

El suelo en la danza

Uso del cuerpo y propiedades del soporte

Rafel Arnal
Tesis doctoral

Dirección de
Blas Payri y Miguel Molina Alarcón



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Doctorado en Música

Departamento de Comunicación Audiovisual,
Documentación e Historia del Arte

Septiembre 2017

A la meua mare Isa, i al meu pare Rafa

A Pedro

Agradecimientos

Quiero agradecer a D. Blas Payri el proceder que hemos llevado adelante en esta investigación, un trabajo fusional de auténtica colaboración que espero nos haya enriquecido a los dos. También le agradezco la generosidad hacia mi persona, la valentía de compartirse conmigo tanto en la investigación académica como en la práctica artística así como toda la sabiduría y buen hacer, el cariño y el cuidado que he recibido por su parte para conseguir acabar este trabajo.

Gracias a mis Maestros D. Juan Bernardo Pineda, por enseñarme a caer, y D. Miguel Molina, por su generosidad a lo largo de los años.

Agradezco a Dña. Marta Botana Martin Abril, a Dña. Inma Álvarez y a D. Favio Shifres su inestimable ayuda en la tesis doctoral. También quiero expresar mi gratitud hacia Dña. Rosario Rodríguez Llorens y D. Serafín Mesa García por sus aportaciones finales a este trabajo.

Resumen

El objetivo general de esta investigación es el desarrollo de categorías y códigos (según la terminología de Saldaña, 2009) de los usos, funciones y características del suelo en la danza, por lo que hemos seguido una metodología basada en el análisis cualitativo de un corpus de videos de obras dancísticas, seleccionadas por ser representativas de un lenguaje concreto (clásico, moderno y *new dance*) o por pertenecer a un momento histórico determinado (nuestra investigación parte desde finales del siglo XIX y llega hasta la época actual), aunque también hemos incluido algunas coreografías que consideramos relevantes por su aportación respecto al uso del suelo. Esta selección también se ha visto condicionada a la disponibilidad en formato video de las obras. El listado final de obras sobre las que hemos trabajado ha sido del orden de 400 coreografías, de las cuales 11 han sido analizadas en profundidad para desarrollar la codificación cualitativa, estableciendo unas categorías de análisis que han permitido describir los diferentes aspectos del corpus de danzas, y en cada categoría, establecer unos códigos que son los valores que pueden adquirir las danzas. Este trabajo de visionado ha tenido como resultado del análisis cualitativo un diverso catálogo de categorías agrupadas en tres metacategorías relativas al cuerpo y su representación, así como a las propiedades del suelo.

En la Parte I describimos las categorías resultantes que distinguen en primer lugar las funciones del cuerpo respecto al suelo, donde encontramos la función figurativa, simbólica, expresivo-dramática, compositiva de inicio y cierre, animalidad/organicidad, exploración técnica del suelo y función sonora del suelo. A continuación describimos el área de contacto del cuerpo con el suelo, desde la posición tumbada donde todo el cuerpo está apoyado hasta la posición del cuerpo suspendido sin contacto alguno, que permite ver el catálogo de posibilidades que se pueden componer con los apoyos. La categoría de movimiento sin desplazamiento se estructura en los tres niveles espaciales (bajo, medio y alto) para analizar qué posibilidades de movimiento tiene el cuerpo desde las distintas posiciones estáticas. La categoría cambios de altura corporal (descenso y levantamiento) estudia los diferentes tipos de acceso y salida del suelo, donde a grandes rasgos distinguimos la bajada controlada frente a la caída, y el levantamiento por motu proprio frente al realizado por el partenaire.

Por último, analizamos la categoría de desplazamiento respecto al suelo que describe los movimientos con cambio espacial en el plano horizontal. Estudiamos los desplazamientos que se pueden realizar con el apoyo de distintas partes del cuerpo (tronco, glúteos, rodillas, pies, manos) y con la combinación de estos (sobre uno, dos, tres y/o cuatro apoyos).

En la Parte II describimos la metacategoría de las características del suelo, que se compone de la categoría de propiedades y materiales de suelo, la categoría de movilidad del suelo, la categoría de orografía del suelo, la categoría de cuerpo-suelo y la categoría tipos de suelo en la videodanza.

En la Parte III describimos la metacategoría de la representación y perspectiva, con la categoría representación de los ejes del cuerpo, la categoría composición con la altura corporal, la categoría ángulo de visión y eje de cámara.

En la Parte IV, el análisis cuantitativo, con una aproximación cuantitativa del uso del cuerpo en 113 coreografías de diferentes estilos y periodos, una revisión de datos experimentales del cuerpo respecto al suelo sobre la expresión de la energía y el afecto en 60 coreografías, y un análisis cuantitativo de tipos de suelo en 81 obras de videodanza.

Un análisis cuantitativo de un subcorpus de 113 vídeos seleccionados muestra que es a partir del siglo XXI cuando notamos un claro aumento del uso del suelo que viene dado por la *new dance* en su confluencia con otras danzas o artes del cuerpo contemporáneas como el *butô*, el *breakdance*, el *aikido* o la *capoeira*. La posición estática en el suelo está presente en todos los lenguajes descritos incluso en el clásico, y el desplazamiento en el suelo se hace presente de manera predominante en la *new dance* última (a partir del año 2000) ya que antes no destaca cuantitativamente por un mayor uso del suelo respecto a otros lenguajes como el moderno.

Otro análisis cuantitativo sobre 60 coreografías de 5 coreógrafos de estilo moderno permite destacar que el uso de posiciones en el suelo y de desplazamientos es relativamente frecuente llegando a ser 1/3 de los desplazamientos realizados; que no existen desplazamientos sobre cuatro apoyos, y que tanto la posición estática como el desplazamiento en el suelo está asociado a la expresión de la energía baja y del afecto negativo.

Un tercer análisis cuantitativo sobre 81 obras de videodanza permite cuantificar los tipos de suelo que aparecen en videodanzas recientes junto a algunas obras de referencia aportadas para el estudio. Observamos que predomina el suelo escénico teatral o su equivalente de naves industriales. En menor medida está el suelo ausente, que no está enfocado en cámara, y prácticamente inexistente es el tipo de suelo matérico, o usos expresivos del suelo.

El uso de suelos con propiedades mecánicas diferentes ha introducido nuevas posibilidades para la danza y nuevas funciones simbólicas o figurativas, que a menudo deben acompañarse por la grabación en cámara para recoger suelos naturales o sitios específicos.

La corriente moderna destaca porque libera a la danza de la figuración narrativa y por tanto del suelo como espacio figurativo, aporta una técnica del movimiento en las bajadas y caídas al suelo (Graham, Humphrey, Holm) y crea nuevos recursos coreográficos como la “danza de contornos” (Laban, 1987) que se produce mediante los dibujos generados por el movimiento de las extremidades en el espacio desde una posición fija cercana al suelo o directamente sobre él (presente en Graham, y en la *new dance* con géneros como el *butô*). La *street dance* y los subgéneros derivados de esta aportan virtuosismo a los movimientos de suelo mediante la inversión de apoyos o la creación de nuevos pasos centrífugos y/o centrípetos.

Este trabajo de extraer categorías y códigos sobre los usos, funciones, y las propiedades del suelo en la danza me ha permitido establecer como bailarín una cartografía de las posibilidades encontradas en danza, lo que puede tener un uso en análisis y en la pedagogía del movimiento, además de servir como recurso de composición coreográfica para la escena o para la creación de videodanzas.

Resum

Aquesta investigació té com a objectiu el desenvolupament de categories i codis (segons terminologia de Saldaña, 2009) dels usos, funcions i característiques del sòl a la dansa, per la qual cosa hem seguit una metodologia d'anàlisi qualitativa d'un corpus de vídeos de dansa, seleccionats perquè són representatius dels diferents llenguatges (clàssic, modern i *new dance*) o perquè pertanyen a un moment històric determinat (la nostra investigació s'inicia a finals del segle XIX i arriba fins a l'època actual), encara que també hi hem inclòs algunes coreografies que considerem rellevants per la seua aportació a la dansa en l'ús del sòl. La selecció s'ha vist condicionada a la disponibilitat de les obres en format vídeo, essent un total de vora 400 les coreografies analitzades, de les quals 11 han estat treballades en profunditat per al desenvolupament de la codificació qualitativa, constituïnt unes categories d'anàlisi que han permès descriure els diferents aspectes del corpus de danses, i establint a cada categoria uns codis com a resultat dels valors que les danses poden adquirir. Aquest treball de visionat presenta, com a resultat de l'anàlisi qualitativa, diverses categories agrupades al voltant de tres metacategorías centrades en el cos respecte al sòl i la seua representació, així com també en les propietats del sòl.

En la Part I es descriuen les categories resultants que distingeixen les funcions del cos respecte al sòl; hi trobem la funció figurativa, simbòlica, expressivo-dramàtica, compositiva d'inici i cloenda, d'animalitat/organicitat, d'exploració tècnica i la funció sonora del sòl. A continuació es descriu la categoria d'àrea de contacte del cos al sòl, des de la posició estesa a terra on tot el cos es troba recolzat, fins a la posició del cos suspès sense cap mena de contacte, on trobem un catàleg de possibilitats en la composició amb els diferents suports del cos. La categoria del moviment sense desplaçament s'ha estructurat en els tres nivells de l'espai (baix, mitjà i alt) per tal de dur a terme una anàlisi de les possibilitats de moviment des d'una posició estàtica. La categoria de canvis d'altura corporal (descens i alçament) estudia els diferents tipus d'accés i sortida del sòl, on distingim, a grans trets, el descens controlat front a la caiguda, i l'alçament per motu propi front al que és realitzat pel nostre partenaire.

En últim terme, analitzem la categoria de desplaçament respecte al sòl que descriu els moviments amb canvi espacial en el plànol horitzontal. Hem estudiat els desplaçaments realitzats amb el suport de distintes parts del cos (tronc, natges, genolls, peus, mans) i les resultants de la seua combinació (sobre un, dos, tres i/o quatre suports).

En la Part II descrivim la metacategoría de les característiques del sòl, que es compon de la categoria de propietats i materials de sòl, la categoria de mobilitat del sòl, la categoria d'orografia del sòl, la categoria de cos-sòl i la categoria tipus de sòl en la videodansa.

En la Part III descrivim la metacategoría de la representació i perspectiva, amb la categoria representació dels eixos del cos, la categoria composició amb l'altura corporal, la categoria angle de visió i eix de càmera

En la Part IV, l'anàlisi quantitativa, amb una aproximació quantitativa de l'ús del cos en 113 coreografies d'estils i períodes diferents, una revisió de dades experimentals del cos respecte al sòl pel que fa a l'expressió de l'energia i l'afecte en 60 coreografies, i una anàlisi quantitativa de tipus de sòl en 81 obres de videodansa

L'anàlisi quantitativa d'un subcorpus de 113 vídeos seleccionats mostra una tendència creixent pel que fa a l'ús del sòl a la dansa a partir del segle XXI amb la *new dance* i en la seua confluència amb altres danses o arts del cos contemporànies com el *butô*, el *breakdance*, l'*aikido* o la *capoeira*. La posició al sòl estàtica està present en tots els llenguatges que hem descrit, inclòs el clàssic, i el desplaçament en el sòl es fa palés predominantment a l'última *new dance* (a partir de l'any 2000), atés que abans no destaca a nivell quantitatiu per un major ús del sòl respecte d'altres llenguatges, com el modern.

Una altra anàlisi quantitativa sobre 60 coreografies de 5 coreògrafs d'estil modern permet destacar que l'ús de posicions en el sòl i de desplaçaments és relativament freqüent arribant a ser 1/3 dels desplaçaments realitzats; que no existeixen desplaçaments sobre quatre suports, i que tant la posició estàtica com el desplaçament en el sòl està associat a l'expressió de l'energia baixa i de l'afecte negatiu.

Una tercera anàlisi quantitativa sobre 81 obres de videodansa permet quantificar els tipus de sòl que apareixen en videodances recents juntament amb algunes obres de referència afegides a l'estudi. Observem que predomina el sòl escènic teatral o el seu equivalent de naus industrials. En menor mesura està el sòl absent, que no està enfocat en càmera, i pràcticament inexistent és el tipus de sòl matèric, o usos expressius del sòl.

L'ús de sòls amb propietats mecàniques diferents ha introduït noves possibilitats per a la dansa i noves funcions simbòliques o figuratives, que han d'enregistrar-se en càmera per tal de capturar sòls naturals o llocs específics.

La corrent moderna destaca perquè allibera la dansa de la seua figuració narrativa i del sòl com a espai figuratiu, aporta una tècnica del moviment a les baixades i caigudes a terra (Graham, Humphrey, Holm) i també s'utilitza per crear nous recursos coreogràfics com la "dansa dels contorns" (Laban, 1987) que es produeix mitjançant els dibuixos en l'espai generats pel moviment de les extremitats des d'una posició fixa propera a terra o des del mateix sòl (ho trobem a Graham i a la *new dance* en gèneres com el *butô*). La *street dance* i els seus subgèneres aporten virtuosisme als moviments de sòl mitjançant la inversió dels suports en terra o la creació de nous passos centrífugs i/o centrípets.

Aquest treball, que consisteix en extraure categories i codis sobre els usos i funcions del sòl a la dansa m'ha permès establir, com a ballarí, una cartografia de les possibilitats trobades en dansa, que pot tenir un ús en anàlisi i en pedagogia del moviment, així com també servir de recurs compositiu coreogràfic per a l'escena o per a la creació de vídeodances.

Abstract

The general aim of this research is the development of categories and codes (according to Saldaña's terminology, 2009) of the uses, functions and properties of the floor in dance. We have followed a methodology based on the qualitative analysis of a video corpus of dance works that were selected representative of a specific language (classical, modern and new dance) or as belonging to a particular historical moment (our research ranges from the end of the 19th century to the present), although some choreographies have also been included due to their contribution to the use of the floor in dance. In addition, this selection has been restricted by the availability of the works in video format. The final list of the works we have been analysing makes a total of 400 choreographies, 11 of which have been examined in depth so as to develop a qualitative codification. Once the categories had been established, the different aspects of the corpus of dances could be finally described and, in each category, the codes, which are the values of the dances, were also constituted. From the video-based qualitative analysis we propose different categories, grouped into three meta-categories focusing on the body techniques, the characteristics of the ground/floor, and the representation.

First, in Part I we describe the categories describing the body in relation to the floor, starting with the category of the functions in the choreography, such as figurative function, symbolic function, expressive-dramatic function, structuring function of beginning and closing, technical exploration of the floor and sound function of the floor. Second, the area of the body in contact with the floor is described, from the lying down position, with all the body being in contact with the floor, to the suspended position, without any contact, showing all the possibilities the supports can create. Third, the category of movement without displacement is organised into three spatial levels (low, medium and high) to analyze what possibilities of movement has the body from the various static positions. Fourth, the category of body height changes (up and down) examines the different types of access to and exit from the floor. In this category we can distinguish, on the one hand, between controlled descent and fall and, on the other hand, between self-raising and being raised by a partner.

Finally, we analyse a category of movement across the floor that describes the movements with spatial change on the horizontal level. We study translation in space with different body parts (trunk, gluteus, knees, feet, hands) and with their combination (with one, two three or four supports).

In Part II we describe the metacategory of floor characteristics, which consists of the category of floor properties and materials, the category of floor mobility, the category of floor orography, the category of floor and category floor types in videodance.

In Part III we describe the metacategory of representation and perspective, with the category representation of body axes, category composition with body height, category angle of view and camera axis.

Part IV furthers the qualitative analysis with a quantification of some categories.

A quantitative analysis of a subcorpus with 113 selected videos shows an increasingly diverse use of the floor in three dance styles. This diversity peaks with new dance in the 21st century including its intersections with other dances or contemporary body arts such as *butoh*, *breakdance*, *aikido* or *capoeira*. The static position on the floor is common to all the described languages, including the classical one, and the translation across the floor dominates in the new dance of the millenium.

Another quantitative analysis on 60 choreographies of 5 choreographers of modern style allows to emphasize that the use of positions in the ground and of translations is relatively frequent amounting to up to one third of the realized translations; also, it shows that there are no quadruped translations and, both the static position and the translation on the floor, are associated with the expression of low energy and negative affect.

A third quantitative analysis of 81 works of videodance quantifies the types of soil that appear in recent screendance, within a corpus completed with reference works. We notice that theatrical stage floor, or its industrial buildings equivalent, predominates. To a lesser extent, screendance uses the off-camera ground,, and the grounds with particular matter (sand, snow, mud) which can lead to an expressive use are practically nonexistent.

The floor with different mechanical properties has introduced new possibilities for dancing and new symbolic or figurative functions, which often must be accompanied by camera recording to collect natural environment or specific sites.

Dance styles adopt a movement technique based on lowering of the body and fallings to the floor (Graham, Humphrey, Holm) and creating new choreographic resources such as focusing on three-dimensional spatial patterns (Laban, 1987), which are traced by gestures in the air (1987) from a fixed and low position (appearing in the Graham style and in new dance genres as *butoh*). Street dance and the subcategories derived from it add virtuosity to the movements on the floor by inverting the supports or by creating new centrifugal or centripetal steps, which has had a large influence on new dance.

Extracting categories and codes about uses and functions of the floor in dance has allowed us to establish, as a dancer, a cartography of the possibilities found in dance practices, which can be useful not only for analysing dances but also for pedagogical approaches to movement. Moreover, it can also be a valuable resource for choreographic composition for the stage or for the creation of videodances.

ÍNDICE GENERAL

Resumen

I

Índice

VII

Introducción	1
Mi aproximación al suelo en la danza	1
Precusores teóricos	8
Objetivos	10
Metodología	11
Metodología cualitativa basada en análisis de video	12
Metodología de codificación cuantitativa	14
Corpus de estudio	15

Análisis de codificación cualitativa

17

Parte I. Metacategoría del uso del cuerpo

18

1. Categoría de las funciones del cuerpo respecto al suelo	19
Código figurativo	22
Código: Simbólico (figurativo-metafórico) o ritual	36
Código expresivo-dramático	41
Código función compositiva de inicio y cierre	50
Código: exploración técnica del suelo	57
Código función sonora del suelo	74
Discusión	83

2. Categoría área de contacto del cuerpo con el suelo	87
Código cuerpo tumbado	88
Código cuerpo recostado	101
Código cuerpo arrodillado	104
Código cuerpo sentado	107

Código sobre un apoyo	118
Código bípedo	121
Código sobre tres apoyos	134
Código sobre cuatro apoyos	137
Código apoyos invertidos	141
Código sin contacto (flotando)	148
Discusión	153
3. Categoría movimiento sin desplazamiento	157
Código nivel bajo (desde el suelo)	159
Código nivel medio	170
Código nivel alto	176
Discusión	177
4. Categoría cambios de altura corporal. Subcategoría descenso	179
Código tipos de descenso al suelo	181
Código desplazamiento en la verticalidad	242
Discusión	248
5. Categoría cambios de altura corporal. Subcategoría levantamiento	251
Código levantamiento activo	253
Código levantamiento acompañado	271
Discusión	278
6. Categoría desplazamiento respecto al suelo	279
Código desplazamiento con apoyo troncal	282
Código cuerpo recostado	299
Código cuerpo sentado	301
Código cuerpo arrodillado	304
Código con un apoyo	307
Código con dos apoyos	312
Código con tres apoyos	345
Código con cuatro apoyos	347
Código voltereta	363

Discusión	365
Parte II. Metacategoría de las características del suelo	370
7. Categoría de propiedades y materiales de suelo	371
Código duro liso amortiguado	373
Código duro rígido liso	375
Código duro rugoso que no desliza	379
Código semiduro que no desliza	382
Código duro con elementos movedizos	385
Código duro liso deslizante	392
Código blando que no desliza	395
Código líquido (en el agua)	403
Código pastoso (blando maleable)	406
Código elástico	413
Discusión	416
8. Categoría de movilidad del suelo	422
Código suelo estable	424
Código suelos reactivos	425
Código escenario en movimiento	428
Código elementos mediadores móviles	434
Código elementos de suspensión	441
Discusión	450
9. Categoría de orografía del suelo	453
Código nivel plano	454
Código multinivel	454
Código suelos verticales e inclinados	472
Discusión	475

10. Categoría de cuerpo-suelo	476
Código porté	478
Código cuerpo-suelo	482
Código torres y figuras compuestas	488
Código recogida de salto y amortiguaciones	491
Discusión	492

11. Categoría tipos de suelo en la videodanza	494
Código suelo soporte neutro	496
Código soporte natural	497
Código de suelo reactivo	498
Código de suelo ausente	502

Parte III. Metacategoría de la representación y perspectiva **507**

12. Categoría representación de los ejes del cuerpo	508
Código dorso-ventral	511
Código craneo-caudal tumbado	512
Código latero-lateral	514

13. Categoría composición con la altura corporal	517
Código un solo bailarín	518
Código duo	518
Código grupo de bailarines en la misma posición	519
Código oposición entre grupos	524
Código individuo versus grupo	525
Discusión	527

14. Categoría ángulo de visión y eje de cámara	528
Código cenital	530
Código en picado	534
Código normal (horizontal)	536
Código contrapicado	536
Código ángulo nadir	537
Código juegos con la angulación mediante la cámara	538
Código suelo espejo	540
Discusión	542
Parte IV. Análisis cuantitativo	544
<hr/>	
Aproximación cuantitativa del uso del cuerpo en 113 coreografías: estilos y periodos	545
Revisión de datos experimentales del cuerpo respecto al suelo: energía y afecto en 60 coreografías	563
Análisis cuantitativo de tipos de suelo en 81 obras de videodanza	569
Discusión y Conclusiones	573
<hr/>	
Discusión y conclusiones	574
Perspectivas	583
Bibliografía	585
<hr/>	
Anexos	595
<hr/>	
Anexo A.	596
<hr/>	
Listado de obras utilizadas en el análisis cuantitativo de la danza escénica	542

Listado de obras analizadas en profundidad	
"La Bella durmiente" (1890), de Marius Petipa	601
"El Cascanueces" (1892), de Marius Petipa, revisión coreográfica de Aaron S. Watkin & Jason Beechey (2011)	617
"El Lago de los cisnes" (1895), de Marius Petipa & Lev Ivanov, en la versión del Ballet de Kirov (1990)	636
"L'Après-midi d'un faune" (1912), de Vaslav Nijinsky, en la reposición del Jofrey Ballet (1980)	653
"Le Sacre du printemps" (1913), de Vaslav Nijinsky, reconstruída de Hodson & Archer (2013)	663
"Le Sacre du printemps" (1959), de Maurice Béjart	671
"Le Sacre du printemps" (1975), de Pina Bausch	699
"Le Sacre du printemps" (2001), de Angelin Preljocaj	712
"Nux vomica" (1994), de Juan Bernardo Pineda	733
"Fractie" (2003), de Cindy van Acker	753
"Pneuma" (2014), de Carolyn Carlsson	772

Introducción

Esta tesis aborda el uso del suelo en la danza, sus funciones expresivas y coreográficas así como la representación del cuerpo respecto al suelo y las propiedades de este en relación al movimiento, siendo en su conjunto un tema que he trabajado a través de mi experiencia artística a lo largo de todos estos años y que ahora desarrollo aquí a través de la investigación científica.

Mi aproximación al suelo en la danza

Mi primera aproximación a la danza se produjo cuando accedí a los estudios de Arte Dramático en la Escuela Superior de València el año 1993. Una de las asignaturas que contiene este grado (por aquel entonces se trataba de un título equivalente a licenciatura) es la de danza contemporánea, que resulta fundamental en el tronco de asignaturas junto a la Expresión Corporal que trabajan el arte coreográfico y gestual en estos estudios. Aquí aprendí a utilizar mi propio cuerpo como herramienta de acción y expresiva, uno de mis mayores deseos en aquel momento de mi formación dado que provenía del Conservatorio de Música donde abandoné los estudios superiores precisamente para cambiar el clarinete por el teatro y la danza.

La asignatura de danza contemporánea en estos estudios tenía un fuerte componente técnico derivado de la danza moderna, sobre todo Graham, Limón, y en cierto modo Cunningham, considerados todos ellos bailarines y coreógrafos modernos que entrenaban siguiendo pautas de la danza clásica, y recuerdo que me supuso de gran dificultad entender y realizar correctamente las posiciones y desplazamientos de puntas para moverme por el espacio de la sala de estudios donde dábamos las clases. Algunos de los ejercicios de calentamiento los realizábamos tumbados, pero fuera de este momento la danza que aprendimos obviaba el uso del suelo¹ como espacio para el movimiento y no lo utilizamos en ningún año de mis estudios.

En 1995 conocí al coreógrafo Juan Bernardo Pineda durante unas audiciones que este organizó en Alzira para bailarines con el fin de preparar un nuevo espectáculo de danza. Superé las pruebas y me embarque en los ensayos de la pieza “Solo, Duet (La caiguda)” (1996) una pieza que centraba su discurso coreográfico en la caída al suelo:

Diuen que en l'home la caiguda és símbol de debilitat, i en el món femení de maduresa i renovació. La caiguda presenta la dualitat masculí/femení en l'individu com a creixement personal i com a concepte de l'obra. En l'observació de les peces es pot veure aquesta dualitat, on moviments precisos i contundents es mesclen i entrellacen amb moviments que s'abandonen i que es deixen portar per l'energia del moviment en caure.²

Durante los dos años que duró la producción, que más tarde se convertiría en la nueva pieza “Solo, Duet, Trio” (1998) incorporando a tres bailarinas más en el elenco, tuve la ocasión de trabajar secuencias de suelo fundamentalmente cuadrúpedas, con desarrollos que pasaban por diferentes apoyos en las posiciones, y

¹ Conviene no obstante remarcar aquí que ninguna danza puede obviar el suelo porque es su plano de referencia, por lo que a partir de ahora cuando nos refiramos a “obviar el suelo” en danza estaremos hablando de realizar ejercicios o movimientos fundamentalmente bípedos en los que en ningún momento entran en contacto con el suelo otras partes del cuerpo que no sean los pies.

² Recuperado del programa de mano del espectáculo

muchas caídas. La técnica requería un uso virtuoso y gimnástico en el dominio de la gravedad a niveles medios y bajos, y contenía desplazamientos como rodamientos o volteretas de suelo, muy similar todo a otras técnicas del cuerpo que ya había trabajado en el *aikido*, la *capoeira* o el *break dance*.

El estreno de la pieza “Solo, Duet (La caiguda)” en Bruselas (Bélgica) el 22 de abril de 1997, durante el festival *Danse en Vol* organizado por el espacio *L’L asbl*, me permitió conocer de primera mano la ingente producción dancística que en esos momentos estaba llevándose a cabo en Bélgica, y pude ver por primera vez el trabajo de coreógrafos como Anne Teresa de Keersmaeker (durante mi estancia en Bruselas, emitieron en televisión la película de Wolfgang Kolb “Hoppla!” (1989) basada en la coreografía “Mikrokosmos” (1987) de Keersmaeker), o conocer a Wim Vandekeybus o Jan Fabre, estos dos artistas asociados por aquel entonces en un proyecto de film de danza realizado conjuntamente bajo el título “Body, body on the wall” (1997).

Todos estos creadores, junto a Pineda, compartían un mismo tipo de código dancístico alejado de la tradición clásica y moderna (unos más que otros), y aunque Keersmaeker fuese la más apegada a los estilos académico y moderno de los mencionados puesto que estudió en la escuela *Mudra* de Maurice Béjart (ver figura I), sus piezas contenían una cualidad alejada del estilo moderno más encorsetado, y en muchos casos accedía al suelo igual o más que su homólogo Vandekeybus, que no consta que tuviera una formación clásica ni moderna (al menos no pasó por ninguna institución dancística para formarse).



Figura I - Una joven Anne Teresa de Keersmaeker atiende la lección en una clase de la escuela *Mudra* de Maurice Béjart en Bruselas. Fotograma extraído del film “Mudra” (1977) de François Reichenbach

Juan Bernardo Pineda se formó en Barcelona, Amsterdam, Berlín y Bruselas. De su paso por la SNDO (School for New Dance Development) de Amsterdam cuenta cómo descubrió nuevos métodos de danza contemporánea y enfoques somáticos, tales como la Técnica Alexander, el *Release* o el *Contact Improvisation*, entre otros. Estas nuevas técnicas de movimiento y alineación corporal se pueden encontrar en su labor coreográfica, y conforman el corpus teórico y práctico de lo que viene a llamarse *new dance*, una nueva

manera de utilizar el cuerpo que constituye el lenguaje coreográfico contemporáneo derivado en parte de la danza moderna y que aglutina en torno a sí otro tipo de danzas sin vínculo alguno a la tradición culta, junto a determinadas artes marciales y una profunda resignificación del arte del movimiento que

tendrá como característica principal el rechazo hacia la danza académica convencional, usando los movimientos cotidianos y utilizando en muchas ocasiones individuos sin ninguna formación dancística para realizar las coreografías. El trabajo de la toma de consciencia de la propiocepción, como también el de la introspección oriental, sobre todo en cuanto a la filosofía del equilibrio entre la mente y el cuerpo en el ser humano a través de técnicas corporales, gestarán las bases de la nueva enseñanza y pedagogía del bailarín: La Nueva Danza.

(Pineda, 2006, p. 22).

Con él aprendí una técnica y una expresividad de la caída y el equilibrio. También un uso del cuerpo en el suelo más efectivo, dinámico y sólido en las formas y en sus desplazamientos.

Nuestra colaboración continuó con la organización del festival "D'Alzira. Festival Internacional de l'Art del Cos i la Dansa", un encuentro que duró dos años (ediciones de 1997 y 1998), y en el que desarrollamos un trabajo curatorial que derivaba en la programación de piezas de danza, performances y proyecciones de videoarte relativas al cuerpo. Este festival, cuya sede fue la ciudad de Alzira (València), me permitió profundizar en el conocimiento de las diferentes corrientes de danza, especialmente las no académicas, y pude conocer el trabajo de videoarte que llevaban realizando desde mediados del siglo XX los artistas plásticos y su relación en muchas de estas obras con el cuerpo y la coreografía. Conseguimos programar la pieza "Bouncing in the corner, No. 1" (1968) de Bruce Nauman (ver figura I 2), y me sorprendió ver las posibilidades espaciales que podía ofrecer el medio video para el trabajo del cuerpo.



Figura I 2 - Fotograma de "Bouncing in the corner, No. 1" (1968) de Bruce Nauman, como ejemplo de ejercicio de falsa horizontalidad del cuerpo en el medio video

En septiembre de 1999 ingresé en la Facultat de Belles Arts de la UPV para comenzar los estudios de Bellas Artes mientras continuaba con mi formación en danza, y ese mismo verano de 2000 fui a estudiar *Contact Improvisation* a los EEUU, donde realicé cursos en el *Movement Research* de Nueva York, y *workshops* con Martin Keogh y Ray Chung en la ciudad de San Francisco.

El *Contact* me dio seguridad en el suelo ante las caídas, pero también fue de gran ayuda en la mediación dancística con otros bailarines. Este tipo de danza “cuya técnica se basa en el intercambio de peso, implica la necesidad de dar y recibir apoyo y desvela así las posiciones relativas en las que nos encontramos todos y cada uno respecto a los otros” (Polo, 2013, p. 7). Los elementos técnicos característicos del *Contact* se centran fundamentalmente en los apoyos, las caídas, los giros y las inversiones; es decir, todo aquello que conforma la preparación y constituye el corpus práctico de la danza en el suelo.

Fui conformando la necesidad de perfeccionar una preparación dancística no convencional con otro tipo de prácticas como la *performance* (cuyas clases tomé en la Facultad), a la vez que adquiriría un conocimiento específico de las tecnologías audiovisuales con el fin de comprender la construcción de las imágenes y el uso de nuevas herramientas aplicadas al cuerpo y su expresión. En ese momento realicé diversas piezas de



Figura I 3 - Secuencia de una caída en “Sonata” (2005) de Juan Bernardo Pineda

videoarte así como también algunas *performance* físico-expresivas, y participé como bailarín en el videodanza “Sonata” (2005) de Juan Bernardo Pineda, donde la caída y los pasos de suelo se repetían durante toda la coreografía (ver figura I 3).

En la *performance* “La petite mort” (2005) realicé dos planos de actuación: por un lado, una pieza de videoarte que constaba de un plano fijo del interior de un cubo hueco pintado de blanco, en el que pasé diversas horas desnudo adoptando diferentes posiciones todas bajas, dado que las dimensiones del cubo restringían la posibilidad de adoptar posiciones medias (como el arrodillamiento con el cuerpo superior erguido) y mucho menos altas como el estar de pie. Esta pieza luego se proyectaba en la *performance* en vivo sobre mi mismo metido de nuevo en el cubo pero ahora vestido, con la cabeza, manos y pies incluidos, de una sola pieza ceñida al cuerpo y de color blanco, con la que encajar mediante la video-proyección el cuerpo desnudo sobre



Figura I 4 - Fotogramas del contenido de la videoproyección en la performance “La petite mort” (2005), de Rafel Arnal

mi propio cuerpo vestido creando así un relieve de mi propia figura. Dado que la imagen en el video cambiaba de posición, tuve que coreografiar esos cambios midiendo los tiempos en que se producían y teniendo presente su duración, de manera que en directo mi cuerpo pudiera seguir las modificaciones de postura para no desajustarse respecto a la figura proyectada.

