

DANZA Y VANGUARDIAS

Actualidad y perspectivas

Ana Elisa Echeverry

anaelisa@une.net.co

Filósofa de la Universidad de Antioquia, Diploma en Estudios Avanzados, Universidad de Barcelona, candidata a doctor de la misma Universidad. Docente de Cátedra de la Licenciatura en Educación Básica en Danza de la Universidad de Antioquia, miembro del grupo fundador de este programa. Miembro del Grupo de investigación en danza de la Licenciatura en Danza. Directora de dos escuelas de danza de la ciudad.

Resumen

La relación que tuvo la danza con las vanguardias permanece sin ser estudiada de un modo profundo, y los pocos estudios que se encuentran, se limitan a establecer la relación de éstas con Diaghilev y sus *Ballets Russes*. Así pues, revisar conceptos como los de provocación, liberación y autonomía nos permite rescatar a coreógrafos y bailarines que también hicieron grandes contribuciones a las vanguardias y viceversa. Tal es el caso de Isadora Duncan, Lóie Fuller y los Ballets Suecos, entre otros. Todo esto para llegar a la conclusión de que la exigencia estética y conceptual que se le hizo a la danza en aquella época, sigue teniendo total validez y vigencia en la reflexión actual sobre la disciplina.

Abstract

This article explores the place of dance in the Avant-garde movement, using concepts such as provocation, liberation and autonomy to understand the contributions dance made to this movements, departing from the usual analysis of Diaghilev and the *Ballet Russes*, but also looking at the work of other choreographers and dancers very seldom associated with the avant-garde like Isadora Duncan, Lóie Fuller, Swedish Ballets, among others. This text pretends to show that the relevance of conceptual and aesthetic ideas about dance at that time is still valid in the current discussion concerning the topic.

Palabras Clave

Vanguardia, provocación, cuerpo, liberación, emancipación, danza, puesta en escena.

Key Words:

Avant-garde, provocation, body, liberation, emancipation, dance, staging.

Artículo recibido el 21 de Octubre y aprobado por el comité el 10 de Noviembre de 2010

DANZA Y VANGUARDIAS

Actualidad y perspectivas

Ana Elisa Echeverry

Los movimientos primarios o fundamentales de la nueva escuela de danza deben contener en ellos las semillas de las que se desarrollen todos los otros movimientos, que a su vez engendrarán otros en una secuencia infinita de expresión, pensamiento e ideas cada vez más altas y grandes.
(Duncan, 1999,75)

Las vanguardias básicamente se presentan en la historia de la danza como la exigencia no sólo de entrar en la modernidad a través del cuestionamiento de los cánones académicos sino también -y sobre todo- de darle un lugar a ésta junto a las otras artes, pues por diferentes motivos a principios del siglo veinte la danza estaba en uno de sus momentos de mayor decadencia con respecto a las exigencias conceptuales y estéticas del arte debido a que se había encontrado una forma coreográfica complaciente con el público que se quedaba en el virtuosismo y no trascendía a la expresión o a la relación con los cambios que se estaban experimentando en ese momento.

Para 1917 ya existía todo lo que conoceríamos con el equívoco nombre de vanguardias. Eric Hobsbawm en su libro sobre el siglo XX nos propone un rasgo definitorio de éstas: "La provocación era el rasgo que caracterizaba todas sus manifestaciones" (Hobsbawm,1995:185). Provocar precisamente era lo que se proponía Diaghilev en una producción como *Parade*, presentada en 1917 en París con diseños de Picasso, música de Satie, libreto de Jean Cocteau y notas del programa a cargo de Guillaume Apollinaire.

A través del ballet moderno, y gracias a su combinación excepcional de esnobismo, magnetismo de la moda y elitismo artístico, el vanguardismo consiguió superar su aislamiento. Un conocido representante del periodismo cultural británico de los años veinte escribió que, gracias a Diaghilev, "el gran público ha disfrutado de los decorados realizados por los mejores y más ridiculizados pintores del momento. Nos ha ofrecido música moderna sin lágrimas y pintura moderna sin risas" (Hobsbawm,1995:186).

