitía el movimiento de las extremidades en torno a un torso rígido, la danza expresiva se nutrió de ese torso, pero movedizo. El flexible centro proclamaba la nueva libertad de un individuo agitado desde sí mismo, desde las "depressiones" de la vida cotidiana.

Los temas se modificaron, en lugar de la bella apariencia, en lugar de brillantes y alegres cuentos de ballet, el escenario de danza fue conquistado por primera vez por el reverso humano (Rudolf von Laban : Totentanz, Klage, Schrei, Danza de muerte, Lamentos, Gritos) y una pertinaz fra contra las ataduras del cuerpo con una técnica clasificada de excelente, dejando al descubierto las zonas oscuras de la existencia humana. Un proceso sin comparación, nunca visto hasta entonces.

La danza expresiva, como posteriormente la danza-teatro, atacó a su público con una violencia emocional desacostumbrada y con temas desconocidos.

Y ya desde entonces surgieron las obras del interior al exterior, como formuló una vez Pina Bausch hablando de su trabajo. La emoción interna del bailarín debía grabarse sin obstáculos en el cuerpo del espectador, repercutiendo desde allí. Con la apertura para las zonas oscuras, la danza se abrió por primera vez para la realidad.

Intervinieron otros factores, como formuló Mary Wigman: la causa primitiva anímica, de la que precede la gesticulación humana, y el transfondo intelectual, del que recibió sentido y significado.

La danza tomaba partido repentinamente -como en el ballet antibélico "La Table Verte/La mesa verde" de 1932- interviniendo en los asuntos políticos de la época.

Pero los bailarines expresivos tuvieron que dejar para sus nietos y nietas la misión de establecer la danza-teatro como género soberano, independiente.

Mientras que los bailarines expresivos movilizaban primordialmente la fuerza de los sentimientos contra la técnica clásica, considerada rígida y superficial, renunciando a una técnica propia, los americanos sistematizaban las conquistas que les llegaban de Europa, elaborándolas en un fundamento estilizante de la vanguardia coreográfica contractions and release de Martha Graham, similar al principio alemán de tensión y relajamiento y fall and recovery de Doris Humphrey.

Pero las actividades de Mary Wigman en Berlín y de Kurt Jooss en la Folkwangschule de Essen no tuvieron grandes repercusiones durante muchos años para la cultura de la danza germano-occidental, solo los nietos y nietas de los bailarines expresivos dedujeron las consecuencias y la fuerza de las enseñanzas de los pioneros para una nueva iniciativa. Germinó en secreto la semilla de la libertad.

El viejo ballet prometía el paraíso falso y danzaba hacia un cielo sin fin, en lugar de ello se deseaba estimular con la realidad los instrumentos de danza, para los que se auguraba cualquier libertad de movimiento.

En Colonia se unieron cuatro coreógrafos (Helmut Baumann, Jochen Ulrich, Gray Verendon y Jurgen Bruth) formando el primer equipo de rendimiento colectivo de una compañía, que se presentó por primera vez en 1970 bajo el nombre Tanz-Forum (Foro de danza).

Deseaban que el público alemán entrara en contacto con la danza moderna norteamericana, descuidada hasta entonces. Parte del programa era la reducción al máximo de la hasta entonces jerarquizada acostumbrada de solistas, semisolistas y cuerpo de ballet.

Dos años más tarde Gerhard Bohner conseguía por primera vez para su Darmstadter Truppe un rango similar al de la ópera y al teatro hablado. La ruptura con la tradición fue radical y no solo debía tener lugar con el desensamblamiento de la bella apariencia sino que también había que quedar anclada en una profunda reforma de las estructuras.

La danza-teatro descaba el trabajo con bailarines emancipados, esto presuponia que el mismo llegase a emanciparse como género.

El proyecto de Darmstadt de Bohner fracasó en 1973, a los tres años, frente a la resistencia del teatro establecido. La dirección colectiva del Tanz-Forum paso en 1979 a la responsabilidad de Jochen Ulrich.

Lo que ha quedado, después de 27 años son los frutos de la revolución estética y substancial. La danza-teatro ha escapado de la prepotente sombra de la ópera pero no ha conseguido liberarse del trabajo forzado.

La danza-teatro más que contar sus historias con el cuerpo, ante todo cuenta historias del cuerpo, que al fin y por primera vez, es su tema.

"Libera los sentimientos y roza con ello -como escribió el teórico de cine Bela Balasz- el persistente nimbo de vapores de nuestras relaciones más reales cotidianas, que tienen un cierto grado de indescriptibles". (33)

Si el ballet clásico había desterrado al más allá al erotismo por medio de una técnica muy diferenciada y figuraciones enormemente formalizadas, la danza-teatro reinstauró el sentido de la sensualidad.

Las bailarinas Pina Bausch o Reinhild Hoffman y Johann Kresnik son personas de carne y hueso y -a diferencia de la disimulada ingravidez de sus colegas clásicos- tienen un cuerpo, que soporta durante toda una obra el peso del mundo.

En el teatro de danza no se mercantiliza una imagen ideal del cuerpo, aquí actúan individuos con toda su corporeidad, no como deberían ser como delfos livianos como una pluma o bellas figuras artísticas de los anuncios de sprays y perfumes. Nos hablan de cómo penetra el mundo real externo en el cuerpo a través de la percepción sensorial y de como responden los sentimientos: con resistencia contra la coacción o con un placentero anticipo a la libertad.

Tristeza y alegría, odio y desesperación, violencia y ternura son estados físicos que el cuerpo experimenta en la danza-teatro. Y tras las metáforas aparentemente enigmáticas se evidencia siempre lo que los sentimientos generan en el mundo exterior, en las relaciones entre los individuos. Las impresiones tienen un fondo desde el que se mueven. La honradéz del sentimiento y la exactitud de la expresión se convirtieron en puntos cardinales primordiales de la nueva danza-teatro.

La fórmula procedía de la revista, la danza-teatro fue la única capaz de descubrir la fuerza primitiva en la revista, el music hall y el voudeville.

Entre los pioneros de la danza-teatro hay que destacar junto a Pina Bausch a Reinhild Hoffman, Susanne Linke, Gerhard Bohner y Johann Kresnik. Hacia mediados de los años 70, el movimiento de la danza-teatro condujo a la creación de un gran número de compañías independientes como el "Laokoon Dance Group" de Rosamund Gilmore, la "Berliner Tanzfabrik" y el conjunto de Vivienne Newport.

Es sorprendente que la danza-teatro de las mujeres haya conseguido imponerse en mayor medida que la de los hombres, a pesar de que algunos de ellos, como Johann Kresnik, declararon la guerra ya anteriormente al ballet tradicional. Es posible que los movimientos feministas hayan preparado el camino de las nietas de los bailarines expresivos. Y en efecto, parece como si los coreógrafos masculinos estuvieran menos interesados en la explotación de su propio mundo de vivencias.

6.2 Características. ¿ Que es la danza-teatro ?

El arte de los duros contrastes, que confronta lo ruidoso con lo quedo, lo rápido con lo lento, la histérica que estalla repentinamente con momentos de ternura palpante, precavida, fue desde siempre uno de los instrumentos principales de la danza-teatro: el baño alterno de los estados de ánimo como sublime arte de la turbación. Se le da la vuelta al mundo acostumbrado del espectador. La verdadera atracción radica en la ambivalencia: aquí no se ofrece una manifestación unívoca, que pueda archivarse tranquilamente.

Alabanza de la revista de H. H. Stuckeschmidt, se lee casi como un apasionado acto de fe por la danza-teatro: "Es (...) el extremo polar al drama clásico. Niega radicalmente los antiguos dogmas: unidad temporal, de lugar, de la acción, llevando al absurdo con una sonrisa la lógica teatral. Su forma es no tener forma. Una estructura que pudiese ser reducida a un denominador común básico. Lo que le suelta, lo que le presta unidad y estructura es el contraste, la contraposición y la coexistencia de efectos sensoriales, la interacción de estímulos heterogéneos". (34)

La contraposición de efectos sensoriales, el baño alterno de los sentimientos se convirtió rápidamente en el instrumento más útil de la danza-teatro, con lo que regresó a sus orígenes como medio sensual, corporal. En el montaje de cadenas, de cuadros asociados libremente, se hizo visible y palpable la contraposición de deseos y temores que habitan por el cuerpo. Lo que en la revista servía todavía sólo para la bella apariencia o el ornamento banal, podía absorber en sí y divulgar repentinamente la cotidiana guerra fría de sentimientos en la familia, el matrimonio, la profesión. Y con ello la danza-teatro no abordó al teatro, sino que antes bien le devolvió a sus fuentes creando -en el sentido de Artaud "poesía en el ambiente", un "lenguaje concreto que esta determinado por los sentidos y es independiente de la palabra". Sonriendo con superioridad la danza-teatro lleva la lógica teatral al absurdo y abre perspectivas que no pueden vislumbrarse en el lenguaje de la danza.

El cuerpo ensaya la rebelión en el teatro de movimiento: lleva la señal de Caín, exhibe las heridas que le causa la realidad. Para mostrar esto no se necesita un lenguaje. Los deformados, trucados movimientos tienen la fuerza de convicción del examen directo.

En su contenido, la danza-teatro se distingue del ballet clásico por una proximidad consciente a la realidad. La imagen visual por sí misma tiene escasa significación si no va cargada de energía psíquica y de trozos de la vida misma.

Las imágenes del expresionismo están íntegramente unidas al intérprete, las imágenes de la danza-teatro son, entre el artista y el espectador el vínculo que acerca la vida escénica a la realidad cotidiana.

Desaparece el contraste entre el intérprete y el espectador, el marco del escenario se hace añicos. Quien quiera que participe en esta experiencia común, cooperará en el ritual.

"El afán de encontrar, cada quien, sus propios códigos originales, los cantos personales, las visiones empapadas de conciencia y sentimiento que son esencia y presencia de la danza, es el motor que impulsa al coreógrafo de la danza-teatro. La danza-teatro desbloquea energías atoradas, reprimidas, anquilosadas. Empedradas, esto se logra estimulando, masajeando la vida interior, desbloqueando la sensibilidad dormida. El coreógrafo entonces aprende sintiéndose a sí mismo. Y esto es lo que más duele, porque no se sabe cuantas sorpresas encierra esa experiencia vital. Hay informaciones ocultas enterradas en el músculo, en las articulaciones. Pero cuando la piel respira, fluye y despierta, saca datos biográficos, individuales y colectivos antes desconocidos para nosotros mismos.

El neoexpresionismo surge como una aguja que se entierra en la piel para que el artista y el público sientan nuevamente el valor de la vida que está siendo arrebatada".(35)

El expresionismo surge cuando la muerte anda suelta, cuando los valores caducos y la represión son la autodefensa de una sociedad empantanada en su propia enfermedad. Mediante el dolor tenemos conciencia de nuestro cuerpo. El expresionismo duele.

"Hay múltiples lenguajes que funcionan simultáneamente. Ya no está la danza sola atendida a su propia dinámica, para comunicar la intención del coreógrafo, ahora hay universos sonoros, visuales, olfativos inclusive, para materializar aun más el mensaje y una corriente emocional contundente. Esta riqueza de estímulos provoca la cercanía entre el espectador y el mundo escénico. La pulsación de la calle está en el foro. Hay puntos de contacto entre lo imaginario y lo real. La cotidianeidad se hace luminosa en el espectáculo teatral. Al mismo tiempo, el acto escénico se convierte en un acompañante afectivo dentro de la vida cotidiana del espectador. El público creciente de la danza-teatro da fe de lo anterior".(36)

"Danza-teatro significa, en una palabra, claridad. Cuando el ballet clásico es la sublimación suprema de la realidad, cuando la danza contemporánea posmoderna es abstracción pura, cuando los medios masivos de comunicación distorsionan los hechos y los sucesos de la historia, manipulando la información, son muy pocos los canales que quedan libres para denunciar crudamente y con suficientes elementos nuestra presencia cotidiana en el mundo".(37)

La danza-teatro habla claro al espectador. Ha regresado a un realismo escenográfico y de vestuario, a la utilización de la voz y textos, a la expresión naturalista, a la integración del gesto cotidiano con un movimiento cada vez menos abstracto y menos convencional dentro del academismo de las escuelas de danza, a la representación de personajes reales, fácilmente identificables, al uso de objetos que son como máscaras simbólicas: a la concentración de muchas vías, recursos, oficios, que juntos intensifican no solo el efecto de la imagen visual, sino el de la energía emocional.

"¿ Es la danza-teatro un teatro menor ? ¿ Por qué dos lenguajes que son en esencia lo mismo han sido separados en occidente, mientras que en oriente siguen unidos ? La danza-teatro niega todo virtuosismo acrobático, reniega de los desplantes dramáticos y de los clichés de actuación. Acaba con la imagen de coreógrafo estrella y básicamente es un movimiento de creación colectiva. Es una investigación de las emociones del hombre, hay tras todo esto, una postura ideológica bien definida, al igual que el expresionismo de principios de siglo, con fuertes matices de misticismo, hoy la danza-teatro rechaza en el plano estético todo efectismo ilusionista del ballet clásico, todo truco o adorno ajenos al contenido humano esencial".(38)

Muchas veces aspira a lo desmesurado de la expresión, así como manifiesta el repudio a la banalidad y al vacío de una sociedad desprovista de pasión. Exalta la expresión libertaria, la emoción, la imaginación, contrarios a los estereotipos conformistas. Esto significa la aceptación del hombre como ser social integrado a un ritmo vital real, cotidiano, concreto, doloroso, desafiante. Así, la danza deja de interpretar ideales estéticos para convertirse en una biografía individual y colectiva muchas veces hiriente.

Siempre hay denuncias, críticas, siempre salta la furia reprimida y por ello danza-teatro es una búsqueda emotiva con subtextos que hacen de los jóvenes coreógrafos una suerte de infantería con respecto a la batalla de la renovación del arte. Frente a un mundo de masas despersonalizado, frente a las técnicas y estilos que han diluído la humanidad del artista en un abstraccionismo demasiado lejano del espectador, la danza-teatro es la posibilidad del coreógrafo de existir en el foro como forma y presencia reales. Hay una conciencia de recuperar el cuerpo frente a las amenazas crecientes contra la vida, hay cada vez más grupos de danza-teatro.