Desde el año 2008 hasta el 2012 fui profesor de Danza Contemporánea en el programa anual de Deportes del Vice-Rectorado de Deportes de la Universitat Politècnica de València, y esta fue mi primera experiencia docente en el campo de la danza, lo que me obligó a formalizar un discurso a partir de la técnica y la composición coreográfica para aplicar en mis clases. Mis alumnos eran mayormente estudiantes de la Universidad, tanto nacionales como extranjeros, y también profesores y personal administrativo de esta institución educativa, y la mayoría de ellos no habían realizado nunca danza anteriormente. Lo que en un principio pudo ser un impedimento se convirtió pronto en una ventaja dado que la preparación que ofrecía se acercaba más a cualquier disciplina de corte gimnástico que dancístico, es decir, contenía menos estilización o codificación derivada del lenguaje de danza clásico o moderno, y según los propios testimonios de mi alumnado “no sentían necesario haber estudiado previamente ninguno de estos estilos de danza para

seguir los contenidos del curso". Las clases se iniciaban con un pequeño calentamiento, en el que se incluían distintos ejercicios de desplazamiento desde el suelo, que contenía rodamientos, traslaciones sobre cuatro apoyos y bípedos, tomados de un abanico heterodoxo de técnicas: e.g. caminábamos al estilo *shikko*³ tal y como se hace en el *Aikido*, realizábamos volteretas dorsales y frontales como la *aú de costa*⁴ o la *macaco*, propias del la danza/arte marcial *Capoeira*, desarrollábamos frases cuadrúpedas propias del *flying low*⁵, o practicábamos las vueltas sobre un mismo punto de la danza *Samâ* de los derviches⁶ que se baila en el sufismo turco o egípcio, para acostumbrarnos a los rodamientos prolongados en el suelo y perder con ello la sensación de vértigo y el mareo; tras esto, trabajábamos indistintamente sesiones por parejas o en grupos de *contact improvisation*, o repertorio de diversos coreógrafos, fundamentalmente fragmentos de obras contemporáneas donde el suelo tuviera un papel relevante.

En el año 2009 fui aceptado para realizar el primer *summer workshop* de la escuela P.A.R.T.S. de Anne Teresa de Keersmaeker en Bruselas, un curso específico donde trabajamos el repertorio de la coreógrafa belga además de entrenamiento enfocado a su trabajo coreográfico. En concreto aprendí la coreografía "Die Grosse Fügue" (1992) con música de Ludvig van Beethoven, una de las piezas con más suelo (caídas y rodamientos) de toda la producción de Keersmaeker. Posteriormente a esto, realicé estancias docentes en Egipto y México para investigar alrededor de la danza y la videodanza, además de realizar intervenciones en distintos encuentros como "¿Qué puede un cuerpo?" (2014) en Madrid o en Guadalajara (México) para participar como docente en el "EINCE - Encuentro Internacional de Escena Contemporánea" (2015). De todo este trayecto vital, artístico e investigador, me quedó una pregunta a resolver, y es la que me ha llevado a iniciar este trabajo de investigación a través del doctorado en Música. Mi duda tenía que ver precisamente con el uso del suelo, las funciones que presenta en todo trabajo coreográfico y su devenir como espacio potencial de composición coreográfica a través del tiempo y en los diferentes géneros de la danza. Yo había aprendido de aquí y de allá las maneras que hay de desplazarse, acceder o salir del suelo. Participé de coreografías en las

³ Dentro del arte marcial *Aikido*, este ejercicio se basa en "caminar de rodillas; un ejercicio Stevens, J. (2002, p. 141)

⁴ Las volteretas son uno de los tres principales elementos del movimiento de la capoeira: "Aú (pirueta): es el movimiento de colocar la cabeza en dirección al piso, "plantar banano", con las piernas semiabiertas en ángulo, moviéndose de un lado para otro." (Rector, 2008, p. 191)

⁵ "Flying low es un técnica de Danza contemporánea en que sus principios básicos se encuentran en el manejo del centro (del cuerpo) con proyección hacia las extremidades, y el acercamiento al suelo. En esta técnica el manejo de las ideas de curva, espiral y centro, son importantes ya que todos estos aspectos tienen capacidades concéntricas y excéntricas en el espacio, y ayudan a que el cuerpo llegue al piso y se desplace por él sin ningún problema. El reto de esta técnica se encuentra en manejar el centro y la torsión al mismo tiempo. La creación de esta técnica se la atribuye a David Zambrano, que a causa de una lesión empezó a trabajar con su cuerpo desde el piso. Él acudía al gimnasio a buscar formas de moverse con sus limitaciones corporales y descubrió desplazamientos que con el aporte de artes marciales se fusionaron creando una técnica que utiliza fuerza y relajación, da al bailarín la libertad para jugar con sus pesos en diferentes direcciones y formas de movimiento, aportando en el cuerpo elementos para búsqueda e improvisación." (Rodríguez Vargas, 2013, p. 24)

⁶ "The word Sarna means the joyous but ceremonial religious excitement of the Sufi faithful, either individually or together. Today, it also is any of the famous whirling and circling dances done to the lamenting reed pipe and the pacing drum, performed by the Mevlevi dervishes. These are the disciples of the Sufi poet and spiritual leader, Jalal al-Din Molavi al-Rumi (1207- 1273)." (Sarhangi & Martin, 1998, p. 105). "the circling movement [...] is to be performed on the right foot with accelerating speed. If one of the dervishes becomes too enraptured another Sufi would touch his frock gently in order to curb his movement. Slowly, raising the right arm towards the sky while the left arm points to the earth, the dervishes begin to move very slowly around themselves and around the center." Recuperado de: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=514&searchstr=Dervish>

que su uso variaba como de la noche a la mañana, aunque ambas fuesen contemporáneas y no había rastro ninguno de danza académica en ellas. Comprobé in situ las diferencias entre la gimnasia corporal de suelo que plantean el *aikido* o la *capoeira* frente a la praxis casi holística del *Contact Improvisation* o la estilización de las caídas de Keersmaeker, pero aún así no había encontrado una metodología que los pudiera vincular o contrastar mediante los usos y las funciones que aprendí de cada uno de los profesores o géneros con los que he trabajado. Debo decir que con el tiempo, y debido a mi sed por aprender las diferentes culturas y expresiones del suelo en la danza, adquirí personalmente un conocimiento muy cargado de ideología “suelista”, en la que llegué a practicar una profunda indiferencia por las coreografías que lo “obviaban” intentando evitar que los bailarines cayeran al suelo, o haciendo que bailaran permanentemente en toda la coreografía sobre puntas o sobre la planta de los pies. Con este trabajo he aprendido que el debate sobre el suelo se ha visto cargado de ideología tanto por un lado como por otro. Advertí que los denominados postmodernos se acogían al suelo en muchos casos por diferencia con la danza moderna o clásica, sin otro discurso al respecto mas que para manifestar un cierto desdén por la tradición que les precedía. En el lado académico, el suelo no formaba parte de su enseñanza, y en cierto modo lo consideraban como una danza de “raros”. Detrás de todo esto, un sesgo cultural importante que dominaba el discurso en las discusiones sobre las diferentes estéticas, los estilos, etc.

Esta tesis viene a resolver todo aquello que durante estos años de práctica de la danza he ido preguntándome respecto al uso del suelo, y pretende llenar un vacío aportando un estudio sistemático del suelo en la danza, a través de una categorización de usos y funciones del cuerpo en el nivel bajo de su campo operativo, pero también estudiando las propiedades del suelo como material sobre el que bailar y sus posibilidades de representación y perspectiva compositiva.

Precursores teóricos

El trabajo de suelo en la danza ha sido introducido recientemente como técnica para el desarrollo del movimiento, convirtiéndose en fundamento técnico-expresivo de primer orden y en elemento recurrente de la composición coreográfica moderna y contemporánea. No obstante, su práctica -bastante generalizada en la actualidad- no ha venido acompañada de un desarrollo teórico o teórico-práctico que referencie todas las posibilidades del uso del suelo para el movimiento así como de la mecánica y propiedades de los tipos del suelo para la danza más allá de estilos o tendencias. Debemos referirnos a los pioneros de las teorías de la danza en el siglo XX para poder hablar de conceptos como el peso, la gravedad y una aproximación a la gimnasia y a la biomecánica del cuerpo humano. Estos conceptos establecen un vocabulario y un corpus teórico que pueden sustentar parte del análisis del suelo, pero no abordan realmente elementos esenciales como el desplazamiento en posiciones bajas y los esfuerzos que suponen.

Delsarte, Dalcroze y Laban explicaron el peso del cuerpo afectado por la gravedad a través de dos parámetros relacionados entre sí: el primero referido al concepto de transferencia de peso (especialmente durante los movimientos del cuerpo) y el segundo referido al estudio enfocado a la expresividad del gesto, en el que el control del peso es capaz de traducir no sólo las actitudes internas sino también, en general, la universalidad del movimiento humano respecto al mundo: “Por primera vez desde el Renacimiento, la danza no se comprende como técnica, sino como principio energético” (Sánchez, & Conde-Salazar, 2003, p. 54).

Delsarte fue el gran maestro y teórico del movimiento escénico de finales del siglo XIX, y desarrolló un sistema en el que

cada pequeño movimiento y posición de cualquier parte del cuerpo tenía su significado lo que creaba un vocabulario técnico mucho más amplio que el que usaba el ballet [...] la combinatoria ampliaba las posibilidades expresivas del movimiento y en el que utilizaba como parámetros principales lo que él llamaba *los tres grandes órdenes del movimiento*: oposiciones, paralelismos y sucesiones; *las distintas áreas del cuerpo*: cabeza, torso y miembros; *los diferentes ámbitos del espacio*: junto a la cabeza la zona concéntrica y mental, en torno al torso la zona normal, emocional y espiritual, y alrededor de los miembros la zona excéntrica, vital y física; o *las nueve leyes del movimiento*: Altitud, fuerza, gesto/movimiento, secuencia, dirección, forma, velocidad, reacción y extensión.

(Gálvez Pérez, 2012, pp. 19-20).

Esta sistematización del cuerpo y de sus posibilidades motoras y expresivas fue clave para establecer los parámetros fundamentales que germinaron en la danza moderna, como “las relaciones de tensión y relajación, la combinación de intensidades y excentricidades diversas o el valor- como material de trabajo en el movimiento- de la masa, el peso y la gravedad.” (2012, p. 20).

Dalcroze buscaba en su pedagogía un movimiento más “natural” en oposición a la danza clásica, que no estuviese regido por códigos preestablecidos que llevaban a los bailarines a una técnica cargada de automatismos (Dalcroze, p. 161) sino más bien en armonía entre los factores internos del movimiento y las restricciones externas (gravedad):

Il leur semble tout naturel que sur la scène le corps humain cherche sans cesse à nier les lois de la pesanteur, que l'ambition du danseur soit d'imiter l'oiseau au lieu de transfigurer l'homme, de créer le pittoresque et le factice au lieu d'ennobrir et de styliser les gestes de la vie naturelle.

(Dalcroze, 1920, p. 133)

La aportación teórico-práctica de Laban se basó en que el movimiento de escena (actores, bailarines, cantantes) es un lenguaje susceptible de ser estructurado como si fuera una gramática, y para ello desarrolló un sistema conocido como kinesfera⁷ desde donde partir para analizar factores básicos de la gramática corporal como el tiempo, peso, espacio, esfuerzo y el ritmo que, en diferentes combinaciones, dan lugar a diversas calidades de movimiento y distintas reglas de comportamiento escénico. Laban definió el concepto de la transferencia de peso como uno de los elementos centrales de su teoría del movimiento, describiendo en su notación diferentes signos para designar las partes y articulaciones de la pierna, y distinguiendo entre gestos de piernas (movimientos sin transferencia de peso) y pasos (movimientos con transferencia de peso y un desplazamiento). Las marchas por lo tanto suponen el ejercicio que pone al bailarín en relación con el espacio, y Laban las utilizó para plantear diferentes ejercicios con los que experimentar el equilibrio inestable y los movimientos del centro de gravedad (Laban, 1987, p. 115) proponiendo prácticas como el dejarse caer al suelo en distintas direcciones para comprobar esa fuerza. Recurriendo al ejercicio del equilibrio precario, Laban descubre así una serie de tensiones en el cuerpo que hacen que el intérprete, al trabajarlas, adquiera presencia y se muestre alerta, en definitiva, para permitirle la construcción de un cuerpo pre-expresivo (Lizarraga, 2014, p. 328).

Las aportaciones de Delsarte, Dalcroze y Laban serán fundamentales para los creadores de la danza moderna. La generación de precursores fueron alumnos directos de los maestros del movimiento que conforman esta tríada: tal es el caso de Ruth St. Denis y Ted Shawn en la escena norteamericana, que estudiaron con Delsarte (Gálvez Pérez, 2012, p. 19), como también lo hizo Isadora Duncan (Preston, 2009, p. 214); y en Europa, Mary Wigman fue alumna de Dalcroze y de Laban (Tsitsou & Weir, 2013, p. 61). La siguiente generación, cuyos nombres conforman la primera línea de coreógrafas de danza moderna, estudiaron con los precursores destacados: Martha Graham y Doris Humphrey con Ruth St. Denis y Ted Shawn (Abad Carlés, 2004, p. 289), y Hanya Holm con Wigman (Sorell, 1970, p. 557; Fraleigh, 1996, p. 143). Dado que no vamos a profundizar en el sentido cronológico e histórico de mentores y alumnos desde los inicios de la danza moderna hasta nuestros días, destacaremos la recopilación de datos y nombres en ese sentido que se describen en "A Brief History of American Modern Dance" (2013) de Warren, Youngerman & Yung, publicados en la revista digital *Dancemotion USA*⁸; y en lengua castellana el estudio "Proposiciones en torno a la historia de la danza" (2008) de Soto, donde detalla por separado las escenas de Estados Unidos y Alemania (pp. 83-87).

⁷ Concepto introducido por Laban para definir el espacio que rodea al bailarín, cuyo límite lo marca la extensión de las extremidades de su cuerpo en las tres dimensiones, y que sirve para estudiar el movimiento mediante los factores de espacio, donde el movimiento se racionaliza fragmentándolo para luego "rearrange these into a meaningful syntax, a language" (Salazar, 2013, p. 173) y el esfuerzo, medido con el flujo de tensión muscular y el peso.

⁸ Recuperado de: http://dancemotionusa.org/media/30147/28961_dmsua_4_letters_v3_final_modern.pdf

Objetivos

Tras realizar una revisión de los conocimientos que se tienen actualmente acerca del uso y las funciones del suelo en la danza, y una vez hemos comprobado que no existe un estudio sistemático de este campo, procedemos a establecer nuestros objetivos.

El objetivo principal es:

- Establecer una categorización que permita describir el uso del cuerpo respecto al suelo y también describir las características del suelo en todas las corrientes de danza y de expresión corporal. Con esta categorización, el objetivo es obtener un vocabulario y una descripción de las posibilidades coreográficas en su sentido más extenso.

Como objetivos derivados de este objetivo principal están:

- Describir objetivamente las posiciones y desplazamientos del cuerpo que realmente se han utilizado en la danza.
- Describir técnicamente los tipos y características del suelo para la danza.
- Analizar las funciones y/o intenciones figurativas, simbólicas o expresivas que adquieren los aspectos técnicos del cuerpo y el suelo antes descritos. En menor medida también ver qué posiciones se han utilizado y cuales no, que podrían existir pero aparentemente no se les ha encontrado un interés hasta ahora.
- Describir técnicamente las posibilidades de coreografía y representación en escena o en audiovisual.
- Analizar si existen diferencias sistemáticas en el uso del suelo en las diferentes corrientes de danza, o en los diferentes periodos.

Nuestro objetivo es entender las posibilidades del cuerpo y del suelo en la danza, pero más generalmente en cualquier expresión corporal incluyendo deportes, circo, acrobacia (tanto en escena como en audiovisual), y otras prácticas físicas, con el fin de tener una categorización lo más completa posible.

El objetivo es estudiar si existe una diferencia cualitativa o cuantitativa del uso del suelo en el tiempo.

Metodología

Este estudio tiene como meta establecer un vocabulario y una categorización de los usos del suelo encontrados en los diferentes tipos de coreografía y artes ligadas a la expresión corporal, partiendo de la observación y no de ideas preconcebidas. Para ello, la metodología que se impone es la de codificación cualitativa que describimos a renglón seguido.

La metodología de codificación cualitativa (según Saldaña, 2009) permite crear una serie de categorías o ejes ortogonales para describir un campo. Es decir, la creación de categorías con lo que Saldaña llama códigos, que son los valores que se puede adquirir en cada categoría de modo que ningún código se repita, y que permitan describir por completo todos los elementos del corpus analizado.

También nos hemos basado en la revisión bibliográfica, cuyos resultados se distribuyen a lo largo de la tesis, destacando que no hemos hecho un apartado de síntesis bibliográfica porque los artículos o libros encontrados tratan de manera muy tangencial o simplemente no hablan del suelo como tal. Aún así, hemos seguido un método bibliográfico con el que poder enriquecer el análisis y la discusión que se ha estructurado básicamente por temáticas y lenguajes coreográficos, nombrando en primer lugar las obras históricas, las monográficas o de recorrido cronológico sobre la danza clásica, moderna y *new dance*, entre las que destacaremos “La danza y el ballet” (2003) de Adolfo Salazar, “Historia del ballet y de la danza moderna” (2004), de Ana Abad Carlés, “La danza moderna” (1987) de Jacques Baril, “Proposiciones en torno a la historia de la danza” (2008) de Carlos Pérez Soto, “Historia de la danza desde sus orígenes” (1995) de Artemis Markessinis, “Modern Dance in Germany and in the United States: Crosscurrents and Influences” (1994) de Isa Partsch-Bergsohn, “Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance” (1987) de Sally Banes, “History of Dance: An Interactive Arts Approach” (2007) de Gayle Kassing, “Dance history: An introduction”(2006) de Janet Adshead-Lansdale y June Layson, entre otras.

A continuación hemos acudido a obras de coreógrafos, pedagogos o bailarines para descubrir su aportación técnica o pensamiento respecto a la danza, como “El arte de la danza y otros escritos”(1928) de Isadora Duncan, “The Art of Making Dances”(1959) de Doris Humphrey, “Le rythme, la musique et l'éducation” (1920) de Émile Jaques-Dalcroze, “Chute, une transcription” (1999) de Steve Paxton, “El dominio del movimiento” (1951/1987) de Rudolf Laban, entre otros.

También hemos consultado tesis doctorales relativas al movimiento, como “Acciones corporales dinámicas. Metodología del movimiento físico para intérpretes escénicos inspirada en el principio de alteración del equilibrio” (2015) de Sergio Sierra, “Materia activa: la danza como campo de experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica” (2012) de María Auxiliadora Gálvez Pérez, “El cuerpo en el espacio. Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza” (1994) de Inmaculada Álvarez Puente, “Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI” (2015) de Ana Abad Carlés o “Análisis del espacio en la danza teatral” (2010) de Marta Botana Martín Abril.

Escritos médicos, tanto libros como artículos, que analizan la técnica de la danza o las lesiones en los bailarines como “Técnica de la danza y prevención de lesiones” (2002) de Justin Howse, “Fisioterapia en la lesión de la danza clásica” de Elena-Cristina Cubero Climent y Francisco Esparza Ros, “Estudio teórico gráfico osteoarticular de pie en el Ballet Clásico” (2013) de Lidia López Galiot, o “Clasificación de la marcha en puntas idiopática” (2016) de David Pomarino, Juliana Ramírez Llamas, María Emilia Agüero y Andrea Pomarino.

Otras técnicas de danza, métodos de movimiento e incluso artes del cuerpo y del movimiento (fuera de la danza occidental “cultura”, e incluyendo artes marciales, circenses o bailes populares) han sido estudiados a través de libros como “The Illustrated Light on Yoga” (1995) de Bellur Krishnamachar Sundararaja Iyengar o “Yoga Journal: Ashtanga Yoga” (1988) de Jane MacMullen, ambos volúmenes dedicados al estudio del Yoga; en el *breakdancing* u otros estilos de danza urbana hemos acudido a “Street Dance” (2011) de Liz Gogerly o al libro “Underground Dance Masters: Final History of a Forgotten Era” (2012) de Thomas Guzman-Sánchez; en las artes marciales, hemos trabajado con la obra “El libro del Aikido: una introducción imprescindible a la filosofía y práctica del arte marcial conocido como el Camino de la Paz” (2002), de John Stevens, “Martial arts of the world: an encyclopedia of history and innovation” (2010) de Thomas A. Green y Joseph R. Svinth, y “Budo: The Martial Ways of Japan” (2009) de Yoshio Mifuji, entre otros.

Tras hacer una revisión de los resultados teóricos en los precursores de la danza moderna (Delsarte, Dalcroze y Laban) a los que dedicamos un breve apartado y describir la metodología llevada a cabo para proceder al estudio, abordamos directamente el resultado de la codificación cualitativa en las tres primeras partes de esta tesis.

Metodología cualitativa basada en análisis de video

En este trabajo hemos partido de la observación, y no del debate ideológico, lo que ha hecho que el proceso de investigación haya sido muy largo y meditado. Debo decir que el fruto de este trabajo ha sido posible gracias a la inestimable ayuda y colaboración de mi director de tesis Blas, Payri, quien en un principio me recomendó utilizar el método cualitativo para la investigación sobre el suelo y me enseñó a aplicarlo con honestidad y rigor en la observación de las obras de danza analizadas. Para ello he utilizado el método de Saldaña como marco de investigación en el que analizar distintas obras seleccionadas por su interés para esta tesis, con el que destacar las categorías y códigos (según la terminología de Saldaña, 2009) relativos al suelo.

En efecto, el planteamiento de trabajo fue utilizar un corpus amplio de vídeos, cuya elaboración se realizó siguiendo una pauta cronológica que permitiera tener un amplio espectro histórico y estilístico de la producción coreográfica, pero sobre todo buscando aquellas obras que destacan en cuanto al uso del suelo que proponen. Lo esencial ha sido establecer las diferentes categorías de usos del suelo, no hacer un análisis exhaustivo de toda la historia de la danza. Dicho esto, resulta importante remarcar que tuvimos que enriquecer el corpus de vídeos con obras que a lo mejor no aparecen como destacadas en los libros de historia de la danza pero que permiten observar códigos que no aparecen en obras más conocidas. Por

ejemplo, recurrimos a obras de Cindy van Acker, Guilherme Botelho, a ejercicios de Doris Humphrey que no llegan a ser propiamente coreografías, a videodanzas específicas, y también a películas de Buster Keaton que desarrollan desplazamientos o caídas específicas, entre otros.

Con este corpus trabajamos de manera intensa siguiendo un proceso en dos fases: en un primer momento se realizó un análisis de los materiales audiovisuales “mediante el cual los datos se fracturan y se abren para sacar a la luz los pensamientos, las ideas y significados que contienen con el fin de descubrir, etiquetar y desarrollar conceptos.” (Schettini & Cortazzo, 2015, p. 37) aplicando “el proceso cognitivo de clasificación simple que permita el surgimiento de las primeras categorías” (Mayz Díaz, 2009, p. 59). Este primer paso, conocido como *codificación abierta*⁹ (Strauss, 1987, p. 28) sigue pasos inductivos¹⁰ y pone categorías a los datos centrándose “en lo que hay en los datos, sin dar nada por *supuesto*” (Strauss & Corbin, 2002, p. 97).

En un segundo tiempo del trabajo, se jerarquizaron las categorías para realizar una *codificación axial*, donde establecimos “relaciones jerárquicas con las subcategorías – propiedades y dimensiones– en torno a una categoría tomada como eje. Se obtiene así un esquema que facilita mejor la comprensión de los fenómenos y proporciona un camino para configurar la categoría central.” (Schettini & Cortazzo, 2015, p. 37).

La codificación se hizo sobre los elementos de danza y de suelo detectados tras la observación (que requirió varios visionados de cada una de las obras), y dedicamos una gran parte de la investigación a encontrar la manera de nombrar correctamente lo que estábamos viendo en el video, que junto a la labor de hacer emerger las diferentes categorías y códigos, han supuesto una de las prácticas más difíciles y que más tiempo han consumido de toda la tesis doctoral. Su laboriosidad e importancia en este tipo de investigación radica en que “la recolección de datos está dirigida por el desarrollo de la teoría, mediante el cual la recolección, la codificación y el análisis se van realizando conjuntamente.” (2015, p. 38). Este proceso abierto, que se va conformando a través del desarrollo de la teoría que va surgiendo de los datos, tiene en los *incidentes* la unidad analizable del muestreo teórico, esto es, la porción del contenido del trabajo de campo que el investigador aísla por aparecer allí uno de los símbolos, palabras claves o temas que se consideran trascendentales desde los propios datos (Murillo, citado por Schettini & Cortazzo, 2015, p. 38). Conviene decir que en esta parte de mi trabajo de tesis se hizo necesaria y muy valiosa la mirada y los conocimientos de mi director Blas Payri, con quién pasé días enteros (con sus mañanas, tardes y noches) viendo obras, así

⁹ Traducción del término *Open Coding* introducido por Anselm Strauss (1987): “the initial type of coding done during a research project is termed open coding. This is unrestricted coding of the data. This open coding is done (as some of the case illustrations will show) by scrutinizing the fieldnote, interview, or other document very closely: line by line, or even word by word. The aim is to produce concepts that seem to fit the data. These concepts and their dimensions are as yet entirely provisional; but thinking about these results in a host of questions and equally provisional answers, which immediately leads to further issues pertaining to conditions, strategies, interactions, and consequences. As the analyst moves to the next words, next lines, the process snowballs, with the quick surfacing of information bearing on the questions and hypotheses, and sometimes even possible crosscutting of dimensions. A single session with a single document can often astonish even the experienced researcher, especially when the document at first glance seemed not to promise much in the way of leads. The point is really that the potential is not so much in the document as in the relationship between it and the inquiring mind and training of a researcher who vigorously and imaginatively engages in the open coding.” (Strauss, 1987, p. 28)

¹⁰ “Técnicas de codificación inductivas: en este caso el investigador prefiere no tener ninguna codificación previa a la recolección de datos, prefiere obtenerlos directamente de los datos. Se dice que de esta manera los datos se amoldan mejor a los códigos que los representan y que hay una sensación de “código en uso” y no de “código genérico para muchos usos” generado por una lista inicial prefabricada.” (Fernández Núñez, 2006, p. 9)

como elaborando y reelaborando las categorías, que construimos conjuntamente. Precisamente esta metodología requiere un diálogo (una dialéctica) que a través de diversos artículos he ido estableciendo con mi director Blas Payri¹¹, y el hecho de ser dos personas las que hemos afrontado en común esta tarea permitió que algunas de las categorías fuesen suprimidas y/o transformadas, en un proceso que requiere de una observación no condicionada previamente, donde las “categorías genéricas no se decretan o pre-determinan; el surgimiento de las mismas obedece a un carácter emergente; es decir, emergen de los propios datos.” (Mayz Díaz, 2009, p. 59).

Metodología de codificación cuantitativa

La parte IV de esta tesis se dedica a completar el análisis cualitativo con un análisis cuantificado estableciendo porcentajes de aparición de ciertos códigos y categorías en corpus específicos que hemos seleccionado para esas partes. En el cuerpo del texto damos los resultados de las categorías que hemos conformado en esta investigación, enlazándolas con las obras analizadas, y en la medida de lo posible realizando un análisis sumativo del contenido (Hsieh & Shannon, 2005, p.1285), para cuantificar el uso real de las categorías del suelo. Es importante remarcar que la observación se ha aplicado sobre danzas registradas en video, lo cual limita el estudio a obras sobre las que tenemos acceso porque han sido grabadas en algún momento determinado.

En esta investigación no abordamos el método experimental per se, porque de nuevo la cuestión es descubrir y describir lo existente y establecer un vocabulario del cual carecemos. Aún así, podemos citar trabajos como el de Gray & Skrinar (1984), o la tesis de master de Meschini (2013) sobre el estudio perceptivo experimental de la expresión coreográfica, de los que hemos extraído algunos datos para esta tesis. En el caso de Gray & Skrinar, estudian experimentalmente la influencia del factor estilo de danza (moderno versus clásico) en la utilización de la planta del pie al realizar ejercicios. Aquí se presenta una distinción de factores binaria moderno-clásico, sin verificar o analizar realmente esta oposición. En Meschini (2013) se realiza una investigación experimental cuantitativa sobre la percepción de la expresión coreográfica de diferentes estados emocionales (alegría dinámica, tristeza/depresión, felicidad tranquila, rabia/tensión) en coreografías de danza contemporánea, en las que se utiliza un lenguaje corporal abstracto y creadas sobre músicas que expresan dichos estados.

En la parte IV hacemos un reanálisis de los resultados cuantificados de la tesis de Meschini (2016) para destacar los resultados que atañen a la posición corporal y al desplazamiento en el suelo con una revisión de datos experimentales del cuerpo respecto al suelo, energía y afecto, en 60 coreografías.

En la parte IV también hemos seleccionado un corpus de 113 coreografías abarcando la última década del siglo XIX hasta la fecha actual en tres estilos diferentes para analizar las áreas de contacto en el suelo y los

¹¹ Payri, B. & Arnal, R. (2016) Analysis of ground types in screendance, International Screendance Meeting, Valencia, Spain. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/69216> ; Payri, B. & Arnal, R. (2016) Movimiento y montaje en la videodanza a partir de música preexistente, IV Encuentro Lo sonoro en el audiovisual: “Primero fue la música” Alicante, Spain. Recuperado de: <http://losonorovisual.blogspot.com.es/>

desplazamientos que se producen en él, con los que tener una aproximación cuantificada de las posibles evoluciones del uso del suelo.

Finalmente completamos con un análisis de 81 videodanzas de la década actual para estudiar los tipos de suelo que se encuentran en la videodanza reciente.

Corpus de estudio

El corpus de estudio de las obras de vídeo seleccionadas es una herramienta muy importante dado que nos muestra la aparición de elementos del suelo y nos permite observar cómo algunas coreografías no lo utilizan, o muy someramente. No podemos entender el uso del suelo sin tener obras que rechazan utilizarlo y se puede ver en el listado de obras analizadas (incluye la filmografía y las diferentes coreografías) las principales referencias utilizadas.

También es importante destacar que ha habido un análisis en profundidad de varias obras que se encuentran en Anexos, que ha sido previa a la categorización, y cuyo trabajo de observación ha sido recogido por escrito y redactado con el fin de ir destacando los códigos y categorías que han supuesto la base metodológica y teórica para esta tesis. Dentro de este listado de piezas, encontramos cuatro versiones de “Le Sacre du printemps”: una versión reconstruida de la original de Nijinsky, y tres realizadas por Béjart, Bausch y Preljocaj. También hemos analizado tres ballets distintos, y obras de *new dance* de Cindy Van Acker y Juan Bernardo Pineda. El listado de obras analizadas en profundidad es el siguiente:

“La Bella durmiente” (1890), de Marius Petipa

“El Cascanueces” (1892), de Marius Petipa, revisión coreográfica de Aaron S. Watkin & Jason Beechey (2011)

“El Lago de los cisnes” (1895), de Marius Petipa & Lev Ivanov, en la versión del Ballet de Kirov (1990)

“L'Après-midi d'un faune” (1912), de de Vaslav Nijinsky, en la reposición del Jofrey Ballet (1980)

“Le Sacre du printemps” (1913), de Vaslav Nijinsky, reconstruida de Hodson & Archer (2013)

“Le Sacre du printemps” (1959), de Maurice Béjart

“Le Sacre du printemps” (1975), de Pina Bausch

“Le Sacre du printemps” (2001), de Angelin Preljocaj

“Fractie” (2003), de Cindy van Acker

“Nux vomica” (1994), de Juan Bernardo Pineda

“Pneuma” (2014), de Carolyn Carlsson

También hemos visionado multitud de piezas audiovisuales de *street dance*, artes marciales, *capoeira* o circo a través de la web. La mayoría de las figuras de la tesis surgen del listado de obras que hemos referenciado, pero también hay un gran número de imágenes extraídas de videos encontrados en internet, sobre todo de

danzas no escénicas y otro tipo de actividades coreográficas o de movimiento fuera del ámbito “culto” occidental.

Por otro lado, debo señalar que se han realizado entrevistas a artistas, bailarines y coreógrafos, nombrados en esta tesis (e.g. Claire Heggen, Juan Bernardo Pineda, Taiat Dansa o Denis Sanglard, entre otros) pero el corazón de la metodología ha sido la observación de videos más que las entrevistas (que finalmente no han sido añadidas en este trabajo) dado que los datos que se pueden extraer del visionado y análisis de las piezas de danza resultan más fidedignos que los relatos de los coreógrafos/bailarines para el tipo de investigación que propone esta tesis.