En un personaje como Diaghilev y sus *Ballets Russes* tenemos la primera conexión de la danza con las vanguardias debido a un extraño gusto del empresario por todo lo que fuera nuevo (esnobismo), rasgo netamente vanguardista o moderno. Sin embargo, intentaremos mostrar que hubo muchos otros personajes, quizás no tan reconocidos pero importantes y trascendentes para la danza en esta época, quienes asumieron las premisas vanguardistas fundamentales y que son el origen de lo que hemos conocido como danza moderna.

Diaghilev o la recuperación de la dignidad

Sergei Diaghilev el gran promotor del ballet de principios del siglo XX, tuvo mucha influencia en el salto que se da entre éste y la danza moderna, en tanto que exigió al ballet clásico un alto nivel artístico no sólo en la técnica de ejecución de la danza sino, y esto es fundamental, en su puesta en escena.

Diaghilev impone a su compañía que sus espectáculos sean verdaderas obras de arte, acabadas y con factura artística, para lo cual entabla una colaboración con los artistas de su tiempo. Es así como lo encontramos trabajando no sólo con los mejores bailarines, como Nijinsky, Fokine, la Karsavina o Massine, entre otros, sino con pintores como Leon Bakst, Picasso, dramaturgos como Jean Cocteau, y con músicos como Stravinsky y Satie, por nombrar algunos. Es importante subrayar la colaboración y admiración por los principios rítmicos de Jaques Dalcroze, según los cuales se produce una obra fundamental: *La Siesta del Finno*, 1912. También colabora, a través de su alumna Marie Rambert, en la coreografía de *La Consagración de la Primavera*, con música de Stravinsky, estrenada en 1913. Así nos describe Jean Cocteau, el estreno de esta histórica obra:

La sala representó el papel que debía: se rebeló súbitamente. Hubo risas, expresiones de desprecio, silbidos y gritos que imitaban animales y tal vez a la larga se hubiera acabado el tumulto por cansancio si la multitud de estetas y algunos músicos, llevados de un celo excesivo, no hubiesen insultado y zarandeado incluso al público de los palcos. Así conocimos esa obra histórica, en medio de un tumulto tal que los danzarines ya no oían a la orquesta y tuvieron que seguir el ritmo que Nijinski, pateando y vociferando, les marcaba desde los bastidores.¹

Que los Ballets Rusos imponen un nuevo criterio estético en el mundo de la danza, queda claramente ejemplificado en su ballet de 1917, *Parade*, basado en la admiración por las artes circenses, y en la confianza depositada por Diaghilev en los artistas de su tiempo. Ejemplo de ello este ballet con libreto de Jean Cocteau,

1. Todas las referencias de Duncan, Cocteau, Léger, Fuller, Craig y Appia son tomadas del libro *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época en las vanguardias* (Sánchez, ed.), 1999.

decorados de Picasso, música de Satie y coreografía de Leonide Massine. Su argumento es muy simple: una pequeña compañía en gira se exhibe sobre un tablado para invitar a los espectadores a entrar en la barraca de feria. Los personajes son dos acróbatas, un malabarista chino, una muchacha americana y dos *managers*. A pesar de su sencillez, el ballet permite apreciar la importancia de la nueva concepción del movimiento, del espacio y de los decorados. Dice Cocteau:

Nada me satisfizo más que ese silencio y esos pataleos inspirados por los claquetistas americanos. Nuestros monigotes se parecerían rápidamente a esos insectos cuyas actitudes feroces revelan algunas películas. Su danza era un accidente organizado de falsos pasos que se desarrollaban y se alternaban con la disciplina de una fuga. Las incomodidades de moverse sobre tales armazones, lejos de empobrecer la coreografía, obligarían a ésta a romper con viejas fórmulas, a buscar su inspiración no en lo que se mueve, sino en aquello en torno a lo cual se mueve, en aquello que se pone en movimiento de acuerdo a los ritmos de nuestra marcha... transformé al acróbata en una pareja de acróbatas para permitir que Massine preparara la parodia de un "paso a dos" italiano, tras nuestras investigaciones de orden realista (1999: 136).

Imagen 1. París 1917. Léonide Massine en el papel de prestigiatador chino. (Sánchez (ed.), 1999).