Esta veneración por el cuerpo recuerda un poco el brote de los gimnasios y escuelas de danza que hubo en la Alemania de fines del siglo pasado. Las juventudes alemanas fueron el cabrío del expresionismo de principios del siglo XX, volvieron los ojos a su propia corporalidad, rechazando todo autoritarismo, toda enajenación de la vida moderna. Esto hace pensar que el culto al cuerpo se repite cada vez que la humanidad se ve amenazada por una conflagración mundial, por una crisis social y económica que automáticamente deriva en represión y mediatización.

"La respuesta del artista es la agudización de su conciencia. En el caso de la danza, esto se percibe en el rescate de la integridad, de la unión mente-cuerpo, relacionado lo biológico con lo psicológico para crear un arte orgánico. Los creadores requieren actualmente de mayor número de recursos escénicos para lanzar una mayor dosis de energía desde el foro hacia el espectador. A un público anónimo, heterogeneo, cada vez más amenazado por los medios masivos de comunicación, hay que picarle la piel con las agujas de la corriente emocional que es el expresionismo actual. Así, artistas y público se sienten vivos en una sociedad que no lo permite. Danza y teatro juntos son una bomba".(39)

El coreógrafo ha pasado de la pulcritud y la solemnidad a la irreverencia y al movimiento orgánico y cuando hay denuncia o postura crítica frente a situaciones sociales, el lenguaje teatral y coreográfico sustituye al discurso panfletario.

Se pretende que el bailarín sea ante todo un artista, más que un técnico virtuoso deberá ser un creador porque se trata de rescatar el sentido histórico y social de la danza, para ello se diluyen las fronteras con otras artes como es el teatro.

Se ha despertado la conciencia de la necesidad de tomar como punto de partida, para todo trabajo creativo, el movimiento orgánico. Lo que significa que en la danza solo hay un nivel de comunicación: el diálogo tónico/muscular, mientras que el contenido intelectual pasa a un segundo plano. La piel arrastra a otra piel a nivel primario. Es comunicación celular y nerviosa que se agota a sí misma. El reto es ampliar el espectro de los significados obligando a la mente a intervenir para que de lo biológico se salte a la reflexión.

No hay mascararas que impidan la entrada de todas las fuerzas de la vida, hay la construcción de una dramaturgia personal que rompe estereotipos, que se acerca cada vez más a la realidad del coreógrafo y con el consecuente alejamiento de la danza pura, abstracta, impersonal.

También se ve la investigación autobiográfica y formal, la destrucción de la solemnidad y la revaloración del sentido del humor.

Podría decirse que todos en mayor o menor grado están más cerca de la poesía que de la prosa, asociaciones lejanas, metáforas que se sobrepone, cuadros, acciones y significados que continuamente se disuelven el uno en el otro, o se interrumpen abruptamente para dar inicio a lo nuevo, sucesión de imágenes, poesía y pintura en movimiento, con historias que contar cada quien a su manera.

De ahí finalmente, que sea la vivencia íntima de cada interprete la que le dé forma al movimiento y no la idea unilateral y personal del autor, que el movimiento sea un reflejo de la biografía del hombre y no un elemento más de los patrones convencionales de la danza actual.

La danza-teatro permitió detectar lo intensa que es la necesidad de exploración, de investigación, de renovar toda la información académica acumulada para descubrir un lenguaje propio sustentado en lo que puede rescatarse de la tradición y que sea espejo definitivo de la personalidad del autor. Todo esto significa romper con los esquemas inoperantes, con todos los conceptos tradicionales de "lo que debe ser" la danza.

El neoexpresionismo se ve enriquecido por el avance de la técnica corporal y teatral contemporánea y utiliza contrastes dramáticos que hablan de las pulsaciones psíquicas del hombre y de las pulsaciones de la sociedad.

Es una danza que se torna humanista, que se aleja de la conceptualización estética, que descarta la danza pura como diversión exclusivamente, y sobre todo, es una danza que se olvida de las nociones convencionales de la belleza.

Como diría Hebert Read, "puede ser impresionantemente trágica, y en ocasiones, excesivamente neurótica o sentimental, pero jamás es meramente bonita, jamás es estéril".

Es una danza que se asume a partir del propio cuerpo, que se permite ser original porque da respuestas nuevas a situaciones viejas, que se identifica con la naturaleza exterior y se olvida de los ideales, de los patrones coreográficos acartonados y artificiales, niega la mancuerna sospechosa con los gustos comerciales, desconoce el erotismo subjetivista y los intimismos psicologistas.

"El teatro se hizo para sorprender. Para abrir los ojos. Para agudizar la percepción del espectador. Para desbloquear conciencias. Para romper prejuicios, para enjuiciar lo que no sirve social, histórica, psicológicamente. La danza-teatro es un tipo de acupuntura. Las agujas son los coreógrafos y los bailarines. No hay rodeos. Se trata de que se sienta, de que duela en alguna parte del cuerpo del espectador la presencia misma del bailarín en escena. Por ello el lenguaje es tan claro, los apoyos visuales son naturalistas, se utiliza la voz, se recurre a cuanto sea necesario para picar duro, para agujerar la piel." (40)

Esto es muy propio de la danza-teatro que tiene la capacidad de sorprender porque los coreógrafos andan tras la huella de sí mismos, y este proceso siempre es desconcertante, siempre es nuevo, diferente.

Uno de los resultados de esa inquisición es la incorporación de textos y elementos extradancísticos a la estructura coreográfica. De ahí el término danza-teatro. La técnica -y el lenguaje coreográfico- no es suficiente para decir lo que hay que decir, reafirman con palabras lo que necesitan decir con el cuerpo.

"El propósito de la danza-teatro, es precisamente rescatar el ritmo individual, el que marca la personalidad del intérprete. El ritmo es la válvula de escape, en este punto donde el sistema de reglas de la sociedad contemporánea se detiene, cancelando el ritmo individual para provocar un enorme ritmo colectivo, homogéneo, masivo, indiferenciado". (41)

La danza-teatro es la danza de la revuelta contra la masificación de la pasividad, contra la inmovilidad anímica e intelectual de los bailarines, guiados, conducidos por lo general, por fuerzas ajenas a sus vidas. ¿A costa de qué? De su propio ritmo individual. La danza-teatro transforma el proceso de fragmentación que nos envuelve cotidianamente en una reintegración de los componentes de la personalidad y de la cultura.

"Danza-teatro es un espectáculo integral, lanza estímulos contrapuntísticos simultáneamente. Reune danza-teatro-pintura-poesía-canto-acrobacia..."

Hace lo que el arte oriental: engloba en un solo bloque de energía creativa todos los mensajes y sensaciones necesarias para afectar el espíritu". (42)

La danza de los jóvenes, arraigados a la tierra, a la cotidianidad, como fue la danza de mediados de siglo. La diferencia entre ayer y hoy es el aumento de recursos escénicos, técnicos, interpretativos y la posibilidad de ser críticos sin ser panfletarios.

"Los jóvenes coreógrafos volvieron a ser los arqueólogos de los arquetipos universales que corren por nuestras venas, sin temor a descubrir descargas emocionales ocultas, reveladoras de la propia y personal vulnerabilidad ante el mundo".(42)

Estos coreógrafos se convirtieron en espejos directos para el espectador. El contenido emocional de las obras fue desmenuzado y exaltado. Cambió el vestuario y la escenografía, que se hicieron más cotidianos.

El coreógrafo freno la estilización gratuita, el adorno banal, sin contenido, de la danza formalista, pura, y paso del abstraccionismo al realismo, al neoexpresionismo. Este cambio de dirección coreográfica es mundial, en Alemania se le llamo desde el principio danza-teatro y coincide con la muerte de Mary Wigman y John Cranko.

Al mismo tiempo, Pina Bausch fue designada para dirigir el Ballet de Wuppertal⁴ y con ella se origina el rompimiento definitivo frente al formalismo del ballet clásico.

La danza-teatro a partir de Pina Bausch, es la creación alrededor de lo que motiva/mueve a la gente a moverse y no a partir del movimiento mismo.

Lo determinante de la danza-teatro del siglo xx es su fuerte oposición a la formalidad y banalidad excesivas de ciertos momentos de la danza mundial. Además, cada vez que el ser humano necesita aferrarse a la vida porque esta a punto de perderla, aparecen el expresionismo y la danza-teatro.

La danza-teatro es la suma de todos los recursos escénicos contemporáneos -no solo dancísticos- para crear, traducir esa energía social y humana en lenguaje estético.

"Si la danza-teatro pretende romper con los estereotipos deshumanizantes, si quiere acabar con la danza como una ilustración de la música y encontrar el nuevo perfil emocional contemporáneo, si pretende elaborar una dramaturgia personal que estructure las obras en una forma cercana a la realidad, es imperativo que el coreógrafo joven resuelva una esquizofrenia heredada de las academias, es decir, el movimiento que no ha sido penetrado por el pensamiento, la razón que no dirige con precisión y lucidez la intuición orgánica del cuerpo, la voluntad que anda a ciegas".(43)

"Hay que aclarar que danza-teatro no significa fomentar la esquizofrenia occidental, sino más bien resolverla mediante la integración de las emociones con la capacidad mental de darle orden a las intuiciones orgánicas. Danza-teatro no es un híbrido sino una capsula de energía concentrada, mucho más fuerte que la danza pura o el teatro. Danza-teatro no es vacilada, ni ausencia de rigor, sino la responsabilidad de dominar la precisión y el detalle que son característicos del impulso teatral -énfasis en la caracterización de los personajes y situaciones- junto con la fuerza emocional y cinestésica de la danza. Danza-teatro no significa perder el nervio de la danza ni la personalización de las emociones del teatro para dejar al espectador en el vacío, no son chispazos sueltos, desencadenados, abandonados al arbitrio y descontrol".(45)

"La responsabilidad de todo coreógrafo es fascinar al espectador construyendo una dramaturgia personal, una arquitectura de energía, de tensiones que crecen mediante un desarrollo lógico, coherente, que el espectador puede leer con claridad".(46)

El expresionismo es la única forma de establecer una corriente emocional entre el artista y su público, al mismo tiempo que un acercamiento muy concreto a temas de la realidad palpable y cotidiana, hay una identificación inmediata del espectador con los personajes de la escena. Y lo más importante: el expresionismo es el teatro total. Se conjugan todas las artes del hombre.

" Y como los coreógrafos del neoespressionismo o danza-teatro son virtuosos en los torbellinos y los vértigos del corazón, exponen su desolación frente a los desastres de la sociedad contemporánea, exponen víctimas responsables de ese desastre, que así como siembra la indiferencia existencial también provoca la guerra: rescatan la energía interna y personal del individuo, exaltan los valores del hombre, su potencialidad creativa, su fuerza de voluntad, para esculpir el mundo a imagen y semejanza de sus valores....cuando hay energía y propósito".(47)

Es cuestión de énfasis y de entrenamiento. La danza tiende a la abstracción, a la generalidad de las emociones relámpago. el teatro individualiza las emociones mediante el manejo del detalle. Estos dos polos, en la danza-teatro, dialogan y pactan.

Se ponen de acuerdo para que el teatro tome de la danza su poder magnético -diálogo de músculo a músculo, de nervio a nervio, que arrastra, contagia, con-mueve- y la danza toma del teatro la voz como complemento emocional, recibe la personalización de las ideas y de las emociones.

El término danza-teatro ha estado en la cuerda floja por muchos años debido a la ausencia de una definición precisa.

"La danza-teatro es un arma de dos filos, o va más allá del teatro y de la danza mismas, creando un nuevo género de expresión o queda suspendida en el vacío, sin la fuerza de la danza y sin la precisión del teatro. Cuando trasciende el vocabulario límite de la danza o el teatro adquiere doble potencia. Entra por la piel del espectador y también entra por el intelecto. De ahí la riqueza de la danza-teatro: ataca a los sentidos y al pensamiento, hiera la piel y la mente. No es solamente el diálogo tónico/muscular de la danza formalista y pura, ni el diálogo racional del libreto dramaturgico. La danza-teatro tiene la voz, un recurso emocional y sonoro fundamental para intensificar la fuerza de la comunicación".(48)

El lenguaje expresionista es aquel que contiene y purifica a la vez la angustia de los tiempos.

Durante los años sesenta y principios de los setenta predominó el furor por la conquista de una técnica elaborada y sólida. Incluso se asumieron los estilos de estas técnicas, principalmente la de Martha Graham, Alwin Nicolais, y Merce Cunningham, y hasta la fecha, la joven danza anda en busca de la expresión más cercana a su vivencia personal. Del lenguaje hermético, frío, vistuoso y formalista de los años sesenta, la actual danza se ha radicalizado hacia la investigación emocional, regresando a un expresionismo necesario -evolucionado por el aprendizaje de la técnica- pero casi olvidándose de la técnica misma, agregando al nervio central de la danza un comportamiento realista, textos, voz, objetos escenográficos igualmente realistas. A esto se le llama danza-teatro desde que Pina Bausch bautizó así su propio antiformulismo neoexpresionista.

El regreso del expresionismo no es gratuito, no es injustificado. Quiere decir que se repite la angustia de una crisis social y política y por lo tanto humana.

La danza-teatro se da en Europa y en América Latina, es la forma de traducir esa angustia. Los críticos estadounidenses han dicho que Pina Bausch es elemental, que no elabora su vocabulario dancístico. Se le acusa de vivir treinta años atrás de los avances de la época. Se le acusa de acercarse cada vez más a la realidad.

La danza de la primera mitad del siglo conoció la angustia y destrucción del período de entreguerras. El expresionismo fue la respuesta. El artista se empapa de la realidad y esta humedad cargada de explosiones sociales, económicas y humanas transforma el lenguaje estético. Si hay coincidencias entre la danza actual y la de hace treinta años hay que atribuirlo a las condiciones de la época.

"La danza-teatro es el reto más grande a la formación del bailarín/actor. El domicilio del cuerpo está a la altura del dominio de la voz y de la expresión de las emociones. El equilibrio entre la danza y el teatro es absoluto: es tan importante el vuelo orgánico del cuerpo como el entrelazamiento de los diálogos. La danza no le hace sombra al teatro ni viceversa, la técnica dancística descansa sobre el corazón del coreógrafo. La reflexión existencial del bailarín encuentra el mejor vehículo de expresión en un cuerpo dotado de mecanismos que lo liberan.