ANÁLISIS DE CODIFICACIÓN CUALITATIVA

Parte I. Metacategoría del uso del cuerpo

Categoría de las funciones del cuerpo respecto al suelo

Código Figurativo _____	22
Subcódigo posición horizontal en el suelo -----	22
para la muerte	22
para el sueño	22
para el sexo o la inmovilización del partenaire.....	23
Subcódigo recostado (reposo)-----	25
Subcódigo sentado/plegado en la coreografía -----	27
Subcódigo posición de rodillas -----	27
implorando	27
como castigo	28
venerando/exaltando	29
por desmoronamiento	29
presentación / conclusión de movimiento	30
rezando	31
Subcódigo persona sentada-----	31
mirando escena dentro de la escena	31
expresando poder.....	32
Subcódigo animales cuadrúpedos -----	33
Subcódigo caída -----	34
Subcódigo levantamiento del personaje que se despierta-----	34
Código Simbólico (figurativo-metafórico) o ritual _____	36
Subcódigo persona en postración / veneración -----	36
Subcódigo posición sentada -----	38
Subcódigo persona acostada derrotada-----	40
Código expresivo-dramático _____	41
Subcódigo tumbado sin energía -----	41
Subcódigo acurrucado -----	44
Subcódigo la caída-desmoronamiento -----	44
Subcódigo desmoronamiento lento (desvitalización)-----	46
Subcódigo elevación apesadumbrada-----	47
Código función compositiva de inicio y cierre _____	50
Subcódigo inicio y final -----	50
Subcódigo punto final-----	52
Código exploración técnica del suelo _____	57

Subcódigo exploración de la caída/bajada -----	57
Subsubcódigo caída virtuosa	57
Subsubcódigo caída grácil pseudo naturalista.....	60
Subsubcódigo caída progresiva	61
Subcódigo levantamiento virtuoso -----	62
Subcódigo exploración de las libertades de movimiento en la posición baja y media -----	63
Subcódigo exploración de la verticalidad/horizontalidad -----	68
Subcódigo exploración posibilidades técnicas de elementos mediadores -----	72
Código función sonora del suelo _____	74
Subcódigo evitando el impacto sonoro en el suelo -----	74
Subcódigo uso percusivo del suelo -----	75
Subsubcódigo percusión con los pies	75
Subsubcódigo percusión con las manos.....	80
Subcódigo sonido residual/involuntario -----	81
Discusión _____	83

Categoría de las funciones del cuerpo respecto al suelo

Esta parte de la codificación cualitativa de cuerpo versus suelo es primordial en el objeto de estudio de esta tesis, ya que aquí entramos en el centro de la cuestión de por qué y para qué se utiliza o se huye del suelo, y cómo las diferentes corrientes o lenguajes de la danza se sitúan respecto al suelo. Incluso puede que la función que le da una coreografía al suelo la defina en su estilo y su meta. En esta categoría en concreto vamos a distinguir códigos que explican los usos que se dan al cuerpo respecto al suelo desde una perspectiva coreográfica y dramática donde destacan las funciones figurativas, expresivo-dramáticas o simbólicas, pero también las referidas a la composición, la exploración sistemática del suelo o la función sonora.

Código Figurativo

Es quizás la primera utilización que se hace en danza «culta» ya que los primeros ballets son narrativos y figurativos en el sentido más estricto, utilizando si lo requiere los gestos y la pantomima para la descripción. Tiende a la univocidad significativa, es decir, se lee en un mismo plano de significado al estilo del teatro realista o naturalista (que pretende “representar” la vida) con la única salvedad que aquí no hacen uso de la voz y por lo tanto tan sólo utilizan signos no verbales (danza) con el apoyo de la música para explicar la historia.

Subcódigo posición horizontal en el suelo

para la muerte

En las distintas representaciones del ballet “El Lago de los cisnes”, el malvado personaje de Rothbart muere de diversas maneras, pero la que más veces ha sido representada es a manos del príncipe Sigfrido. Esta versión, a pesar de no ser fiel al libreto original - en el que Rothbart muere a consecuencia del suicidio por amor de los dos amantes en el lago -, cobra especial relevancia en la versión del Ballet de Kirov (1990), donde el príncipe Sigfrido utiliza una daga para asestar una puñalada al malvado Rothbart, este cae al suelo y tras un par de intentos por levantarse momentáneamente deja de moverse y muere.



Figura 1.- La muerte de Rothbart en dos versiones distintas del ballet; a la izquierda el Ballet de Kirov (1990); a la derecha American Ballet Theatre de Washington (2005)

para el sueño

Otro de los momentos de suelo en el ballet viene cuando los personajes duermen. En “Prélude à l'après-midi d'un faune”, poema sinfónico para orquesta compuesto por Claude Debussy y coreografiado por Nijinsky en 1912, vemos como, tras los movimientos espasmódicos de un acto masturbador del fauno protagonista sobre el foulard de la ninfa extendido en el suelo, éste se apremia a descansar y adopta la postura de la Figura 1.2 para dormir.

En “La Bella durmiente”(1890), ballet con música de Piotr I. Tchaikovsky y coreografía original de Marius Petipa basado en el cuento “La bella durmiente del bosque” de Charles Perrault, el personaje de Aurora que da



Figura 1.2 - Última imagen de Nureyev en su papel de fauno, posición boca abajo final del ballet.

nombre al cuento se queda dormida por el pinchazo con el huso de hilar que le tiende como trampa el hada Carabosse. Si bien es extraño encontrar personajes tan gráciles extenderse por completo en el suelo dentro de un ballet, aunque se trate incluso de dormir, hay versiones que reproducen esta posición a pesar de que la mayor parte de las veces la princesa queda dormida recostándose sobre otros personajes o literalmente sin tocar suelo sobre las piernas de otros príncipes (ver Figura 1.3).



Figura 1.3 - Dos fotogramas que muestran a Aurora dormida en distintas versiones de "La Bella durmiente"; a la izquierda, del *Dutch National Ballet* (2003); a la derecha, del *Ballet de la Ópera de París* (2000)

para el sexo o la inmovilización del partenaire

La posición horizontal para representar la práctica del sexo sitúa el suelo en un contexto espacial vinculado a las pulsiones más salvajes y primarias. Los personajes tienden a él para ilustrar los sentimientos de posesión, el deseo sexual y la violencia ligada al sexo, manifestada en la inmovilización del cuerpo del partenaire. En "L'Après-midi d'un faune" encontramos cómo Nureyev deposita delicadamente el foulard en el suelo de su

cama de piedra para instantes después descender sobre él y realizar movimientos que recuerdan a una copulación. El foulard en este caso sustituye al cuerpo de la ninfa, que el fauno no ha podido cortejar para llevarla a sus aposentos, pero en su lugar vemos un ejercicio simulado cercano a la abstracción del acto sexual que representa la posesión del cuerpo de ella encarnado en una tela que se ve literalmente cubierta por el cuerpo de Nureyev.



Figura 1.4 - Arriba, secuencia final del fauno donde deposita el foulard de la ninfa en el suelo para acostarse sobre él y realizar movimientos pélvicos; abajo a la izquierda, fotograma del momento en la que los hombres reducen a las mujeres en el suelo para representar una agresión sexual (Preljocaj, 2001); abajo a la derecha, fotograma del plano secuencia de la violación en la película "Irréversible" de Gaspar Noé (2002)

En "la Consagración de la Primavera" de Angelin Preljocaj tenemos una escena de violación en la que el grupo de hombres reduce e inmoviliza en el suelo al cuerpo femenino del ballet para reproducir una agresión sexual colectiva. Y es que Preljocaj construye una versión de esta pieza cruda en referencias directas a la sexualidad y las relaciones de poder que se desprenden de ella, y así como antes ocurrió con Nijinski "también él concibe La Consagración como un explosivo cruce de fuerzas primarias, de energías sexuales y terrores inexpresables, que desbordan los últimos límites de resistencia moral y arrastran a todos los hombres y mujeres a una orgiástica plenitud" según reza la crítica de Juan Orlando Pérez¹ (2007) sobre el estreno londinense de la pieza. Este momento del ballet en el que Preljocaj reproduce la violación masiva de las bailarinas recuerda

¹ <https://www.danzaballet.com/la-consagracion-de-la-primavera-de-angelin-preljocaj/>

indefectiblemente al plano secuencia de la película “Irréversible (Noé, 2002). En ambos casos, la violación se produce en el suelo y vemos como este espacio se reserva para acciones que remitan a lo salvaje, a lo irracional y a lo agresivo.

Subcódigo recostado (reposo)

La posición recostada es uno de los pocos pasos estáticos de suelo en el ballet, junto a la plegada de reposo del cisne, que se incorporó a finales del siglo XIX con el movimiento Romántico. En la coreografía original de Petipa, los cisnes adoptan esta posición en “El Lago de los cisnes” (1895) justo al principio del último acto del ballet para indicar el reposo de los cisnes. La posición recostada presenta a las bailarinas tumbadas de lado en la horizontal, sin que descansen la cabeza en el suelo y con el brazo externo a la postura reposando estirado por encima de la cabeza.

El uso de esta postura de suelo ha variado con el tiempo, dándose el caso de versiones donde los coreógrafos que revisitan esta pieza la eliminan, reemplazándola por la posición plegada prototípica del cisne en reposo, como en las versiones del American Ballet Theatre de 2005 y del Vienna State Ballet del 2014 (ver Figura 1.5).

Otros, como la reposición del Ballet Kremlin (2015) o la del Kirov Ballet (1990) mantienen esta tradición coreográfica, que supone una de las pocas posiciones tumbadas en el suelo de la danza académica, junto al cisne plegado (ver Figura 1.6).



Figura 1.5- Inicio de la entrada del ballet en el último acto de “El Lago de los cisnes” donde vemos a las bailarinas en posiciones alternativas a la tumbada recostada de la coreografía original; a la izquierda, Vienna State Ballet (2014) y a la derecha el American Ballet Theatre (2005)



Figura 1.6 - Bailarinas en posición tumbada recostada en las reposiciones del Kirov Ballet (1990) y del The Kremlin Ballet (2015)



Figura 1.7 - Dos fotogramas de la posición recostada lateral en “La Bella durmiente” del Ballet de la Ópera de París (1990)

Hay más ejemplos de esta posición en “La Bella durmiente” de la reposición del Ballet de la Ópera de París (ver Figura 1.7), solo que en este caso la postura de reposo se presenta con una elevación del tronco superior con apoyo del antebrazo en el suelo, permitiendo a las bailarinas mostrar su cara y dibujar una figura estática con el brazo que queda libre ciertamente estilizada.

Fuera del ámbito del ballet clásico encontramos más casos de posición tumbada recostada dentro del código figurativo que nos ocupa, como en “Pneuma”(2014) de Carolyn Carlson o en “Journey Home” (2009) de Les Slovaks, donde se aprecian distintas maneras de tumbar el cuerpo de lado y levantar el tronco del suelo soportándolo con el antebrazo (ver Figura 1.8). La posición de Carlson es más estilizada y muestra un cuerpo erguido que exagera la postura para dotarla de una presencia escénica, mientras que Les Slovaks presentan una



Figura 1.8 - Ejemplos de posición recostada en “Pneuma” (2014) de Carolyn Carlson, y en “Journey Home” de Les Slovaks (2009)

postura mucho menos escénica y más cercana, si no una fiel reproducción, al recostamiento cotidiano de dos cuerpos no curtidos en danza cuando se tumban en el suelo de esta manera.

Subcódigo sentado/plegado en la coreografía

En “El Lago de los cisnes” hay una escena que se inicia con la posición plegada de las bailarinas que representan a los cisnes. Se trata del III Acto, justo al inicio, donde encontramos la posición de sentado/plegado característica de este ballet y que ha trascendido a otras coreografías, académicas o no tanto (ver Figura 1.9). Esta posición de suelo trata de imitar el cuerpo de un cisne en su estado de reposo, y evita al máximo el contacto del cuerpo con la superficie del suelo utilizando una forma plegada sobre una pierna sobre la que descansará el peso de la bailarina. Cabría señalar pues que esta posición es una abstracción de una posición recostada figurativa, y que tiene una función compositiva de organización de niveles en la actuación grupal del último acto de “El Lago de los cisnes” más que una función figurativa de reposo.



Figura 1.9 - Inicio del Acto III del Lago de los Cisnes en dos versiones distintas del ballet, con el grupo de bailarinas plegadas en el suelo; a la izquierda, del Kirov Ballet (1990); a la derecha y abajo, del Vienna State Ballet (2014)

Subcódigo posición de rodillas

implorando

Otra de las posiciones figurativas de suelo más comunes en el ballet es la de rodillas implorando; suele acontecer en situaciones donde personajes de menor “casta” o clase social inferior se encuentran frente a otros personajes con una posición social superior y deben rendirles cuentas o pedirles algo.

Esta posición arrodillada, como las que referenciamos a continuación en la Figura 1.10, manejan significantes de representación figurativa teatrales, y los bailarines en estos casos no reproducen pasos técnicamente

perfectos sino lo más verosímiles posibles. La pretensión es dar veracidad a la escena, y el hecho de llevar el cuerpo a esa posición establece una relación entre personajes muy definida (los que permanecen de pie mantienen intacta su dignidad y honorabilidad) que busca una lectura de signos con significantes escénicos muy claros: los buenos o compasivos de pie, los malos o de dudosa reputación arrodillados.



Figura 1.10 - Posición arrodillada implorando en el ballet de Ludwig Minkus "La Bayadère" reposición del Ballet de la Ópera de Paris (2000) a la izquierda ; a la derecha, del Ballet Mariinsky (1989)

como castigo

Los personajes castigados en escena tienden a adoptar la posición arrodillada como signo condenatorio tras haber cometido alguna fechoría o crimen. En el caso de la Figura 1.11, perteneciente a "La Bella durmiente" de Petipa en la versión del Ballet de la Ópera de Paris (2000) se trata de un grupo de hilanderas que, a pesar de conocer la prohibición en todo el reino de utilizar los husos de hilar, han continuado cosiendo y les acaban de requisar las agujas. Los guardas del Rey las inmovilizan con un violón de tortura y las exhiben delante de la gente para vergüenza pública.



Figura 1.11 - Al fondo de la escena, una de las condenadas en porta un violón de tortura alrededor del cuello (Ballet de la Ópera de Paris, 2000)

venerando/exaltando

El arrodillamiento de veneración hacia el personaje de pie es una figura tipificada dentro del ballet clásico. En la mayor parte de los casos, se trata del bailarín que se arrodilla ante la bailarina a quien ama e idolatra, pero también encontramos el matiz del paso protocolario de personajes que hacen la reverencia ante un rey o noble. La posición mantiene por lo tanto dos tipologías muy definidas que varían fundamentalmente en la disposición del pie adelantado: si se trata de veneración ante una bailarina, este pie suele estar en posición de primera; cuando tan sólo se trata de reverenciar, el pie está en posición normal y se realiza una ligera inclinación de torso hacia delante.



Figura 1.12- Ejemplo de posición arrodillada en “El Lago de los cisnes” (1990) del príncipe Sigfrido hacia Odette, y del cuarteto de los cisnes al terminar el movimiento nº 13; debajo, imagen de reverencia protocolaria en “La Bella durmiente” (2000)

por desmoronamiento

El ballet “La Bayadère”, originalmente coreografiado por Petipa en 1877, presenta en la versión de Rudolf Nureyev (1992) un desmoronamiento del personaje de Nikiya en el suelo tras ser mordida por una serpiente



Figura 1.13- Secuencia del desmoronamiento en “Le Bayadère” en la reposición del Ballet De L’Opera De Paris (1992)

mortal escondida dentro de una cesta de flores. La bailarina se desploma al conocer que ha sido presa de una trampa mortal y encorvando su figura accede paulatinamente al suelo para quedar recostada presa de dolor por el engaño y el veneno. Este tipo de desmoronamiento es poco frecuente en el ballet, sobre todo porque la bailarina cae al suelo sin ningún tipo de apoyo previo por parte de un partenaire o grupo de baile.

presentación / conclusión de movimiento

Aquí describimos el uso del arrodillamiento con un función estructural, de presentación de una escena o personaje, y también como paso final o conclusivo de un movimiento. Este arrodillamiento también puede ser un código abstracto de fin de frase, como una figura de estilo creada a propósito sin justificación figurativa clara.

Estos momentos no son remarcables dentro de la coreografía que preceden o concluyen, pero constituyen un primer contacto del suelo a nivel compositivo dentro del código ballético.



Figura 1.14 - Posición arrodillada del cuarteto de cisnes al terminar el movimiento nº 13 en "El Lago de los cisnes" (1990) y del final del *pas de deux* en el último movimiento de "La Bella durmiente" (2000); debajo, imagen de presentación en "Cisneros" (2011)

rezando

También encontramos la posición de rodillas para escenas de rezo. En concreto, dentro del ballet “Appalachian Spring” (1944) de Martha Graham, cuya música fue encargada por la misma coreógrafa al célebre compositor Aaron Copland. Se trata de un ballet para orquesta de cámara con trece músicos, que se estrenó en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos de Washington DC, y que contaba con Martha Graham como bailarina principal.



Figura 1.15 - Fotogramas con la posición de arrodillamiento por rezo en “Appalachian Spring”, de Martha Graham

Subcódigo persona sentada

Este subcódigo reviste una cierta importancia en la distribución de escenas dentro de la escena en el ballet, además de suponer una figura bastante recurrente en cualquier pieza de danza histórica por la connotación de poder en la que se suele presentar. Aquí desarrollaremos dos tipos de personajes sentados:

- personajes sentados que miran un espectáculo dentro del ballet.
- personajes de poder dentro de la historia que se cuenta, ocupando sillones distinguidos como tronos.

mirando escena dentro de la escena

En este primer apartado encontramos ejemplos como el de “Casanueces” (ver Figura 1.16) donde se conforma una escena en la que padres e hijos asisten a una presentación de juguetes realizada por Herr Drosselmeyer, el padrino de Clara. La puesta en escena deja a los padres de pie, mientras que los niños ocupan el espacio central



Figura 1.16 - Ejemplos de escenas dentro de la escena: a la izquierda, en el “Casanueces” del Teatro Semperoper (2011); a la derecha, “La Bella durmiente” del Teatro alla Scala de Milán (2002)

sentados en el suelo (tal vez porque quizás están aún por “civilizar”). En cualquier caso, la composición respecto al suelo es muy eficaz, y los niños sentados dan relevancia a la escena dentro de la escena.

A la derecha de esta figura encontramos una escena de “La Bella durmiente” donde observamos un grupo de doncellas sentadas en el suelo frente a otra que lo hace sobre una silla y un caballero de pie observando la danza. Resulta interesante destacar el vacío del trono frente a la posición de las doncellas, que deben sentarse en el suelo como signo de su estrato social a pesar de tener un sillón gigante y despejado, sin rey ni reina que lo ocupe, a su disposición.

expresando poder

En el segundo apartado apartado, encontramos ejemplos diversos que ilustran el uso de posiciones sentadas para personajes reales o con poder sentados en tronos. En la imagen compuesta 1.17 vemos tres fotogramas que utilizan esta manera de representar la realeza en los ballets, que casi siempre suele aparecer sentada en el trono viendo cómo les entretienen los bailes y danzas del personaje de turno y tras esto desaparecen de escena.

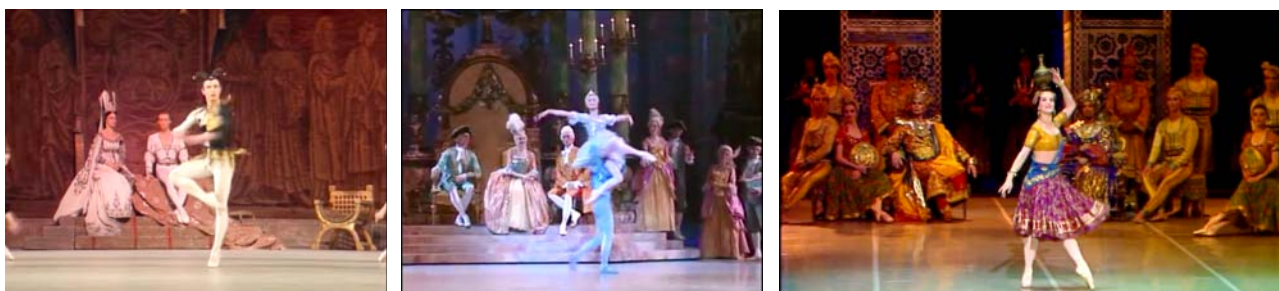


Figura 1.17 - A la izquierda, la reina y el príncipe sentados en el trono, en la versión de “El Lago de los cisnes” del Ballet de Kirov (1990) ; en el centro, escena del último acto del Ballet de la Ópera Nacional de París (2000); a la derecha, en el ballet de Ludwig Minkus “La Bayadère” coreografiado por Marius Petipa, por el Ballet de la Ópera de París (1992)

En cambio, encontramos un nuevo modo de utilización de esta posición en los hombres que observan a la bailarina de la pieza de Preljocaj (ver Figura 1.18). Aquí la posición sentada no hace referencia expresa del tipo



Figura 1.18 - Fotograma donde vemos a bailarines hombres sentados escudriñando la danza de las mujeres en “La Consagración de la Primavera” (Preljocaj, 2001)

de clase social, pero sí revela un cierto privilegio respecto de la posición de pie de las bailarinas, que bailan para ellos mientras las miran con actitud observadora, examinando sus movimientos y desplazamientos con cierta actitud pasivo-agresiva o intimidatoria desde su posición de sentados.

Subcódigo animales cuadrúpedos

La posición cuadrúpeda en el ballet académico raras veces se utiliza como recurso dancístico si no es para representar algún animal de carácter rastrero que forme parte de la historia. Esto es lo que ocurre en el argumento del ballet “Cascanueces”, donde en el sueño de Clara aparecen personajes diversos, y entre ellos un grupo de ratones que aparecen en el salón donde juega la niña con el propósito de perseguirla y capturarla. En el momento más crítico, y justo cuando están a punto de tomarla como rehén, aparece un pelotón de soldados capitaneados por un General con el objetivo de liberar a Clara de las garras de los roedores. La escena termina con un enfrentamiento cara a cara entre el rey ratón y el capitán soldado, que logra vencer al grupo de ratones liquidando a su rey con un toque de espada mortal.

La diferencia básica entre los dos grupos de personajes, aparte del vestuario, es la posición. En la versión que hizo en 2011 el ballet *Semperoper* de Dresden (Alemania) los ratones siempre se desplazan, corren y adoptan posiciones estáticas sobre cuatro apoyos a excepción de su rey que en el enfrentamiento final con el general se levanta y lucha de pie con su contrincante que le hace volver pronto al suelo asestándole una puñalada mortal. Los soldados por su parte, al igual que su capitán general, no abandonan la posición bípeda en ningún momento (ver Figura 1.19). Otras versiones del clásico ballet que aportan diferencias de las posiciones respecto al suelo son la del *Mariinsky Theatre Ballet* (2012) con reposición coreográfica de Vasily Vainonen, en la que los ratones abandonan la posición cuadrúpeda a los pocos instantes de entrar a escena, bailando toda la lucha contra los soldados en posición bípeda y mediante saltos (ver Figura 1.20); y en el medio cinematográfico la adaptación que se hizo del cuento titulada “The Nutcracker” (Ardolino, 1993), con interpretación del *New York City Ballet*, en la que las ratas son personajes mas bien regordetes y poco ágiles que se mueven como peonzas por la escena sobre sus dos patas minúsculas, y son los soldados quienes adoptan posiciones de suelo para disparar contra el grupo de ratones (ver Figura 1.20, fotograma de la derecha).



Figura 1.19 - A la izquierda, los ratones en posición cuadrúpeda rodean a Clara; a la derecha, momento en el que el General asesta una puñalada mortal al rey de los ratones en esta versión del ballet “Cascanueces” (2011)



Figura 1.20 - A la izquierda, los ratones en el ballet del Mariinsky Theatre Ballet Company (2012); a la derecha, escena del ataque de los soldados en la película "The Nutcracker" (1993)

Otro de los ballets que recogen personajes animales/monstruosos cuadrúpedos es "La Bella durmiente" (1890). En la versión de Rudolf Nureyev para el Ballet de la Ópera Nacional de París (2000), el séquito del hada Carabosse son ratones con capuchas hechas de harapos negros y van acompañándola por toda la escena en posiciones cuadrúpedas. Lo mismo ocurre con la versión del *Australian Ballet Foundation* (1993), donde el séquito parece estar compuesto por pájaros negros similares a los cuervos que van desplazándose en su mayor parte por los suelos rodeando al hada (ver en ambos casos la Figura 1.21).



Figura 1.21 - Dos versiones del hada Carabosse con sus vástagos por el suelo: a la izquierda, el Australian Ballet Foundation (1993); a la derecha, el hada Carabosse del Ballet de la Ópera Nacional de París (2000)

Subcódigo caída

Este subcódigo lo hemos trabajado en una categoría aparte, y en ella analizamos el desplazamiento vertical en general (subidas y bajadas al suelo) haciendo especial hincapié en las diferentes tipologías de la caída.

Subcódigo levantamiento del personaje que se despierta

"L'Après-midi d'un faune" (1912) presenta un levantamiento del suelo del personaje principal justo al inicio de la coreografía que representa el despertar, donde vemos al fauno bostezar, estirarse e incorporarse a la vertical

como acciones primeras y cotidianas de madrugar por la mañana. En la versión bailada por Nureyev (1980) observamos que el levantamiento se realiza de un modo bastante naturalista (no tanto como el despertar en el ballet “Cascanueces” (2012) que referenciamos a continuación), y todo esto a pesar de estar en un código dancístico de corte simbólico ritual (ver Figura 1.22). Tras levantarse, Nureyev continúa realizando los movimientos esquemáticos y perfilados que creó Nijinsky para esta pieza en 1912, pero resulta interesante constatar que para los accesos o salidas de posiciones tumbadas como esta en el suelo, Nijinsky propuso una manera coreografiada bastante cercana a los levantamientos o a la forma de tumbarse tal y como los realizamos en la realidad.



Figura 1.22 - Secuencia del levantamiento realizado por Nureyev al principio de “L’Après-midi d’un faune” (1980)

La versión del “Cascanueces” realizada en el 2012 por el Ballet de Teatro Mariinsky de San Petersburgo tiene coreografiado un levantamiento completamente naturalista al final del ballet (Acto V), justo cuando Clara despierta del sueño (ver Figura 1.23). Se despereza, se levanta para saltar de la cama, y tras ponerse de pie lanza un gran bostezo que aprovecha para estirar todo el cuerpo. En este tipo de ballets, los movimientos como este que no están codificados en la técnica académica se naturalizan en pro de una presentación de personajes lo más cercano a la realidad posible.



Figura 1.23 - Descomposición del levantamiento de Clara tras el sueño en “Cascanueces” (2012)

Código Simbólico (figurativo-metafórico) o ritual

Hay obras que están a medio camino del figurativismo y la abstracción, y que utilizan el lenguaje propio del ritual más que la narración tipo cuento o novela como los ballets clásicos.

Este tipo de coreografías no alcanzan el nivel de las piezas abstractas en cuanto a la dificultad de interpretación de sus códigos y signos, pero presentan una tendencia clara a cancelar la univocidad significativa mediante composiciones cargadas de zonas polisémicas, ambiguas o con una interpretación no establecida.

Como apuntaremos en la discusión, el cambio de paradigma en la generación del ballet desde la pura narración figurativa de una historia con un argumento claro, propio del teatro-pantomima de “Gisèle” o “La Bella durmiente”, hasta la pura abstracción contemporánea, pasa por una etapa que inaugura el modernismo donde la narración de un argumento se sustituye por la muestra de un acto ritual, como puede ser el caso en *Le Sacre*, en las obras posteriores de Graham (“Night Journey”, “Heretic”). Incluso podemos considerar que “L’après-midi d’un Faune” revela más del ritual que de la narración argumental. El uso del suelo se enriquece con estas nuevas obras, ya que van a la esencia de lo que significa la posición del cuerpo respecto al suelo, a nivel de símbolos sociales, religiosos o políticos, de energía y estado de ánimo reflejados por el cuerpo, y la función pasa progresivamente de un simbolismo muy figurativo a principios del siglo XX a una simbolización estilizada y llevada a la esencia a partir de la mitad del siglo. En las tres versiones de *le Sacre*, pasamos de un estilo figurativo en cuanto a indumentaria, atrezzo y en menor medida en la danza, a un expresionismo más estilizado en Bausch.

Subcódigo persona en postración / veneración

Esta posición se hace presente en las diferentes versiones de “Le Sacre du Printemps” (1913) que hemos analizado, si bien supone una postura más estilizada en la propuesta de Béjart y más directamente figurativa la que presenta Nijinsky. Efectivamente, en el movimiento de los *Augurios Primaverales. Danza de las Adolescentes* de la propuesta reconstruida por Millicent Hodson y Kenneth Archer según el ballet original de Nijinsky, encontramos grupos de bailarinas acurrucadas en círculo adoptando una postura de postración bastante naturalista. No ocurre lo mismo en la primera escena de esta pieza de Stravinsky coreografiada por Béjart, donde aparece un bailarín postrado sobre sus piernas plegadas ligeramente abiertas y con una extensión de espalda y brazos en el suelo ciertamente estilizada que recuerda a los ejercicios de ballet en el suelo de Graham. Si bien ambos cuerpos realizan una postura de veneración que inequívocamente pliega el cuerpo en el suelo, no podemos más que señalar las diferencias presentes en el tronco superior del cuerpo de Béjart respecto al cuerpo de Nijinsky que confirman las diferentes maneras de presentar significativamente esta postura. En ese sentido, otra postración diferente a aportar en nuestro estudio es la que encontramos en Martha Graham, que en su caso presenta un cuerpo plegado que doblga el torso hacia el suelo, soportando esta postura solamente con un brazo, y por lo tanto el tronco superior se encuentra más elevado y la veneración alcanza un matiz más cercano al vencimiento moral, a una vergüenza derivada de la humillación que a la veneración ciega de los casos anteriormente nombrados (ver Figura 1.24).



Figura 1.24 - Posición plegada brazos extendidos, figuración de la postración en Béjart (1968), en la restitución del ballet de Nijinsky (2013) y en la pieza televisiva de Martha Graham "Night Journey" (1961)

Volviendo a los ejemplos encontrados en *Le Sacre*, conviene constatar que la posición de veneración no aparece en la versión de Preljocaj (2001). Su propuesta resulta más naturalista, de personajes de hoy en día y se aleja de la simbología trabajando la dimensión de los rituales colectivos y de los sacrificios simbólicos inherentes en esta pieza para ubicarlos en el campo de la sexualidad y el deseo cruzados por la violencia.

Otro tipo de postramiento, en este caso arrodillado, lo tenemos en el ejemplo de "Danse du Flambeau" (1909) coreografía de Mikhail Fokine interpretada por Tamara Karsavina, que fue filmada a principios del siglo pasado (ver Figura 1.25). En este valioso documento cinematográfico, vemos a la bailarina sostener una antorcha mientras realiza una danza en la que tan sólo accede al suelo durante tres cortos momentos adoptando la posición arrodillada como un signo de veneración.

Este ejemplo de cuerpo plegado en el suelo está más cercano físicamente a la posición arrodillada de veneración anteriormente descrita en el apartado figurativo, pero hay diversas variables que justifican la inclusión de Karsavina en este subcódigo: en primer lugar, se trata de una danza cuyo origen está datado en el siglo XVI, conocida como "Danse aux flambeaux" (Escudier & Escudier, 1872) que nos presenta a la bailarina sola en escena, por lo que no dirige la veneración hacia otro personaje como en los casos figurativos; además, ésta repite hasta tres veces la bajada al suelo sin ninguna justificación narrativa, un elemento que refuerza la

idea ritual de esta repetición. En un último punto, conviene recordar que la técnica del ballet de entonces aún se encontraba en proceso de consolidación técnica, y las figuras y posiciones que desarrollaban los bailarines de aquel momento carecían de la precisión y el estilizado del cuerpo entrenado de la danza académica de mediados del siglo XX.



Figura 1.25 - Tamara Karsavina en distintos momentos de *Danse du flambeau* (1909)

Al respecto, cabe precisar que la posición de plegado en el suelo dentro del ballet aún no se había introducido tal y como la conocemos hoy en día, los bailarines de entonces eran más atléticos que gráciles (Zale, 2009, pp. 128) y la técnica de extensión del cuerpo que posibilita la veneración plegada en el suelo requería un trabajo de espalda y elongación concretos que Karsavina y el resto de los bailarines de la época no podían conseguir. Por todo esto, deducimos que lo más parecido a una posición plegada de veneración en el suelo hecha por Karsavina sea esta que se ve en la danza de la antorcha.