En la cita anterior encontramos, aparte de toda la innovación de la concepción del movimiento, una característica que va a ser fundamental para el concepto de vanguardia que nos convoca debido a la importancia que se le empieza a conferir a la vida real. Los personajes son personajes de carne y hueso, no princesas o hadas, nueva visión que será fundamental para el desarrollo posterior de la danza. De igual manera, el énfasis en el movimiento no está puesto en lo que se mueve sino en su entorno es decir, hay una evidente preocupación por la relación del cuerpo del bailarín con la puesta en escena. Estos rasgos podrían definirse como cambios radicales tanto en la interpretación como en la recepción de la danza en su momento y sus consecuencias hasta la actualidad. Podríamos decir que surgen en este momento de la historia, el concepto y la necesidad de la coherencia del movimiento, de la veracidad de éste con respecto al contenido y su forma.



Los Ballets Suecos, (1920-1925) más radicales que su antecesor

Esta vez es Rolf de Maré, el mecenas, y Jean Borlin, el coreógrafo, ambos suecos, quienes siguen la concepción de Diaghilev si bien con unos planteamientos

estéticos más radicales, pues creen que los ballets Rusos han caído en un decorativismo puramente plástico (Bourcier, 1981: 188). Así nace una nueva compañía en París, llamada: *Los Ballets Suecos*. Se dan este nombre debido a que la mayoría de los bailarines que componen el elenco vienen del ballet de la Opera Real de Estocolmo. Los lemas de la compañía proclamaban:

Para los Ballets Suecos, la finalidad es siempre el punto de partida.

Los Ballets Suecos no dependen de nadie ni siguen a nadie. Aman el futuro.

Los Ballets Suecos siguen la fórmula de la colaboración entre las artes, y es así como los encontramos trabajando con personajes de vital importancia para su época. Entre sus creaciones se destacan *Las bodas de la Torre Eiffel* (1921) de Jean Cocteau, (1921) con música de Milhaud a partir de un texto de Claudel, *La creación del mundo* de Léger, que muestra el interés de los cubistas por el arte Africano; todos coreografiados por Jean Borlin.

Para entender el clima y el ambiente de este tipo de creaciones cito una descripción sobre el ballet *Las bodas de la Torre Eiffel*, en el cual podemos entender la incompreensión a la que se vieron sometidos estos ballets:

... una juglaría poético-burlesca. Se veía llegar a los asistentes a una boda, el 14 de julio, al restaurante de la torre, para un banquete que se veía cruzado por los saltos de animales exóticos salidos -en vez del tradicional "pejarito"- de la caja de un fotógrafo, y luego inundado por una lluvia de telegramas-pétalos y terminado con la apoteosis de una masacre alegre que simbolizaba la de los conceptos burgueses. ¿Ballet? No, ¿Obra de teatro? No. ¿Revista? No. ¿Tragedia? No. Más bien una especie de matrimonio secreto entre la antigua tragedia y la revista de music-ball (Bourcier, 1981: 189).

La última producción importante de los Ballets Suecos fue *Relache* (1924), llamado ballet instantaneísta y considerado como una de las obras cumbre del *Dada* parisino, en el cual colaboraron Marcel Duchamp, Man Ray y René Clair. Este ballet tenía dos actos y un entreacto durante el cual se proyectaba un film de René Clair -primera intervención de la técnica cinematográfica en la danza, la escenografía era de Francis Picabia y la música de Satie. Era una celebración de lo efímero, tema muy propio de la literatura de la época. Sin embargo al año siguiente de esta producción se acaba la aventura de los Ballets Suecos.

Y así, el 17 de marzo de 1925 se acaban los Ballets Suecos por decisión de su propio mecenas. Esta ruptura deja abierta la compuerta a ese gran estallido de creatividad que veremos venir en creadores posteriores, principalmente en medios como la investigación de la puesta en escena y la exaltación de la creatividad. La crítica que se ha hecho al coreógrafo de estos ballets, Jean Borlin

es que a pesar de tener la firme decisión de hacer del ballet un arte moderno, en su formulación corporal y cinética seguía usando los viejos esquemas para temas totalmente nuevos. Es decir, dioses africanos, animales y toda especie de personajes grotescos se seguían expresando a nivel del movimiento con los mismos pasos heredados del código académico: *couppés*, *ballons*, etc., más propios de príncipes y princesas que de los nuevos personajes, lo cual evidenciaba en el lenguaje una falta de verosimilitud, que posteriormente se exigirá corregir a la danza moderna.