Quando a la danza-teatro se le exige excelencia profesional estamos hablando de esa intencion equilibrada entre dos generos que vivieron separados por mucho tiempo, por lo menos en la danza contemporanea posmodernista, que le hace la cruz a cualquier matiz de estructura historica, social o anímica para ahuyentar la amenaza de las emociones, distraer el peligro de la angustia existencial, alejar el terror del autoconocimiento, uno de los principios creativos fundamentales de la danza-teatro. Porque la danza-teatro acaba con la esquizofrenia occidental...la mente por un lado, el cuerpo por otro".(49)

La danza-teatro se dirige con precision a la parte intelectual del espectador al mismo tiempo que conquista, seduce, halaga su cuerpo con la fuerza de la cinestesia.

El canto, el baile, los dialogos, la dramaturgia humoristica, la reflexion sobre las relaciones humanas, el encuentro de un código corporal que se adecua al ritmo de la palabra y de la musica, la integracion de un ritmo de la voz con un ritmo organico habla de un equilibrio de elementos que teatralizan la energia escénica, y la ofrecen como un banquete a los sentidos.

"Nadie se pregunta si es danza o es teatro, a nadie le importa. El placer del espectador es intelectual, emocional y corporal. Ese es el proposito de la danza-teatro: la experiencia total".(50)

"La danza-teatro le inyecta significado y contenido a las acciones. Al requerir de una dramaturgia que confirme la condicion organica del bailarín, la danza-teatro esta encadenando tiempo, espacio, escenografia, luces, trajes, acciones fisicas y vocales, objetos y musica en torno a una reflexion existencial que se traduce en un tema concreto. Quien mejor ha ilustrado esto es Pina Bausch".(51)

El ballet clasico, hasta Balanchine, es una danza ideologica en el sentido de que transforma el mundo a través de la representacion. Se reemplaza un mundo real con uno irreal.

Lo mismo sucede con el expresionismo de la danza moderna de principios y mediados del siglo XX, sólo que la experiencia personal del coreógrafo es la que transforma el sentido y le da una condición universal.

Toma al mundo y al ser humano tal como son. Esto compromete al público porque no impone significados ajenos al mundo real. La liberación del espectador significa liberarlo de contenidos ajenos a su propia vida, de ideologías individualistas.

En la danza Butoh los intérpretes han creado su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras. El cuerpo se ha liberado de toda resistencia formal o técnica y prácticamente se elimina en escena.

Dejar de existir para empezar a vivir: es la lección que aprendieron los japoneses después de la Segunda Guerra Mundial, pero no basta por completo la técnica para llegar a la metafísica, es necesario aprender a no añadir elementos técnicos durante la interpretación, de lo que se trata es de eliminar los obstáculos contra los que lucha el bailarín/actor (resistencia de la voz, de los músculos).

Esto es lo que diferencia al actor oriental del Butoh, del occidental expresionista, el primero nunca tendrá una técnica permanentemente cerrada y resuelta: a cada exceso, a cada ruptura de barreras corresponden técnicas nuevas en un nivel más alto. Lo importante es utilizar el papel como trampolín para estudiar lo que está escondido detrás de nuestras máscaras cotidianas, para sacrificarlas, eliminarlas. Por eso la autoinmolación.

Y si la autopenetración implica excesos, todo se puede realizar siempre y cuando el actor se entregue totalmente, sin defensa, pero disciplinadamente, con precisión. La técnica, manejada en forma evidente, es una defensa. Produce alivio. Ninguno de los ejercicios en los distintos campos de entrenamiento del bailarín/actor debe convertirse en un muestrario de habilidades.

Marcia Siegel le responde a los teóricos de la danza que la experiencia estética y sobre todo dancística es orgánica, cualquiera que sea la teoría (si la hay) que la respalde.

"El pensamiento es energía. El movimiento también. La comunicación escénica es emocional. Acción, reacción. La energía de la danza que afecta a todo el organismo eleva o altera la energía del espectador, mediante la intención que dirige o da forma a esa energía. A mayor tensión (intención) mayor percepción. Diálogo de tonos musculares, diálogos de cuerpos que provocan la reflexión". (52)

Se ha de desarrollar un sistema de signos que conduzcan al proceso de la autoentrega. Es la única alternativa, así, el movimiento se convierte en instrumento de reflexión del coreógrafo.

6.3 Protagonistas.

Para la mayoría de los coreógrafos que participan activamente en el movimiento designado como la Nueva Danza, el papel de Cunningham es parecido al que tuvo Martha Graham en el período precedente de la evolución de la danza, entonces se trataba de la modern dance.

Al igual que Martha Graham, Merce Cunningham no formó auténticos discípulos, pero su obra se convirtió en un estímulo para el desarrollo de toda una generación de artistas coreógrafos, aún sin haber sido alumnos ni colaboradores suyos, sin embargo, un gran número de bailarines/coreógrafos considerados como parte de la nueva vanguardia estudiaron su técnica o siguieron los cursos de composición coreográfica que Cunningham impartió junto a Robert Dunn cuando a principios de los años 60 su enseñanza contribuyó a la formación del grupo procedente de la Judson Memorial Church.

Esta nueva tendencia se revela a partir de los años 1962-63, momento en que varios coreógrafos presentan sus primeras obras en la Judson Memorial Church de Nueva York.

La difusión de la obra de Cunningham despertó en ellos la idea de otras posibilidades de expresión, sobre todo a raíz de las experiencias de Cunningham respecto a una nueva utilización del espacio y de los lugares poco habituales para la evolución de los bailarines. Twyla Tharp, Trisha Brown, Rudy Perez, Elizabeth Keen se manifiestan en la misma línea.

Lo mismo sucede con la introducción de movimientos de no danza (los cuales pueden considerarse como movimientos no técnicos) en la coreografía.

Varios de estos coreógrafos llegaron incluso a utilizar las estructuras de movimiento con una gama de velocidades y de ritmos hasta entonces extraña al vocabulario de la danza.

La mayor parte de los miembros de esta nueva vanguardia rechazan también todo tipo de acompañamiento musical tradicional, presentando sus trabajos en silencio como Debora Hay, Trisha Brown y Steve Paxton.

Junto a estos bailarines-coreógrafos que emergen de la corriente de la Nueva Danza, hay un gran número de investigadores buscando nuevas experiencias y deseos de expresarse al margen de cualquier sistema o procedimiento convencional.

Estos bailarines-coreógrafos generalmente desarrollan situaciones teatrales utilizando además de los más inesperados recursos de la expresión corporal, los del sonido, del ruido y de la palabra. Sus presentaciones son siempre improvisaciones espontáneas, en todos estos creadores hay una clara tendencia a evitar la creación de obras estrictamente estructuradas, cada representación debe adaptarse a los imperativos del lugar y del momento, es el "Event".

La naturaleza de los trabajos no es de descendencia teatral, se trata de una forma de momento no bailado, situado fuera del contexto habitual impuesto por los factores de tiempo y lugar.

Dentro de la rama calificada como danza libre o expresionista se encuentran Yvonne Georgi, Gret Palucca, Vera Skoronel, Ruth Abramovich, Twyla Tharp, Yvonne Riner, Elizabeth Keen, Meredith Monk, Trisha Brown y Rudy Perez.

7.1 ¿Quién es Pina Bausch?

Controvertida hasta la saciedad, amada y odiada, Pina Bausch es, sin duda, la más relevante coreógrafa de nuestros tiempos a nivel mundial, con ella no hay términos medios, de sus obras se dicen maravillas o se afirma que son un asco, lo que si es evidente es que es imposible quedarse indiferente ante sus obras, pero, ¿quién es Pina Bausch ?

Pina Bausch nace el 27 de julio de 1940 en Solingen, Alemania:

1955

A los 15 años, en 1955 inicia sus estudios con Kurt Jooss en la Folkwang School bajo la dirección de Kurt Jooss.

1959

En 1959 presenta su examen final de "Stage dance", se gradúa y obtiene el premio "Folkwang Achievement". Recibe una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico para continuar sus estudios en los Estados Unidos.

1960

En 1960 es considerada estudiante especial en la escuela de música "Juilliard" de Nueva York y entre sus maestros se encuentran Antony Tudor, José Limón, Alfredo Corvino, Margret Craske, Louis Horst entre otros. Al mismo tiempo es miembro de la Compañía de danza de Paul Sanasardo y Donya Feuer. Antony Tudor reclutó a Pina Bausch en la Metropolitan Opera.

1961

En 1961 trabaja con el "New American Ballet" y colabora con Paul Taylor. De 1962 a 1968 es solista del recién fundado Folkwang Ballet dirigido por Kurt Jooss. Este año realiza su primera coreografía para el Folkwang Ballet con la que obtiene el primer lugar en un concurso en Colonia. Se presenta en festivales como el de "Dos Mundos" en Spoleto, el "Jacob's Pillow" en Estados Unidos, y el "Festival de Salzburgo" entre otros. Trabaja en estrecha colaboración con Jean Cebron.

1968

En 1968 coreografía "Fragmentos (Fragmente)" a música de Bela Bartok y "En el viento del tiempo (Im Wind der Zeit)" a música de Mirko Dorner.

1969

En 1969 hace la coreografía de la ópera "La reina de las hadas (The Fairie Queen)" de Henry Purcell para el Festival de Schwetzingen. Obtiene el primer lugar en la competencia coreográfica de Colonia con su ballet "Im Wind der Zeit". Es maestra en la escuela Folkwang. Se le asigna la dirección del Folkwang Tanz Studio por el profesor Hans Züllig.

1970

En 1970 presenta su ballet "Después de cero (Nachnull)" a música de Ivo Malec. Trabaja como coreógrafa invitada en el Centro de danza de Rotterdam.

1971

En 1971 se presenta el ballet "Acción para bailarines (Aktionen für tänzers)" a música de Günter Becker, pieza comisionada por el Teatro de Wuppertal y bailada por miembros del Folkwang Ballet. Invitada por Arno Wüstenhöfer para tomar parte en el festival ciudadano Wuppertal, URBS '71 para competir con Ivan Sertic, entonces Director del Wuppertal, a quien le dieron la misma pieza musical de Günter Becker como a Pina Bausch.

1972

En 1972 se presenta el "Bacanal" de Tanhäuser comisionado también por el Teatro Wuppertal y bailada por los miembros del Folkwang Ballet. En este año es invitada como maestra, solista y coreógrafa para la compañía de Paul Sanasardo (Nueva York). Presenta sus coreografías "Canción de cuna (Wiegentlied)" a canciones para niños "Maikäfer Flieg" y "Philips 836885 D. S. Y." a música de Pierre Henry.

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

1973

En 1973 se presenta como invitada en Stuttgart, Rotterdam, Den Haag, Londres y Manchester. Recibe el premio para jóvenes artistas de North Rhine Westphalia.

En la temporada 1973/74 se le asigna la dirección del Wuppertal Tanztheater. Trabaja con los bailarines del Folkwang Tanz studio.

1974

El 5 de enero de 1974 se presenta "Fritz" a música de Gustav Mahler. El 21 de abril de 1974 se presenta "Iphigenie auf Tauris". En este mismo año coreografía el show "Dos corbatas (Zwei Krawatten)", "Improvisaciones libres de jazz" con Detlef Schönnenberg en las percusiones y Günter Christmann en el trombón.

1974

El 8 de diciembre de 1974 se presenta "Ich bring dich um die Ecke" coreografía a música de viejas canciones populares. En el mismo programa se presenta también una coreografía de Kurt Jooss llamada "Großstadt".

1975

El 23 de mayo de 1975 se presenta "Orfeo y Eurídice".

El 3 de diciembre de 1975 se presenta "La consagración de la primavera", "Viento del oeste" y "La segunda primavera".

1976

El 15 de junio de 1976 se presenta "Los siete pecados capitales" a música de Kurt Weill y textos de Bertolt Brecht y "Fürchtet Euch nicht" (No tengas miedo).

1977

El 8 de enero de 1977 se presenta "Barba azul - Mientras se escucha una cinta grabada de la ópera de Bela Bartok "El castillo del duque Barba azul"-.

El 26 de mayo de 1977 se presenta "Ven, baila conmigo (Komm tanz mit mir)" pieza hecha con canciones folklóricas.

1977

En mayo y junio de 1977 se presenta en Nancy y Viena con "Los siete pecados capitales". En el otoño de este mismo año se presenta en Berlín, Belgrado y Bruselas.

El 30 de diciembre de 1977 se presenta la opereta "Renate wandert aus".

1978

El 22 de abril de 1978 se presenta "El la toma de la mano y la lleva dentro del castillo- los otros lo siguen (Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen)".

El 20 de mayo de 1978 se presenta "Café Müller".

En junio de 1978 se presenta "Ven, baila conmigo" en el Festival Holanda de Amsterdam. El 9 de diciembre de 1978 se presenta "Kontakthof", coreografía a música de Charlie Chaplin, Nino Rota, Jean Sibelius y Juan Llozas, entre otros.

1979

En enero de 1979 se presenta en el sudeste de Asia con "La consagración de la primavera" y "Los siete pecados capitales".

El 12 de mayo de 1979 se presenta "Arias (Arien)". Músicas: Beethoven, Mozart, Rachmaninov, Schumann, Benjamino Gigli y Armonistas comediantes. En mayo de 1979 se presenta "Arias" en Berlín y "Café Müller" en Nancy.

En junio de 1979 se presentan en París "Los siete pecados capitales" y "Barba azul".

En septiembre de 1979 participa en el Festival Bitez en Belgrado con el proyecto Macbeth.

El 4 de diciembre de 1979 se presenta "Leyenda de castidad (Keuschheitslegende)" con música de Nino Rota, Gershwin y Georges Boulanger entre otros.

1980

El 27 de enero de 1980 muere Rolf Borzik compañero de Pina Bausch. El 18 de mayo de 1980 se presenta "1980 -Una pieza de Pina Bausch (1980 -Ein Stück von Pina Bausch)" a música de Dowland, Wilson, Beethoven, Debussy, Brahms, Elgar, canciones shakerianas, canciones folklóricas inglesas, Francis Lai, Benny Goodman, Franz Hohenberger y los comediantes humoristas.