Subcódigo posición sentada

“Hexentanz”(1926) de Mary Wigman, una de las piezas fundamentales de la danza moderna alemana, presenta a la coreógrafa sentada en el suelo. Desde esta posición mueve las manos y la cabeza, mientras abre las piernas construyendo formas extrañas, en una danza de corte expresionista del gesto y la máscara. La “danza de la bruja”, tal y como reza el título en su traducción al castellano, originalmente creada en 1914 como una adaptación del “Orpheus and Eurydice” de Dalcroze y Appia (Manning, 1993, p.74) supone un ejemplo de lo ritual y su influencia en la gestación de la danza moderna europea y norteamericana. La posición sentada domina en esta pieza, tanto en el sentido coreográfico como simbólico. Cabe decir que esta no es realmente una posición de poder, simboliza más bien una actividad ritual que se hace sentado. Al estar cerca del suelo, sentada en él, el personaje nos transmite la idea de estar “al margen de la civilización” (si hubiese hecho esta coreografía de pie, tendría una connotación muy diferente, más expresionista y menos ritual). La figura sentada en el suelo de Wigman apela a la posición de las curanderas, siempre cerca de las energías que emanan de la tierra. En la película “La princesa Mononoke” (1997), encontramos un personaje cuya función es idéntica a Wigman; se trata del personaje de “la anciana”, que realiza lecturas del futuro y conjuros desde la posición de sentada en el suelo. Y un referente menos cinematográfico que dibuja a personajes similares lo encontramos en



Figura 1.26 - Fotograma de "Hexentanz" de Mary Wigman, en posición sentada baja (1926); posición sentada en el suelo del personaje de la anciana (curandera) en "La Princesa Mononoke" (1997); "El Aquelarre", pintura negra de Francisco de Goya (entre 1821 y 1823)

"El Aquelarre" de Goya, una de las pinturas de su serie negra que presenta a un grupo de figuras sentadas en el suelo (brujas) haciendo un círculo, todas con aspecto grotesco y rostros fuertemente caricaturizados mediante rasgos que parecen estar animalizados. En el centro encontramos al macho cabrío (representación del demonio) dirigiéndose a la joven que parece ser está postulándose para convertirse en bruja.

Otra de las piezas a destacar en este subcódigo, y que también se realiza en posición estática sentada, es la creada por Martha Graham "Lamentation" (Figura 1.27). Se estrenó el 8 de enero de 1930 en el *Maxine Elliott's Theatre* de Nueva York, con música de Zoltán Kodály. Se trata de una pieza aparentemente figurativa pero de significado metafórico-simbólico, donde vemos a Graham desarrollar una coreografía sin levantarse del banco,



Figura 1.27 - Secuencia de "Lamentation" de Martha Graham, en la que baila en posición sentada (Graham, 1943).

sirviéndose ingeniosamente de un vestuario simple con el que construye formas mediante el movimiento desesperado de sus extremidades que proyectan imágenes de una figura humana rota por el lamento.

The form of the piece is developed in linear progression, including a beginning, a middle part, the development of a climax, and the end, where it resolves. However, the piece does not unfold in a harmonious way, as in classical ballet, where movement and space develop in a succession of harmonic principles. Instead, Graham uses specific movement motifs in a symbolic way; her aesthetic choice is not based on realism, although it does suggest a ritual lament as that which can be found in certain anthropological contexts. She repeats these motifs by keeping the same linear and angular body design, but also by changing the dynamics through bound, sustained and suspended qualities of movement in a seemingly abrupt way, so as to express anger. When curves occur on the body, they are created through contractions echoed in cupped hands and resisting flexed feet. Suppliant gestures turning to soft stroking gestures, with palms wrapped in the jersey costume, are suggestive of acceptance and acknowledgement of the loss.

(Savrami, 2013, p. 36).

Subcódigo persona acostada derrotada

Martha Graham finaliza “Night Journey” (1961) con una posición tumbada boca arriba que, lejos de ser reposada y denotar calma, transmite desasosiego mediante una torsión de cuerpo y una colocación de cabeza hacia atrás que nos deja ver el gesto abatido de su cara. Se trata de una posición que veremos más veces tratada desde la perspectiva figurativo-metafórica de su danza, y que también otros coetáneos a ella de la segunda hornada de coreógrafos de la danza moderna norteamericana, como José Limón o Agnes de Mille, incorporan a su obra aportando su particular estilo a la posición.

“The Traitor” (1954) de Jose Limón, sería otro ejemplo que contiene esta posición. Coreografía creada como una respuesta a las audiencias del Comité de Actividades Antiamericanas de McCarthy y el clima de traición que atormentó el mundo de las artes y el entretenimiento con el objetivo de perseguir la incursión comunista en Estados Unidos, esta pieza con música de Gunther Schuller retrata la tragedia de Judas como si estuviera teniendo lugar en los tiempos modernos.



Figura 1.28 - Fotogramas de la posición acostada derrotada en Martha Graham (1961) y en José Limón (1954)

Código expresivo-dramático

Este código se encuentra en piezas que hacen primar la expresión de los sentimientos mediante el movimiento y supone un refinamiento de la danza expresionista que rehuye el gesto abstracto para acercarse a una narración emocional cercana a lo teatral. Una de las creadoras que más y mejor lo utiliza es Pina Bausch, cuyo trabajo coreográfico es susceptible de tener una interpretación narrativa, y donde prima el gesto emotivo de cada posición o caída, más que la narración o figuración concreta.

Subcódigo tumbado sin energía

El cuerpo tumbado sin energía, como a su suerte, es un cuerpo que traslada irremediamente un sentimiento de abandono al espectador, y en la danza supone un recurso dramático que persigue la conexión con el público mediante un proceso más teatral que coreográfico. En “Café Müller” (1978) de Pina Bausch, el escenario está ocupado por mesas, sillas de café, y figuras humanas de una cierta edad que parecen cansados de vivir. Con esta puesta en escena, e iluminados levemente mediante escasos puntos de luz que más bien proyectan sombras, la emoción emana de la energía altamente controlada de sus movimientos combinados con su quietud, el uso brillante del espacio y una superposición de escenas que evoca al lenguaje cinematográfico (ver Figura 1.29). El cuerpo tumbado en el suelo, sin energía, aparece diversas veces en esta pieza, así como también en la práctica totalidad de su obra.



Figura 1.29 - Fotograma del cuerpo tumbado sin energía en “Café Müller”(1978) y en “Pina” (2011)

“Essor mélancolique” (2015) de Blas Payri y Denis Sanglard es un espectáculo de danza butô y música acusmática que recoge momentos donde el cuerpo de Sanglard parece estar desprovisto de toda energía. Hacia el final de la pieza, y tras recorrer distintos estados de presencia física en escena dentro de un código de movimiento lento y contenido característico de este tipo de danza, Sanglard se recuesta de lado en el suelo y abandona la poca gestualidad que tenía para quedar tendido sin apenas moverse preso de una cierta melancolía (ver Figura 1.30).

Fabrizio Meschini investiga en su tesis doctoral “Estudio perceptivo experimental de la expresión coreográfica: espacio, movimiento e influencia de la música” (2016) la percepción de la expresión coreográfica de diferentes



Figura 1.30 - Fotograma de la posición final sin energía de Denis Sanglard en "Essor Mélancolique" (Payri & Sanglard, 2015).

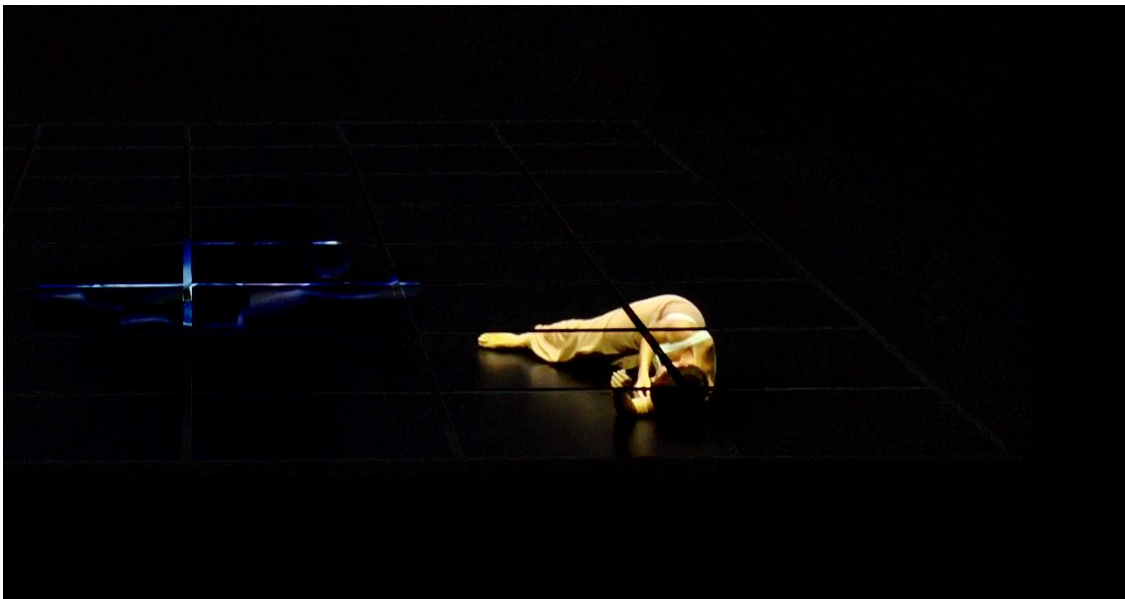


Figura 1.31 - Fotograma de "Alma escindida", donde vemos a Eva Bertomeu desarrollar una secuencia de suelo sin energía (Payri, 2015).

estados emocionales en coreografías de danza contemporánea que utilizan un código corporal abstracto alimentadas por músicas creadas que expresan distintas emociones, como alegría dinámica, tristeza/depresión, felicidad tranquila, rabia/tensión (Meschini, 2016, pp. 2).

En su trabajo demuestra que existe una relación lineal entre altura y expresión de la emoción, motivada por la música y su intencionalidad expresiva, dándose una variabilidad de alturas para los afectos más positivos con

predominio de los niveles altos y presentando una tendencia de ir al suelo para los afectos negativos. En cuanto a la energía y su relación con la altura, su estudio demuestra que los niveles más bajos han servido para expresar la energía baja y los más altos la energía alta: a mayor energía, mayor altura (Meschini, 2016, pp. 317).

En “Alma Escindida” (2015) de Blas Payri, encontramos a la bailarina Eva Bertomeu desarrollando una coreografía improvisada que le lleva repetidas veces al suelo, desplomándose sin energía para luego recuperar el tono y buscar la verticalidad. Esta secuencia, atravesada por un movimiento de intranquilidad constante, contrasta las posiciones de suelo con cuerpo abandonado frente a las cuadrúpedas o bípedas, acentuando más si cabe la sensación de abandono del peso y de toda intención de moverse de la bailarina cuando se desploma (ver Figura 1.31).

Otro de los trabajos a destacar en este subcódigo es “Tres visiones de Santa Teresa de Ávila” (2016) y los ejemplos de videodanza en “Prueba 2 para una catatonía de santa Flora” (2016), ambos trabajos de Blas Payri en los que presenta la posición de tumbado sin energía desde dos perspectivas diferentes. Mientras que en “Tres visiones...” aparece Eva Bertomeu en el suelo grabada en posición tumbada boca arriba desde un punto de vista cenital que recoge los detalles de su cuerpo frontal, en “Prueba 2...” el cuerpo de la bailarina Flora Vaninni está registrado por la cámara con un escorzo de pies que hace desaparecer su tronco superior en las sombras que provoca la perspectiva. Ambas maneras de representar el cuerpo sin energía suponen nuevos enfoques que añaden matices a la sensación dramática del cuerpo abandonado en el suelo (parece como si estuviera flotando), y en este caso en concreto, tratándose de dos ejemplos de videodanza, con las posibilidades que ofrece la postproducción se pueden proponer nuevos escenarios mediante efectos y procesos informáticos audiovisuales que potencien la emoción dramática que produce esta imagen.

Por último, destacar que la posición tumbada en “Tres visiones de Santa Teresa de Ávila” trabaja el

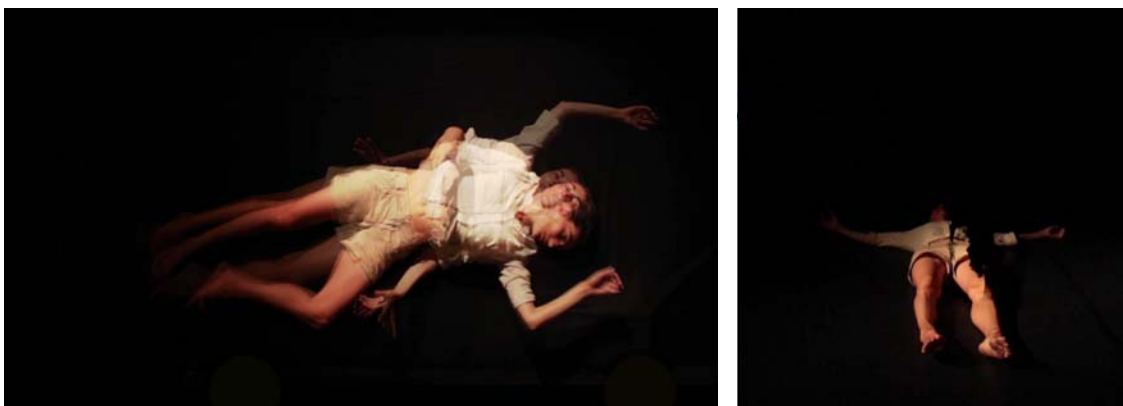


Figura 1.32 - A la izquierda, fotograma de “Tres visiones de Santa Teresa de Ávila”; a la derecha, recorte de “Prueba 2 para una catatonía de Santa Flora”(Payri, 2016).

arrobamiento, por lo que aporta un matiz diferente a las posiciones tumbadas sin energía que encontramos en la obra de Pina Bausch. El arrobamiento es el estado de la persona que siente un placer, una admiración o una alegría tan intensos que no puede pensar ni sentir nada más. Es una emoción cercana al éxtasis que paraliza, por lo que esta imagen que vemos del cuerpo de la bailarina sin apenas poder moverse o haciéndolo muy levemente denota una situación emocional muy diferente a la depresión o tristeza de otros cuerpos tumbados

sin energía. Estas dos usos expresivos (Pina Bausch versus El Arrobamiento de Santa Teresa) de la posición tumbada recogen los equivalentes en el cine a las escenas donde la gente que aparece tumbada, lo está porque está muerta o noqueada (ha perdido la energía) o porque aparece tumbada placenteramente en la cama.

Subcódigo acurrucado

Esta posición merece un subcódigo dentro del apartado expresivo-dramático dado que se trata de una forma corporal que denota claramente una sensación encerrada en si misma, abatida y depresiva, utilizada muchas veces en obras coreográficas con un gran contenido dramático. Esta postura, que encarna la posición fetal, subraya la indefensión de un personaje o bailarín que al encoger así el cuerpo esconde sus partes más



Figura 1.33 - Fotogramas del bailarín acurrucado perteneciente al solo "Fear / Peur" de la Cie Philippe Jamet (2011) arriba a la izquierda; "Le Sacre du printemps" en versión de Angelin Preljocaj (2001) arriba a la derecha; "Heso to genbaku" de Eikoh Hosoe y Tatsumi Hijikata (1960) a la izquierda; a la derecha, "Aiguardent" de Marta Carrasco (1995)

vulnerables para no seguir siendo herido. Lo encontramos en ejemplos tan dispares como "Fear / Peur" de Philippe Jamet (2011), en "Le Sacre du Printemps" de Angelin Preljocaj (2001), en el cortometraje "Heso to genbaku" (1960) de Eikoh Hosoe y Tatsumi Hijikata y en la pieza "Aiguardent" (1995) de Marta Carrasco (ver Figura 1.33).

Subcódigo la caída-desmoronamiento

Dentro del código expresivo, uno de los movimientos o acciones dancísticas que más consiguen emocionar al público es la caída desmoronamiento. Recuerdo cuando vi por primera vez la pieza "Café Müller" (1978) de Pina Bausch en formato video. Por aquel entonces yo me encontraba estudiando teatro, y el momento que más impacto me produjo fue la acción repetitiva y *en crescendo* de la caída de la bailarina desde los brazos del bailarín. Esta escena, que proponía a un tercero manipulando la figura inicial de la pareja (una foto fija de ella

en brazos de él) sin éxito porque nada más colocarlos en esta posición la bailarina caía al suelo dejándose llevar por la fuerza de la gravedad sin que la pareja interviniese para evitarlo, supuso para mi una constatación bailada del paso del tiempo, del drama de lo bello y de la tragedia que supone vivir (ver Figura 1.34).



Figura 1.34 - Secuencia de una caída desmoronamiento en "Café Müller" (Bausch, 1974).

Este tipo de caída puede tener diversas significaciones: por un lado, la trágica, que indicamos con el ejemplo de la obra de Pina Bausch. Por otro, la liberadora. En ese sentido, Sharon Friedman (ver Figura 1.35) abre el dossier de su pieza "Free Fall / Caída libre" (2014) precisamente hablando de ello:



Figura 1.35 - Descomposición de una caída desmoronamiento en "Caída libre/Free Fall" (Fridman, 2014).

Nuestra supervivencia es una cuestión vertical: levantarse tras caerse constituye un ciclo infinito que se reproduce cada día. Todos somos partícipes de esta simétrica dinámica, pero cada uno la siente única e intransferible. Siempre inmersos en grupos procuramos encontrar el sentido, la libertad, comprobando si es posible la caída libre. Las resistencias a caer, a abandonar estructuras vitales defensivas y asfixiantes, pueden en ocasiones conducir a un estancamiento desalentador, a un estado redundante de la existencia en el que individuo no encuentra una posible bifurcación y vive en el atrapamiento. Nos preguntamos cómo un grupo puede facilitar esa caída, cómo puede servir de aliento y soporte para que el individuo pueda redimirse, entregarse a su naturaleza y continuar con su camino. Como ese remanso de agua que se resiste a precipitarse por la cascada y finalmente recibe el empuje de la corriente realizando una caída libre.

(Fridman, 2014) ².

“Caída libre / Free fall” es una coreografía que está pensada para seis bailarines principales y 20 bailarines locales amateurs que se unen a la pieza cada vez que esta recala en una ciudad tras realizar un curso previo de práctica con la compañía. Co-producida por el “Mercat de les Flors” de Barcelona y el “Theater im Pfalzbau” de Alemania, su estreno fue en mayo 2014 en Turín (Interplay/Mosaico Danza) y ganó el Premio Max 2015 al Mejor Espectáculo de Danza. En esta coreografía, la caída se produce la mayoría de las veces haciendo uso de apoyos con una técnica *contact improvisation*, por lo que estamos ante una lectura de la caída colectiva como liberadora, frente a la caída en solitario de Pina Bausch que resulta trágica.

Para Fridman, la caída es el principio de algo nuevo, por todo lo que deja atrás, y supone un ejercicio revitalizador que nos despoja de artificiosidad, estableciendo un parentesco entre vida artificiosa y movimiento artificioso digno de reseñar:

El movimiento natural es la materia prima de la composición. Se encuentra en ese movimiento despojado de artificio e impostación la base para alcanzar el virtuosismo, la honestidad en la danza parte de la íntima conexión del artista con la materia que expresa. En los últimos proyectos se acentúa la exploración del ilimitado repertorio de movimientos que suceden cuando un cuerpo cae y se resiste a abandonar la verticalidad. La caída se convierte en un inagotable punto de partida desde el que trazar múltiples trayectorias.

(2014).

Subcódigo desmoronamiento lento (desvitalización)

La videodanza “Tout semble s’effondrer” (2016) es una pieza multicapa audiovisual que creé a partir de materiales de prueba en la creación de otra videodanza. La coreografía es muy sencilla, basada en un desplazamiento improvisado a un nivel bajo, a ras de suelo hasta justo el momento en que atravieso la pantalla hasta el otro extremo, que aprovecho para levantarme de rodillas.

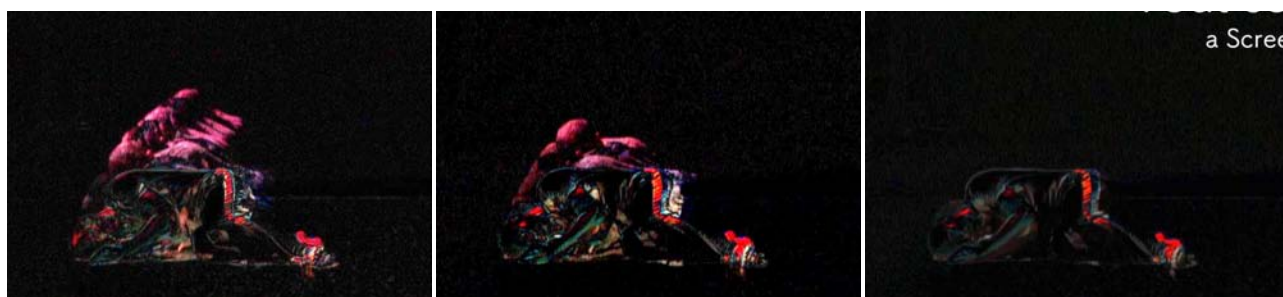


Figura 1.36 - Secuencia en detalle del recostamiento lento en el suelo en “Tout semble s’effondrer” (Arnal, 2016)

La posición inicial y final son la misma dado que la propuesta de la videodanza consiste en volver al extremo donde se originó la coreografía deshaciendo los pasos que había bailado mediante la aplicación de una inversión del movimiento. Luego añadí al proyecto ocho capas nuevas del mismo video, y las coloqué

² extraído del catálogo de presentación de la obra: http://www.premiosmax.com/upload/free_fall_dossier_castellano.pdf

gradualmente una tras otra dejando un espacio mínimo entre la capa anterior y posterior para crear ese efecto escalera de muchos cuerpos realizando la misma coreografía con milésimas de segundo de diferencia entre ellas.

Tanto el levantamiento como la acción de tumbarse lentamente sufren con esto un efecto de cámara lenta interesante (sin que se le haya aplicado en realidad efecto alguno en ese sentido), puesto que tras levantar el cuerpo por primera vez pasan unos segundos y todavía estás viendo como siguen levantándose las réplicas. Lo mismo ocurre cuando me tumbo, es como si el cuerpo nunca terminara de recostarse en el suelo hasta que no lo hace la última réplica. Por lo tanto, en este trabajo cabe destacar que el efecto de tumbar el cuerpo en el suelo a una velocidad normal, que luego parece mucho más lenta debido a la aplicación de multicapas, genera a ojos del espectador una cadena orgánica de dirección del movimiento que reduce considerablemente la propia velocidad de la capa originaria. Esta lógica propia del arte cinético que domina la obra permite, desde una captación del movimiento completamente figurativa (soy yo el que está bailando), generar una dinámica abstracta por multicapas que produce una ilusión óptica de nuevo figurativa donde lo que se percibe finalmente es un hombre descendiendo al suelo de manera mucho más lenta que la velocidad de la toma original que la compone.

En ese sentido, la sensación que crea el descenso y acceso al suelo es de una tranquilidad sostenida y constante. Se trata de una caída que a pesar de realizarse a una velocidad normal en el suelo, proyecta un amortiguamiento perpetuo de esta en su multiplicación de la imagen.

Subcódigo elevación apesadumbrada

En la obra “Eссор mélancolique”(2015) encontramos un levantamiento lento que basa su técnica en la danza butō, o “dark dance”, tal y como se traduce este concepto en la tradición anglosajona (Aslan, 2002, p. 18). Esta danza, nacida en Japón durante los años 60 del siglo pasado tras los horrores nucleares de Hiroshima y Nagasaki, fue fundada por Hijikata Tatsumi como una intersección de la literatura, la danza, el teatro y las artes visuales fuertemente cruzada por el budismo³ y las creencias shintoístas⁴. En esta danza, el movimiento no se hace sino que nace, y para ello se deben olvidar todo tipo de técnicas de movimiento aprendidas previamente para que a partir de improvisaciones personales los cuerpos busquen “ser danzados” por los propios impulsos “orgánicos” encontrando en este proceso, amplios márgenes para el desarrollo de la creatividad individual (Aschieri, 2015, p. 2).

³ El budismo es una «doctrina filosófico-religiosa» de tradición no-teísta creada por Shakyamuni (Sidarta Gautama), conocido como el Buda, hace 2.500 años en la India. Las enseñanzas de Shakyamuni fueron recogidas en escritos, denominados sutras, que posteriormente el monje japonés del siglo XIII, Nichiren, redescubrió y adaptó en una práctica para que cualquiera, dentro del lapso de duración de su propia vida, pudiera llegar al más alto estado de vida siguiendo la profunda teoría del Sutra del Loto (el mensaje sagrado del budafismo donde se revela que la condición de absoluta felicidad, libre de temor y de toda ilusión, es inherente a toda vida.)

⁴ Referido al Shintoísmo, la religión nativa de Japón que surgió entre 300 a.C. y 300 d.C y supone la adoración de los kami o espíritus de la naturaleza. Sus orígenes se remontan a la Edad Antigua, cuando todavía se celebraban cultos a los fenómenos o fuerzas de la naturaleza (tormentas, montañas, el Sol, la Luna o los ríos) que los creyentes identificaban con las deidades llamadas kami, también conocidas como espíritus o “genios” de un lugar en particular, u objetos naturales y procesos de la naturaleza.

El *butō* establece un profundo diálogo con la gravedad como base de su técnica, y la respiración se erige en motor del movimiento emergente, que surge desarrollando una técnica basada en la paciencia y la escucha silenciosa de los fenómenos corporales que se manifiestan cuando despertamos al sentir de los músculos, tejidos y huesos que conforman nuestro cuerpo. Su discurrir es lento, y los cuerpos que danzan parecen presos de un peso etéreo, como sujetados solamente por los huesos porque “la danza *Butō* ocurre cuando el yo deja de sujetar el cuerpo” (Martineau, 2013, pp. 161),

Denis Sanglard apenas levanta su cuerpo durante “*Essor mélancolique*”(2015), de hecho lo intenta diversas veces pero nunca alcanza la verticalidad plena. Su cuerpo parece plegado aún cuando lo vemos sentado en el suelo, y levanta momentáneamente el torso que mantiene encorvado durante la mayoría de la pieza para volver a plegarse sobre si mismo a los pocos minutos, desarrollando esta pequeña coreografía del levantamiento con una lentitud que recuerda a la que tiene las flores cuando abren sus pétalos al sol. Su danza *butō*, a diferencia de otras, difícilmente se despega del suelo (Figura 1.37).



Figura 1.37 - Secuencia en detalle del levantamiento lento en “*Essor Mélancolique*” (Payri, 2015)

En “*Ritournelle*”(2013) de Ko Murobushi sí que se alcanza la verticalidad bípeda, pero nunca del todo porque el bailarín no queda erguido en escena. El levantamiento de Murobushi es casi igual de lento que el de Sanglard, y a diferencia de su homólogo francés él recae diversas veces antes de ponerse de pie, como si su

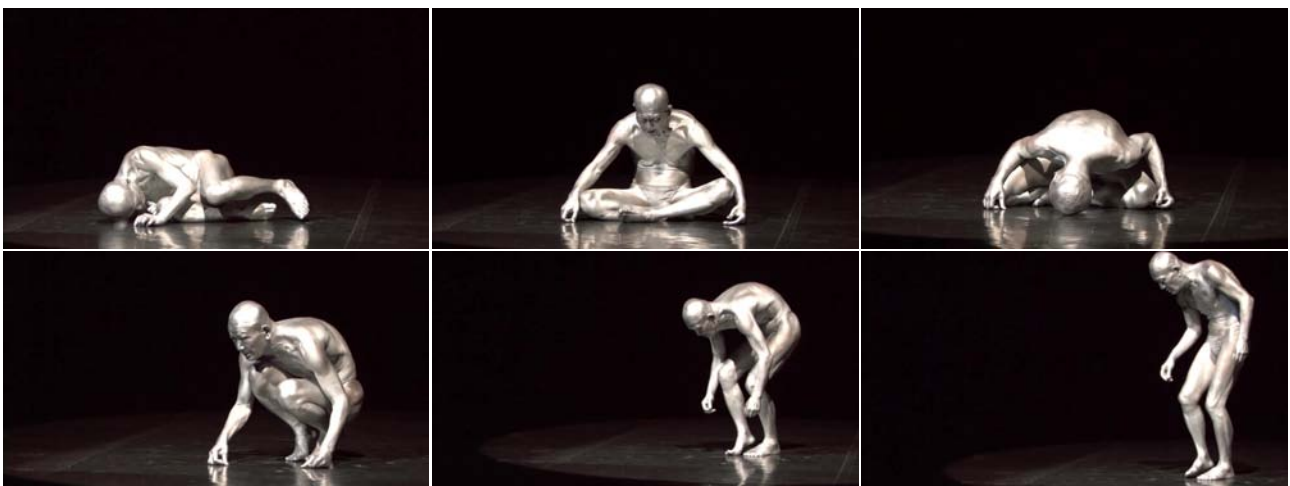


Figura 1.38 - Ko Murobushi se levanta lentamente en “*Ritournelle*” (2013)

levantamiento se hiciese poco a poco a base de errar en el cálculo del equilibrio y los apoyos para ascender del suelo (ver Figura 1.38).

De igual manera, encontramos un levantamiento lento en “*Tout semble s’effondrer*”(2016) obra de la que ya hemos hablado antes, que a través de la multiplicación de capas ve resurgir un efecto de cámara lenta en el desplazamiento ascendente del cuerpo (Figura 1.39).

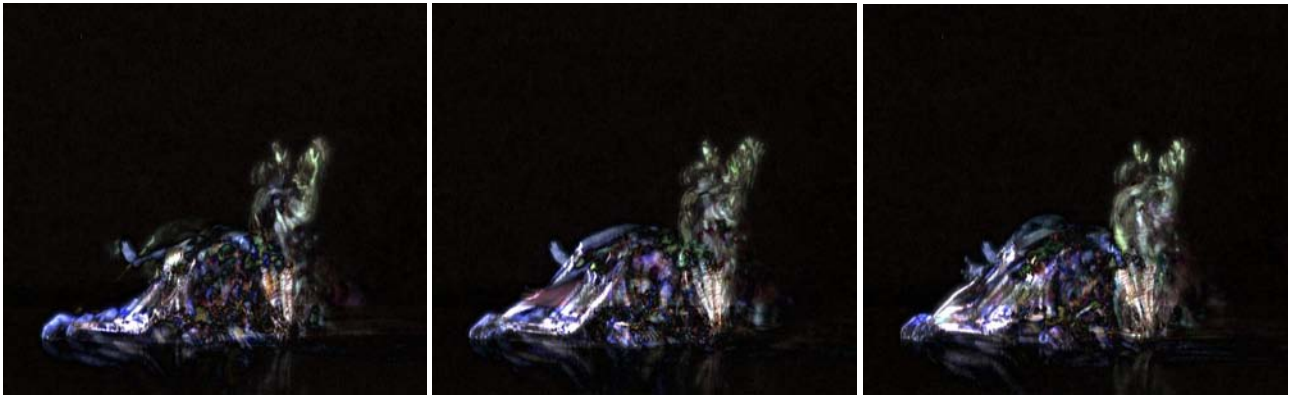


Figura 1.39 - Descomposición en detalle del levantamiento lento en “*Tout semble s’effondrer*” (Arnal, 2016)

Código función compositiva de inicio y cierre

En este código, estudiamos como el uso del suelo permite estructurar el inicio y el fin de la coreografía, que nos llevará a entender los signos como significantes independientemente de su eventual significado. Veremos que hay piezas que se centran únicamente en la composición abstracta, con pasos o posiciones que no pretenden contar mediante el movimiento una historia concreta ni significar algo en el sentido narrativo, sino que trabajan una idea plástica del movimiento que incide en las posibilidades técnicas del cuerpo y su expresividad sin estar sujeta a lo referencial o figurativo (ver el código de exploración técnica del suelo, donde se estudian piezas que no narran una historia). Pero también veremos que toda pieza que utilice el suelo, aunque tenga una función figurativa, va a necesitar pensar la composición y la evolución en el tiempo respecto a este. En ese sentido, el Fauno de Nijinsky (e.g.) empieza y acaba en el suelo, por razones figurativo-simbólicas pero también para estructurar la pieza, a la manera de Ruth Saint-Denis. Béjart, en *Le Sacre* y más aún en el *Bolero*, no deja de crear composiciones visuales con las posiciones respecto al suelo que tienen una función abstracta al mismo tiempo que simbólica, y su evolución en el tiempo responde a veces más a la definición de una estructura abstracta que a una narración figurativa o ritual. Y recordemos que hemos destacado la posición arrodillada en el ballet clásico para indicar inicios o finales de frase o escena.

En la más figurativa de las piezas, el suelo también debe pensarse como elemento de composición y de evolución de la coreografía, ejercicio que se hace desde una perspectiva 100% abstracta. Para ello, los coreógrafos deben pensar en la manera en que los bailarines se agachan, en que momento se levantan, qué grupos de pie y cuales sentados o en el suelo. Esto requiere de un estudio que detalle los tipos de composiciones que se pueden crear y las evoluciones en el tiempo en las categorías respectivas mediante las posiciones de suelo, pero aquí tan sólo nos centraremos en la composición de los inicios o finales de obra como código abstracto de posiciones respecto al suelo vinculadas a la temporalidad.