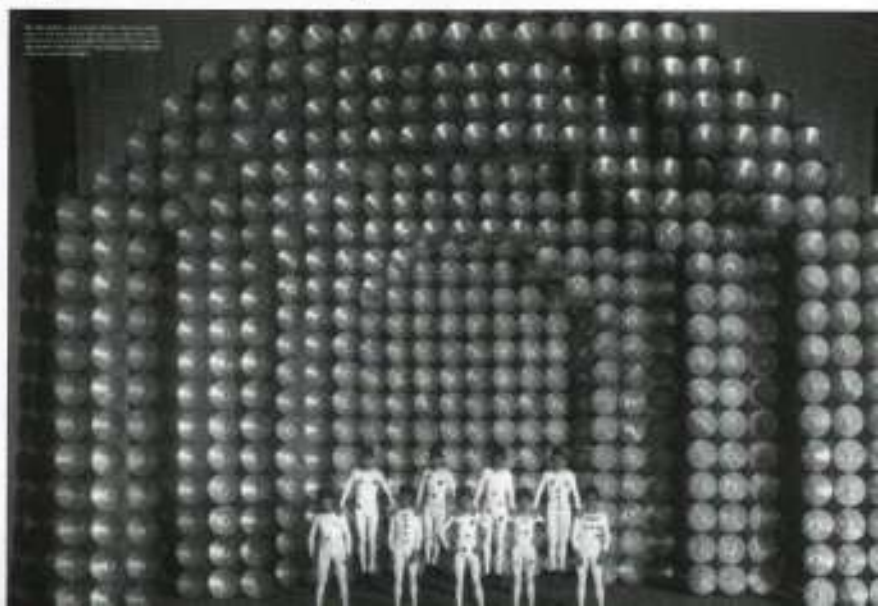
Estas cuestiones tendrán respuesta posteriormente en creadores como Serge Lifar, renovador de la escuela francesa, y Georges Balanchine, creador de la escuela americana de ballet. Las consecuencias de esta renovación se ven traducidas en el surgimiento de una nueva escuela llamada neoclásica que pretendía encontrar un lenguaje coreográfico que permitiera expresar las ideas de su tiempo, puesto que los contenidos de la danza ahora apuntaban a una sensibilidad moderna; el reto era entonces afrontar esos nuevos temas con un movimiento más acorde a éstos, y que expresara más adecuadamente la nueva sensibilidad.

Danza liberadora y libertaria, Isadora Duncan

Si apelamos a rasgos más profundos de la definición de esta provocación, tomándola más como un rechazo al arte establecido -y que finalmente no es sino un agente más de lo que ha producido el progreso, la confianza en la razón y la guerra-, encontramos el rechazo radical de las vanguardias hacia el arte del pasado y la necesidad de liberarse de sus patrones, tanto a nivel estético como ideológico. Es a esta ideología a lo que se refiere Isadora Duncan cuando habla de la danza como una religión. Es una religión emancipadora no sólo de la danza, sino de la mujer y de su cuerpo. A través de esta liberación, el hombre cambia también su papel, pasando de ser un simple apoyo a la mujer en escena para convertirse en protagonista. Dicha condición puede evidenciarse por los destacados papeles de intérpretes masculinos como Nijinsky, Fokine y Lifar.

Encontramos en Isadora Duncan el concepto de autonomía y emancipación que va a caracterizar a las vanguardias y el cual quizás no ha podido superarse, sin

Imagen 2. Ballet dadaísta *Rolob*, 1924. Francis Picabia, Erik Satie y René Clair.



embargo es importante recordar aquí que su idea tiene sus antecedentes en conceptos ya elaborados por otros personajes.