En junio de 1980 participa en el festival de teatro de Munich con "Leyenda de castidad". En julio y agosto del mismo año viaja a Sudamérica con "Kontakthof", "Café Müller" y "La consagración de la primavera". El 21 de diciembre de 1980 se presenta "Bando-neon" a música de tangos .

1981

En enero y febrero de 1981 se presenta en Italia (Parma y Turin) con "Café Müller". En mayo de ese mismo año se presenta en el encuentro de teatro de Berlín con la obra "Bandoneón". En junio, en el festival de Colonia "Teatro del mundo" el Wuppertal Tanztheater presenta por primera vez un análisis comprensivo de sus trabajos. En el verano de este mismo año se presenta en Avignon y Venezia. El 28 de septiembre de 1981 nace su hijo Rolf Salomón.

1982

En febrero de 1982 se presenta en París y en Viena, en mayo realiza una gira por Australia que incluye el Festival Adelaide. El 17 de junio de 1982 se presenta por primera vez en Amsterdam "Waltzes (Walzer)" a música de Schubert, Schumann, Tino Rossi, himnos nacionales, valsés y Edith Piaf. Y el 4 de julio se presenta en Wuppertal. Entre septiembre y octubre de este mismo año se presenta en Londres y en Roma.

El 30 de diciembre de 1982 se presenta "Claveles (Nelken)" a música de: Schubert, Gershwin, Lehart, Louis Armstrong, Sophie Tucker, Quincey Jones, Richard Tauber y otros.

1983

En enero y febrero de 1983 se presenta en Bruselas, Paris, Lyon, Zurich, Lausanne, St. Gallen y Basles.

En mayo de 1983 se presenta una segunda premier de "Claveles" : una versión revisada. En julio viajan a Milan, Venecia y Avignon. Durante el festival de teatro de Hamburgo en octubre de 1983 se hace una revisión de los trabajos "Barba azul", "1980 - Una pieza de Pina Bausch", "Kontakthof" y "Café Müller".

1984

En enero de 1984 se presenta en Francia y en Italia.

El 13 de mayo de 1984 se presenta " En la montaña se escuchó un grito (Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört)" a música de Billie Holiday, Henry Purcell, Heinrich Schütz, Tommy Dorsey, Felix Mendelssohn - Bartholdy, Erroll Garner, Fred Astaire, Boris Vian, Gerry Mulligan, Johnny Hodges, Enrico Caruso, Lucienne Boyer y música irlandesa.

En mayo y junio de 1984 se presenta en Los Angeles, Nueva York, y Toronto, en septiembre del mismo año se presenta en Estocolmo y en Hamburgo. El 11 de noviembre de 1984 se reestrena "Renata emigra" y en diciembre de 1984 se presenta en Lille, Francia.

1984

En 1984 presenta en México "Claveles" y realiza una gira por Sudamérica.

PINA BAUSCH



Fotografias de
GERT WEIGELT.

PINA BAUSCH.



Fotografias de
GERT WEIGELT.

7.2 La danza-teatro de Pina Bausch.

De todos los que emprendieron la tarea de convertir la danza en un lenguaje contemporáneo Pina Bausch ha sido la que más profundamente ha cuestionado y desmenuzado las formas convencionales de hacer danza, convirtiéndose con ello, en un modelo reconocido mundialmente. Con su perseverante caza en áreas desconocidas Pina Bausch retoco primordialmente la forma propia.

Para empezar a hablar del trabajo de Pina Bausch quisiera incluir en este capítulo un artículo escrito por Delfín Colome en el libro "El indiscreto encanto de la danza", en el que habla del trabajo de Pina Bausch y en el cual trata de explicar las coordenadas que rigen su trabajo:

"Quisiera empezar a hablar de Pina Bausch a partir de tres referencias:

1) Emile Zola escribió en una ocasión: " cada vez que te quieran atrapar con un código declarado "esto es teatro, esto no es teatro", responde rotundamente: el teatro no existe; existen teatros y yo busco el mío".

2) Mary Wigman escribió en 1968, refiriéndose a la danza de expresión -Ausdrucksanz- "La conciencia nuevamente adquirida del espacio y del ritmo se destaca en todo el teatro de hoy en día. Tanto en la ópera como en el teatro dramático, la danza moderna ha dejado sus huellas sobre el resto de las artes".

3) Erase una vez un hambresillo que fue a ver al director de un circo y le preguntó si para su espectáculo necesitaba un imitador de pajaros. El mostachudo director estimando a priori poco espectaculares las facultades del hombrecito, le dijo que no, a lo que éste, encogiéndose de hombros con gesto resignado, abrió la ventana y echo a volar ".(53)

En estos tres párrafos, según Delfín Colome, se condensan de alguna manera, las coordenadas que rigen la obra de Pina Busch: el rechazo de los códigos encorsetados, la búsqueda de una forma de expresión propia, genuína e indeclinable, la asunción de la danza como elemento protéico que alimenta y se alimenta en un constante Feed-back con todas las artes, la capacidad, finalmente, de abrir ventanas y pomper a volar, sin miedo alguno y con el estupor de jefes de pista e intendentes del sí es, no es.

Aunque Pina Bausch sea legítima heredera de los conceptos de la danza-teatro de Jooss y su Folkwangschule, que quería hacer del gesto "un agente animado por la idea, entrenado por el sentimiento" o del ya citado de danza de expresión de Mary Wigman, la verdad es que Pina Bausch, una vez asumidos a conciencia, ha saltado por encima de esas formulaciones yendo más allá de sus propios postulados por una vía nueva.

Este lenguaje empieza a apreciarse con nitidez después de "Komm, tanz mit mir" (1977) cuando ya los espectáculos de Pina Bausch se convierten -como lo ha hecho notar la crítica francesa Marcelle Michel- en una suite de secuencias.

Marcelle Michel explica que "después de la agonía del teatro hablado, empujado hasta su último grito por Beckett, Pina Busch propone una alternativa interesante en la que el lenguaje del cuerpo toma el relevo del diálogo decadente y empobrecido, con la notable diferencia, sin embargo, de que la compañía de Wuppertal está formada por bailarines entrenados cotidianamente en las técnicas clásicas y modernas y no por comediantes que se mueven".(54)

Pina Bausch ha manifestado en muchas ocasiones, muy explícitamente, el sentido de su creación: "Quiero danzarme a mí misma, siempre he tenido el deseo de bailar, al igual que todos los miembros del grupo. Todos quieren bailar, si el deseo de danzar se acabara, creo que todo se acabaría".(55)

Uno de sus bailarines, Dominique Mercy, explica que "existen tantas posibilidades de danzar, de sudar a mares, de sufrir. Sentirlo quizá sea más difícil, pero creo que vale la pena, porque no es una manera de renunciar sino -solamente- de comprender lo que puede ser la danza".(56)

Simone Dupuis, la crítica de "L' Express" ponía de relieve una de las más notables características de Pina Bausch "Posee el terrible poder de hacer que los demás coreógrafos parezcan futiles".(57)

Porque Pina Bausch es coreógrafa pura. Al igual que lo que más puede apreciarse en un compositor es su musicalidad, Pina Bausch resume -por decirlo de alguna manera- danzabilidad por todos sus poros. Alguien dijo que "la sustancia de su coreografía está en su propia sustancia".

Pina Bausch decididamente significa danza. Y sobre todo, danza alemana.

Pina Bausch es capaz de inyectar un nuevo sentido a la belleza en la danza: "una danza-espejo de la realidad cotidiana en sus aspectos más sordidos, más abyectos, que al propio tiempo propone un despertar incongruente de una nueva poesía, que repentinamente, altera toda la visión".(58)

Su método de trabajo es peculiar. En esencia, Pina Bausch organiza una especie de "desfile de modelos de comportamiento humano" en absoluta complicidad con sus bailarines protagonistas, con historias sueltas, individuales, pero hilbanadas y sembradas en sus coreografías.

Los bailarines se convierten en protagonistas del movimiento. Lo que sucede con mucha - y peligrosa - frecuencia es que el bailarín busca en su memoria personal, bebe en las fuentes de su propia biografía para dar respuesta a las indicaciones de Pina Bausch. El resultado final es colado, amasado y homogeneizado por la coreógrafa. Es ahí, en ese acabado personal, donde radica la esencia de su estilo, de su grandeza. Así, cada obra -escribió Simone Dupuis- "presenta una coesión que la distingue radicalmente de todas las demás".

Nos remitiremos al esquema escrito de "Café Müller", absolutamente indicativo del trabajo de Pina Bausch:

"Un lamento de amor. Acordarse, moverse, tocarse. Adoptar actitudes. Desvestirse, enfrentarse, deslizarse por el cuerpo del otro. Buscar lo que se ha perdido, la proximidad. No saber que hacer para gustarse. Correr hacia las paredes, arrojarse, chocar contra ellas. Hundirse y levantarse. Reproducir lo que se ha visto. Atenerse a los modelos. Querer convertirse en uno. Ser desprendido. Abrazarse. Con los ojos cerrados. Ir el uno hacia el otro. Sentirse. Bailar. Querer herir. Proteger. Apartar los obstáculos. Dar espacio a la gente. Amar".(59)

En otro plano, quienes han estudiado a fondo las producciones de Pina Bausch han subrayado el hábil uso que hace de los elementos escénicos y materiales que constantemente aparecen en sus coreografías: el suelo cubierto con hojarasca, fango e incluso agua, el uso de las faldas, a menudo reducidas a pura lencería fina y las sillas, que aparecen reiteradamente en "Café Müller", en "Kontakthoff", en "Arias", o en "Claveles".

Pina Bausch transpira su propia circunstancia: la del expresionismo alemán, la de la Folkwangschule llevada a sus últimas consecuencias.

Carlos Murias analizó el trabajo de la coreógrafa: "Movimientos graciosos, delicados, minuciosos y sencillos, revelan una angustiosa fragilidad. Monólogos que sólo son la necesidad de sentir que estamos vivos, el contacto físico con el prójimo, la unión de un abrazo y la desunión por miedo al exterior, el vestirse y el desnudarse, actos que revelan con sencillez, de manera peculiar, un volumen que envuelve la vida". (60)

Su método de creación, Pina Bausch lo divide en dos etapas bien diferenciadas, iguales para todas sus obras:

En un primer período que puede variar entre tres y siete semanas, propone dos o tres preguntas al día a los bailarines, los cuales han de contestar por medio de improvisaciones. Gozan para ello de la más absoluta libertad: pueden hablar, bailar, moverse, y hacerlo solos o en grupos. Nadie está obligado a responder en el momento, cada uno piensa su respuesta y cuando la siente madura la presenta a los demás. Este proceso puede llevar desde unos minutos hasta en ocasiones varios días, puede suceder incluso que un bailarín no responda a una pregunta.

A este respecto Pina Bausch dice: "A mí me interesan las personalidades y trabajo sobre la subjetividad de los bailarines. Cada uno se tiene que dar absolutamente cuando hace algo y para ello es preciso que tenga claro que es y que está haciendo". (61)

Pina Bausch les pide que observen continuamente, que aprendan a mirar con ojos nuevos, sorprendiéndose como niños. Algunos, para ello, en vez de ir al teatro, se pierden por la ciudad. "Cuando vuelvan, si han aprovechado el tiempo, tendrán algo nuevo que decir".

Las preguntas que hace Pina Bausch o mejor dicho los "temas" que propone son de todo tipo. En ocasiones es algo muy específico de la danza como rápido, muy fuerte y periférico, vertical y horizontal; o algo intelectual como choque cultural, un signo para el fin; algo muy concreto como burro, eva; algo abstracto como zumo de limón al amanecer, hacia el corazón, sin rodeos, el último pan, barroco, un pájaro, rojo y negro, oveja, cantar

¿A qué responden estas preguntas?

"Nunca me trazo un plan muy concreto -dice Pina - durante mis primeros años de coreografía, si que construía a priori un esquema muy riguroso de trabajo. Poco a poco sin embargo, iban surgiendo cosas que no tenían nada que ver con ese plan previo, pero si mucho con mi idea general del espectáculo. ¿Qué hacer entonces: seguir el plan trazado o atender a lo que me iba saliendo? Finalmente acabé por tomar la decisión de no continuar con un plan rígido....Creo que fue a partir de "Bluebeard"... y es una opción que exige mucha valentía. Así, que tengo una idea vaga y general de a donde quiero llegar pero en el camino concreto y durante esta primera fase estoy muy abierta a lo que me rodea y pregunto a los demás cosas que me obsesionan de lo que veo o siento a mi alrededor limitandome a anotar lo que ellos hacen. En ocasiones puedo pedirles que lo repitan a fin de que sean más precisos en sus respuestas, pero nunca intervengo sobre ellas. Eso lo dejo para la segunda etapa".(62)

Etapa que siempre tiene lugar en Wuppertal. De esa masa de respuestas obtenidas de los bailarines que componen un todo fragmentario Pina Bausch comienza a elegir uniendo movimientos, gestos, hasta que poco a poco se van obteniendo pequeñas secuencias. Es el trabajo más duro ya que de todo lo que había, solo permanece aquello que encaja con la idea que Pina quiere expresar y los bailarines se ven obligados a repetir, alterar o contemplar que otros encarnen cosas que han salido de su intimidad personal. Pina Bausch junta fragmentos, los separa, los une a otros: haciendoles cambiar de significación, los repite, rompe las secuencias, las vuelve a crear, establece conexiones...hasta que poco a poco va surgiendo la estructura de la obra.