Subcódigo inicio y final

El descenso/ascenso respecto al suelo como puntuación inicial o final es una idea recurrente sobre todo en la danza moderna. Una estructura relativamente frecuente es la que podríamos llamar despertar-actuar-morir. La coreografía se inicia en el suelo (en el caso de Ruth, recostada), luego entra en una danza con energía en



Figura 1.40 - Ruth St. Denis en "The Delirium of Senses from Radha" (1941)

posición erguida, y al final acaba en posición tumbada. La posición en el suelo indica aquí la falta de acción de inicio y fin, y la posición erguida sirve para la danza en sí (ver Figura 1.40).

Lo mismo ocurre con el fauno de “L'après-midi d'un faune” (1912) de Nijinsky, que tanto al inicio como al final encontramos al fauno en posición tumbada en el suelo. En este caso, tiene una función directamente narrativa, además de la puramente estructural (ver Figura 1.41).



Figura 1.41 - Fotogramas de inicio (izquierda) y final (derecha) en la reposición dentro del ciclo *Hommage aux Ballets Russes - Palais Garnier* (2009) de la coreografía “L'après-midi d'un faune” (1912) donde vemos al bailarín Nicholas Le Riche en posición acostada en el suelo

Esta posición permite adoptar posturas que sean el inicio o el fin de una dinámica de movimiento sin un sentido o argumento concreto, como en el caso de “Mary Wigman Tanz” (1930), película compuesta de diversos cortes grabados de su trabajo coreográfico en la que la coreógrafa/bailarina comienza una de sus piezas tumbada con el brazo extendido, y la termina arrodillada cruzando los brazos (ver Figura 1.42).

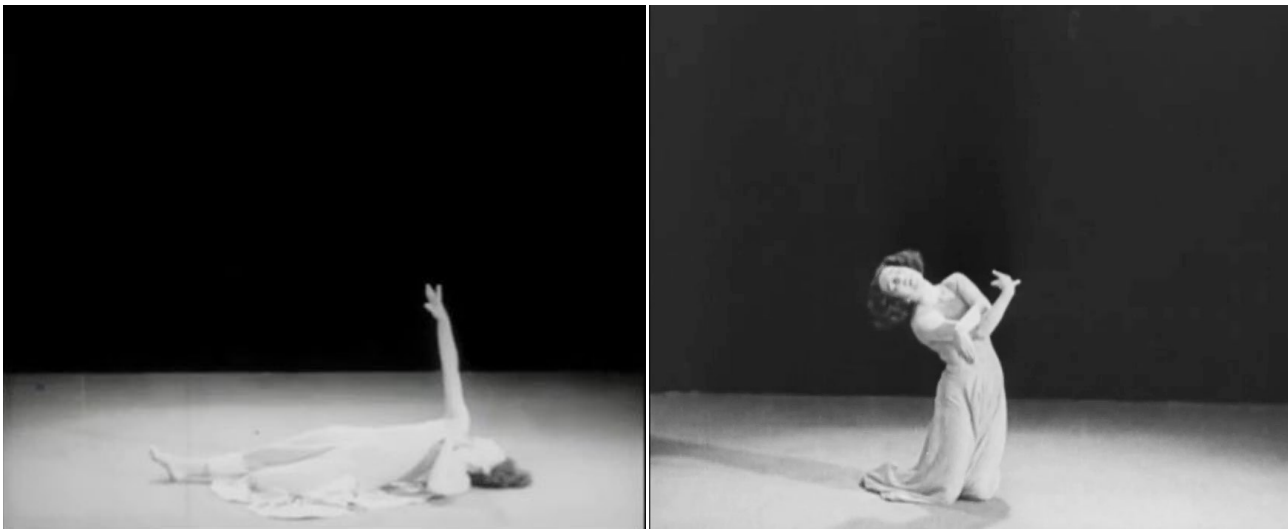


Figura 1.42 - A la izquierda, fotograma con la posición tumbada inicial de una danza incluida en “Mary Wigman Tanz”; a la derecha, posición final arrodillada de esta misma danza (Wigman 1930).

Ted Shawn creó su “The Cosmic Dance of Shiva” (1926) tras una gira de la compañía *Denishawn Dancers* por la India, y al igual que su mujer Ruth St. Denis después de este viaje, se vio fuertemente influenciado por la danza

nativa, fundamentalmente la nautch dance⁵, que incorporó a sus coreografías de manera evidente (Warren, 2006, pp. 107). El inicio y el final de esta danza presentan una posición sentada en el suelo con reminiscencias orientales, donde solamente intervienen los brazos adoptando una posición sagrada al principio para después dejar caer el tronco superior encorvado sobre sus piernas plegadas al final (ver Figura 1.43). Al igual que en el ejemplo anterior, esta danza no remite a ningún tipo de historia o relato narrativo, tan sólo dibuja movimientos en el espacio alrededor del trono circular para después acceder al suelo y retomar la posición con que iniciábamos la coreografía.

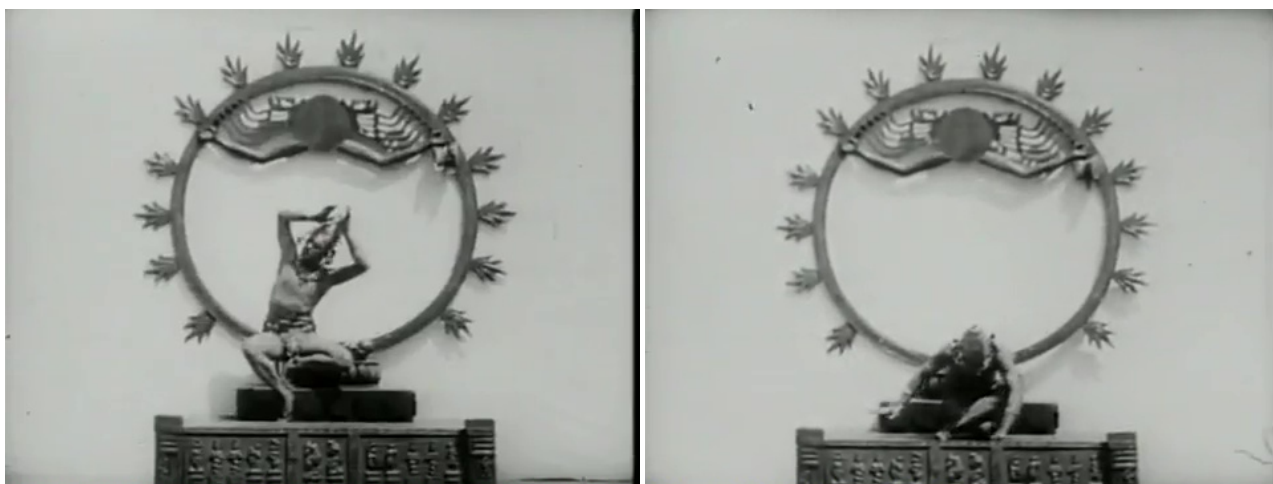


Figura 1.43 - Posición de inicio (izquierda) y final (derecha) en “The Cosmic Dance of Shiva” (1926) de Ted Shawn

Este recurso estructural también lo encontramos en piezas contemporáneas en la órbita de la *new dance*, en concreto dentro del género Butō. Destacamos la pieza “Essor Mélancolique” donde la coreografía de Denis Sanglard mediante la música de Blas Payri (Figura 1.44) pasa de la posición de recostado, a una incorporación como expresión del «grito al cielo» y un recostamiento final. La posición respecto al suelo en este caso es estructural y expresiva.



Figura 1.44 - Secuencia de inicio, central y final de la obra “Essor Mélancolique” (2015) Denis Sanglard & Blas Payri

Subcódigo punto final

En este subcódigo destacamos algunos ejemplos de estructuración coreográfica donde el final viene marcado por una posición de suelo a modo conclusivo. Encontramos la utilización de posiciones finales en el suelo en

⁵La palabra 'nautch' es un anglicismo de la palabra *urdu* e *hindi* para danza “naach”. Una niña nautch es la que baila para ganarse la vida.



Figura 1.45 - Dos finales de escena con reverencia en posición arrodillada en el ballet. Arriba, “Le Corsaire” con coreografía de Petipa (1863), en la reposición del Ballet Bolshoi (2012); abajo, “La Bayadère” (1877) de Petipa, en la reposición del Ballet De L’Opera De Paris (1992)



obras modernas, pero también tenemos ejemplos tradicionales y populares, siendo una de las funciones más extendidas en cualquier tipo de actuación de danza para indicar mediante esta posición baja del cuerpo que el bailarín o el corps de ballet ha terminado su intervención. De hecho, en el mundo del ballet clásico está marcada la posición de arrodillamiento para saludar al público después de cada número y como cortesía ante los aplausos cosechados (ver Figura 1.45).



Figura 1.46 - última secuencia de “Kinetic Molpai” (1935) de Shawn Ensemble, con coreografía de Ted Shawn

Dentro del contexto de la danza moderna, en “Kinetic Molpai” (1935) de *Shawn Ensemble*, con coreografía de Ted Shawn, los bailarines terminan depositando el cuerpo del partenaire protagonista en el suelo, dándose así por concluida la pieza (ver Figura 1.46).



Figura 1.47 - Fotograma final con el bailarín tumbado en el suelo, dentro de una pieza en formato ballet de música criolla que Katherine Dunham y su compañía de danza bailaron en el Cambridge Theatre de Londres (1952)

La bailarina, coreógrafa y profesora de danza Katherine Dunham, pionera de la danza moderna afroamericana, también utiliza esta posición como cierre coreográfico en la pieza que bailó junto a su compañía de danza en el Cambridge Theatre de Londres⁶ en 1952 (ver Figura 1.47).

Maurice Béjart también utiliza la posición del cuerpo en el suelo como cierre de su “Bolero” de Ravel. En este caso, el bailarín principal baila toda la coreografía sobre una tarima, rodeado del *corps de ballet* que se encuentra en el suelo tal y como vemos en la Figura 1.48. Una sección del grupo de bailarines suben a la tarima cuando está a punto de terminar la pieza, y al golpe de orquesta con el que se cierra la música se tumban todos sobre ella.



Figura 1.48 - Fotogramas del final del “Boléro” de Maurice Béjart en su reposición de l’Opéra de Paris (2014)

⁶ Recuperado de: <http://www.britishpathe.com/video/katherine-dunham/query/entertainment>

La danza tradicional también tiene ejemplos de cierre con posiciones de suelo. En el ámbito cultural japonés, la danza *Kyou-no-Shiki* (que significa "cuatro estaciones de Kyoto" en japonés) presenta una conclusión de danza con las bailarinas en posición sentada sobre talones, descendiendo el torso en sentido reverencial y las manos apoyando en el suelo delicadamente (ver Figura 1.49).



Figura 1.49 - Final de la Danza de Maiko “Kyou-no-Shiki” en posición postrada

Por último, destacar el final en la danza can can. Este tipo de danza que se popularizó en los salones de Francia en la década de 1840 contiene secuencias de baile alta energía (saltos, piruetas, patadas altas) que concluyen en la mayor parte de los casos en el suelo con una posición *split* de piernas. La película “Can-Can” (1960) de



Figura 1.50 - Final de la Danza can can en posición *split* en el suelo, de la película “Can-Can” (1960)

Walter Lang recoge un momento de baile can can donde las bailarinas (entre las que se encuentra la conocida actriz Shirley McLaine) terminan su número adoptando esta posición (ver Figura 1.50).

Código exploración técnica del suelo

Subcódigo exploración de la caída/bajada

Una gran aportación de la danza moderna es la utilización del suelo y el modo de acceder a él. Es precisamente esta técnica de caerse o bajar, que el ballet clásico evita en pro del virtuosismo etéreo sobre puntas, la que marca la diferencia entre la danza académica o clásica y la moderna, incorporando la caída mediante su estudio técnico y preciso como un nuevo elemento definitorio del lenguaje coreográfico moderno.

Efectivamente, Doris Humphrey y Martha Graham introducen el estudio del control y descontrol corporal como método con el que comprender las dinámicas propias del peso y la gravedad en la danza. “Esto es, la relación entre lo estable, lo inestable y lo lábil en la técnica Leeder, la relación entre contracción y relajación en Graham, o entre caída y recuperación en Humphrey” (Soto, 2008, pp. 93). Los accesos al suelo convertidos en caídas controladas, pero también en bajadas apoyadas con *partenaires* u otras variantes posibles de caídas fueron incorporadas a la técnica preparatoria de los bailarines, además de referirse en multitud de ocasiones en trabajos coreográficos como recurso expresivo compositivo de primer nivel. Más adelante veremos con más detalle, en la categoría desplazamiento vertical del cuerpo - bajadas, los tipos diferentes de accesos al suelo de la danza, pero cabe resaltar en este punto la importancia por novedosa de las exploraciones técnicas modernas de Humphrey y Graham para acceder al suelo y ejecutar adecuadamente este paso sin sufrir ningún tipo de accidente físico con ello.

Subsubcódigo caída virtuosa

Este tipo de caídas tratan de demostrar un control del cuerpo en su acceso al suelo. Su función por tanto es la de transmitir un control total de la caída, que cuanto más acrobática y difícil se haga más riesgo entrañará y por lo tanto mayor impacto en la audiencia tendrá al ser observada.

La obra “Spiegel” (traducida al castellano como “espejo”) que vemos en la Figura 1.51 es un trabajo de composición con siete secciones tomadas de las piezas 'What the Body Does Not Remember', 'Immer Das Selbe Gelogen', 'Bereft of a Blissful Union', '7 For a Secret never to be told', 'In Spite of Wishing and Wanting' y 'Inasmuch as Life is Borrowed' del coreógrafo belga Wim Vandekeybus, cuyo trabajo es conocido desde

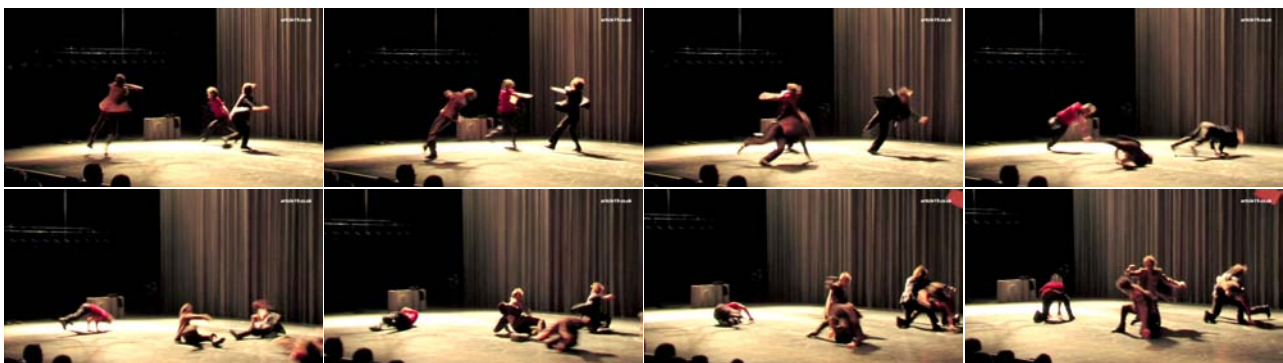


Figura 1.51 - Secuencia de una caída virtuosa dentro de la retrospectiva coreográfica que bajo el nombre de “Spiegel” presentó Wim Vandekeybus sobre sus veinte años de creación (2007)

mediados de los años '80 del pasado siglo por alterar los códigos dancísticos en pro de una velocidad y un riesgo no recomendados para todos los cuerpos ni todos los públicos. En efecto, este coreógrafo que siempre trabaja con hombres y mujeres entrenados más como atletas que como bailarines de danza, fue un pionero en la escena de danza contemporánea belga por un estilo de movimiento muy personal que se dio a conocer como "Eurocrash"⁷ dada la insistente concatenación de impactos de los cuerpos en el suelo de sus piezas, en secuencias coreográficas que a pesar de la cantidad de energía con que se caían resultaban demostraciones de acceso al suelo controladas con absoluta precisión sin dar la sensación de estar viendo una exhibición de cuerpos estrellándose contra el suelo. La primera coreografía de su compañía "Última Vez", que se presentó con el nombre de "What the Body Does Not Remember" (1987), muestra el cuerpo como un campo de batalla emocional, y la ejecución de esta pieza recuerda por momentos a una especie de exhibición de deporte extremo. Combates cuerpo a cuerpo, secuencias que incorporan el sprint entre frase y frase y dúos de danza que se asemejan más a una pelea que a un *pas de deux* tradicional se convirtieron en el vocabulario definitorio de una nueva generación.

Otra compañía contemporánea que exhibe un envidiable catálogo de caídas virtuosas es la de *Les Slovaks*, formación que se creó como colectivo en Bélgica en el año 2006 tras conocerse como estudiantes en la escuela PARTS (Bruselas), y que cuentan con una obra dancística extremadamente viva, enérgica, de gran expresividad y contenido emocional que basa su labor compositiva en organizar un cierto equilibrio entre el individuo y el grupo organizando momentos de solos y de ejecución grupal que desprenden un gran dinamismo coreográfico. En su primera pieza "Journey Home" (2009), vemos una caída frontal con resolución en redondo que recuerda a las protagonizadas por los payasos del circo para despertar el susto y la sonrisa en los niños (ver Figura 1.52).



Figura 1.52 - Secuencia de una caída virtuosa en el espectáculo "Journey Home" de la compañía Les Slovaks (2009)

Pero si hubo una caída virtuosa que inauguró una nueva manera de lanzarse al suelo, mucho más expresiva y con más riesgo puesto en juego, esa fue la de Louise Lecavalier, una de las bailarinas de danza contemporánea

⁷ <https://www.theguardian.com/stage/2007/feb/12/dance>

más reconocidas de finales del siglo XX e integrante de la compañía canadiense “La la la human steps”. La obra audiovisual “Duo nº 1” que pudimos ver en algún programa cultural de la televisión española emitido a altas horas de la noche a finales de los ‘80, nos dio a conocer a una bailarina superdotada con un discurso coreográfico (capitaneado por Edouard Lock) particularmente impactante en su propuesta técnica de saltos, caídas y manipulaciones.

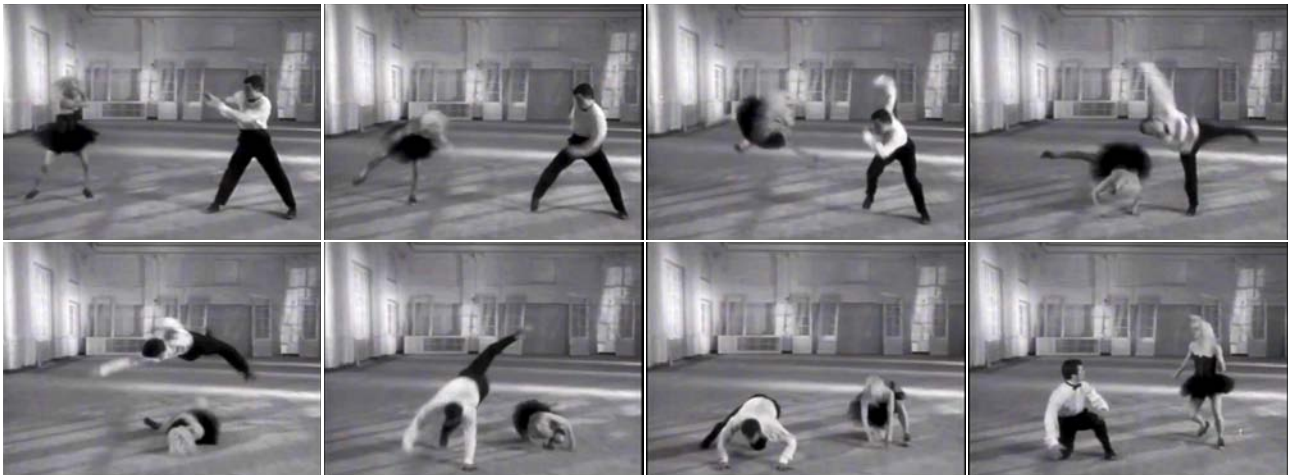


Figura 1.53 - Secuencia del dúo de caídas con salto, de carácter virtuoso, en el film “Duo nº 1”(1987)

La caída de la Figura 1.53 nos muestra uno de los saltos con giro en horizontal y caída referentes de esta compañía, y concretamente del estilo Lecavalier. Lo destacable de esta secuencia es que se producen dos saltos con caída a la vez, en una combinación de tiempos y espacio de los cuerpos perfectamente calculada que supone un suma y sigue en propuestas de riesgo de las caídas virtuosas a que nos referimos.

Este tipo de danza con cierto toque de acrobacia a dúo presenta una cierta similitud con la danza “lindy hop”, donde los bailarines que llenaban la sala de baile Savoy Ballroom de NYC, en plena década de 1920, popularizaron un estilo de charlestón que incorporaba como novedad las danzas abiertas (refiriéndose a las

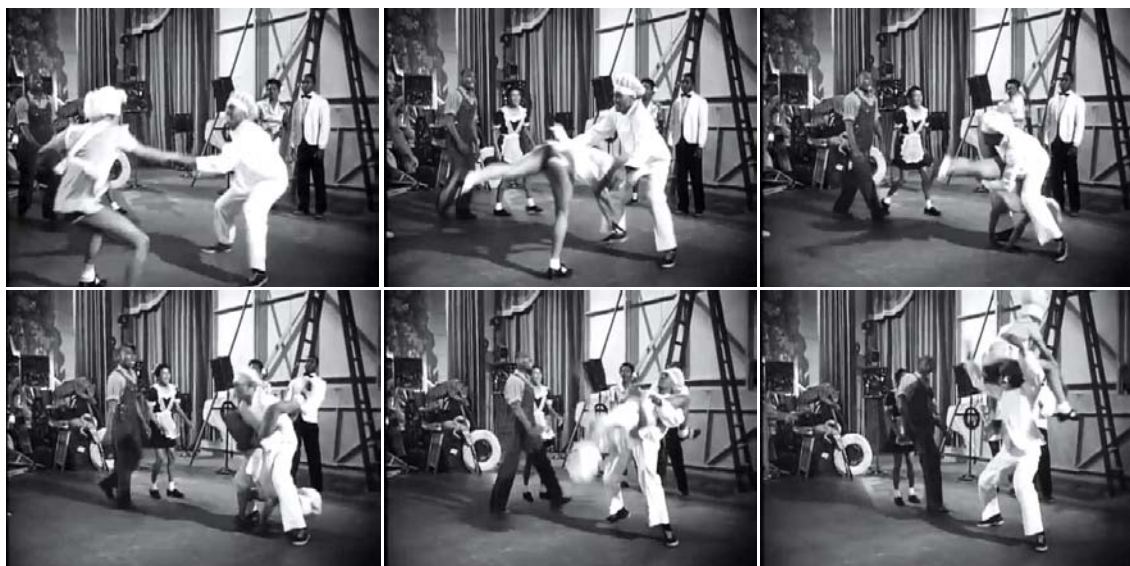


Figura 1.54 - Descomposición de una caída virtuosa «swing out» en el film “Hellzapoppin”(1941)

que se marcaban con piernas abiertas) intercalándolas con las tradicionales posiciones cerradas que se bailaban por entonces. La apertura a la que nos referimos, conocida como «whip» o «swing out», permitía a la bailarina lanzarse al suelo hasta frenar su cuerpo justo en medio de las piernas del bailarín, y así él desde esta posición tomaba sus piernas levantándola en sentido inverso, y haciendo contrapeso con su cuerpo la lanzaba hacia arriba hasta que ella se sentaba sobre sus hombros (ver Figura 1.54). Esta danza, que no fue ni mucho menos la primera de tradición afroamericana en popularizarse en aquella época en los EEUU, tuvo como fuente de pasos sobre los que asentar su estilo a los bailes *Texas Tommy*, el *ballin' the jack*, el *foxtrot*, el *walking the dog* y el *the shimmy*, además del *charleston* (Spring, 1997, pp. 184).

Subsubcódigo caída grácil pseudo naturalista

Doris Humphrey (1895-1958) desarrolló una técnica personal que perfeccionó pasando muchas horas analizando sus movimientos frente a un espejo. En efecto, su caída controlada era una secuencia de movimiento fruto del estudio pormenorizado de los gestos comprendidos dentro del "arco entre dos muertes", o el rango entre el equilibrio inmóvil y el desequilibrio descendente incapaz de recuperación (ver Figura 1.55). Esta secuencia le hizo ver que cuando un bailarín hace un movimiento alejado del centro de gravedad, el cuerpo realiza automáticamente un reajuste compensatorio para restaurar el equilibrio y prevenir la caída incontrolada. Así, cuanto más extrema y excitante sea la caída controlada intentada por el bailarín, más vigorosa debe ser la recuperación. La disección de la caída que hizo Humphrey le permitió descubrir la relación de las leyes biomecánicas con la gravedad, y este avance técnico supuso un allanamiento de camino en el acceso al suelo, pero también el descubrimiento de la caída como elemento coreográfico-dramático para la danza que mostraba el deseo humano de seguridad, o equilibrio, en conflicto con el impulso de progreso y aventura, entendido como desequilibrio (Masgrau, 2015).



Figura 1.55 - Secuencia de la caída grácil en la reposición de "Day on earth" de Doris Humphrey (2006)

Subsubcódigo caída progresiva

La caída progresiva (Graham), a diferencia de la caída en desequilibrio (Humphrey), contiene una latente gestualidad con sentido expresivo, más allá de la pura técnica, que la hace diferente en su ejecución e imprime un sentido más emotivo a su función (ver Figura 1.56). Martha Graham buscaba representar la acción de sus personajes a través del movimiento, y desarrolló modos de expresar la ira, el miedo, la rabia y el éxtasis conformando una cierta dramaturgia gestual como elementos indisolubles a la partitura de sus coreografías. Este catálogo de movimientos tales como giros expresivos, oscilaciones, espirales y caídas que forman movimientos más grandes, más complejos, entrelazados y superpuestos se realizaban con un sentido fundamentalmente expresivo para sedimentar formas aprehensibles emocionalmente (Polcari, 1990). Todos estos movimientos además estaban sujetos a una rítmica cambiante con tendencia a romperse mediante altos repentinos o cambios abruptos de dirección o incluso de energía, por lo que formas constitutivas de este método de trabajo, con una complejidad tal como una caída, se estudiaban pormenorizadamente con el objeto de encontrar la máxima cota de expresividad, además de una técnica impecable para ejecutarla tantas veces como se requería:

portrayed human action as a cyclic process that continuously tenses and relaxes, contracts and releases, falls and recovers or dies and is reborn. Graham characterized the end of her cyclid movement - the stunning "Graham fall" and drop to the ground - as a "dissolution of the body".

(Polcari, 1990, p.10).



Figura 1.56 - Secuencia de la caída progresiva hacia atrás de Martha Graham en la reposición de "Steps in the Street" (1989)

Subcódigo levantamiento virtuoso

En ciertas técnicas del cuerpo⁸, sobre todo quizás las que vienen de artes marciales, las caídas y los levantamientos tienen una clara función de mostrar la destreza del ejecutante dentro de un contexto de lucha, vinculada sobre todo a la idea de recuperación rápida para seguir peleando. El levantamiento en danza ha sido entrenado técnicamente después de descubrirse el acceso al suelo, a partir de técnicas de caída como la desarrollada por Humphrey o por Graham. En el *aikido*⁹, arte marcial tradicional moderno del Japón desarrollado por el maestro Morihei Ueshiba aproximadamente entre los años de 1930 y 1960, los accesos al suelo y las recuperaciones están fundamentadas en la búsqueda de absorber y recanalizar la energía/inercia del contrincante logrando una fusión sincronizada con él de las trayectorias de ataque y defensa dentro de circuitos de movimiento horizontales, verticales o diagonales incluyendo movimientos en elipse, circulares y/o en espiral (ver Figura 1.57).

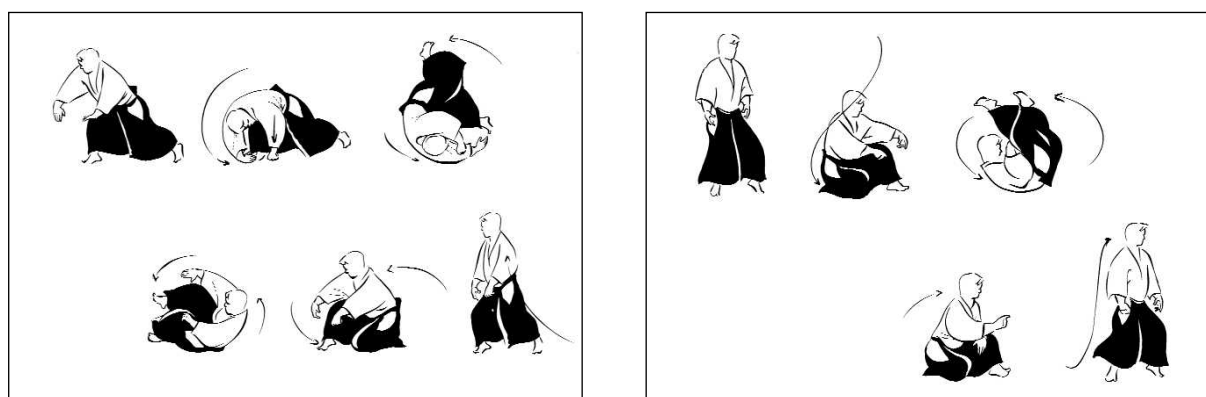


Figura 1.57 - Secuencias de rodar en *aikido*: a la izquierda rodamiento hacia delante o *Mae Ukemi*; a la derecha rodamiento hacia atrás o *Ushiro Ukemi*

Cuando empiezas a aprender el *aikido*, lo primero que te enseñan es a caer. La caída aquí se proyecta técnicamente para aprovechar la inercia con la que te levantarás de nuevo, y situarnos así en guardia para el siguiente ataque. Usar correctamente los *ukemis* dinamiza la lucha en el tatami, y permite ganar mucho tiempo con el levantamiento.

En danza contemporánea, las técnicas de levantamiento han asimilado ambas técnicas, tanto las dancísticas como las derivadas de las artes marciales, para generar secuencias dinámicas que emparejen la rapidez en apoyo bípedo con las caídas o desplazamientos cuadrúpedos. Este aspecto técnico de la caída y el levantamiento lo trataremos más ampliamente en la categoría de desplazamiento vertical (subidas y bajadas), no obstante aquí señalaremos que los levantamientos en la danza actual se trabajan para tratar de entender el

⁸ El término "técnicas del cuerpo" hace referencia a la teoría de "Técnicas del Cuerpo" de Marcel Mauss ("Les Techniques du corps", introducida por primera vez en una conferencia dada en la *Société de Psychologie* francesa, en el año 1934). Recuperado de: <http://sspsd.u-strasbg.fr/IMG/pdf/techniquesducorps.pdf>

⁹ El *aikido* es un arte marcial de origen japonés. Arte de combate que permite defenderse sin armas contra uno o varios adversarios armados o desarmados. La diferencia fundamental con otras artes marciales estriba en que busca disuadir al adversario y neutralizar su intención agresiva, más que derrotarlo. Recuperado de: <http://www.aikikai.org.es/aikido/aikiaso/aikidopres.htm>



Figura 1.58 - Secuencia ejemplo de levantamiento energético en "Shock", coreografía de David Zambrano (2009)

suelo como un espacio que no reste velocidad al desplazamiento de los cuerpos, y para ello levantarse rápidamente ha supuesto un reto de igual calibre al de aprender a caer bien (ver Figura 1.58).

Subcódigo exploración de las libertades de movimiento en la posición baja y media

Una vez conquistado el suelo, la *new dance*¹⁰ se aprestaba a construir coreografías y discurso de/desde/en la horizontalidad. Hasta tal punto, que ya desde los inicios de este movimiento o estilo se crearon piezas donde los bailarines no se levantaban del suelo, desarrollando una serie de gestos desde el estatismo más absoluto hasta la combinación de posiciones tumbadas con cuadrúpedas o propuestas performativas de inmovilismo postural en el suelo.