En la tensión y la distensión, la contracción y la relajación; en esta oposición perpetua que mantiene un estado beneficioso de equilibrio y de liberación.
(Dalcroze, 1920)

Los conceptos de tensión-distensión van a ser fundamentales en toda la elaboración de lo que será la técnica de la danza moderna, la cual nos lleva directamente a ella como liberación del cuerpo y del espíritu, gran inspiración de Isadora Duncan, quien además de ser la más conocida de las precursoras del nacimiento de la nueva danza, se encuentra directamente conectada con las vanguardias a través de su estrecha relación con el dramaturgo Eduard Gordon Craig.

Si hay un concepto que nos pueda guiar a través de la historia de la danza es el de la liberación del movimiento, y todo lo que esto implica; en primera instancia la liberación del cuerpo, que se ve prefigurado en los estudios sobre el gesto de Delsarte y la rítmica de Jaques Dalcroze, a través de cuyas concepciones transformadoras, podría hacerse un seguimiento histórico a la evolución de la danza. Ya sea ligada a lo espiritual, lo técnico o lo místico, es la interpretación la que determina la calidad estética y conceptual de la danza.

Isadora fue la primera en constatar la esterilidad de la disciplina de su tiempo y sobre todo, la incapacidad de ésta para construirse un futuro dentro de las artes. Es por ello que retomó el profundo impulso de liberación del movimiento y de concepción de éste, y continuó sus aportes a la danza en el siglo XX. La liberó no sólo de las zapatillas, sino de la esterilidad y banalidad en la que se hallaba; le exigió un quehacer fundamental para el desarrollo posterior de la danza contemporánea, la lógica interna que debe hacer que un movimiento conlleve al siguiente. En la premisa de dar al movimiento una cualidad eterna, se presenta la urgencia de la verosimilitud en la danza, es decir, de la coherencia del movimiento que ya hemos mencionado.

La gran transformación se genera como una oposición al movimiento imperante de su época, el del ballet clásico, proponiendo un movimiento más natural y cargado de sentido que intenta volver a las formas de la naturaleza y al concepto de transformación a partir de ella, decisión que sustenta en la observación del método que usan las otras artes.

Cuando tenía quince años y me di cuenta de que no había ningún profesor en el mundo que pudiera ser de ninguna ayuda para mí en mi deseo de ser

una bailarina, porque en esa época la única escuela que existía era el ballet, me dirigi, como he visto que hacen los demás artistas a excepción de los bailarines, al estudio de la naturaleza (Duncan, 1999: 74).

Esta decisión estaba en perfecta concordancia con el desarrollo del romanticismo hacia la época moderna, aunque también pudo dejarla dentro de una concepción netamente romántica del arte. Esta discusión nos pone frente a una más profunda sobre el arte de la danza en general, pudiendo afirmarse que la danza siempre ha estado atrás conceptualmente en comparación con el desarrollo constante de las otras artes, sin embargo es de resaltar que si existe un momento histórico en el que la danza busca estar al nivel de las otras disciplinas, es la época de las vanguardias.

Isadora Duncan, como personaje, ha sido objeto de muchas críticas mientras por otro lado cuenta con fervientes seguidores. Lo único que es claro para todos es que aunque Isadora no dejó postulados teóricos o técnicos que podamos recoger, su espíritu definitivamente sigue impregnando toda la danza que se ha hecho y se sigue haciendo con una visión vanguardista. Es decir, esta mujer nos legó una ideología de la danza más que una técnica como tal. A partir de sus aportes podemos construir en el siglo XX un cuerpo teórico que sustente la danza tanto estética como ideológicamente, incitando a una reflexión en torno a sus propios problemas como arte.

Loïe Fuller, Craig, Appia y Kandinsky; Manifiestos de las vanguardias

Definitivamente para hablar de modernidad o vanguardia en la danza, de un lenguaje que se empieza a constituir con autonomía, es necesario pasar por toda la reflexión que hacen las vanguardias y el teatro del siglo XX.

En el ensayo sobre la composición escénica publicado en *El Jinete Azul* en 1912, Kandinsky presenta *La sonoridad amarilla* como una composición a partir de tres elementos que sirven como medios exteriores de valor interior.



Imagen 3. Isadora Duncan,
La Marsellesa.