Acercas de este sistema de trabajo Dominique Mercy opina: "es diferente y supone una experiencia fantástica para un bailarín después de haber estado trabajando siempre para traducir un sentimiento en movimiento, es fascinante recorrer el camino inverso y expresarse antes de darle forma".(63)

El sentido de crear nuevas producciones fuera de Wuppertal -en Roma, en Palermo, en Madrid- no reside en hablar se esas ciudades, sino de los temas recurrentes que obsesionan a Pina Bausch: "lo que me influye sobre todo es la experiencia de la vida cotidiana. Me interesa por encima de todo la gente: como habla, como se mueve, como gesticula en la calle... Cuando estoy trabajando en una nueva obra nunca voy a ver un espectáculo, temo que me influyan sus imágenes. En cambio observo cuanto puedo todos los ambitos de la vida".(64)

"Intento hablar de la vida. Lo que me interesa es la humanidad, las relaciones entre los seres humanos. Lo que determina mi proceso creativo son los hechos exteriores, las cosas que me ocurren o que veo que ocurren. Mi influencia es la vida. No hay más que salir a la calle y mirar, pero con una mirada libre de esquemas previos, casi como un niño que se pregunta el por qué de todo. De repente, algo me emociona, penetra en mí, ignoro donde irá a parar y no se que será capaz de estimular, de engendrar. Sin embargo siento que es importante..."(65)

Sobre una polémica ya vieja acerca de que si sus espectáculos son danza o teatro ella responde que hay en ellos mucha más danza de lo que opinan los críticos. "Esa es una cuestión que yo no me planteo. Intento hablar de la vida, de nosotros, de lo que mueve... Y esas son cosas de las que no es posible hablar respetando una determinada tradición de danza. La realidad no siempre puede ser bailada. No sería eficaz ni creíble. En mis obras intento conciliar la danza con lo que siento que quiero expresar, lo cual no siempre es posible. Durante los ensayos con los bailarines hay propuestas suyas que me convencen y me olvido de la danza. Eso me hace preguntarme: ¿por qué entonces hacerles bailar en ese momento? si no es necesario, si no es natural, ¿por qué hacerlo? Siento un enorme respeto por la danza y por esa razón la empleo moderadamente. Simplemente busco una forma de expresar lo que siento y a veces encuentro movimientos tan simples que desde fuera se puede pensar que no son danza. Para mí, en cambio, es todo lo contrario. Creo que en la gente que trabaja conmigo hay siempre una enorme cantidad de danza aún cuando apenas se muevan, y sólo personalidades fantásticas como ellos, son capaces de obtener grandes resultados con muy poco movimiento".(66)

Por otra parte, Pina Bausch no se plantea sustituir el trabajo con bailarines por otro con actores, explica que busca la simplicidad en la expresión, el ser "directo", y ello viene dado por la relación que se establece entre la persona y su cuerpo, que es diferente en actores y bailarines.

"Los bailarines saben lo que quiere decir estar físicamente agotado y cuando lo estás de verdad comprendes mejor lo que significa ser simple, natural. Los actores casi nunca lo son, puesto que siempre se les pide que produzcan algo hacia el exterior, fuera de si mismos, que "se proyecten". Hay una diferencia muy clara y que yo busco entre "ser uno mismo" y "proyectarse hacia afuera". (67)

"Pina Bausch ha creado el lenguaje de la rebelión. Rompe con todos los estereotipos y a la vez se alimenta de ellos. Los repite, los exagera hasta que los hace estallar. Juega con los espacios. Se mete con el público, y con todo ello, hace poesía".(68)

7.3 El Wuppertal Tanztheater.

Norbert Servos en su libro PINA BAUSCH WUPPERTAL DANCE THEATER dice que cuando Pina Bausch se hizo cargo del Wuppertal Tanztheater al inicio de la temporada 1973-74 un cambio se dio en el estancado desenvolvimiento de la escena de ballet alemana. Desde luego otros coreógrafos como Hans Kresnik en Bremen y Gerhard Bohner en Darmstadt empezaron a abrirse paso desde el limitado cuadro de expresiones de la danza clásica, buscando nuevas formas apropiadas a esos tiempos. Pero la Compañía Wuppertal bajo la dirección de Pina Bausch fue la primera en establecer el término "danza-teatro" como un sinónimo de un género nuevo e independiente.

Danza-teatro, una mezcla de modalidades de danza y teatro, abrió una nueva dimensión para ambos géneros. El término representó un tipo de teatro que estaba dirigido a algo nuevo igualmente en forma como en contenido. El Wuppertal Tanztheater descubrió y desarrolló su inusual campo de acción en la bruma de una cultura de ballet que aparte de algunos centros experimentables como Bremen, Darmstadt y Cologne, estaba esencialmente agusto con preservar su herencia clásica o con tratar con la danza moderna importada de los Estados Unidos.

La tradición Ausdrucktanz con nombres como Mary Wigman, Rudolf von Laban, Harald Kreutzberg y Gret Palucca, había estado dormida desde la segunda guerra mundial. Empeñándose por un teatro apolítico, supuestamente eterno, la gente evitó confrontarse con sus provocativos ancestros a los que tras su rechazo radical de las zapatillas y de los tutus, desde los años veinte hizo un nuevo entendimiento del cuerpo esencial. Con Pina Bausch el contacto fue reestablecido -indirectamente- con esta casi olvidada y revolucionaria tradición.

De pieza en pieza el Wuppertal Tanztheater gradualmente abrió camino hacia una meta a la que Ausdrucktanz probablemente había aspirado pero que no alcanzó: separar la danza de las restricciones literarias, despojándola de las ilusiones de los cuentos de hadas llevándola hacia la realidad.

Pina Bausch entrenando con Kurt Jooss en la escuela Folkwang en Essen se familiarizó con el concepto de movimiento de Ausdrucktanz y los períodos de estudio en Nueva York la relacionaron con la danza moderna, así es como en sus primeras piezas como Rite of Spring de Stravinsky, Pina Bausch creó una gran síntesis entre la tradición alemana y el modernismo estadounidense.

Aún en estos trabajos, que estaban bastante adentro del cuadro convencional, la especial calidad de su teatro dancístico era obvia. Sobre el esenario, sus bailarines desataron una brutal y nueva energía, sus cuerpos contando historias con honestidad, librados de toda conotación superimpuesta. Pina Bausch ha ido más allá que cualquier coreógrafo.

Wuppertal, lejos de los muy nombrados centros de danza ha tenido un efecto que ha revolucionado la escena de danza de Alemania del oeste -y a largo plazo- probablemente también de otros países.

La danza-teatro del Wuppertal rompe con los academicismos formales, le permite al espectador revivir el antiguo asombro ante la vivencia subjetiva del bailarín cuando se ha despojado de los determinismos sociales, cuando sólo refleja su experiencia personal y única. De ahí la originalidad de los trabajos de Pina Bausch, cuya posición vital y filosófica fue trasladada fielmente a la danza y cuyo análisis intelectual sobre la evolución histórica de lo que es la danza en el mundo, la ha llevado a la esencia, a la desnudez animal, anímica del hombre. Nos lo muestra con la franqueza de sus convulsiones, de sus impulsos.

Pina Bausch impulsa a sus bailarines a la lucha de los sexos o a una batalla por la felicidad perdida con una ira física "desamparada."

Pina Bausch dirigiendo su atención no al "cómo" se mueve la gente sino al "qué" es lo que la mueve, ha hecho de la danza-teatro un género artístico maduro. La motivación detrás de los movimientos se convirtió en el elemento central desde el que, en una exploración arqueológica de la vida diaria, la realidad del cuerpo podría ser descubierta. Repentinamente el cuerpo sirvió como un medio directo por el cual hablar acerca de la realidad tan efectivamente como por medio de la palabra hablada. El cuerpo empezó a contar su propia historia. La danza-teatro señaló una manera de permitir hablar al cuerpo por sí mismo, yendo más adelante que su función como un mero medio de transmitir una declaración hablada.

Con "Rito de Primavera" aclamada como una de las más sobresalientes piezas de la temporada 1974/75 el Wuppertal marco simultáneamente el fin de un período y el tránsito hacia un nuevo desenvolvimiento, apoyado en una radicalización creciente de los modos teatrales y trascendiendo el concepto tradicional de danza.

Existen dos características básicas en el trabajo de Pina Bausch: la primera es su elección de material: virtualmente todas las piezas de la coreógrafa tienen que ver con cuestiones básicas acerca de la existencia humana. Ellos tratan con amor y miedo, anhelo y soledad, frustración y terror, la explotación de la mujer por el hombre, acerca de recordar y olvidar.

Esta consciente de las dificultades de la co-existencia humana y busca formas para reducir la distancia entre las personas. El contenido de las obras de Pina Bausch es sólo una de las dos razones más importantes para la gran perplejidad que producen en el público.

La otra se apoya en la falta de compasión con la que Pina Bausch cuestiona sus problemas existenciales, sociales o estéticos. Los conflictos manejados dentro de sus obras no son actuados sino que son experimentados. El miedo, es también una parte importante en el trabajo de Pina Bausch. Su propio temor, un miedo que paraliza, que provoca agresión, el terror de revelarse uno mismo o encontrarse uno mismo sin protección. Este temor es comparable al fuerte deseo de ser amado y el antagonismo dentro de estos dos sentimientos crea conflictos en sus obras pero también provoca el humor.

Y también por primera vez nos muestra algo, que subsecuentemente se convierte en el tema central de su obra: el incómodo mundo de las relaciones personales -entre parejas- y la manera en que las mujeres son usadas y explotadas por los hombres. Por primera vez rompe las falsas y trilladas ilusiones respecto al compañerismo sexual y social entre las parejas y trata de reemplazarlos por una nueva y más crítica concientización. También por primera vez el Wuppertal Tanztheater como grupo formado alrededor de Pina Bausch como se ha nombrado el mismo a partir de 1973 desecha las ideas tradicionales de respetabilidad en danza y coreografía que se han aceptado hasta ahora y caen a plomo sobre la trivial forma de revista musical, solo para envenenarla, en todo caso, usando las formaciones de la revista musical como un tipo de merengue rosa para ayudarse a administrar su píldora amarga de crítica social.

El trabajo completo de Pina Bausch desde "Bluebeard", "Come dance whit me", la opereta "Renate Emigrates", la paráfrasis de "Macbeth", "He takes her by the hand", "Kontakthof", "Arias", "Legend of chastity", "Bandoneon", "1980", a través de "Waltzes" y "Carnations", aparecen como un completo "trabajo en progreso":

una inteligente y profunda investigación sobre las dificultades de la co-existencia humana y el intento por desarrollar un lenguaje corporal que permita una comunicación interpersonal, por lo que este nuevo lenguaje corporal requiere de una nueva dramaturgia que hace un uso incrementado de la palabra hablada como un medio.

Poco a poco Pina Bausch incorpora elementos a su lenguaje corporal y su discurso adquiere nuevas dimensiones.

Estas obras están llenas de realidad y es esta nueva relación real la que ha llevado a Pina Bausch a alejarse cada vez más de la danza.

Ella siempre ha sido recelosa de la técnica como un fin en si misma. Es su interés por las personas, no como máquinas de bailar, ni siquiera como representantes teatrales lo que ha llevado a Pina Bausch a alejarse de un vocabulario dancístico con el cual no ha podido decir lo que ella quiere decir. Pina Bausch está pisando en un área que se extiende en algun lugar, entre la danza y el teatro, el arte visual, la ópera y el cine. Ella no descansa aquí, está buscando, tanteando el camino por recorrer. Pina Bausch sigue moviéndose.

Pina Bausch dijo: "no coreografo material pero si tomo elementos individuales del argumento como el punto de partida para su propia riqueza de asociaciones".(69)

Mientras otros coreógrafos se esfuerzan en trasladar música en movimiento, la danza-teatro trata directamente con las energías físicas. Su historia es dicha como una historia del cuerpo no como literatura bailada. El significado real del trabajo de Pina Bausch descansa en la forma en que ella a ampliado el concepto de la danza, y el término "coreografía" de su limitada definición como series de movimientos conectados. La danza misma se ha convertido en un objeto cuestionable. La danza-teatro se desarrolla en algo que se podría definir como "teatro de la experiencia", un teatro que por medio de una confrontación directa hizo de la realidad cotidiana una realidad física, tangible. Rechazando simultaneamente restricciones literarias pero a la vez rompiendo con la abstracción de la danza el Wuppertal Tanztheater hizo a la danza -tal vez por primera vez en su historia- consciente de si misma, emancipada de sus propios estilos.

Aún a la primera obra de Pina Bausch en Wuppertal le fue dada una crítica y controversial recepción. Este debut de la danza teatral no fue fácilmente integrado dentro del cañon de valores existentes y categorías, esto contrastó agudamente con el concepto común de la danza.

La confusa novedad del trabajo de Pina Bausch aparentemente demandó -y los trabajos siguientes hicieron esto obvio- una nueva forma de ver la danza. La manera en que las barreras entre los géneros fueron rotas así como las líneas demarcatorias que tradicionalmente separan a la danza, el teatro hablado y los musicales fueron abolidos, resistiendo cualquier acercamiento a una categoría estandarizada.

Las piezas se opusieron desafiadamente contra la corriente, causando una fricción que al principio casi ninguno estaba preparado a notar como productiva.

La recepción inicial reflejó una dura batalla contra los críticos quienes eran extremadamente recelosos de cambiar sus patrones establecidos de observar y absorber lo que veían.

Por un lado la gente admitía que la "artista Bausch" tenía fantasía, imaginación y genio pero por el otro, el contenido de su trabajo permaneció por mucho tiempo misterioso e inaccesible. La distinción entre la talentosa personalidad y el herméticamente sellado trabajo probaron ser una función decisiva en su recepción y con la creciente popularidad del Wuppertal Tanztheater proporcionaron los argumentos para el simultáneo interés o rechazo.

El encadenamiento de escenas en libre asociación sin la necesidad de la continuidad de un argumento o la psicología de un carácter se niega a ser descifrada en la forma normal. Ésta desafiaba a la interpretación.

El aparente caos de las imágenes poéticas tiene método: se asemejan a un rompecabezas que la compañía y la coreógrafa tratan una y otra vez de componer en nuevas iniciativas, a pesar de los fracasos.

El extrañamiento de lo usual, mostrando al borde del proscenio los hallazgos, los brillantes lo mismo que los oscuros, se convirtió rápidamente en el principio formal de las expediciones descalzas. Se danza sólo en el punto más extremo: cuando la tristeza o la alegría, la ira o la desesperación son inarticulables.

Desde que las obras de Pina Bausch no contienen "fabulas" y no persiguen la sistemática variación de un sólo tema, la coherencia tan sólo se convierte aparente durante el proceso de recepción. En este sentido las piezas no están completas, no son trabajos de arte sostenidos por sí mismos porque para desenvolverse completamente requieren de un espectador activo. Una "conexión sensorial" puede ser hecha sólo cuando la corporeidad (la conciencia física representada) sobre el escenario se relaciona a la experiencia física del espectador.