Trisha Brown fue una de las artistas/coreógrafas de la segunda hornada de creadores de la *new dance* norteamericana que supuso un revulsivo en el mundo de la danza al entender el movimiento como respuesta a las condiciones objetivas de la arquitectura y la gravedad, y basar toda su investigación en la demostración empírica mediante juegos y secuencias de movimiento en espacios no convencionales de la condición de

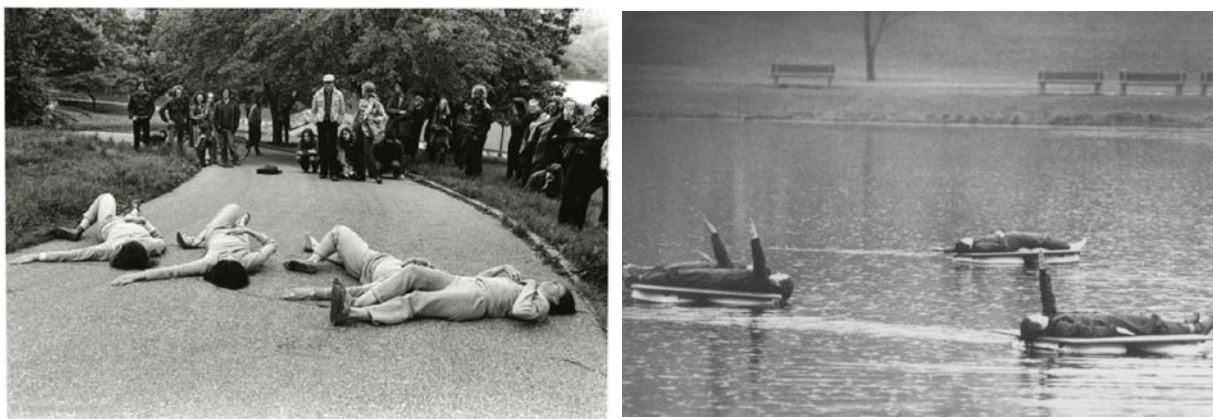


Figura 1.59 - Dos fotogramas de "Group primary accumulation" de Trisha Brown. A la izquierda, en Central Park, New York City en el año 1973 (foto de Babette Mangolte); a la derecha, en Loring Pond, Minneapolis (foto de Boyd Hagen)

¹⁰ Término referido a la danza que se inauguró en el verano de 1962 con el "Dance Concert" de Nueva York y que pasó a nombrar todas aquellas obras o coreografías que seguían "el formato de solo, la inmovilidad, el acercamiento al cuerpo, la economía de recursos, el carácter experimental, la transdisciplina, la experimentación con el dispositivo escénico y el deseo de confrontar al espectador con el lenguaje, a quien el coreógrafo pide algo más que sentarse a mirar." (Écija, 2011, pp. 2)

consecuencia que el movimiento tiene respecto al medio o el contexto. Su pieza “Group primary accumulation” (1973), que formaba parte de una serie de ocho piezas “acumulativas”, proponía una danza de gestos reproducidos en serie según patrones matemáticos (ver Figura 1.59):

Standing or prone, in solo or unison group forms, in museums, parks, or floating on rafts on a lagoon, in silence or while talking, she and her dancers articulated one move, then another, then returned to the first, moved on to the second, added a third, and so on until they had accumulated a list of basic flexions and rotations of the joints, negating any rationale for moving other than being attentively present.

(Bremser & Sanders, 2011, pp. 47).

El trabajo de Cindy Van Acker recuerda poderosamente a la radicalidad horizontal de Trisha Brown. Esta coreógrafa y bailarina belga, afincada en Suiza, propone en “Lanx” (2008) un desarrollo geométrico-matemático de los movimientos posibles desde el suelo en posición estática:

Dans Lanx, un courant continu circule entre le corps et les motifs géométriques qui l'enserrent. En équilibre sur les lignes, dépliant ses bords, ses arêtes, ses angles, jouant des perspectives qui se renouvellent, le corps sonde sa capacité à inscrire des formes dans un espace prédéterminé. Se transformant comme sous l'effet d'une illusion d'optique, le décor se met à vibrer, à se transformer. Ce continuum aux dimensions variables dessine une géométrie relative, à l'échelle des sensations.

(Amalvi, 2009)¹¹.



Figura 1.60 - Fotogramas extraídos de la coreografía estática en el suelo de *Lanx* (Van Acker, 2008) en su versión filmada por Orsola Valenti (2009)

El trabajo de ambas recuerda en cierta medida a las investigaciones de Rudolf von Laban (1879-1158), y su afán con promover una nueva concepción del movimiento mediante una notación pormenorizada de las posibilidades de este en relación al espacio que lo envuelve. Así como Laban comparó el cuerpo humano con una estructura arquitectónica de carácter simétrico donde el espacio surge a través del movimiento, tanto en el trabajo de Trisha Brown como el de Cindy Van Acker (ver Figuras 1.59 y 1.60) vemos como tratan de desarrollar una danza con un profundo sentido investigador, que desvele las múltiples posibilidades articulatorias, formales y dancísticas de la posición estática en el suelo a modo de ejercicio de notación

¹¹ Gilles Amalvi escribió esta crítica a propósito de la presentación de esta obra en el Festival Internacional de Coreografía en *Seine Saint-Denis* de 2009.

horizontal. Las dos creadoras proponen, en estas obras que destacamos, una kinesfera¹² desde la posición tumbada en el suelo que desvela una función gramatical de las posibilidades de movimiento en la posición baja.



Figura 1.61 - Arriba, Xavier Le Roy en "Self Unfinished" (1998), fotogramas de la performance en The Museum of Modern Art (NYC, 2011); abajo, en "Low Pieces" (2009-2011)

Otro creador a destacar en este apartado, y que se acerca a la exploración del movimiento y la gestualidad en la posición baja del cuerpo es Xavier Le Roy. Este coreógrafo inició en la década de 1990 una investigación del cuerpo y de la composición coreográfica fuertemente cruzados por aspectos sociales, económicos, geográficos y biológicos.

Su pieza "Self Unfinished" (1998) presenta a un cuerpo que

se transforma en una criatura híbrida extraordinaria, parte máquina, parte alien, parte humana. Utilizando todo tipo de aparatos físicos, el coreógrafo francés crea un mundo de ilusión que es inquietante porque es, al mismo tiempo,

¹² La kinesfera es un concepto de Rudolf Von Laban que describe el cuerpo humano en relación al espacio como una "esfera tridimensional imaginaria que rodea el cuerpo. Su circunferencia se alcanza con las extremidades del cuerpo estiradas sin cambiar el punto de apoyo. La esfera se traslada con la persona, la persona nunca sale de ella, la lleva como caparazón. Dentro de la kinesfera, el cuerpo del bailarín es una forma claramente delimitada, extendida como superficie, alejada del suelo verticalmente y en la que se da una clara división entre centro del cuerpo y periferia. La materialidad del cuerpo y la gravedad están muy presentes en Laban; el cuerpo del bailarín se orienta por razones físicas según las escalas de la geometría euclidiana y la perspectiva central. La kinesfera constituye un espacio y una forma de desarrollar la experiencia espacio-temporal que sirve para la generación del movimiento. El movimiento es arquitectura viva, gracias al movimiento humano el bailarín traza formas en el espacio." Recuperado de: <http://www.revistadiagonal.com/articulos/analisi-critica/espacio-rudolf-laban/>

asfixiante. Desplazándose boca abajo, el cuerpo del bailarín se transforma en tiempo real en una serie de aberraciones morfológicas alucinógenas que representan imágenes de un cuerpo que se reconfigura según leyes desconocidas y un ritmo inquietante e inhumano. Una exploración del movimiento a través de la metamorfosis hacia diversas posibilidades, acaparando constantemente la atención.

(Texto promocional de la pieza¹³).

Curiosamente, la mayoría de las posiciones y desplazamientos que propone Le Roy en estas piezas (si no todas) son de nivel medio o bajo, hecho que nos lleva a pensar en el suelo como un aliado imprescindible en la experimentación de nuevas formas coreográficas (ver Figura 1.61).

La posición media también ha sido objeto de investigación dancística desde mediados del siglo pasado. La obra coreográfica "Nux Vómica" (1994) de Juan Bernardo Pineda, es un ejemplo virtuoso del uso del ámbito medio corporal en su puesta en práctica coreográfica. A pesar de que hemos analizado esta pieza entera aparte para incluir en la investigación, y más tarde la volveremos a referenciar en la categorización de áreas de contacto del cuerpo en el suelo, conviene reseñar aquí en este apartado el desarrollo de las secuencias medias en

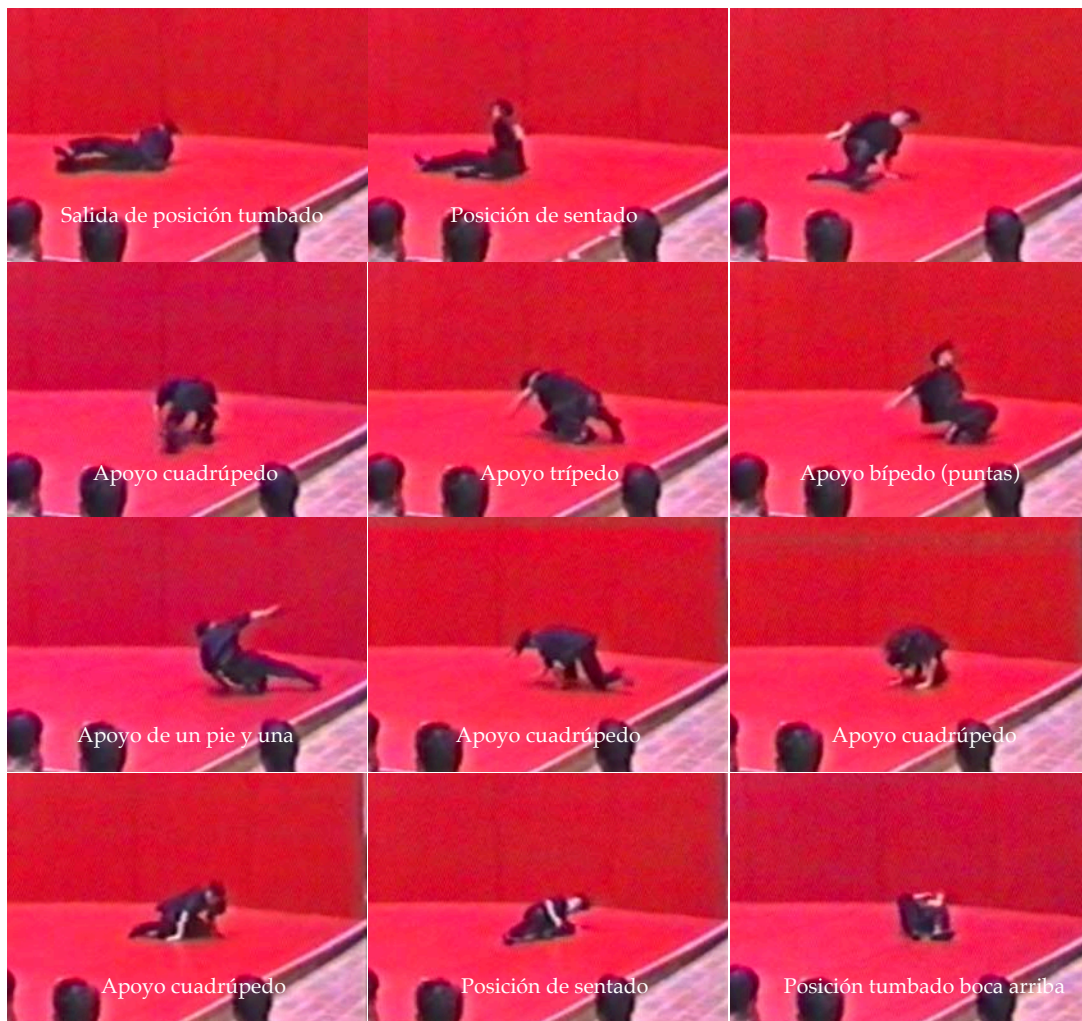


Figura 1.62 - secuencia del giro centrífugo llevado a cabo mediante diversos pasos con diferentes apoyos en *Nux Vómica* de Juan Bernardo Pineda (1994)

¹³ Recuperado de: <http://mercatflors.cat/es/espectacle/self-unfinished/>

desplazamiento que podemos ver en esta obra. En efecto, uno de los hitos de la danza moderna ha sido acceder al suelo desde la vertical, pero ha hecho falta la aparición de la *new dance* a mediados del siglo XX, influenciada por el *breakdance*, el *aikido* o la *capoeira*, para desarrollar toda una técnica híbrida de posibilidades medias con las que sacar beneficio compositivo de los desplazamientos y posiciones a este nivel.

En esta pieza, Pineda desarrolla múltiples variables de esto que decimos, pero destacamos en concreto el giro centrífugo (ver Figura 1.62) como una de las nuevas posibilidades motoras complejas, por la de pasos mediante que se deben realizar para su consecución, del cuerpo en posición acurrucada en cucullas.

La obra "Diffraction"(2011) es, en palabras de la coreógrafa Cindy Van Acker, "a tribute paid to the progressive chaos. Without ever leaving an extremely simple choreographical structure."¹⁴ (Acker, 2011). Una propuesta que desarrolla progresiones de distintas posiciones medias de suelo durante cerca de 35 min. de los 50 min. que dura la pieza en total, estableciendo un diálogo coreográfico de los cuerpos de los bailarines y los tubos de neón que actúan como escenografía al fondo de la escena digno de reseñar. En este sentido, la pieza de Van Acker propone una composición de relaciones luminico-físicas para hablar del caos, donde los cuerpos son presencias a ras de suelo que se organizan, al igual que los tubos de neón, mediante movimientos grupales en la horizontal (ver Figura 1.63).



Figura 1.63 - Fotograma de *Diffraction*, de Cindy Van Acker (2011)

¹⁴ cita extraída de: http://web25.login-36.hoststar.ch/Reso/fileadmin/swissdancedays/ressourcen/bilder/jury/Cindy%20Van%20Acker/Dossier_Cindy_van_Acker_E.pdf

Subcódigo exploración de la verticalidad/horizontalidad

Una vez que el cuerpo accede al suelo y se estudian las posibilidades de movimiento que este contexto espacial ofrece, aparecen nuevos discursos sobre la verticalidad y la horizontalidad y se establecen propiedades y características compositivas de cada uno de estos “estados” físicos. Tras descubrir los componentes significativos que cada uno de estos niveles hace posible, se inicia el juego de la confusión visual y el ilusionismo, o la pura investigación de coreografías idénticas tanto en vertical como en horizontal que buscan experimentar la diferencia gravitacional y su respuesta corporal, con el fin de ofrecer una nueva mirada al público y situar la experiencia dancística un grado más lejos a nivel físico-perceptivo, recurso no exento de cierto extrañamiento en el resultado de sus propuestas. Este subcódigo estudia por tanto la exploración de la verticalidad/horizontalidad en la danza como una más de las exploraciones técnicas del suelo.

Carolyn Carlson propone en “Pneuma” (2014) una pieza de gran carga poética visual, que nos habla acerca de la vida, del movimiento, del cuerpo humano que se activa en contacto con su entorno. Más allá de la belleza intrínseca que despierta esta coreografía y del substrato poético que la sustenta, encontramos una invitación a la libertad de interpretación de los espectadores para con los muchos símbolos que esta pieza contiene. Y al final de todo, el mensaje más clarificador y vehemente que desprenden los cuerpos: no hay que tener miedo a la vida.

Hay muchos momentos destacables en la obra que hacen un uso del suelo peculiar, pero cabe destacar una escena al final de la pieza en la que vemos dos bailarines en posición horizontal simulando una falsa verticalidad. En efecto, tal y como podemos apreciar en la imagen 1.64, el bailarín se sitúa sobre un taburete en posición recostada pero con la actitud y la posición vertical tumbada. Lo mismo ocurre con la bailarina que se encuentra detrás de él, solo que esta reposa así, en esta actitud, sobre el suelo.



Figura 1.64 - Fotograma de la posición de falsa verticalidad en “Pneuma” (2014), de Carolyn Carlson

Cuando hablamos de falsa verticalidad, nos referimos a la ilusión creada fruto de mantener una posición vertical (que respeta la tensión, la actitud, y el alineamiento del cuerpo) en una presentación horizontal. Así, si esta misma Figura 1.64 la giramos verticalmente, nos daremos cuenta que el trabajo físico de los bailarines resulta convincente para una posición vertical real (ver Figura 1.65), y al adoptar esta posición en la horizontalidad están creando una sensación visual que “resuelve” la lectura de esta imagen con extrañeza.

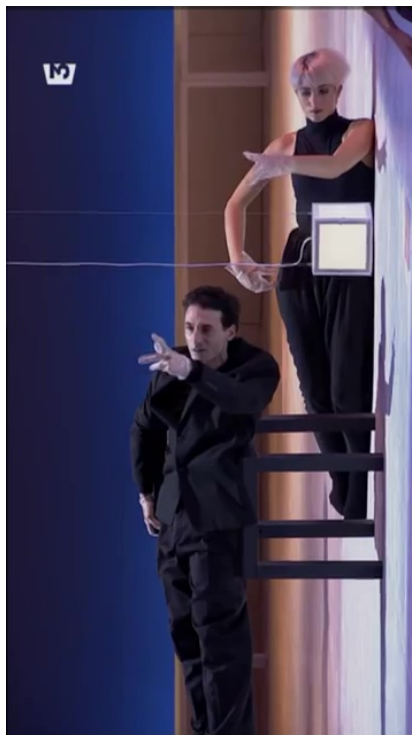


Figura 1.65 - Fotograma anterior invertido 90 grados de la posición de falsa verticalidad

En este apartado también debemos destacar obras que trabajan la falsa horizontalidad. Una de ellas es la improvisación dancística que hace la bailarina Idoia Rossi sobre la música “Esencia de Alma” de Pep Llopis, trabajo que forma parte del estudio de la influencia de la música en la danza de Fabrizio Meschini (2014), trabajo preliminar a su tesis doctoral. Esta investigación parte del estudio de la danza grabada en video, y mediante el análisis cuantitativo del espacio y los elementos técnicos (tales como el espacio ocupado, direcciones y mirada, tipos de desplazamientos/dinámicas, recorridos/trayectorias, alturas/niveles, peso, ritmo y energía corporal) desvela unos resultados que muestran el grado de influencia (estadísticamente muy significativa) de la música en la altura, el peso y forma corporal, recorridos espaciales y/o pasos de las coreografías que se crean.

En el video vemos a Idoia Rossi (la bailarina que realizó improvisaciones coreográficas ante la cámara destinadas a este estudio) desarrollando una danza sobre la pared que presenta un carácter, un peso, una tendencia del movimiento hacia una falsa horizontalidad (Figura 1.66). La liviandad de sus gestos, junto a la búsqueda de posiciones sostenidas sobre un pie en puntas, el hecho de estar pegada a la pared y realizar movimientos que se apoyan sobre ella emulando que pesan tal cual los tuviera descansando sobre el suelo... toda esta voluntad por parte de la bailarina de tratar de confundir mediante apoyos y pesos al espectador, es

una muestra de la falsa horizontalidad que busca imprimir la sensación de estar flotando mediante la coreografía improvisada.



Figura 1.66 - Fotograma de “Almas” de Blas Payri, danza improvisación de Idoya Rossi para el estudio de la influencia de la música en la danza de Fabrizio Meschini (2014)

Estos recursos escénicos (por otra parte muy extendidos en el cine) serán posteriormente tratados en la categoría de contacto del área del cuerpo en el suelo, donde hemos creado un subcódigo específico de falsa verticalidad y falsa horizontalidad.

Otra de las piezas que cabe reseñar en este subcódigo de exploración de la verticalidad/horizontalidad técnica del suelo es “Nux Vómica” (1994) de Juan Bernardo Pineda, donde vemos como el coreógrafo (que también es el bailarín de este solo dancístico) desarrolla la misma coreografía en posición bípeda sobre la pared que en el suelo en posición tumbada.

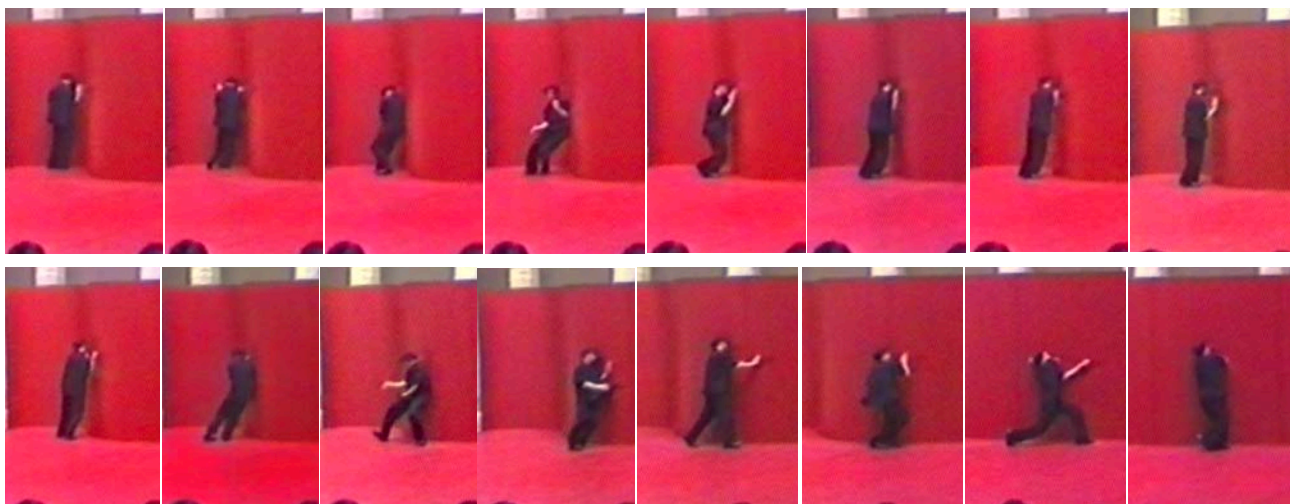


Figura 1.67 - Arriba, secuencia detalle del giro/rodamiento sobre la pared; abajo, secuencia detalle de la segunda parte de la frase, que incluye giro/rodamiento más paso interno (entre la pared y la pierna derecha) para avance frontal a la pared en dirección lateral (1994)

Para ello, primero plantea la utilización de una pared curvada sobre la que se desliza en posición bípeda rodando su espalda sobre ella. Esta pared, situada al fondo de la escena y que presenta un relieve irregular de carácter curvo con diversas zonas cóncavas y convexas, sirve al bailarín de superficie generadora de la acción de rodar, y así vemos como va describiendo una frase de pared que le lleva de un lado al otro del escenario en varias repeticiones del trayecto (ver Figura 1.67).

Después de esta introducción, el bailarín cae al suelo. Una vez aquí, inicia la secuencia réplica de la que estaba realizando sobre la pared, esta vez rodando desde la posición tumbada boca abajo en escorzo de pies (ver Figura 1.68).

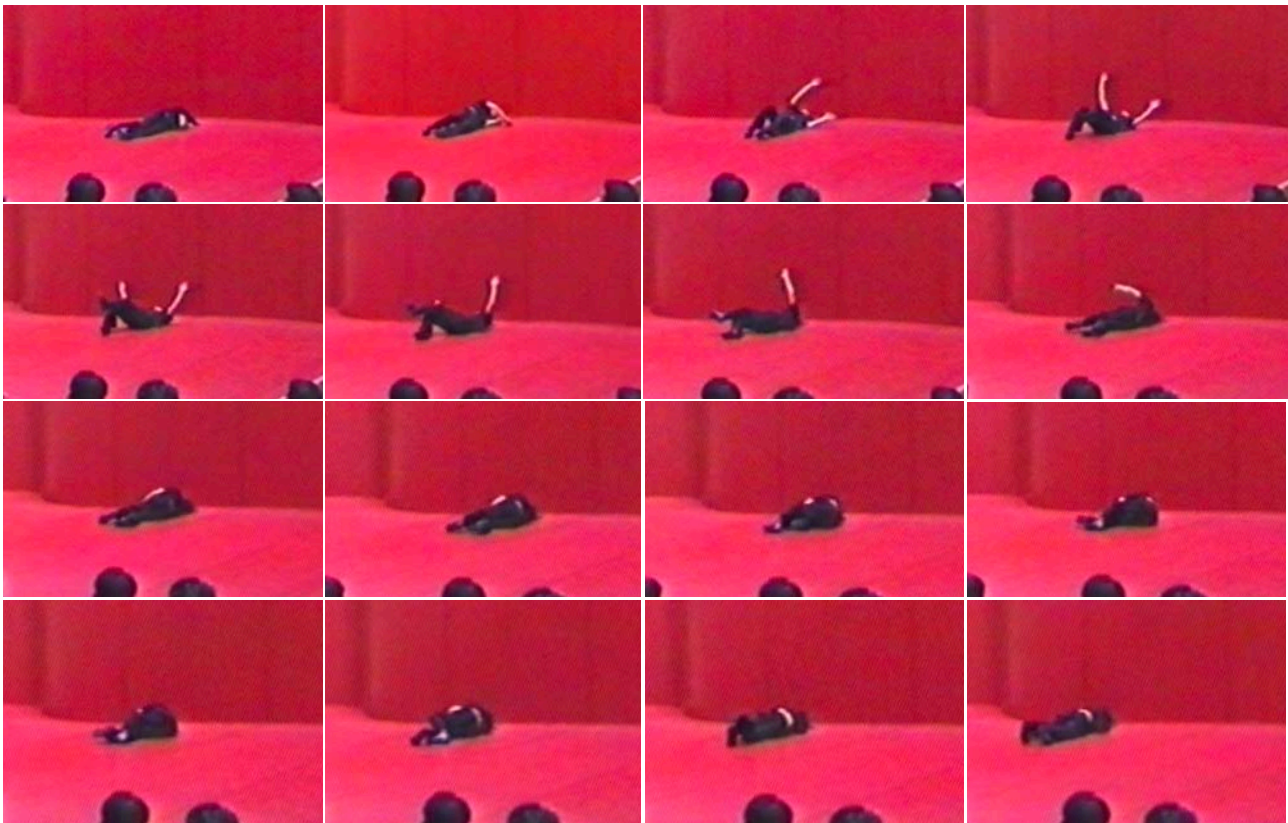


Figura 1.68 - Secuencia detalle de la frase de rodar y cruzar pierna para avance lateral que antes desarrolló sobre la pared, ahora en el suelo. Se trata de una réplica, ahora en horizontal y con el suelo como “pared”

Este ejercicio de Pineda en “Nux Vómica” le permite explorar todas las variables que una secuencia coreográfica puede desvelar cuando se aplica de manera idéntica en los dos planos, vertical y horizontal. En ese sentido, más que un extrañamiento ante lo que vemos (Pineda no trata de crear ningún tipo de ilusionismo en esta operación) se trata de una constatación empírica de los efectos de la gravedad en el peso, y cómo esto influye a la hora de desplazar el cuerpo en la horizontal (con sus ventajas y desventajas). Así, Pineda iguala las posibilidades de desarrollo coreográfico en vertical al plano horizontal, y esta obra realiza a partir de aquí toda una exhibición virtuosa de desplazamientos, rodamientos, inversiones, saltos y suspensiones del cuerpo en el suelo con el fin de demostrar esas posibilidades. Lo que viene a sacar en conclusión que ante todo estamos en un medio, el suelo, todavía desconocido en el plano de la explotación coreográfica de sus posibilidades; pero también nos enseña que con este ejercicio tan sencillo podemos descubrir nuevas maneras de desplazarnos, o

girar/rodar que nunca serían aplicables a la vertical, y en el sentido inverso también; es decir, que cada plano (vertical u horizontal) tiene su propia gramática y múltiples combinaciones, y las oportunidades en ese sentido que contiene el suelo todavía están por descubrir.

Esta exploración de la verticalidad/horizontalidad en la danza nos servirá de puente comunicante con el cine, dado que estas investigaciones de falsa horizontalidad/verticalidad así como el trabajo de reproducción de coreografías idénticas en ambos estados, de pie y tumbados, responden a un intento por entender y desarrollar la destreza física en ambos niveles, tal y como define Deleuze para referirse a la “concepción moderna del movimiento”:

los contemporáneos podían ser sensibles a una evolución que arrastraba a las artes consigo y cambiaba el estatuto del movimiento, inclusive en la pintura. Con mayor razón, la danza, el ballet, el mimo abandonaban las figuras y las poses para liberar valores no de pose, no pulsadas, que referían el movimiento al instante cualquiera. Con ello, la danza, el ballet, el mimo pasaban a ser acciones capaces de responder a accidentes del medio, es decir, a la repartición de los puntos de un espacio o de los momentos de un acontecer. Todo esto comulgaba con el cine.

(Deleuze, 1994, pp. 20)

Subcódigo exploración posibilidades técnicas de elementos mediadores

En este subcódigo destacamos propuestas que utilizan elementos mediadores y cuya única función se queda más en una demostración técnica que en una coreografía. Dentro de este subcódigo podemos encontrar el *pole dance*, también conocido como barra americana, donde la bailarina realiza posiciones invertidas, giros y posturas en suspensión valiéndose únicamente del apoyo en una barra vertical para sostener su cuerpo mediante las manos o las posiciones de pinza realizadas con las piernas. También lo vemos en las camas elásticas (*bouncing beds*), elementos mediadores que permiten construir piruetas en el aire, giros triples a una altura considerable del suelo e impactos inverosímiles en la cama elástica para despertar la ovación del público (ver Figura 1.69).



Figura 1.69 - Natalia Tatarintseva en la *World Pole Dance Championships 2016*; a la derecha, número de “bouncing beds” dentro del espectáculo “Corteo” (2005) del *Cirque du Soleil*

Otras variantes de este subcódigo las encontramos en los trampolines, elementos propios del circo que incorporan la altura como elemento de proyección del cuerpo sobre camas elásticas para ofrecer el juego de caer y recuperarse sobre la misma superficie elevada desde donde se inicia todo; o el aro o rueda Cyr, una nueva variante de danza aérea dentro de las artes circenses que plantea el juego del cuerpo con un aro de grandes dimensiones mediante el cual realiza formas, giros y nudos aprovechando el movimiento oscilatorio de la rueda manipulada por el acróbata (ver Figura 1.70).



Figura 1.70 - Fotograma del número de trampolines sobre camas elásticas dentro del espectáculo "La Nouba" (2005) del Cirque du Soleil; a la derecha, Valérie Inertie con un aro Cyr en el 35º Festival de Monte Carlo (2010)

Un último caso a destacar lo representan los bastones, elementos parecidos a los palos por su longitud (casi tan altos como una persona) que en la compañía *Pilobolus* trabajan como elemento mediador para los desplazamientos, saltos y otros movimientos contenidos en la pieza "Empty Suitor" (1980) bajo la dirección artística de Robby Barnett (Figura 1.71).



Figura 1.71 - Fotogramas extraídos de "Empty Suitor" (1980) de *Pilobolus*

Estos híbridos de danza-circo han introducido nuevos elementos a la escena que han necesitado ser estudiadas y trabajadas para sacarles el máximo provecho en función de ofrecer un producto más espectacular que artístico. En efecto, la idea es explorar todas las posibilidades de estos elementos con la acción o manipulación efectuada con el cuerpo, y tanto el resultado como el propio entrenamiento presenta características atléticas y gimnásticas más que dancísticas o performativas.

Código función sonora del suelo

El suelo escénico puede utilizarse como fuente sonora por mediación de la acción humana. Son las danzas populares como el flamenco o el *Irish stepdance*, pero también las enmarcadas en la cultura jazz como el *tap dance*, las encargadas de introducir el fenómeno sonoro en el campo coreográfico, y en el caso concreto de esta última, alcanzando una exposición mediática sin parangón gracias al cine.

Este código se caracteriza por la preeminencia de la acción de los pies sobre el suelo para producir sonido, pero también encontramos ejemplos donde los bailarines usan las manos u otras partes del cuerpo en determinadas coreografías para producir sonido.

Subcódigo evitando el impacto sonoro en el suelo

Este suelo es el preferido por la danza clásica, ya que el cuerpo ideal del ballet (aparte de la ingravidez) es el que se traslada sin hacer ruido. La técnica de puntas y medias puntas supone una conexión silenciosa por definición con el suelo debido a que reduce al máximo el contacto del cuerpo con la superficie sobre la que el bailarín camina, y reduce los efectos sonoros del desplazamiento gracias a la sujeción permanente y elevada del peso de los bailarines sobre puntas en pro de la ligereza de formas requeridas en esta técnica. No obstante, cabe decir que la aspiración al silencio físico en el ballet no es exclusiva de las puntas, sino que está en todas las acciones contenidas en este, tanto en desplazamientos como en saltos o *portées*.

Aparte de las consideraciones técnicas del ballet clásico para evitar emitir sonido alguno, encontramos razones perceptivas y relativas a la convención escénica en este género que operan en este sentido para evitar el suelo sonoro:

Así pues, cuando vamos a presenciar un ballet, no queremos oír cómo chirría la resina que impregna las zapatillas de raso de los bailarines en su agarrarse al suelo, tampoco queremos ver la tensión y el sudor producidos por el esfuerzo ni escuchar su respiración agitada. La distancia entre el artista y el público fue apuntada por E. Bullough (1957) como, en general, un factor fundamental para la apreciación estética de las representaciones. Sin embargo, aunque la conciencia de estos detalles no forme parte de lo que desea ser mostrado, e incluso desvíe la concentración de los verdaderos valores de la obra, debe reconocerse que puede proporcionar al público una visión especial de algunos elementos. Por ejemplo, puede hacer consciente al público de la dificultad que envuelve un movimiento que de otra manera parecería sencillo. Por supuesto, el objetivo de la obra es lograr la ilusión, que depende de que no se evidencien dichos factores circunstanciales y de nuestra capacidad para aplicar ciertas convencionalidades a la representación.