Esos tres elementos son: el tono musical y su movimiento, el sonido corporal espiritual y su movimiento expresado por bombres y objetos, el tono cromático y su movimiento. El primero procede de la ópera; el segundo del ballet; el tercero es resultado de la interacción de la plástica y la temporalidad escénica (Kandinsky, 1972: 106-108).

Respecto al último elemento, Kandinsky insiste en su independencia, en su carácter no ilustrativo y en su función significativa al mismo nivel que los otros. La inclusión del movimiento corporal, derivado de la danza, nos recuerda la colaboración de Appia con Dalcroze, y es de este modo como las reflexiones de Kandinsky sobre el movimiento natural y la abstracción de la danza contenidas en *De lo espiritual en el arte* se proyectan hacia el futuro y anuncian la evolución de la danza moderna y su interacción con el teatro.

Hay una idea que subyace en todas estas colaboraciones y reflexiones en la época de las vanguardias, y es la de la *Obra de Arte Total* heredada de Richard Wagner, es debido a esta idea que se empiezan a dar colaboraciones entre las diferentes artes: música, pintura, teatro y danza principalmente. En dichas colaboraciones cobra importancia la relación imagen-música y aquí entra el aporte de Loïe Fuller, quien con sus innovaciones sobre la iluminación y la musicalidad hace parte importante de toda esta revolución dentro de las artes escénicas.

Estamos lejos de conocer que hay tanta armonía en el movimiento como en la música y en el color. Apenas captamos los hechos del movimiento....

Cuán a menudo hemos oído decir: "no puedo soportar ese color". ¿Alguna vez hemos reflexionado que un determinado movimiento es producido por tal o cual música? Si escuchamos una polka o un vals éstos nos informan de los movimientos de la danza y de las variaciones que se derivan. Un día claro y radiante produce en nosotros un efecto muy diferente a un día triste y nublado (...).

Pero normalmente no prestamos ninguna atención a esta relación entre las acciones y sus causas. Estas son cosas, sin embargo, que deben ser observadas cuando uno danza con un acompañamiento de luz y música correctamente armonizadas (Fuller, 1999: 51).

De la danza serpentina de Fuller nos queda el surgimiento de la relación danza-tecnología y la preocupación por el avance de ésta con relación a la puesta en escena, que tendrá frutos en un coreógrafo tan importante en los años sesenta como Alwin Nikolais, en cuyo trabajo la relación de la luz, el movimiento y el cuerpo, se convierte en una escultura en movimiento casi imposible de clasificar en términos unívocos. Esta relación nos hace conscientes de la capacidad que

tiene la danza para generar sensaciones en el público y su concepción como espectáculo total.

La más importante de las propuestas de esta época es la de la resignificación del cuerpo, la cual empieza a darse a partir de los diferentes elementos y su mezcla, de la interpretación desde esta óptica y de la teoría de la supermarioneta de Craig, que ha sido tan malentendida.

La teoría de Craig sobre la supermarioneta admitía también otra interpretación: podía ser entendida como una crítica al descuido por parte de los actores del control físico de su cuerpo y como una propuesta de interpretación actoral más basada en lo gestual y en lo dinámico que en lo psicológico o animico, es decir, una interpretación más precisa, que pudiera ser integrada en el contexto material de la puesta en escena. En este sentido son importantes las aportaciones de las renovadoras de la nueva danza, y en especial de Loïe Fuller, con su atención a los efectos visuales del movimiento, e Isadora Duncan, por su apasionada defensa del "divino cuerpo pagano". A ella remite como modelo Jaques Dalcroze, inventor de la euritmia y responsable de convertir la gimnasia rítmica en espectáculo teatral. Para ello contó con la colaboración de Appia, quien también defendía la necesidad de que no sólo el actor, sino también el poeta y el músico, volvieran a investigar sobre el cuerpo humano, "que ha sido descuidado durante siglos" (Sánchez, 1999: 25).

Encontramos entonces a partir de ese momento una renovada preocupación por el cuerpo, el cual ha dejado de ser la cárcel del alma en una tradición platónica para convertirse en el actor principal en las teorías de Meyerhold, Craig y Artaud.