Dejando la literatura a un lado, la danza-teatro, con todas sus físicas, miméticas y gestuales posibilidades otra vez pone en movimiento al teatro como una comunicación de sentidos.

El punto de partida de los trabajos de Pina Bausch son las experiencias diarias del cuerpo, las que traduce y elabora dentro de las secuencias de imágenes y movimiento.

La experiencia diaria de lo individual y las restricciones físicas son presentadas en el escenario por medio de repetición provocativa, duplicación, y son, de esta manera experimentables. El punto de partida es auténtica experiencia subjetiva, lo que es también demandado del público.

Teatro de la experiencia moviliza los afectos y emociones porque trata con energías no divididas. Esto no pretende, esto es. Porque el espectador es afectado por la autenticidad de estas emociones, él es incluido en una experiencia total que permite la experiencia de la realidad en un estado de excitación sensual.

Danza-teatro no seduce con ilusiones, nos pone en contacto con la realidad. El Wuppertal Tanztheater proporciona por primera vez material para discutir el significado de la realidad sobre el escenario.

Este tipo de "teatro de la experiencia" no sólo cambia las condiciones de recepción envolviendo todos los sentidos del espectador, la transferencia de la danza desde un nivel estéticamente abstracto a uno de experiencia física diaria se convierte no sólo en una cuestión de estilo, también hay una diferencia en términos de contenido.

La técnica de enagenación así como un uso especial de la comedia se han convertido en elementos característicos de la representación. Junto con los temas prestados del mundo de la experiencia diaria estos sirven para ilustrar a "la gente como es en la realidad".

El principio de montaje de Pina Bausch que no ha tomado prestado del teatro hablado o de la literatura, pero que en vez de eso ha desarrollado las tradiciones menos respetables de su propio medio como son el vaudeville, el music hall y la revista musical, adquiere su realidad en incidentes individuales y situaciones sin considerar, en el proceso, cualquier dramaturgia convencional del argumento.

En vez de que cada detalle sea absolutamente interpretable, las funciones dominantes de las piezas son una multidimensionalidad y una simultaneidad compleja de acciones que ofrecen un ancho panorama. Las piezas no tienen una unidad en que cada elemento pueda ser cuestionado por su significado individual en relación a una línea de historia continua, en cambio, el principio de la estructura de la danza-teatro se parece a la de la música, en temas y contratemas, variaciones y contrapuntos están trenzados alrededor de una idea básica. Su principio es de una dramaturgia de movimientos individuales que tratan con los temas en un libre pero al mismo tiempo calculado orden de la coreografía. Grupos de temas pueden ser enfocados desde diferentes ángulos y desde varias direcciones.

En la danza-teatro de Pina Bausch el material realista es tratado abiertamente y puede ser observado en todas sus variantes. Esto es teatro en su sentido original: una escena de transformaciones. Pero las transformaciones no son intencionadas para engañar al espectador como si fueran trucos o conjuros para consolarlo o hacerlo insensible. La danza-teatro no anestesia a los sentidos, los agudiza por lo que "realmente es".

Estos son "estudios de campo" dirigidos a las profundidades de las convenciones físicas y las emociones y lo que se encuentra allí es sacado a la superficie. En estos "estudios de campo" son tomadas muestras de la vida diaria y las formas generales de relaciones sociales son cuestionadas, no existen opiniones preconcebidas. La libertad de un experimento permite despertar la curiosidad, Pina Bausch hace preguntas, sus piezas son lo que sale de las exploraciones que ha hecho con su compañía.

Al mismo tiempo la danza-teatro abandona toda "posición" obvia que requiera una interpretación inequívoca de la realidad. Toma lo que encuentra y hace que valga la pena cuestionarlo.

El "qué" es lo que hace moverse a la gente sobre el escenario no está determinado por una fuerza psicológica, sí existe una lógica, no es una lógica de conciencia, sino del cuerpo. La lógica de emociones y sentimientos no depende de la razón.

Cuando los protagonistas aparecen como en "Rite of Spring" y "Bluebeard" son "anónimos", sus destinos representan aquellos de cada hombre y de cada mujer.

La tensión en sus piezas se mantiene en cada momento y es dada por la combinación de diferentes herramientas y ánimos, lo fuerte alterna con lo suave, lo rápido con lo lento, la tristeza con la alegría, la historia con momentos de quietud, el aislamiento con tentativas de aproximación.

Los aspectos individuales y sociales están directamente reflejados en el panorama de las pasiones. Los deseos sin cumplir que son el sujeto de las piezas de Pina Bausch son formulados sin desviación. Por primera vez los bailarines aparecen no como bailarines actuando sus papeles sino que aparecen desprotegidos con sus personalidades, sus miedos y alegrías poseen la fuerza de la auténtica experiencia. Mientras la danza-teatro recuenta la historia universal del cuerpo, también está diciendo algo de la historia de la gente sobre el escenario.

Puesto que la danza-teatro no hace uso de fábulas como en la actuación teatral para dar información, su meta puede ser solamente vista como la comunicación de una realidad que ha sido experimentada personalmente. El efecto inmediato es más importante que la interpretación racional.

Donde el teatro sirve para crear una "concientización apropiada" danza-teatro ofrece experiencia. Su posición no está organizada en las bases de la visión racional sino en el alboroto de los afectos.

El cuerpo ya no es más un medio para un fin. Se ha convertido en el sujeto de la actuación. Algo nuevo ha empezado en la historia de la danza: el cuerpo cuenta su propia historia. Costumbres que son vistas como normas generalmente aceptadas son estudiadas fuera de su contexto familiar y así pueden ser experimentadas nuevamente. Situaciones que en la vida diaria se han convertido en cosas cotidianas son percibidas por primera vez desde la distante perspectiva de su nueva alineación.

Pina Bausch reduce la distancia y brinda la "realidad de los deseos" dentro de una proximidad incomfortable.

Pina Bausch hace uso de las fantasías populares propagadas por las películas de Hollywood, titas cómicas, canciones populares, la opereta y la revista musical, pero no sólo toma los elementos básicos del musical - como "Chorus line", las formaciones de la revista musical, el principio de repetición - toma también sus ideales de belleza, compañerismo y felicidad. Pero los conceptos idealistas no pueden aguantar la comparación con la realidad. Los mitos populares no pueden mantener sus promesas.

Pero no sólo cuestiona el "mundo exterior", también el teatro esta incluido en sus reflexiones, los convencionalismos del aparato teatral con su distinción entre actores, escenografía y la pasividad de la audiencia son atacados con furiosas carreras hacia el frente del escenario extendiendo la acción dentro del público, así, el público es hecho un sujeto directo de lo que esta pasando en el escenario.

Sus simples y poéticas escenografías se niegan a permitir una actitud pasiva y consumista, su frágil belleza está siempre en peligro, como los cientos de flores en "Carnations", las cuales son cuidadas por los perros atados.

Las escenografías son tangibles (la forma original de una calle, un grandísimo cuarto en una casa vieja, un cine...) removidos de cualquier naturalismo estos son poéticos terrenos de juego (un césped, un mar estático, una gran piscina) que maneja la danza-teatro dentro de una utopía realista, pero sobre todo, estos son espacios en los cuales moverse, cuyas estructuras imponen ciertos movimientos prescritos en los bailarines y que convierten a estos espacios en "espacios audibles" -como hojas o agua en el piso.-

Los vestuarios, simples vestidos y trajes, tacones altos y zapatos de calle o deslumbrantes y extravagantes vestidos de noche son tomados de la realidad.

Estos son la ropa típica para hombres y mujeres y en vez de servir nada más como decoración son cuestionados por su función. Estos son la piel exterior de una sociedad atrapada por roles rígidos y frecuentemente prueban ser instrumentos de tortura física, especialmente en las mujeres que salen vestidas como vampiras com-hombres o como inocentes ninfas.

La amplitud del escenario que es usualmente desnudada hasta las paredes, que se extiende sobre el pozo de la orquesta hasta el telón, es continuación de los trabajos mismos.

La danza-teatro ataca lo que el teatro personifica como una institución -la rigidez- para hacerlo una vez más un lugar de experiencia viviente. En el proceso, la frontera entre el ensayo y la actuación ya no es reconocida. El resultado final es revelado como lo que realmente es: un producto en desarrollo. Los actores/bailarines explican el siguiente pasaje, discuten la escena que sigue, no hacen secretos de su mal temperamento o de su gusto por el trabajo y están inseguros de ellos mismos.

La distinción entre el proceso de producción tras bambalinas y el producto artístico terminado sobre el escenario ya no es válido. Poniendo el proceso creativo y sus herramientas a la vista la danza-teatro destruye la resbalosa ilusión puramente teatral. El teatro es vuelto a la vida como un continuo proceso de comprensión de la realidad, se carga el mismo con las contradicciones de la realidad y trata con ellas frente al público.

Hablar de técnica se ha convertido finalmente en algo irrelevante para la gente. El trabajo del Wuppertal Tanztheater rompe el hilo de la historia de la danza que ha sido tendido ciegamente de una innovación técnica a la siguiente, como si el bailarín-ser humano no tuviera parte en el contexto social. Las "técnicas" sirven para la representación de la gente, no para la vanidad de una rutina que ha convertido los medios para su propio fin. Para tomar el trabajo de Pina Bausch como un todo uno tiene que ir un poco más lejos. El principio del cuerpo en movimiento como el sujeto de la danza-teatro tuvo consecuencias de más largo alcance.

La influencia de las condiciones externas sobre el estado psíquico de la persona es reflejado en el cuerpo. Cuando danza-teatro trata con las convencionales formas de etiqueta esta tratando con más que con buen gusto, convencionalismos, decadencia y moralidad. Danza-teatro está dirigida hacia la historia en sus "estructuras más profundas" hacia cómo esto se ha convertido en segunda naturaleza para el cuerpo. Una luz diferente es dirigida sobre la historia de la danza.

Los deseos no satisfechos que han sobrevivido el proceso de la historia dentro del cuerpo demandan satisfacción. Danza como una ilusión atractiva es detenida en su camino para preguntar al fin que mueve al cuerpo danzante y por que lo mueve. Las posibilidades de la danza-teatro descansan precisamente aquí, en el punto donde la expresión del individuo puede ser leída no en lenguaje ni racionalmente, sino donde la subyugación de la "naturaleza exterior" se junta con la "naturaleza interior".

Percepción racional es añadida a una comprensión física. "Conciencia racional" encuentra un compañero igual en la "conciencia física". Los ideales del intelecto solos no pueden lograr nada, en la danza-teatro la utopía se completa: debe ser aprendido con el cuerpo entero.

La danza-teatro de Pina Bausch no contiene simulaciones: la energía demandada a los bailarines no es encubierta sino que se confronta directamente con el público. No hay máscaras que se esfuerzen por sonreír, sino que es audible la pesada forma para respirar de los bailarines.

La sensualidad visceral que los intérpretes crean con su falta de limitaciones físicas es una extensión que brinda a la historia una credibilidad adicional física, hace del sacrificio una exposición en un cuarto cerrado convirtiéndola en una experiencia personal. Pina Bausch convirtió el escenario en un físico campo de acción para los bailarines.

No profundizare sobre cada una de las obras del Wuppertal Tanztheater, sobre su estructura o partitura, describirías una por una sería casi como escribir otra tesis. creo que es mejor dar una información general sobre su trabajo, sobre las características que de alguna manera se encuentran en todas sus obras, en todos aquellos elementos que de alguna manera han dado como resultado "un estilo de danza" muy particular, y que hacen ser al Wuppertal Tanztheater diferente de todos los demás grupos de danza-teatro.

VIII Conclusiones.

Ahora creo que preguntar ¿Qué es la danza-teatro? es como preguntar ¿Qué es el amor? porque la danza-teatro como el amor es algo que se llega a entender o a conocer solamente a través de la experiencia.

Al comienzo de esta investigación conocía a la danza-teatro como espectador, mas no como interprete- ahora que la conozco desde las dos perspectivas me doy cuenta de que mas que hablar de ella quiero experimentarla, porque no me interesa hacer teatro para hablar sobre lo que piensan los demas, para refugiarme en un personaje, en sus palabras, en su historia, no me interesa contar historias.... hago teatro para hablar de lo que siento, de lo que soy, de mi vulnerabilidad ante el mundo, para poder gritar, callar, guardar silencio, para encontrarme, para expresarme, no quiero "hacer", quiero estar, quiero ser... nada más, por eso hago teatro... por eso me siento tan atraída por la danza-teatro.

En lugar de realizar una conclusión este espacio lo ocupare para hacer una reflexión, porque puedo exponer lo que aprendí de la danza-teatro pero no podría decir cuanto me significa conocerla, ya que al terminar esta tesis me he dado cuenta de que mas que ser el final de mi investigación creo que mas bien es el comienzo de una larga e interminable busqueda....

La mejor manera en que podría resumir el concepto de danza-teatro es el de un "teatro de la experiencia", porque el material a partir del cual surge es una auténtica experiencia subjetiva. El efecto inmediato es más importante que la interpretación racional.

Con la danza-teatro por primera vez tenemos la oportunidad de ver la presentación del ser humano "íntegro" sobre el foro, con todas sus heridas, sus pasiones, sus vivencias. Danza -teatro no "pretende", danza-teatro "es", con la danza-teatro el arte sólo está comprometido consigo mismo, no hay conseciones porque no se puede seguir negando al cuerpo.

La danza retoma al teatro porque necesita su expresión, su realidad humana, cotidiana, la piel, el olor, la mirada, la soledad, la fuerza o debilidad de los personajes, su "estar".

Pero danza-teatro no sólo es poesía, también es una denuncia, pero no solo cuestiona lo que funciona mal dentro de la sociedad sino que denuncia lo que le provoca al cuerpo dicha sociedad, a todo lo que le pasa al cuerpo cotidianamente, a todo eso que escondemos y ocultamos: nuestra intimidad, nuestra vulnerabilidad.