(Álvarez Puente, 1994, p. 178)

En la categoría desplazamiento horizontal con respecto al suelo explicamos las características técnicas de los desplazamientos tales como caminar, correr o saltar del ballet, y aquí tan sólo apuntaremos a la anulación sonora del suelo en la danza clásica como una constante histórica y que prevalece aún hoy en día, tanto en las piezas de repertorio como en los nuevos ballets.

Subcódigo uso percusivo del suelo

Subsubcódigo percusión con los pies

Nombres como John W. Bubbles, con su debut en Washington en el año 1919¹⁵ bailando *tap dancing* en un vodevil al estilo de los *minstrel show*¹⁶, o Fred Astaire y Ginger Rogers como pareja artística omnipresente del cine musical norteamericano de los años 30 suponen la representación de un género, el *tap dancing*, que aún a día de hoy se encuentra ligado al musical (tanto en el medio teatral como en el cinematográfico) como su forma específica de danza (ver Figura 1.72). La “danza del golpecito”, tal y como se traduce al castellano el término *tap dancing*, es una forma de danza caracterizada por el uso de los sonidos que los zapatos generan tras golpearlos de distintas maneras en el suelo como forma de percusión. Existen dos variaciones importantes en esta danza: el golpe de ritmo (jazz) y el golpe de Broadway, este último centrado en la danza como parte fundamental de una pieza de teatro musical; el toque de ritmo, en cambio, está mucho más enfocado a la musicalidad, y los bailarines forman parte de la tradición del jazz. A pesar de esta pequeña distinción, ambos tipos de *tap dancing* comparten el mismo procedimiento respecto del toque sobre el suelo. Fundamentado en el trabajo rítmico de marcar la síncopa sobre cualquier música, los zapatos vienen revestidos por una placa metálica tanto en el talón como en las puntas, y la danza está basada en las múltiples combinaciones de toque



Figura 1.72 - Imágenes icónicas de John W. Bubbles (a la izquierda) y Fred Astaire & Ginger Rogers (derecha), grandes artistas del *tap dancing*

¹⁵ Recuperado de: <https://findingaid.lib.byu.edu/viewItem/MSS%208026>

¹⁶ Los *minstrel show*, o *minstrelsy*, eran un tipo de espectáculos norteamericanos desarrollados durante el siglo XIX de corte cómico que contenían sketches, variedades, baile y música. Estos espectáculos eran protagonizados mayormente por personas blancas que se pintaban la cara y las manos de color negro con el propósito de desempeñar el papel de los afroamericanos, que no salían nada bien parados en este espectáculo-parodia puesto que los representaban como vagos, maleantes o supersticiosos (recuperado de: <http://www.ferris.edu/jimcrow/coon/>). También hubo compañías de *minstrel show* que contenían algunos actores afroamericanos, o incluso compuestas únicamente por afroamericanos.

que ofrecen los cuatro puntos repartidos en los dos pies aplicados a la acción de caminar, correr, saltar y/o deslizarse por la escena. Este tipo de danza ha traspasado los límites del teatro musical y el cine para insertarse en producciones de danza contemporánea (considerada más “cultura”) e incluso en propuestas de videodanza. Tal es el caso de los tres ejemplos siguientes, variados en cuanto a estilos y época de producción, que trabajan el golpe de los pies en el suelo para producir sonido a la vez que para desarrollar una coreografía rítmica (ver Figura 1.73).



Figura 1.73 - Fotogramas del film de danza “Ekman’s Tap Dance” (2007)

El afamado coreógrafo Alexander Ekman realizó un videodanza en el año 2007 donde realiza una reflexión rítmico cinética sobre la *tap dance* en la que acentúa y multiplica mediante los efectos de la edición de vídeo la partitura rítmica de los golpes.

En la pieza de videodanza “Gif me” (2017) de Natalia Wilk encontramos un uso más rudimentario del golpe de pies en el suelo (en este caso, los zapatos no contienen placas de metal), aunque se realiza idéntico proceder a nivel de edición de vídeo para amplificar los golpes a modo de *loop* de repetición (Figura 1.74).



Figura 1.74 - Fotograma “Gif me” (2017) de Natalia Wilk

En el ámbito de la producción de danza contemporánea escénica encontramos a Wim Vandekeybus y su reciente pieza “Speak low if you speak love” (2015) que utiliza los zapatos típicos de *tap dance* con el refuerzo de placas metálicas para realizar puntuaciones sonoras en los desplazamientos y pasos de tipo contemporáneo-*new dance*. Aquí vemos un pequeño amago a la técnica del *tap dancing* con secuencias en las que los bailarines modifican el apoyo en el suelo para que suene alternadamente el talón y la punta, pero no despliega a partir de aquí una partitura rítmica ni acopla la danza de los bailarines a ninguna música que pueda llevarnos a relacionar su danza con el teatro musical (ver Figura 1.75).



Figura 1.75 - Fotograma del taconeo en “Speak low if you speak love” (Vandekeybus, 2015)

El baile flamenco comparte con el *Irish stepdance* la manera de golpear el suelo con zapatos sin refuerzo de placas metálicas en las suelas. Este baile, que comparte similitudes en el uso del zapateado con las danzas tradicionales de la mayoría de países latinoamericanos (como son Cuba, Venezuela, Colombia, México o Perú) se caracteriza por un procedimiento polirrítmico que llega a distinguir entre zapateos, taconeos y zapateado (Ríos Vargas, 2002, p. 52) en el que el baile y la guitarra establecen un diálogo permanente donde explayarse técnicamente ambos:

Sobre el baile al igual que sobre el canto o la guitarra, poseemos documentación escrita desde hace aproximadamente dos siglos, y así esta faceta del baile nos llega hasta nuestros días de tres formas diferenciadas, como son el zapateado, el punteado y el zapateo, donde en este último se deja entrever el temperamento y la garra del bailarín-a. El zapateado es una forma de baile español que se caracteriza por la vivacidad de sus movimientos y que se ejecuta con vivo taconeo y, mientras el bailarín o bailarina lo desarrolla, la guitarra, el jaleo y el compás quedan en una total y absoluta mudez; el zapateo consiste en acompañar un determinado tañido siguiendo el compás con los pies y marcando el mismo con las palmas, mientras que el punteado consiste en un perfecto juego de pies, siendo éste ágil, suave y ligado, ejecutando normalmente con poco ruido y menos estridencia, donde resaltan filigranas, adornos y replantes.

(Ríos Vargas, 2002, p. 52).

Una de las artistas que busca la confluencia del baile flamenco con otro tipo de danzas contemporáneas es Rocío Molina, quien baila en “IMPULSO” (2016) junto al bailarín de hip-hop Storyboard P. Lo interesante de esta pieza es que la coreografía es totalmente improvisada y no hay más música que el taconeo y otros sonidos causados por el propio baile, y esto permite entender y seguir mejor la rítmica que se realiza con los pies contra el suelo en el flamenco (ver Figura 1.76).



Figura 1.76 - Fotogramas de distintos momentos de “IMPULSO” (2016) de Rocío Molina y Storyboard P.

Por último, dentro de este subcódigo, conviene destacar el *Kathak* hindú como una variante de golpeo de los pies contra el suelo que produce un sonido muy particular (ver Figura 1.77). En esta danza, los pies están desnudos para el golpeo de suelo, pero en este caso el sonido del choque de la planta del pie con la madera se junta con el sonido que causan las pulseras anudadas a los tobillos (compuestas de cascabeles, y conocidas como *Ghungrus*¹⁷) que resuenan a cada golpe. Aquí el sonido proviene de manera indirecta por la vibración derivada del golpe de pie en el suelo, se trata de un sonido colateral a la propia acción que se da entre el pie y el suelo, pero ese sonido supone un medio eficiente de comunicación con la divinidad hindú y conforma la forma primordial del acto místico:

Through rhythm and repetition the performer enters the eternal circular space of *rasa lila*, which is symbolically marked by the cyclical time of melodic circles in *Kathak* repertoire. In Vatsyayan's [1983: 4] words this is the cyclic time of the universe with a "constant rhythm of evolution and devolution." With the sound of the *ghungrus*, the incessant rhythmic beats, passionate singing, and melodic cycles, the body in *riaz* merges with that of the *bhakta* (which literally means one who partakes or participates), as a partaker in *lila*, in their love for Krishna. In this sense the performer is identical to Radha, the lover and the eternal devotee of Krishna [...] Thus *rasa*, which produces



Figura 1.77 - Fotogramas de los pies en la danza *Kathak* hindú, con los *Ghungrus* alrededor de los tobillos

¹⁷ Extraído de: http://www.tarang-classical-indian-music.com/indian_musical_instruments/ghungroos.htm

such passionate pleasure, causes reenactments of the mythic ritual performance or lila in the minds of the performers whose bodies remain absorbed in the ritual of riaz.

(Chakravorty, 2004, pp. 7-8).

Subsubcódigo percusión con las manos

Realizar sonido percusivo en el suelo con las manos resulta cuanto menos poco común en el contexto dancístico, siendo una expresión más relacionada con el teatro físico o los espectáculos de percusión corporal de corte circense (como los realizados por la compañía israelí *Mayumaná*, e, g.). No obstante, el coreógrafo Alexander Ekman contiene en su haber una coreografía coral en la que se utilizan unos paneles de madera con los que la compañía de baile juega a construir estructuras escenográficas diversas y a realizar números percusivos. El momento concreto en el que se produce la percusión de manos sobre las tablas presenta a la compañía distribuida por el escenario con un grupo de músicos detrás de ellos tocando una pieza en directo, a



Figura 1.78 - Fotogramas de "Cacti" de Alexander Ekman; arriba con el Nederlands Dance Theatre (2012), y abajo con el Boston Ballet (2017)

la que los bailarines responden mediante sus manos y su voz marcando la pulsación de la música y sus contratiempos (ver Figura 1.78). Esta producción de ritmo mediante los brazos, que implica a todo el cuerpo pero que necesita de su inmovilidad para mantener una posición adecuada con la que poder golpear el suelo siguiendo la partitura rítmica, recuerda vagamente a la “Musique des tables” (1987) de Thierry de Mey, pieza eminentemente musical pero que contiene una gran carga dancística puesto que se trata de una partitura rítmica a tocar únicamente con las manos (ver Figura 1.79).



Figura 1.79 - Fotograma de “Musique des tables” (1987) de Thierry de Mey (filmación de Christopher Salvito en 2014)

Subcódigo sonido residual/involuntario

Este subcódigo define aquellos momentos en danza en los que no se busca específicamente generar sonido, pero el sonido está ahí porque los bailarines lo generan moviéndose o realizando determinadas acciones de desplazamiento. El tipo de acción que se realiza, así como el material del que se compone el suelo en el que se baila, son determinantes a la hora de que se produzca sonido involuntario, y además permiten un sonido u



Figura 1.80 - Imagen general de “Multitud” (2011) de Tamara Cubas

otro. Los dos ejemplos que tomamos como referencia pertenecen a la coreógrafa Tamara Cubas, y en ellos vemos dos maneras de generación de sonido mediante la acción del bailarín: por un lado, en “Multitud” (2011) existe una música que acompaña la pieza a lo largo de su duración, pero con momentos importantes de silencio entre tema y tema; aquí es donde Cubas propone distintas acciones como la que observamos en la Figura 1.80 en la que el grupo de bailarines van levantándose intermitentemente y corren por el espacio sobre cuatro apoyos, provocando en determinados momentos un sonido parecido al trote de un grupo de caballos por la rapidez de sus desplazamientos.

La siguiente pieza a comentar, “Puto gallo conquistador” (2014) de la compañía Perro Rabioso bajo la dirección de Tamara Cubas, consta de un espacio con el suelo cubierto de telas de distinto tejido. Al igual que en la pieza anterior, existen momentos (la mayoría) donde no hay música de fondo. Durante toda la pieza los bailarines se desplazan provocando un sonido constante, unas veces más nítido que otras (como en el ejemplo de la Figura 1.81, donde se arrastran en posición decúbito ventral por toda la escena y generan el momento de máximo sonido en la pieza) pero siempre sea cual sea la acción, el tipo de movimiento, la intensidad o la dinámica del desplazamiento, escuchamos y vemos la pieza grande de diferentes telas que cubren el suelo responder a sus movimientos.



Figura 1.81 - Fotograma de “Puto gallo conquistador” (2014) de la compañía Perro Rabioso bajo la dirección de Tamara Cubas

Discusión

En esta categoría hemos estudiado los significados de la posición del cuerpo respecto al suelo, tratando de clasificar las posiciones de los bailarines o los *performers* que se acercan o entran él, a distintos niveles de este y desde dinámicas diversas, en relación al código que utilizan para representar sus piezas.

La producción dancística académica que sigue parámetros del lenguaje clásico trabaja muy poco el suelo, y cuando lo usa es mayormente para representar una caída por muerte, un cuerpo que se despierta o un “cisne” que se acurruca. Observamos que realmente sólo se remite a su función figurativa pura, y en obras abstractas del lenguaje clásico como “Stravinsky Violin Concerto” (1972) o “Mozartiana” (1981), ambas con coreografía de Balanchine, no hay uso del suelo, cuando este mismo autor lo ha utilizado abundantemente en otras obras suyas anteriores. En las obras de William Forsythe, que no tienen argumento por regla general, no hay apenas suelo. Por contra, en las coreografías de Pina Bausch el suelo es un espacio en el que cae de manera recurrente el cuerpo de baile, y sus caídas desprenden un sentido trágico que nos remiten a los sentimientos de tristeza profunda, indefensión o desesperación. En otro extremo, encontramos las caídas coreográficas de Wim Vandekeybus, que persiguen deslumbrar por su crudeza y destreza técnica y no son mas que una acción entre muchas otras de carácter gimnástico que provocan cierto vértigo por la velocidad en la que se ejecutan. En todos los casos descritos los cuerpos irremediabilmente caen, aunque llevándose a cabo de distintas maneras de acuerdo al lenguaje de la pieza que ejecutan, y en mayor o menor medida estas caídas también van conformando un eslabón más en la codificación de la propuesta de cada creación.

Desde “Flore et Zéphire” (1796) de Charles-Louis Didelot, donde los bailarines se desplazaban por el espacio sujetos a cables que les obligaban a sostenerse de puntas, hasta la depuración técnica de la posición *en pointe* de Maria Taglioni (considerada la primera bailarina en subirse a las puntas para bailar) pasó alrededor de un siglo, “donde los bailarines iban subiendo cada vez más alto sobre los tres cuartos de punta” (Markessinis, 1995, p. 97). Esta huida paulatina y definitiva del suelo en el ballet, que con Carlo Blasis y su “*Traité élémentaire, théorique, et pratique de l'art de la danse*” (1820) se formaliza enfatizando así el sentido artístico de este lenguaje, alcanza a partir de la segunda mitad del siglo XIX su época dorada con las coreografías de Petipa, y no encuentra reacción hasta principios del siglo XX con las nuevas ideas coreográficas desarrolladas en Rusia, que en época zarista fue refugio de los grandes maestros y coreógrafos franceses e italianos. El punto de inflexión lo supuso la creación de los Ballets Rusos en 1911 por el emprendedor Serge de Diaghilev (1872-1929) y el bailarín, maestro y coreógrafo Mikhail Fokine (1880-1942), este último considerado una figura transitoria entre el clasicismo de Petipa de finales del siglo XIX y el Ballet moderno que evolucionó en la primera mitad del siglo XX (Clarke & Crisp, 1973, p. 117).

Con “*L'Après-midi d'un faune*” (1912) coreografiado por Vaslav Nijinsky, comienza un uso del suelo Figurativo más desligada de la mera narración del ballet decimonónico; y en paralelo Mary Wigman, representante de la *freie Tanz*, con su pieza “Hexentanz” (estrenada en el año 1914¹⁸, mientras era estudiante

¹⁸ (Manning, 2006, p. 41)

de Laban, pero filmada en 1926) pasa del uso del suelo figurativo al ritual o abstracto mediante una composición coreográfica que se centra en el movimiento corporal en sí mismo y no en un argumento o historia concreta.

Tras analizar las obras y los ejemplos contenidos en esta categoría, podemos distinguir que el clasicismo utiliza el suelo cuando lo requiere argumentalmente, bien sea en situaciones derivadas de la propia acción, o por imperativo caractereológico del personaje que cae. El modernismo tiene varias utilidades del suelo donde predomina el sentido argumental (figurativo), pero sobre todo se utiliza de manera simbólica y expresiva. Podemos verlo en diversos ejemplos tratados: el uso apuntado en "Hexentanz" (1914) es sobre todo figurativo (una bruja sentada), mientras que en Graham el suelo se utiliza como simbolización/figuración de las relaciones de poder (el herético en la versión de Edipo Rey "Night Journey" de 1956), la muerte o la derrota.

Tras el análisis de las cuatro versiones de "Le Sacre du Printemps" (1913), una de ellas reposición de la coreografía original de Vaslav Nijinsky por Millicent Hodson y Kenneth Arche en 2013, se extraen diversas cuestiones relativas a las funciones del cuerpo con respecto al suelo que conviene comentar. La coreografía original de Nijinsky se caracteriza por un uso del suelo ritual, nada ballético, aunque claramente figurativo:

Nijinsky, because of his contact with authentic ritual traditions through Roerich and no doubt also because of his mastery of *unnatural* balletic technique, stressed the significance of Le Sacre du Printemps through increase strain, aggravated unnaturalness and effort. The asymmetry of the gestures and the fragmentation of movement as each members of a group began at a different time - these aspects of Nijinsky's dance were a subversion of classical tradition to show the difficulties, even exaggerate them, to expose the roots of theatrical dance in ritual.

(Hodson, 1986, p. 74).

También conviene apuntar que el suelo en "Le Sacre..." de Nijinsky es estructural, dado que los grupos de baile que se conforman a lo largo de la pieza se definen entre los que están de pie y sentados, así como las escenas también se inician o terminan con el uso del suelo. Podemos decir que la introducción del suelo en "Le Sacre du printemps" de Nijinsky es drástica, si lo comparamos con las propuestas realizadas hasta ese momento, donde en la mayoría de las coreografías se utilizaba bien poco (y sin sentido coreográfico) o nada.

De hecho, con Nijinsky se inaugura la utilización estructural del suelo; por primera vez, la coreografía se define mediante la posición corporal respecto a este.

La versión de Maurice Béjart (1959/1968) contiene un sentido figurativo, pero también simbólico y ritual, con relaciones de poder y líneas coreográficas (suelo, aire) muy dibujadas. La coreografía entonces no se puede entender sin el suelo y su importancia semántica.

Con la versión de Pina Bausch (1975/1978), entra la función expresivo-dramática (expresionista) del suelo. La posición respecto al suelo, su uso y el estado de ánimo del personaje van de la mano, aunque sigue estando presente el lado figurativo y la ordenación de grupos de pie y de suelo.

En la última versión que hemos trabajado, la del coreógrafo Angelin Preljocaj (2001), el suelo se utiliza de manera figurativa y simbólica, y mantiene en determinados momentos el sentido ritualista (con las estructuras

móviles que posibilitan distintos niveles de suelo) de sus predecesoras. En todas las versiones de “Le Sacre...” encontramos que la posición personajes de pie versus personajes agachados o en el suelo, forma parte del motor de la coreografía. La *new dance* aporta un uso del suelo de manera abstracta. El suelo forma parte del corpus de técnicas y prácticas, además de ser elemento común en las composiciones coreográficas dentro de este lenguaje, sobre el que se realiza una exploración de las posibilidades técnicas del cuerpo respecto a él mediante caídas, levantamientos, rodamientos, etc. El lenguaje *new dance* se dedica a explorar qué se puede hacer con-en-desde el suelo como investigación técnica, e incluso a veces encontramos ciertas obras o propuestas exploratorias que ya son obras en si mismas. Las otras danzas como el *breakdancing* o similares (dentro del género *street dance*) entrarían dentro de la *new dance* por la utilización del cuerpo que proponen, el uso de éste con respecto al suelo y la virtuosidad técnica desarrollada en él.

También conviene destacar en este sentido otras exploraciones o usos del suelo relacionados con la exploración de la animalidad o lo orgánico, donde el *Butō* ha influenciado mucho, así como también todos los artistas de *performance*, *body art* e incluso la vertiente más social de la *new dance* (encabezada por Anna Halprin). En las diversas manifestaciones *new dance* podemos encontrar usos muy variados del suelo. Comparamos “El naufrago de la aurora” (2016), de Blas Payri y “Étude sur sable, n° 1” (2017) de Rafel Arnal al respecto (Figura 1.82): ambas piezas de videodanza presentan un cuerpo desnudo realizando diversas acciones a la orilla del mar, predominando los desplazamientos en el suelo y las posiciones tumbadas. “El naufrago...” está enmarcada dentro del género *butō*, del que Denis Sanglard (el bailarín en la pieza) es un experimentado representante dentro de la escena francesa, mientras que en “Étude...” soy yo quien baila, desarrollando

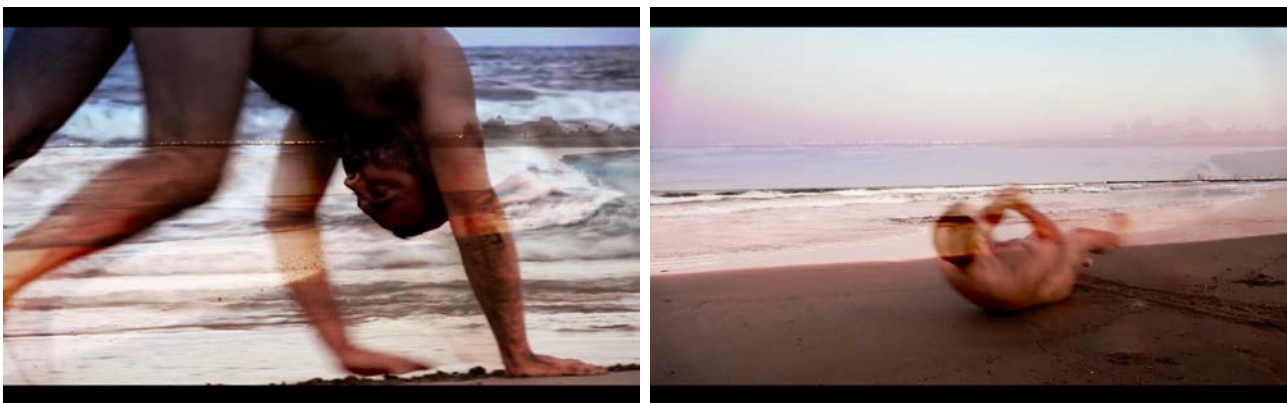
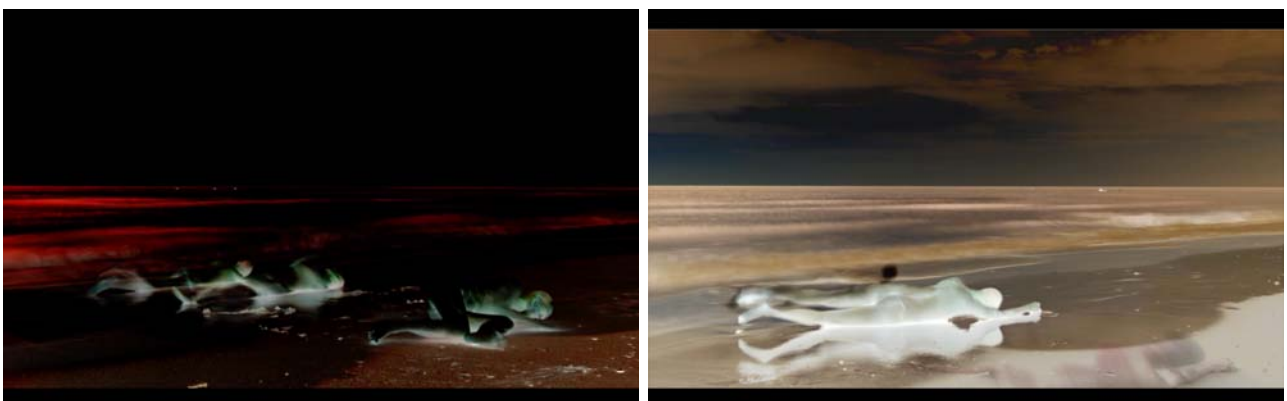


Figura 1.82 - Arriba, fotogramas de “Étude sur sable, n° 1” (2017) de Rafel Arnal; abajo, de “El naufrago de la aurora” (2016), de Blas Payri



desplazamientos y pasos propios de ejercicios de *Release* o influencia de las artes marciales. La exploración de Denis es mucho más orgánica, explora el cuerpo como un elemento tierra-agua, y se rodó en la aurora, empezando a trabajar antes que acabara la noche para establecer un contacto con el lugar y la atmósfera (al estilo de las propuestas *butō* enmarcadas en el *Body Weather* japonés). En “Étude...” la exploración es más técnica, con una finalidad de experimentar determinados movimientos y desplazamientos en un suelo arena.

Categoría área de contacto del cuerpo con el suelo

Código cuerpo tumbado	88
Subcódigo decúbito supino	88
Subcódigo decúbito prono (o ventral)	93
Subcódigo decúbito lateral (derecho/izquierdo)	96
Código cuerpo recostado	101
Subcódigo boca arriba/abajo y lateral (derecho/izquierdo)	101
Código cuerpo arrodillado	104
Código cuerpo sentado	107
Subcódigo estilo seiza	107
Subcódigo estilo Agura	112
Código sobre un apoyo	118
Código bípedo	121
Subcódigo sobre plantas de los pies	121
Subcódigo en pointe	126
Subcódigo demi pointe	130
Código sobre tres apoyos	134
Código sobre cuatro apoyos	137
Código apoyos invertidos	141
Subcódigo de cabeza	141
Subcódigo de mano(s)	144
Código sin contacto (flotando)	148
Subcódigo elementos suspensorios	148
Subcódigo túnel de viento	152
Discusión	153

Categoría área de contacto del cuerpo con el suelo

Esta parte de la codificación cualitativa estudia el área de contacto del cuerpo con el suelo para ver las posibilidades formales de las posiciones en danza, así como entender la relación que establece el cuerpo con el suelo a nivel de equilibrio, peso o estabilidad. En esta categoría vamos a distinguir códigos de posición del cuerpo y de tipos y/o número de áreas que sirven de apoyo en el suelo. Conviene resaltar que esta categoría estudia específicamente el área de contacto del cuerpo que incluye apoyo con transferencia de peso, sin entrar en desarrollar las diferencias entre contacto y apoyo (Laban).

Categoría área de contacto del cuerpo con el suelo

Código cuerpo tumbado

Subcódigo decúbito supino¹

El 5 de junio de 2015 se presentó una exposición, comisariada por Marc Delcán, en la sala La Gallera de València con el título “BATALLAR // BATALLAMOS so_ grito, tro. Resistencia y cultura común”. En medio de un catálogo de actividades diversas enmarcadas en este evento, en las que se buscaba generar un espacio de arte sonoro y prácticas colaborativas a modo de encuentro común alrededor de diversas expresiones que han empleado elementos tradicionales de la cultura valenciana contemporánea, participé en una intervención performática en la que mediante el canto y el movimiento se buscaba “ocupar tant l'espai vertical com l'horitzontal”² (Delcán, 2015, p. 7).

El espacio expositivo de la Gallera es un claustro cerrado de planta dodecágona con tres alturas, que fue sede en el mismo centro de València de espectáculos de peleas de gallos desde su apertura en el año 1890. Su acceso nos coloca en el mismo patio central donde bregaban los gallos, y desde aquí se divisan las tres alturas en un diseño de vertiginosa verticalidad que obliga a mirar siempre hacia este espacio central desde cualquier punto de la sala en el que estemos.

Precisamente este diseño arquitectónico único le llevó al comisario a plantear una singular activación del espacio mediante diversos juegos de tensión. El primero, incidiendo en la arquitectura del espacio, en sus formas: por un lado, el dodecágono del espacio de la sala, y por otro el círculo instituido temporalmente mediante la instalación ex profeso de una cúpula invertida que buscaba transgredir el espacio arquitectónico de la sala. A su vez, un segundo juego que proponía recrear las tensiones entre obra acústica, sonido creado a través de distintas prácticas programadas en la exposición (arte sonoro, videoinstalaciones, canto en directo, conciertos), frente a las alturas de la sala y las arquitecturas varias. De esta manera, la exposición planteó una intervención del espacio que pudiera ser activado por los participantes a modo de dispositivo para conectar los cuerpos de sus visitantes/participantes y generar constantes posibilidades de encuentro privilegiando el uso del espacio y los tránsitos con instalaciones e intervenciones puntuales y constantes, dado que

la línia historiogràfica es mou de dalt a baix en caiguda vertical, la línia de potència del crit present es mou al nivell horitzontal. Constitució d'un paisatge sonor pròpi a la sala al voltant dels conceptes populars, comuns i explosius del crit, el so i el tro [...] L'espai, en la dimensió vertical, fa de caixa de ressonància semblant a la torre d'un campanar on els crits poden ser projectats des de la part més alta. En aquest cas es juga amb la contradicció d'un campanar no obert a l'exterior. També juga com a metàfora de la gola. L'edifici pren la forma d'una gola alta, amb campaneta al sostre. La gola segueix la metàfora del crit, d'allò necessari per fonar els sons comuns.

(Delcán, 2015, pp. 7-8).

¹ Posición corporal acostado boca arriba, generalmente en un plano paralelo al suelo.

² Recuperado del dossier del proyecto expositivo. Material no publicado

Esta posición de tumbado, con los brazos abiertos y emitiendo sonido, resultó muy ilustrativa para el fin mismo de la pieza arquitectónica construida a propósito en la exposición y que ocupaba la práctica totalidad de la sala central, puesto que se convirtió en un altavoz (en su sentido más literal) del canto *a capella* y sin amplificación que realicé en esta parte final de la pieza.

A tal efecto, mi intervención se planteó desde el inicio como un trayecto que debía transcurrir desde la parte más alta de la Gallera hasta alcanzar el espacio central de la planta baja, donde concluiría la pieza. En este discurrir por el espacio, nos batimos en un duelo de cantos populares El Niño de Elche y yo, y mi último canto se realizó en la misma boca de la cúpula invertida, tumbado en posición decúbito supino (ver figura 2.).

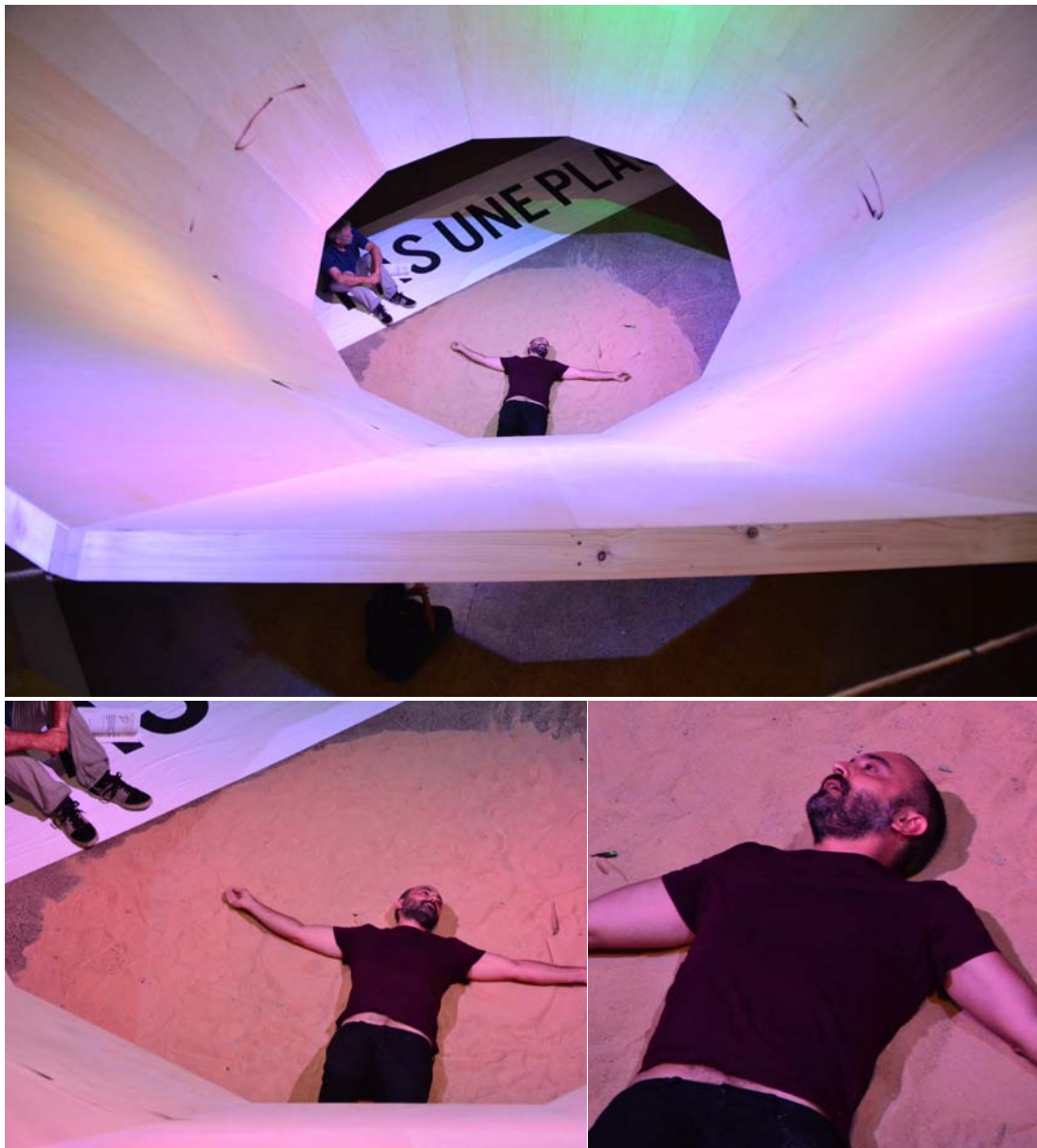


Figura 2.- Tres detalles del canto en posición tumbado boca arriba en la exposición *Bataller Batallern* (Sala la Gallera, València, 13 de junio de 2015)

La posición decúbito supino (tumbada boca arriba) en este caso mantenía el contacto de toda la superficie de la espalda en el suelo, además de la parte posterior de las extremidades. En el caso de los brazos, estos estaban en posición de cruz con las palmas abiertas mirando hacia arriba. La cabeza se mantuvo también descansando en

el suelo, y en determinados momentos realizaba leves giros laterales para asegurar que la proyección de la voz llegaba a los diversos rincones y alturas de la sala donde se situaba el público.