Recuperar la expresión del cuerpo que se había perdido entre tanta palabra y tanto drama psicológico, es una preocupación presente en todos los pensadores del teatro y del arte de la época, lo cual necesariamente influyó de manera positiva en el desarrollo de la danza y en la búsqueda y la afirmación de ésta como un lenguaje con autonomía estética. Dicha autonomía le viene de cierta manera desde afuera en el reconocimiento que hacen el teatro y las artes plásticas de la importancia expresiva del cuerpo. El cuerpo expresa sentimientos e ideas frente a los cuales las palabras se quedan cortas.

Una concepción novedosa y vanguardista sobre el cuerpo y la puesta en escena, es la del modelo circense, con el cual se recupera la fascinación por las marionetas. En escuelas como la *Bauhaus*, el teatro *De Piccoli*, dirigido por Vitorio Prodeca, los *Ballets Plásticos* de Depero en 1918 y *Prampolini*, *Matoumy Tévirar*, de Albert Viroth. El modelo circense, fue una fascinación y un estímulo para las vanguardias, mientras que para los bailarines va a llegar a ser un maestro. En

este mismo orden encontramos el teatro de marionetas de la *Bauhaus* y también las figuras fragmentadas por el diseño geométrico de los figurines y el efecto de la iluminación sobre ellos, ideadas por Malevich para *Victoria sobre el sol*.

Esta fascinación nos conduce a una reflexión que ha sido muy productiva dentro del ámbito de la danza y es la de la relación del cuerpo con el espacio mediante los elementos escenográficos, lo cual aporta a una nueva visión del cuerpo y del hombre en la escena. De diferentes maneras encontramos esta idea en la escuela de la Bauhaus, con el trabajo de Oskar Schlemmer, Diaghilev, Francis Picabia y Fernand Léger principalmente.

Fernand Léger y Oskar Schlemmer, la deshumanización de la danza

Lo que podría verse como un atentado contra los bailarines es en realidad el aporte culminante de las vanguardias a la danza, la cual ahora aprende de unas artes que le son afines y que no obstante nunca ha considerado, como "artes menores": el circo, el *music-hall* y las marionetas. Así increpa Fernand Léger a los bailarines:

¿Por qué no habrán de aceptar la lección de los acróbatas, de los modestos acróbatas? En diez minutos de espectáculo acrobático pueden encontrarse muchos más episodios plásticos que en muchas escenas de ballet. Pedid a los bailarines- divos que hagan la rueda o que anden sobre las manos o que den un salto mortal; nadie se atreverá. Sin embargo, en esos números encontrarían una intensa riqueza de efectos escénicos (Léger, 1999: 145).

La renovación que implica este mirar alrededor en igualdad de condiciones tiene su justificación, puesto que la incapacidad de los bailarines se ve reflejada en su ensimismamiento con una técnica vacía e inexpressiva.

Que se decidan a ser más coreógrafos que divos, que consientan en convertirse en parte del espectáculo en igualdad de condiciones, que acepten el papel de decorado móvil, que dirijan el objeto espectáculo y entonces veréis aparecer en el escenario una serie de hombres completamente nuevos que hasta el momento habían permanecido en la sombra, entre bastidores, y surgirán con toda su escuela de sorpresas plásticas que podrán representar y animar la escena (Léger, 1999: 145).

En *La creación del mundo*, producción escénica en la que se aprecia la admiración por el arte africano y sobre todo por las máscaras, Léger realiza plenamente su idea de integrar a los bailarines en la escenografía, hasta el punto en que no se distinguían de ella. También diseñó otro ballet, *Skating Rink*, y en 1924 realizó

una película sin guión, *El Ballet mecánico*, obras todas en las que se sustentaban las ideas expuestas y la búsqueda de una nueva plasticidad en lo cotidiano, con miras hacia lo real y lo visual.

En la petición que se le hace al bailarín de mirar al acróbata, apreciamos todo un desarrollo que para la técnica de movimiento propio de la danza ha venido a constituirse en parte del lenguaje de lo que denominamos danza contemporánea. Cualquier bailarín que hoy en día se precie de serlo, se atreverá a hacer una ronda o una parada de manos como parte natural de su entrenamiento.