Ahora, la danza, con la danza-teatro tiene personajes "reales" y los desarrolla a partir de las posibilidades del cuerpo de cada intérprete y de su personalidad, por lo que danza-teatro tira a la basura las reglas sobre como se debe hacer danza, ya no hay recetas, lo único que queda es la búsqueda, la sinceridad, el autoconocimiento, la desorientación, Eugenio Barba dice que la desorientación es el mejor indicio de que te estás orientando.

Cada obra de danza-teatro es una obra autobiográfica, es decir única, porque uno busca "hacia adentro" y no "hacia afuera", así, cada obra hablará de lo que el intérprete necesita decir, del tema característico que hay en cada uno de nosotros, de aquello que nos apasiona, nos exalta o nos rompe, de aquello que realmente somos, pero sobre todo de lo que nuestro cuerpo "necesita decir."

Esto quiere decir que en danza-teatro el coreógrafo ya no puede montar una coreografía indicando los movimientos o las secuencias para que los bailarines las imiten y se las aprendan "de memoria" a fuerza de la repetición, -que es como siempre se ha aprendido/enseñado la danza- sino que el movimiento va surgiendo a partir de la personalidad, de las posibilidades del cuerpo, de la vivencia del bailarín.

Esto le da la oportunidad al intérprete de convertirse en su propio dramaturgo, porque solamente él sabe "QUÉ" es lo que lo hace moverse así y por eso él es el único que lo puede interpretar así, nadie más podrá realizar un movimiento como el que hizo él.

En danza-teatro es más importante el "qué" es lo que hace a la gente moverse y no el "cómo" se mueve, el contenido determina la forma. Cada intérprete crea así su propia dramaturgia personal y única, esto da como resultado que la danza no sólo sea una entidad virtual sino que pase a ser una experiencia real, orgánica. Así el bailarín/actor pasa de ser un ejecutante a ser un intérprete-coreógrafo-creador es decir: un artista.

En este sentido la danza-teatro es radical, o nos seduce y enamora o se queda en el más absoluto silencio, el riesgo que implica es que si el intérprete tiene realmente una dramaturgia personal, si se autoentrega, si realmente es honesto consigo mismo y está dispuesto a aceptar compartir con los demás su vulnerabilidad, seguramente por medio de la danza-teatro podrá lograrlo, pero si el intérprete no tiene una "vida interior" si no le pasa nada, si no tiene una dramaturgia personal por más técnica que tenga simplemente no toca al público, el intérprete literalmente desaparece en el escenario -aunque siga ahí uno ya no lo ve-.

Todo esto es lo que hace ser a la danza-teatro tan vital, tan sensual, tan explosiva, tan orgánica. En danza-teatro la presencia del bailarín en el escenario es total, porque no está su cuerpo en un lado y la mente en otro lado, sino que el cuerpo está donde la mente está, el intérprete adquiere así una "presencia escénica", porque ya no vemos a bailarines o a actores en escena sino que vemos, como diría Eugenio Barba "cuerpos en vida, cuerpos que despiertan ecos y silencios...."

La danza se asume a partir del propio cuerpo y el intérprete se mueve sintiendo a través del cuerpo, el movimiento se convierte en un reflejo orgánico, psicológico, espiritual y animal, así el movimiento se convierte en una reflexión.

La experiencia es el motor de todo movimiento y en danza-teatro el intérprete no solo cuenta con el ritmo musical, sobre todo cuenta con su propio ritmo corporal, personal, con sus impulsos.

Danza-teatro habla de la realidad, por lo que ya no le es suficiente el lenguaje coreográfico de la danza. -la realidad no siempre puede ser bailada- por eso hace uso de la voz, de la palabra. por consiguiente el vestuario cambia, se utilizan objetos. -los objetos ya no son piezas accesorias sino compañeros mudos con los que se trabaja, se convierten en aliados o enemigos, los objetos adquieren vida, se convierten en extensiones del cuerpo, del sentimiento, como la voz- se utilizan sonidos, gestos, llanto, risa, silencio, todo aquello que se necesite para decir lo que hay que decir. así cualquier movimiento puede convertirse en un movimiento coreográfico -hasta el no movimiento-. en danza-teatro todo está cargado de sentido, así como con los objetos también cambia la relación del bailarín/actor con el espacio, ya que el espacio deja de ser un elemento ajeno, físico, para convertirse en un elemento emocional.

Patricia Cardona dice que la danza-teatro es el teatro total. Danza-teatro expone al mundo y al ser humano tal como son, tristeza y alegría, odio y desesperación, violencia y ternura son estados físicos que el cuerpo experimenta en la danza-teatro, la danza-teatro reinstauró el sentido de la sensualidad, se danza sólo en el punto más extremo: cuando la tristeza o la alegría, la ira o la desesperación son inarticulables.

En lugar de seguir trabajando en la tradición de una técnica prescrita, danza-teatro concibe a la danza como un medio de autorrealización.

De mi inquietud personal por desentrañar el misterio de la danza-teatro, de toda la información a la que tuve acceso, de esta tesis, de un gran amor, de mi necesidad, y de unos poemas, surgió una locura llamada "Las señoritas de Avignon".

Empeze por seleccionar unos poemas que sentía que expresaban lo que yo necesitaba decir, poemas de Jaime Sabines, de Alberto Dallal, de Elías Nandino y de Marguerite Yourcenar, entre otros, quería hacer una obra con esos poemas y se los lleve a mi director, durante mucho tiempo le insistí para que trabajara conmigo hasta que lo convencí. Todo esto surgió porque a mi me estaba consumiendo una pasión desde hacía varios años y necesitaba darle forma a lo que sentía.

Pero como no queríamos que fuera un monólogo invite a varias actrices, pensando que cualquier mujer estaría interesada en hablar de sí misma, del amor, pero no fue así, varias de las actrices que invitamos no se habían cuestionado nunca a sí mismas cosas como lo difícil que es ser mujer, lo difícil que resulta a veces poder manejar nuestros sentimientos, nuestros deseos, desafortunadamente las actrices que yo quería que trabajaran en la obra, porque tenían cosas que decir, decidieron no decir las y dejaron el montaje, así que trabajamos con las actrices que quisieron quedarse, sabiendo de antemano que no eran las personas adecuadas, pero que finalmente fueron las que hicieron realidad este montaje.

En realidad no sabíamos por donde empezar, todo el tiempo tuvimos la sensación de que ya teníamos la obra y al mismo tiempo sentíamos que no teníamos nada, lo único que teníamos claro era que queríamos hablar sobre la mujer, sobre el amor, el desamor, la soledad, la pasión, nuestra intimidad, nuestros deseos.

Comenzamos haciendo improvisaciones, algunas no funcionaron, hasta que empezamos a abandonarnos a nosotras mismas y empezaron a surgir cosas. Fue un proceso largo y difícil, para empezar porque estábamos hablando de cosas íntimas, personales, y después porque las otras actrices no tenían ni idea de lo que estábamos haciendo y por otro lado las cosas que estábamos planteando eran asuntos que ellas nunca se habían cuestionado a sí mismas, hasta que llegó el momento en que había que arriesgar cosas, que exponerlos frente a las demás, mostrar nuestras heridas o nuestros temores, nuestros sueños, nuestros deseos, y fue entonces que varias actrices salieron corriendo y solo nos quedamos tres. Una que estaba dispuesta a arriesgarlo todo, otra que creía que no tenía nada que decir y otra que tenía idea de lo que podía arriesgar pero que nunca se atrevió a hacerlo, un trío bastante disparateo.

Las escenas fueron surgiendo de propuestas personales, de improvisaciones, de lo que comentábamos en los ensayos, convirtiéndose así en un montaje colectivo. Nuestro director, más que decirnos qué era lo que teníamos que hacer, se dedicó a sentirnos, a darle sentido y fuerza a lo que nosotras hacíamos, a organizar las escenas, a darles ritmo, claridad, unidad y coherencia, a percibir que tanta verdad había en nuestras propuestas.

Practicamente trabajamos escenas individuales, esto se dió porque la personalidad de cada una de las actrices y lo que cada una quería decir era muy diferente, a veces sentía que no teníamos nada que ver entre nosotras, que lo único en lo que coincidíamos era en que las tres eramos mujeres, aunque con un mundo de vivencias totalmente diferente, pero hubo algunas escenas, que propuso el director, en las que trabajamos las tres, sobre todo en la escena final, la cual, de alguna manera, resumía todo el montaje pero con una nueva perspectiva.

"Las Señoritas de Avignon" comienza con un poema que se retoma al final, pero con otro sentido, despues de toda una purificación que se da durante toda la obra, es decir, en la primera escena vemos la muerte, la rabia, la desilución, la impotencia, el fin, vemos a una mujer que ya no cree en nada, con toda la conciencia del mundo de su propio abandono, de su miseria, y que inicia la obra diciendo:

Envuelta en la miseria de mi propia mierda,
viajaré al centro de este laberinto,
no me importan ya, los gloriosos olores del laurel,
ni la mojigatería de los amores perdidos....

y efectivamente, la obra es un viaje a través de nuestros deseos, de nuestras pasiones, de nuestros sueños, de nuestra intimidad. En la escena final, con el mismo poema, vemos a tres mujeres -que en realidad son una misma- resurgiendo de las cenizas, renaciendo a la vida, al amor, con todas las heridas del mundo, pero también con toda la determinación de enfrentar a la vida, de seguir viviendo, de seguir amando, pero ahora, más libres, más fuertes, como lo dicen las últimas palabras de la obra:

y vuelta miseria
venceré al universo,
para ser la otra yo,
más pura,
eterna,
penetrable.....

más pura,
eterna,
penetrable.....

Al ir ordenando las escenas nos dimos cuenta de que la obra tenía una columna vertebral que nosotros no podíamos cambiar, que las escenas debían ir de una manera específica y no en cualquier orden.

Los poemas que había elegido los fuimos desechando porque a mi si me decían muchas cosas pero a las demás actrices no les decían nada, y sobre los mismos ensayos fueron surgiendo los poemas y las frases que usamos, practicamente todos los poemas los escribio mi director.

En la obra no hay ningún diálogo entre las actrices, se dió en cambio, un diálogo con la música, la música pasó a ser parte de la dramaturgia ya que cada canción reforzaba lo que nosotras decíamos y hacíamos, la música pasó a ser un elemento fundamental en el montaje, casi el 50 % del mismo, cada canción empozo por un lado, a encajar perfectamente con lo que queríamos decir, y por otro lado, la música tambien fue determinando el orden de las escenas, incluso fue la música la que nos ayudo a unir las, no hay un solo minuto de silencio durante toda la obra. La música tambien creó una tensión dramática.

Cada elemento pasó a ser indispensable, así como la música, el vestuario y la utilería tenían que ser de un color y de una textura específicas, porque cada objeto empozo a decir cosas, a hablar por sí mismo, toda la utilería que usamos en "Las Señoritas de Avignon" estaba reunida en un solo lugar desde el comienzo de la obra, en una especie de altar, así que la utilería pasó a ser tambien parte de la escenografía.

Las escenas eran cuadros independientes, separados entre sí, esto hacía que la obra se cayera, que perdiera ritmo y unidad, así que tuvimos la necesidad de unir todas las escenas para que las actrices no salieramos nunca del foro y no perdiéramos fuerza, entonces integramos los cambios de vestuario y de escenografía a la obra, fue así como todo lo que hacíamos en el escenario, cada una de nuestras acciones le daba vida a la obra, y adquiría un sentido, un peso.

Trabajamos durante un año y medio, al principio ensayabamos tres veces por semana y despues nos dimos cuenta de que era necesario trabajar diario y más tiempo. Pero conforme fue progresando el trabajo le fuimos dedicando más y más tiempo al montaje, el cual paso a convertirse en un sueño, en un proyecto muy lejano, ya que no sabíamos cuando lo terminaríamos.

Despues de mucho tiempo de ensayar aún no estabamos seguros de que tan maduro estaba el trabajo, así que comenzamos a hacer ensayos abiertos para conocer la opinión de la gente, para saber hacia donde íbamos o que tanto le faltaba, esto nos ayudo mucho.

Fue un montaje muy difícil ya que las otras actrices no tenían claro que era lo que nosotros queríamos, y aunque mi director y yo sabíamos por donde íbamos, en realidad nadie había hecho danza-teatro antes. ¿cómo explicarles entonces que era la danza-teatro? y mucho menos ¿cómo pedirles que la hicieran?

Las actrices estaban acostumbradas a que un director les dijera que era lo que tenían que hacer y como hacerlo, así es que de pronto se vieron extraviadas en esta libertad que se les estaba dando, sin saber que hacer con ella.

Fue cuando comprendí que no cualquier persona puede hacer danza-teatro, como dice sabiamente Patricia Cardona, la danza-teatro es el mayor reto para cualquier artista, porque no tienes de donde agarrarte, ningún libreto, uno se convierte en su propio dramaturgo y si uno no tiene nada que decir se queda completamente desarmado, sin saber que hacer.

Porque la obra va surgiendo de nuestras experiencias personales y entonces hay que buscar que nosotros mismos, en nuestros recuerdos, en nuestras vivencias.

Porque danza-teatro no es copiar a la irreplicable Pina Bausch, danza-teatro es la oportunidad de sumergirnos en nosotros mismos para "removernos interiormente" y así dejar habla a nuestro cuerpo, dejarle decir todo lo que necesita decir, pero para eso, primero tenemos que aprender a escucharlo, a descubrir su ritmo individual, su verdad, es posible, porque el cuerpo no miente, o grita, o guarda silencio, pero no sabe mentir.

Porque para poder tocar a los demás, primero necesitamos aprender a tocarnos a nosotros mismos y ese es un proceso largo y difícil, pero que te lleva a entender que lo más importante no es el resultado, es decir, la obra en sí, sino que lo importante es el proceso, los ensayos, de esta manera las funciones no son un producto acabado, terminan siendo parte de la búsqueda. son su continuación, dando como consecuencia que cada función así como cada ensayo sean únicos.