En esta misma línea de experimentación encontramos a Oskar Schlemmer, pintor y creador escénico alemán, responsable del taller de teatro de la *Bauhaus*, donde trabajó desde 1923 a 1929. Es en esta búsqueda de que el espectáculo sea una *fiesta para los ojos*, que se crean obras como el *Ballet Triádico*, con música de Hindemith y sus vestuarios geométricos, diseñados por él. *Ballet mecánico – geométrico*, inspirado en el constructivismo, resalta la inmovilidad de los cuerpos a través de sus vestuarios.

Schlemmer se propone mostrar la interioridad sin recurrir a la expresión, alcanzar una armonía entre las formas y el movimiento además de la exploración matemática que se hace del espacio; todos estos son postulados que sientan las bases para el desarrollo de la danza hacia la modernidad.

De su producción escénica habría que destacar el Ballet Triádico (1922), una de las realizaciones paradigmáticas del teatro de vanguardia. Partiendo de una idea del arte como ordenación de lo caótico y lo confuso, Schlemmer encontró en la matemática de las formas puras sobre la escena el medio para desarrollar sus aspiraciones místicas, es decir, para resolver el conflicto entre lo orgánico (el cuerpo humano finito) y lo inorgánico (el espacio matemático infinito).

Las leyes del hombre orgánico, por el contrario, residen en las funciones invisibles de su interioridad: latido del corazón, circulación de la sangre, respiración, actividad cerebral y nerviosa. Tan determinantes como estas es el centro del hombre, cuyos movimientos e irradiaciones crean un espacio imaginario. El espacio cúbico-abstracto no es más que el andamio horizontal-vertical de este fluido. Estos movimientos son orgánicos y condicionados por los sentimientos. Se trata de los afectos anímicos (de ahí la mimica del rostro) que alcanzan

Imagen 4. Ballet Triádico
1922.



su expresión en el gran actor y en las escenas de masas de la gran tragedia.

Invisiblemente implícito en todas estas leyes se encuentra el hombre bailarín. Sigue tanto la ley del cuerpo como la ley del espacio; sigue tanto su propio sentimiento como el sentimiento del espacio (Schlemmer, 1999: 180-189).

Conclusión

Durante la época de las vanguardias encontramos en general una transformación de la concepción de la figura corporal. En primer lugar, la pregunta por esos cuerpos y sus capacidades expresivas, se responde bajando el estatus de los bailarines, poniéndolos al mismo nivel que los demás elementos en la escena. Sin embargo, es precisamente este encuentro el que permitirá la reaparición de los cuerpos danzantes en una relación más honesta consigo mismos, en generaciones posteriores. De allí en adelante los encontramos como seres reales y ocupantes de un tiempo y un espacio compartido con las otras artes.

Esta reflexión continúa siendo vigente en la medida en que creemos que la danza se tiene que volver a preguntar qué tan lejos está de las vanguardias, pero qué tanto ha caído nuevamente en esta superficialidad inexpresiva que convierte al bailarín en una máquina reproductora de técnicas de movimiento.

Lo anterior la aparta cada vez más del público, o hace de éste un público tan especializado, (una élite que sólo es perjudicial para ella misma); en tanto que no se entiende, no se disfruta, no se logra la comunicación. Su alto grado de estetización la vuelve vacía, inexpresiva y superflua. Nos encontramos en un momento en el que vale la pena preguntarse por la trascendencia y la autonomía necesaria para consolidar a la danza en el lugar que le corresponde.

Tendríamos que volver a los viejos maestros para aprender de ellos esa capacidad poética perdida y así decir, parafraseando a Craig, *actuar es acción; la danza es la poesía de la acción.*

Bibliografía

- Artaud, A. (1946, Abril-Mayo). *Cuadernos de poder*. Madrid: Fundamentos.
- Baril, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Paidós.
- Bourcier, P. (1981). *Historia de la danza en occidente*. Barcelona: Ed. Blume.
- Craig, G. E. (1987). *El arte del teatro*. México: UNAM.
- Dallal, A. (2000). *Cómo acercarse a la danza*. Colombia: Editorial Plaza y Valdez.
- Duncan, I. (1993). *Mi vida*. Madrid: Debate.
- _____ (2003). *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Ed. Akal.
- Hosbawm, E. (1995). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, Grijalbo Mondadori.
- Sánchez, J. A. (ed.) (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.