Todo el tiempo cuestionamos a nuestras actrices para saber por qué estaban en este montaje, para saber si ellas lo tenían claro, o estaban aquí por puro accidente. Después de mucho tiempo de ensayar, una de las actrices que no aportaba nada porque era muy joven e inexperta, -en todos los sentidos-, se le presiono para saber que estaba pasando y dijo que no estaba dispuesta a arriesgar nada y que su vida era tan simple que no tenía nada que decir, yo le dije que si no estaba dispuesta a arriesgar cosas que no tenía nada que hacer con nosotros, que por que no aprovechaba este montaje para hablar de si misma ya que tal vez nunca más volvería a tener una oportunidad como esta, y si no estaba dispuesta a comprometerse que se fuera...y se quedo, y se atrevió a sentir cosas y a compartirlas con nosotros.

Otra de las actrices, una mujer madura, con dos hijas y diez años de matrimonio, que tenía 10 años de no hacer teatro y que estaba muy entusiasmada, se instalo sin embargo en la apatía, en su miedo, en su cobardia, y por más que le insistimos y la cuestionamos para moverle cosas no se atrevió a reaccionar, sin embargo lo que ella hacia era "tan light" y contrastaba tanto con lo que hacíamos las otras dos actrices, que estábamos en la profunda y en el azote, que lo que esta actriz hacia sirvió para darle contrapeso y aire al montaje, porque en general la obra era un azote, sin embargo, ella nunca se dio la oportunidad de ser generosa con nosotros y mucho menos consigo misma, después de todo uno no puede cambiar a las personas si ellas no estan dispuestas a cambiar, ya que todo cambio requiere de un compromiso.

Este montaje fue muy importante para los que trabajamos en él, a una de las actrices le dió la oportunidad de descubrir que era capaz de sentir cosas y además podía expresarlas con su cuerpo en un escenario, pero sobre todo, le dió la oportunidad de descubrir su cuerpo y de descubrir que estaba viva.

Para mí, fue fundamental porque pude darle forma a todo lo que sentía, a todo lo que necesitaba decir, además, me dió la oportunidad de cuestionarme que tanto había crecido como actriz, de saber hasta donde estoy dispuesta a llegar y de confirmar que lo único que quiero ser y hacer es ser actriz.

A mi director le dió la oportunidad de abrir una nueva perspectiva en cuanto a su manera de hacer teatro y la oportunidad de asumirse como artista, como creador, entre muchas cosas más.

La única que no recibió nada del montaje fue la tercera actriz, y no recibí nada porque no dió nada, nosotros en cambio recibimos en la medida en que fuimos generosos, que nos dimos, que nos entregamos, en la medida en que nos comprometimos.

Descubrí que la danza-teatro puede darme muchas cosas, pero sólo en la medida en que yo sea honesta conmigo misma y con mi trabajo. "Las Señoritas de Avignon" me dió una enorme satisfacción y es un trabajo del cual me siento muy orgullosa, se que durante las funciones hubo grandes errores, lo sé, pero también sé que cada función salí al escenario con el corazón en la mano, con la convicción de saber que si era necesario dar mi vida en escena, la daría, y la di... en cada función salí a romperme la madre, aprendí que hay que salir al escenario con todo el amor del mundo, "Íntegra" y descubrí hasta donde soy capaz de llegar dentro de mis propios límites.

En la danza-teatro es necesaria una dramaturgia del coreógrafo que le de unidad, claridad y coherencia a la obra, pero es indispensable la dramaturgia del bailarín/actor que es un diálogo consigo mismo, sus estímulos, sus motivaciones, sus impulsos, que provocan un estado de alerta que justifica cada una de sus acciones. Hay que partir de un punto y no perderlo nunca.

Hay que elaborar el tema dentro de un conflicto y desarrollar la dramaturgia en el espacio-tiempo, de manera que te lleve a solucionar dicho conflicto, por medio del contraste, del manejo del detalle, de la repetición con variación.

En la dramaturgia todo esta justificado, ya no puede haber acciones vacías, inútiles, la dramaturgia externa. acciones, movimientos, esta sustentada por una dramaturgia interna que son los impulsos, los estímulos, el subtexto, y esto da como consecuencia una verdad escénica ya que se conjugan cuerpo, sentimiento y pensamiento, si falta alguno de estos elementos no es posible crear una verdad escénica, como dice Patricia Cardona "el cuerpo esta, donde la mente esta", el pensamiento también es energía.

Hay que tener sin embargo, claridad corporal para poder manejar la energía escénica, para poder proyectarla y así adquirir una presencia en el escenario, y no perder nunca la partitura de estímulos y de impulsos que son los que van a mover al bailarín/actor en el espacio para poder vivir la experiencia, y así poder hacer una proyección mental y emocional, no solamente física, controlando y dirigiendo las energías corporales, los impulsos emocionales y los contenidos mentales. La dramaturgia te permite la posibilidad de articular y realizar un viaje a través del espacio y a través de ti mismo.

Citas

- 1) Cardona Patricia
"DANZA-TEATRO. Neoexpresionismo actual
en Europa y America Latina"
de la revista México en el Arte no.23
otoño de 1989
INBA México pag. 60

- 2) Ibid pag. 61

- 3) Sánchez Vázquez Adolfo. Antología
Textos de estética y teoría del arte
Lecturas universitarias no. 14
UNAM
México 1978 pag. 354

- 4) Salazar Adolfo
La danza y el ballet.
Breviarios no. 6
Fondo de Cultura Económica
México 1986 pag.15

- 5) Baril Jacques
La danza Moderna
Paidós
Técnicas y Lenguajes Corporales/26
España 1987 pag. 386

- 6) Ibid pag. 387

- 7) Ibid pag. 406

- 8) Love Paul
Terminología de la danza moderna.
"Usos de la música"
121 Cuadernos de Eudeba
Ed. Universitaria de Buenos Aires
Argentina 1964 pag. 94

- 9) Baril Jacques
La danza moderna.
Ediciones Paidós
Técnicas y Lenguajes Corporales/26
España 1987 pag. 408
- 10) Ibid pag. 415
- 11) Ragon Michel
Historia de la pintura Tomo 4
"El expresionismo"
ASURI DE EDICIONES S.A.
España 1989 pag. 647
- 12) Ibid pag. 653
- 13) Diccionario de la Literatura.
Términos, Conceptos, Ismos Literarios.
Sainj de Robles F.C.
"1. Expresionismo literario" pag.479
- 14) Ibid pag. 479
- 15) Ibid
"2. Expresionismo Artístico" PAG. 480
- 16) T. Guillermo
Historia de las Literaturas
de Vanguardia
Tomo I pag.191
- 17) Ibid pag. 191/192
- 18) Ibid pag. 192

- 19) Ibid pag. 193
- 20) Ibid pag. 195
- 21) Innes Christopher
El teatro sagrado.
El ritual y la vanguardia.
"La puesta en escena expresionista"
Fondo de Cultura Económica
México 1992 pag. 58
- 22) Ibid pag. 59
- 23) Ibid pag. 63
- 24) Ibid pag. 62
- 25) Love Paul
Terminología de la danza moderna.
"Danza expresionista"
121 Cuadernos de Eudeba
Ed. Universitaria de Buenos Aires
Argentina 1964 pag. 34
- 26) Ibid
"Danza expresionista" pag. 35
- 27) Ibid
"Tensión-relajamiento" pag. 118/119
- 28) Ibid
"Tensión-relajamiento" pag. 119

- 29) Ibid
"Tensión-relajamiento" pag. 119/120
- 30) Ibid
"Danza alemana" pag. 25
- 31) Ibid
"Danza alemana" pag. 25/26
- 32) Ibid
"Danza alemana" pag. 26
- 33) Servos Norbert
"La danza en el teatro
-¿una encarnación del arte dramático?
El Bello Bastardo
Un ensayo sobre la historia de la actividad
fronteriza y la necesaria autonomía de la danza-teatro".
Tomado de THEATER HEUTE revista de teatro alemán
publicada por el Centro de la República Federal de
Alemania del IIT. D.R. 1987 pag. 43
- 34) Ibid pag. 44
- 35) Cardona Patricia
"DANZA-TEATRO. Neoexpresionismo actual
en Europa Y América Latina"
de la revista México en el arte no. 23
otoño de 1989
México, INBA pag. 60
- 36) Ibid pag. 61/62
- 37) Ibid pag. 65

- 38) Ibid pag. 65
- 39) Ibid pag. 67
- 40) Cardona Patricia
La nueva cara del bailarín mexicano.
Antología hemerográfica.
Serie Investigación y
Documentación de las Artes.
Segunda Época.
México, INBA 1990 pag.209/210
- 41) Ibid pag.217
- 42) Ibid pag. 218
- 43) Ibid pag. 219
- 44) Ibid pag. 232
- 45) Ibid pag. 233
- 46) Ibid pag. 233
- 47) Ibid pag. 264
- 48) Ibid pag. 272/273
- 49) Ibid pag. 315
- 50) Ibid pag. 316
- 51) Ibid pag. 363

- 52) Ibid pag. 373
- 53) Colome Delfín
El indiscreto encanto de la danza.
"PINA BAUSCH: UN VOLUMEN QUE
ENVUELVE LA VIDA".
Ed. Turner Col. Turner música
Madrid 1989 pag. 83
- 54) Ibid pag. 84
- 55) Ibid pag. 84
- 56) Ibid pag. 85
- 57) Ibid pag. 85
- 58) Ibid pag. 88
- 59) Ibid pag. 89
- 60) Ibid pag. 90
- 61) Correo escénico no. 18
del artículo:
"Pina Bausch. Una mirada particular".
por Borja Ortíz de Gondra
(tomado de la revista de la Asociación de Directores de
España -ADE- dirigida por Juan Antonio Hormigón)
Primera parte.
México dic. 1991/enero 1992. pag. 33
- 62) Ibid pag. 34
- 63) Ibid pag. 34

- 64) Correo Escénico no. 19
del artículo:
"Pina Bausch. Una mirada particular".
por Borja Ortíz de Gondra
(tomado de la revista de la Asociación de Directores de
España -ADE- dirigida por Juan Antonio Hormigón)
Segunda parte.
Mexico feb/mzo 1992. pag. 35
- 65) Ibid pag. 36
- 66) Ibid pag. 36
- 67) Ibid pag. 37
- 68) Patricia Cardona
del artículo:
¿Claveles o espinas?
aparecido en el periódico "Uno mas Uno"
el 15 oct. 94
México.
- 69) PINA BAUSCH WUPPERTAL DANCE THEATER
or the Art of Training a Goldfish.
Excursions into Dance por Norbert Servos.
Traducido del alemán por Patricia Stadie.
Ballet-Buhnen-Verlag Rolf Garske.
Cologne -FRG, 1984. pag. 7

BIBLIOGRAFIA

JACQUES BARIL, La danza moderna.

Ediciones Paidós.

Biblioteca de Técnicas y Lenguajes Corporales. no. 26
Buenos Aires. 1987

PAUL LOVE, Terminología de la danza moderna.

121 Cuadernos de Eudeba.

Ed, Universitaria de Buenos Aires, 1964.

Correo Escénico no. 18

del artículo:

"Pina Bausch. Una mirada particular"

por Borja Ortíz de Gondra

(tomado de la revista de la Asociación de Directores de España

-ADE- dirigida por Juan Antonio Hormigón)

dic. 1991/enero 1992

México. Primera parte.

Correo Escénico no. 19

del artículo:

"Pina Bausch. Una mirada particular"

por Borja Ortíz de Gondra

(tomado de la revista de la Asociación de Directores de España

-ADE- dirigida por Juan Antonio Hormigón)

febrero/marzo 1992

México. Segunda parte

LIN DURAN, La humanización de la danza.

Serie Investigación y Documentación de las Artes.

Segunda Época,

México 1990.

México en el Arte no. 23

del artículo:

"DANZA-TEATRO. Neoespressionismo actual en Europa

y América Latina"

de Patricia Cardona.

INBA Otoño de 1989

México.

" Theater Heute "
revista de Teatro alemán publicada por el Centro de la República
Federal de Alemania del II T.D.R. por Norvert Servos.
1987

PATRICIA CARDONA, La nueva cara del bailarín mexicano.
Serie Investigación y Documentación de las Artes,
Segunda época.
(Antología Hemerográfica)
México 1990. INBA.

" Danzaría Internacional "
Nueva época no.1
20/10/91 del artículo:
"Primer taller de danza-teatro alemana en México"
por Hilda Islas.
Mexico 1991

"Ballet Internacional"
febrero de 1984 vol. 7/7 Jg. no 2
del artículo:
"De la diversidad, un nuevo vistazo a diversos
trabajos de Pina Bausch"
por Norbert Servos.

"Danzaría Internacional"
Nueva época no. 1
20/10/91
del artículo:
"Presencia en México de la danza-teatro alemana I"
por Anadel Lynton.
Mexico 1991

DELFIN COLOME, El indiscreto encanto de la danza.
Ed. Turner
Colección Turner Música
Madrid 1989

Historia de la pintura vol IV
Asuri de Ediciones S.A.
España 1989.

PINA BAUSCH WUPPERTAL DANCE THEATER
or the Art of Training a Goldfish.
Excursions into Dance por Norbert Servos.
Traducido del alemán por Patricia Stadie.
Ballet-Buhnen-Verlag Rolf Garske.
Cologne -FRG, 1984.

CRISTOPHER INNES, El teatro sagrado.
Lengua y Estudios Literarios.
Fondo de Cultura Económica.
México 1992.

VASSILY KANDINSKY, De lo espiritual en el arte.
La nave de los locos.
Premia.
México 1985.

EUGENIO BARBA, La canoa de papel.
Tratado de Antropología Teatral.
Col. Escenología no. 18
Grupo Editorial Gaceta.
México 1992.

ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ
Lecturas universitarias no. 14
Antología, Textos de estética y Teoría del Arte.
UNAM México 1978.

DALLAL ALBERTO, El aura del cuerpo.
Instituto de Investigaciones Estéticas
Cuadernos de Historia del Arte no. 55
UNAM México 1990.

DANZA MODERNA Y DANZA CONTEMPORANEA EN EL MUNDO
(sin información bibliografica -libro-)

SALAZAR ADOLFO, La danza y el ballet.
Breviarios no. 6
Fondo de Cultura Económica.
México 1988.

Diccionario de la Literatura.
Términos, Conceptos, Ismos Literarios.
Sainj de Robles
F.C.

T. Guillermo
Historia de las Literaturas
de Vanguardia
Tomo I

Movimientos Literarios
de Vanguardia
Biblioteca Salvat.