En otra ocasión, pude realizar una acción de canto/danza similar para el evento organizado por la Comisión de ayuda al refugiado del País Valencià CEAR-PV el pasado 1 de junio de 2016 en el Teatre Micalet de València, con el fin de recaudar ayuda para los refugiados sirios. El acto solidario aglutinaba un número de artistas escénicos bajo el título “Casa meua és casa vostra”, y en este caso participé junto al Centre Coreogràfic de Dénia en una pieza coreografiada por Juan Bernardo Pineda.

El inicio de esta pieza partía de la figura de tumbado boca arriba, con los brazos en cruz y en una posición de escorzo de pies ligeramente corregida lateralmente hacia mi derecha respecto al público, que se encontraba en

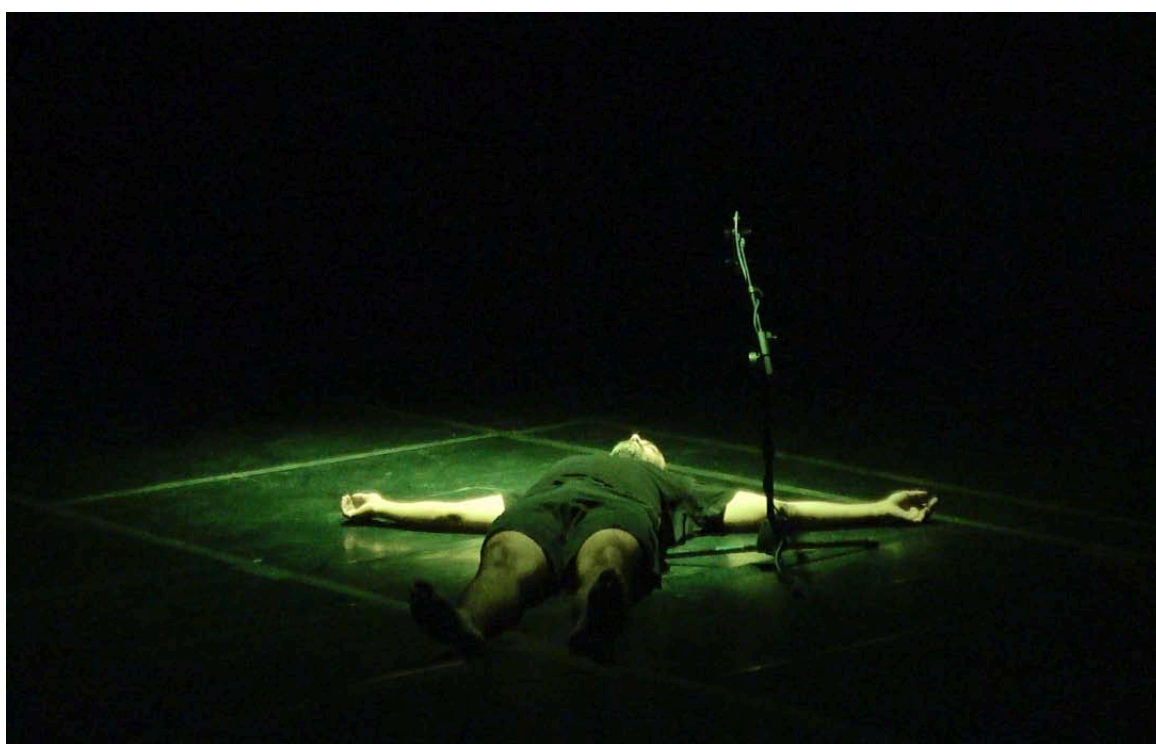


Figura 2.2 - Intro de canto en la pieza de Rafel Arnal & Centre Coreogràfic de Dénia en el Teatre Micalet (València) el 1 de junio de 2016

el patio de butacas de esta sala en disposición a la italiana. En este caso el único movimiento percibido por los espectadores era el producido por el estómago que ascendía y descendía con la respiración combinada con el canto. Un micrófono situado justo a la altura de mi boca amplificaba la voz (ver figura 2.2).

Marie Chouinard creó en 1991 una de sus piezas más celebradas, llamada “Le Trous du ciel”, donde propuso un particular uso del sonido y la danza. Aquí los bailarines tenían micrófonos adheridos a sus cuerpos, y la coreografía era una partitura de sonidos emitidos por el cuerpo de baile junto a una serie de movimientos rituales que referenciaban la vida en las vastas llanuras cubiertas de nieve de los extremos del planeta Tierra. Esta pieza es un poema dancístico que celebra mediante la danza y el sonido humano nuestra cultura ancestral y los orígenes rituales de nuestra cultura como seres humanos, encarnada en la historia de una pequeña comunidad que viaja durante la noche acompañados por los destellos de la aurora boreal, y durante este

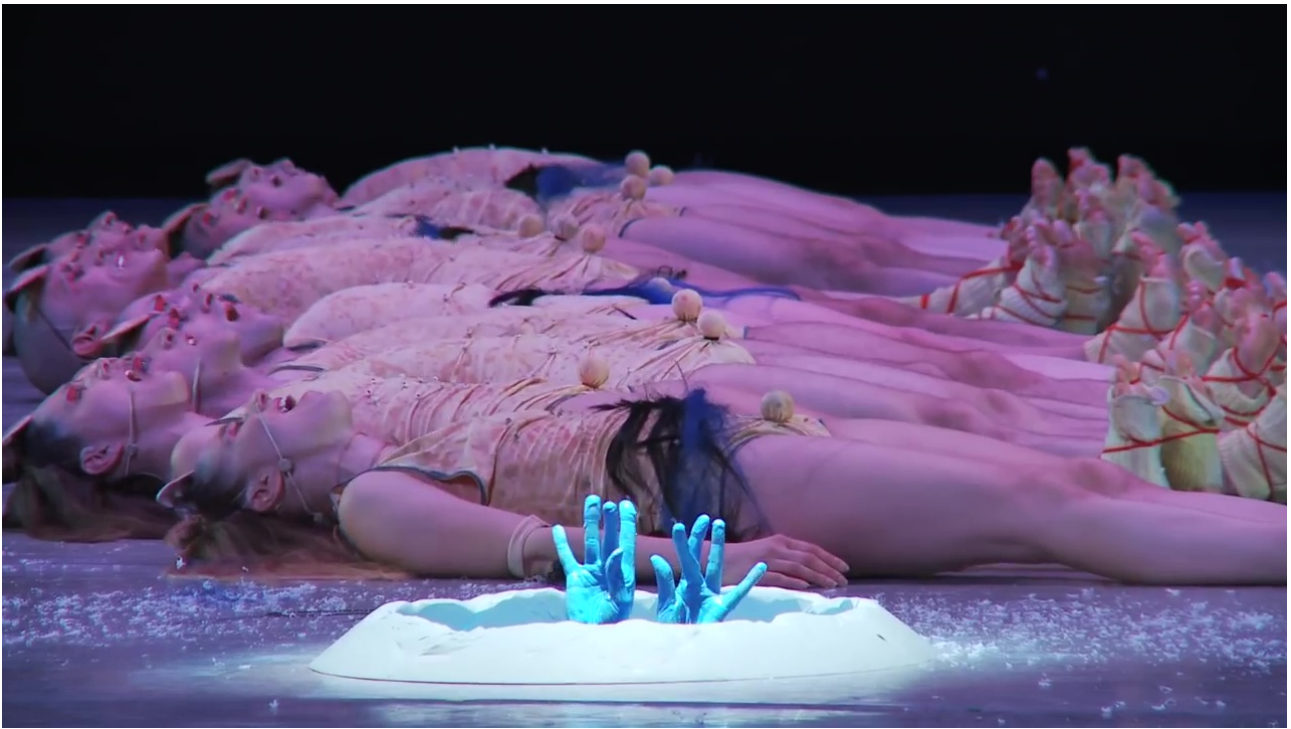


Figura 2.3 - Imagen de “Les Trous du ciel” (1991) de Marie Chouniard, en su reposición para la *Impulstanz* 2011 de Viena (Austria)

trayecto mágico van desgranando pequeñas piezas rítmicas codificadas, adobadas de melodías ininteligibles que surgen del aliento de los bailarines como un texto que narra las peripecias de este pequeño grupo de hombres y mujeres en el Polo. Una de las escenas que conviene rescatar dentro de este código es la que presenta a la tribu completa tumbada boca arriba y reproduciendo un *ostinato* rítmico vocal. Aquí los cuerpos tiemblan por el efecto del movimiento torácico que genera la emisión de la voz, y resulta muy interesante dado que a pesar de la aparente inmovilidad de la posición, tenemos una sensación de movimiento vivo debido a la vibración de los cuerpos resonando con el sonido y el ritmo sincopado y repetitivo de la partitura rítmica que cantan (ver figura 2.3).

En estos dos casos descritos, observamos que se trata de una postura corporal que sugiere un cierto sentido de pasividad aunque los cuerpos estén emitiendo sonido. El cuerpo se presenta en actitud de reposo y la acción de cantar o emitir ritmos añade un cierto matiz contemplativo³ a la postura, por lo tanto la sensación que recibimos no es de abandono del cuerpo, si acaso de presencia ausente.

Una propuesta diferente, dentro de la misma posición, es la que encontramos en la obra de Trisha Brown y en la de Maurice Béjart que pasamos a destacar. En primer lugar referenciaremos la pieza “Group Primary Accumulation” (1973), una de las primeras obras de Trisha Brown que presenta a cuatro bailarinas colocadas en posición decúbito supino y equidistantes entre sí realizando una coreografía al unísono caracterizada por una serie de gestos acumulativos en esta posición. A modo de construcción de un alfabeto corporal, las bailarinas desarrollan distintos movimientos de carácter articular paralelos o equidistantes al suelo (levantar la rodilla,

³ “La contemplación es el estado espiritual que aparece en el ser humano cuando practica el silencio mental.” (Mendez, 2013, p. 95)

doblar el codo o elevar la pelvis entre un catálogo de treinta movimientos distintos) con precisión y ritmo pausado.

I do not remember now in what order what took place, but I did decide to use the simplest form of the accumulation process for a solo dancer in a supine position. I chose position in order to release the legs from their responsibility of supporting the upper body. Lying on the floor on my back suggested uncomfortable feelings of vulnerability infantilism, and laziness. They went away. The criteria for selection of movement was based on personal esthetic and comfort during excessive repetition.

(Brown, 1975, p. 29).

El inicio de la pieza de Trisha Brown presenta los cuerpos tumbados boca arriba de las cuatro bailarinas (ver imagen derecha en figura 2.4). Las extremidades reposando en perfecta alineación con el cuerpo denotan un estado de armonía y quietud física que anuncia el advenimiento de una probable actividad corporal en estado latente. Las posiciones equidistantes e idénticas posturas de las cuatro profundiza en esta idea de que “algo que está por venir”, y las palmas de sus manos perfectamente alineadas, reposando boca abajo manifiestan la rigidez previa a cualquier inicio de movimiento.



Figura 2.4 - Dos fotogramas de la pieza *Group Primary Accumulation* de Trisha Brown: a la izquierda, en el Loring Park de Minneapolis (1974); a la derecha, la reposición en el Fórum Internacional de Dança - FID en Belo Horizonte (Brasil, 2010)

Insistiendo en esta idea de la posición decúbito supino como estado físico activo, desde donde poder realizar otros gestos o movimientos, conviene introducir aquí una secuencia de “Le Sacre du Printemps” (1968)

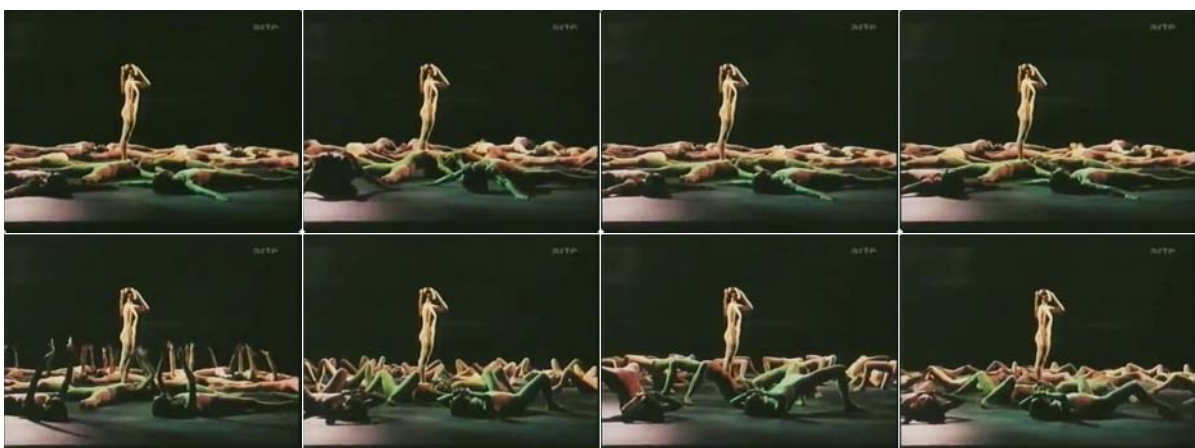


Figura 2.5 - Secuencia del movimiento noveno (inicio de la segunda parte), con la formación circular del ballet femenino rodeando a la bailarina principal (Béjart; filmado por de Renesse, Bélgica, 1968).

coreografiada por Maurice Béjart. Esta formación coral en posición boca arriba, da inicio a la segunda parte del ballet, y encontramos al cuerpo de baile realizando acciones tales como levantamiento de pecho, de brazos o de cadera desde la posición decúbito supino. Este tipo de gestos se proyectan al cielo siguiendo un patrón gimnástico, ejecutando una elevación y descenso por fases, sin estilización alguna y con una estructura de repetición sistemática (ver figura 2.5).

Subcódigo decúbito prono (o ventral)

La posición decúbito prono (popularmente conocida como tumbado boca abajo) presenta diversas modalidades, de las que destacaremos algunos ejemplos que recogen diferentes formas corporales y puntos de contacto del cuerpo en el suelo a pesar de pertenecer al mismo subcódigo. El primer caso que estudiaremos lo tomamos de la obra de video de Rita Ponce de León resultante de su residencia artística en noviembre de 2014 en el Centro de las Artes de San Agustín en Oaxaca (México) dentro del proyecto LARA⁴ (Latin American Roaming Art). Ponce de León trabajó para ello con la Asociación Civil Universidad de la Tierra - Unitierra⁵, una institución educativa de carácter alternativo y de libre aprendizaje en la ciudad de Oaxaca.

Tal y como cuenta en su blog sobre la creación colectiva de este video: “una de las ideas que surgió fue enterrarse en la tierra, como semillas y desde allí crecer. Al probar echarnos boca abajo sobre la tierra arada, descubrimos una sensación muy especial que cada quien podría describir con sus palabras”⁶

En este caso, la posición decúbito prono aprovecha el relieve de la tierra arada para dejar reposar la cabeza en posición frontal contra el suelo (ver figura 2.6). Esta hendidura en la tierra también permite que los cuerpos se alineen siguiendo la recta trazada que dejó la máquina para arar la tierra. Cada una de las figuras presentan



Figura 2.6 - Tres posiciones de tumbado boca abajo en el video de Rita Ponce de León (2014)

⁴ Web de la residencia / exposición: <http://www.museodeartecarrillogil.com/exposiciones/exposiciones-temporales/latin-american-roaming-art>

⁵ Artículo sobre Unitierra: <http://bdistancia.ecoesad.org.mx/?articulo=universidad-de-la-tierra-en-oaxaca-a-c-aprender-sin-escuela>

⁶ Extracto del blog de Rita Ponce de León. Recuperado de: <http://vigiliaycabeceo.blogspot.com.es/>

diferentes posiciones de brazos, y en los tres casos esos brazos no presentan ningún atisbo de fuerza (sus manos no cogen la tierra que tienen al alcance, más bien se esconden bajo un montón de ella en varias de estas figuras) o expresión de actividad en sus extremidades. En esta pieza la posición destila abandono total, incapacidad y en cierto modo inutilidad del cuerpo. El cuerpo en estado boca abajo muestra una ausencia cercana a la muerte, se trata de cuerpos que han desconectado por completo de su capacidad expresiva o comunicativa respecto a otros cuerpos puesto que inutilizan la cara al enterrarla en el suelo y ninguna de las extremidades se dispone abierta hacia el exterior. Si bien el sentido final de esta práctica corporal era integrarse en la tierra, la visión externa y objetiva de este fotograma sugiere la idea de unos cuerpos sin vida.



Figura 2.7 - Detalle de las tres posiciones de tumbado boca abajo en el video de Rita Ponce de León (2014)

No obstante, en la tercera parte del video de Ponce de León se produce una tentativa de acción proveniente de las extremidades. Sin levantar la cabeza del suelo, los tres actores de esta pieza buscan con los brazos y las piernas integrarse en el medio tierra, hecho que los lleva a buscarse con las manos para juntarlas (ver figura 2.7). Este simple gesto otorga una nueva significación al trabajo que permite leer la acción como un acto integrador con la tierra y con los otros cuerpos como parte de esta.

Una propuesta similar, aunque inscrita en el espacio urbano, la encontramos en "Bodies in urban spaces" de Willie Dorner, artista austríaco cuyos orígenes y educación están enraizados en la danza pero que decidió abandonar el espacio escénico para llenar de cuerpos el espacio de la ciudad. Esta pieza que referenciamos es una intervención temporal en un entorno arquitectónico urbano diversificado a cargo de un grupo de performers/bailarines, que organizan un sendero de cuerpos inertes en un espacio acotado dentro de la ciudad ocupando rincones, escaleras, pasadizos, huecos rampas, ventanas y cualquier otro tipo de espacio/objeto posible desde donde poder colgarse, sentarse en posición invertida, sostenerse, tumbarse, o amontonarse con otros cuerpos para señalar a los transeuntes mediante estas pequeñas intervenciones físicas una nueva experiencia espacial y sensorial con su contexto urbano, señalando así la estructura funcional urbana y descubriendo las limitadas posibilidades de movimiento y comportamiento así como las reglas y limitaciones que se nos imponen como cuerpos que habitamos la urbe. Las imágenes que acompañan este texto (ver figura

2.8) recogen una variación muy interesante de la postura decúbito prono, donde los cuerpos se distribuyen boca abajo sobre las espaldas de sus compañeros en diferentes niveles de posición grupal localizada en los escalones de una iglesia. El objeto de interés de esta posición en la propuesta de Dorner reside en la capacidad constructiva que ofrece sobre los diferentes relieves que ofrece una ciudad, pero también en combinación con otros cuerpos realizando posturas idénticas o similares.



Figura 2.8 - Fotogramas de "Bodies in urban spaces" de Willie Dorner en Las Palmas de Gran Canaria (2016)

En la versión de *Le Sacre du Printemps* coreografiada por Pina Bausch, encontramos una posición decúbito prono diferente a la descrita en ejemplos anteriores. La postura que introducimos a continuación presenta a la bailarina tendida sobre el pecho y el abdomen con la cabeza girada hacia un lado, las extremidades superiores extendidas junto al cuerpo o flexionadas a nivel del codo y los miembros inferiores extendidos (ver figura 2.9).



Figura 2.9 - Inicio del ballet, bailarina tumbada boca abajo (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

La bailarina reposa así sobre una tela roja depositada en un suelo recubierto de tierra oscura. Por la expresión de su cara, así como por la posición de sus manos, encontramos la construcción de una figura ciertamente naturalista y con aire calmado, y ese sentir relajado funciona como obertura a la coreografía (es la posición de inicio de la bailarina principal dentro de la coreografía) puesto que se trata de la escena introductoria de la versión de Pina Bausch.

En el campo del arte fotográfico un último ejemplo reseñable. La obra de Helena Almeida presenta en “Corpus” una serie de fotografías donde aparece su cuerpo tumbado boca arriba y boca abajo en distintas variaciones de estas posiciones. Lo interesante de esta pieza es que nos descubre la orografía de su cuerpo como un continente que emerge desde el suelo, a caballo entre el paisajismo y la naturaleza muerta, una propuesta de autorrepresentación abstracta de su cuerpo.



Figura 2.10- Serie fotográfica de Helena Almeida, expuesta en “Corpus” (2017) en el IVAM de València

Subcódigo decúbito lateral (derecho/izquierdo)

La posición decúbito lateral aparece de manera recurrente en la obra “Antes” (2014) del coreógrafo Guilherme Botelho. Esta pieza, última de la trilogía *Distancia* del creador brasileño, presenta un grupo de cuerpos desnudos conformado una “coreografía paisaje”, tal y como Botelho la define, en una puesta en escena que reflexiona sobre el destino individual y colectivo, como un relato de la propia historia de la humanidad. Una coreografía, orgánica y anatómica hasta la más pura abstracción, que revela lo desconocido del cuerpo humano mediante el ejercicio de la mirada de extrañeza ante lo que nos es familiar; el cuerpo como un pliegue de carne que parece un territorio y la presencia del desnudo como experiencia y conocimiento.

La obra discurre en su mayor parte por una serie de movimientos estáticos donde el cuerpo de baile, a pesar de no trasladarse por el espacio, hace vibrar, rebotar y remover los cuerpos. Es en este momento donde vemos una secuencia desde la posición decúbito lateral que nos llama poderosamente la atención. Todos los bailarines menos una reposan así, con el cuerpo recostado, en horizontal, sobre el suelo. La cabeza dejada caer también sobre el suelo, tan sólo podemos ver cómo respira cada cuerpo a través del movimiento de sus omoplatos y la



Figura 2.11 - Fotograma de “Antes” (2014), del coreógrafo Guilherme Botelho con la Compañía *Alias*

respuesta de la inspiración y la expiración en sus dorsales (ver figura 2.11). Tras un momento sereno, empiezan a realizar espasmos sin abandonar esta postura, tras lo cual llegan los pequeños rebotes o saltos (algo que se nos antoja imposible) impulsados desde el apoyo lateral, que hace levantar el cuerpo unos centímetros del suelo pero manteniendo en todo momento la posición. Todos responden a la bailarina que está de pie mediante el sonido de sus cuerpos rebotando en el suelo, movimiento que repiten como una letanía insistentemente, dando respuesta a los saltos que ella realiza alternadamente desde la posición bípeda, y generando así una partitura rítmica muy sencilla pero de una profunda plasticidad sonoro-visual.

Rocío Molina, bailarina y coreógrafa de flamenco que ha cimentado un lenguaje propio anclado en el respeto a la tradición pero abrazando las vanguardias de la danza, estrenó en el 2016 “Caída del cielo”, una pieza icónica en su trayectoria por múltiples motivos, pero fundamentalmente interesante para nuestra investigación porque supone un recital en formato solo con el cuerpo de la artista como único instrumento, además de tratar a modo de relato en clave de danza flamenca contemporánea el fenómeno de la caída o el descenso al suelo como un viaje sin retorno. En este subcódigo destacaremos un instante en el que Rocío Molina accede al suelo y queda en posición decúbito lateral; primero para reposar, mostrando una imagen de ella sobre la bata de cola a modo de colchón que rezuma calma y paz; en segundo término, para reproducir un movimiento que recuerda poderosamente al cisne que reposa en el suelo del ballet de Sain-Saëns (ver figura 2.12).

Rocío Molina está considerada una de las renovadoras del flamenco, entre otras cosas porque su propuesta gestual y de movimientos pasa por el suelo, un espacio reservado aún a día de hoy en este género al taconeo y a la trayectoria que dibujan las batas de cola de las flamencas. Molina trabaja las caídas y levantadas en sus piezas, compone secuencias trípedas o cuadrúpedas, e incorpora acciones como el deslizamiento, arrastre,

rodamientos y giros en el suelo en prácticamente todas sus obras. A propósito de esto, resulta interesante destacar que en los créditos de este, su último espectáculo, aparece citada la asistencia artística de Elena Córdoba (bailarina y coreógrafa representativa de la *nueva danza* madrileña) precisamente en concepto de “ayuda a entender el suelo”, según reza el dossier de su espectáculo⁷.



Figura 2.12 - Fotograma de “Caída del cielo” (2016), de Rocío Molina



Figura 2.13 - Secuencia del movimiento en decúbito lateral de Rocío Molina

⁷ Recuperado de: <http://www.rociomolina.net/wp-content/uploads/2016/10/CAIDADELCIELO.pdf>

El acceso al suelo en esta pieza de Molina

no nos conduce ante la imagen invertida de El ángel caído, como le ocurrió a Dante en su Comedia, sino que nos lleva a un espacio de profunda libertad. En el camino se quiebra el alma, sumergida en un mar denso y opaco, en un paisaje oscuro plagado de luciérnagas que nos elevan hacia paraísos oscuros. Esta obra es un viaje, un tránsito, un descenso. Desde un cuerpo en equilibrio a un cuerpo que celebra ser mujer, inmerso en el sentido trágico de la fiesta.

(Marquerie, 2016, p. 8).

Lo interesante de esta posición en el trabajo de Molina es que no la utiliza para ilustrar el reposo, al modo de los ballets o ciertas propuestas de danza-teatro, sino como una postura que experimenta el espacio de nivel bajo de manera abstracta, ocupándolo para jugar las diferentes maneras de apoyar, sostenerse, gestualizar o construir formas con el cuerpo o algunas partes de él (ver figura 2.13).

La danza Butō contiene otras formas representativas en posición decúbito lateral dignas de reseñar. En este caso, el cuerpo se presenta tumbado lateralmente con las piernas elevadas respecto al suelo en línea con las caderas, expresando un inmovilismo de gran tensión contenida. Este estilo de danza heredera del teatro Noh e influenciada por el expresionismo europeo, fundamentalmente la *Ausdrucktanz*⁸ de Wigman, trata de adoptar posturas simbólicas que expresen el dolor y la rigidez emocional (ver figura 2.14) dado que “el Butō nos habla de los tormentos de un cuerpo contaminado, muerto, en crisis; un cuerpo débil, blanco la mayoría de las veces, de punzadas y sufrimientos insospechados.” (Smart, 2004, pp. 7-8).



Figura 2.14 - Dos fotogramas en posición decúbito lateral del butō: arriba, Ko Murobushi; abajo, imagen de la pieza “Enthusiastic Dance on the Grave” (2013) de Ko Murobushi

Una de las piezas más conocidas y controvertidas de Tino Seghal, “Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things” (2000), presenta una situación tan sencilla como el cuerpo de un bailarín o performer en el suelo de una sala de exposiciones retorciéndose suave y plácidamente desde la posición decúbito lateral. Sus obras, que nacen desde la perspectiva dancística para superar el ámbito de la escena a la búsqueda de una relación con el público dinámica y nada estática (de ahí que sus piezas se expongan en museos y no en teatros), apuntan hacia el contacto directo, el gesto, el movimiento y la experiencia vital como puentes definitivos mediante los que el arte deja de ser contemplativo para pasar a ser

⁸ Traducido como *Danza expresionista*

algo vivencial. Para ello, crea “constructed situations” en las que uno o más performers realizan una acción que sigue las instrucciones de Seghal, y cuyo fin es interactuar, bajo ciertas premisas previamente pactadas, con el espectador.

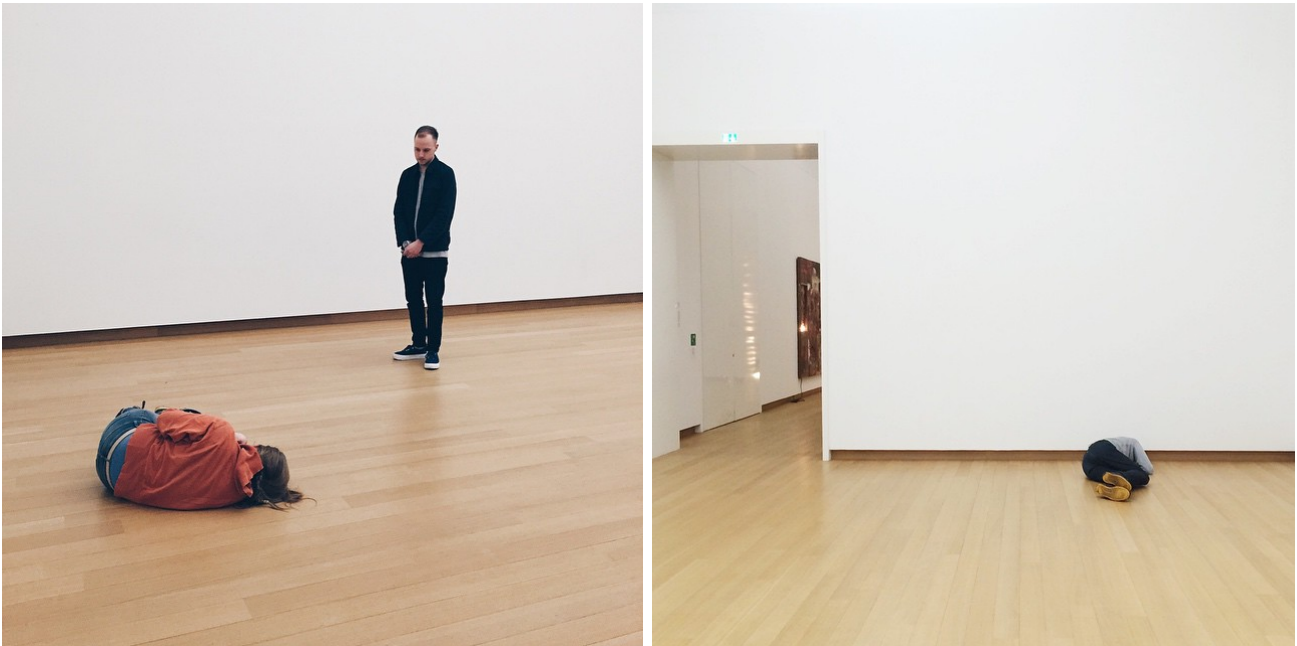


Figura 2.15 - Dos fotogramas en posición decúbito lateral en la exposición “Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things” (2000) de Tino Seghal

En la pieza que destacamos y cuyas imágenes podemos ver en la figura 2.15, los performers se encuentran acostados lateralmente en el suelo y la instrucción del artista consiste en mantenerse en movimiento constante en esta posición, sin posibilidad de levantarse, además de seguir una velocidad baja y una cualidad del movimiento pesada con respecto al suelo. No interactúan directamente con el espectador que asiste a su acción, tan sólo mantienen el leve movimiento desde su posición dejando a voluntad del público la permanencia o no ante semejante escena.

Código cuerpo recostado

Subcódigo boca arriba/abajo y lateral (derecho/izquierdo)

Ko Murobushi despliega en “Ritournelle” (2013) un amplio catálogo de arrastres y posiciones bajas y medias del cuerpo en esta propuesta inscrita dentro de la danza Butō. Una de las posiciones más desarrolladas en esta pieza es la del recostamiento, a mitad camino entre la postura tumbada y la sentada. Murobushi se desplaza por la escena ayudándose de los brazos mientras arrastra las piernas, se detiene por unos instantes y vuelve a desplazarse de esta manera hasta cruzar por completo el escenario. En esta lucha por trasladar así su cuerpo, consigue alzarse mínimamente, y tras sostenerse por un momento de pie y tembloroso, vuelve a caer (ver figura 2.16). Este tipo de estructura, que se inicia en el suelo y tras un fugaz renacimiento cae de nuevo, es típica en el butō, y el recostamiento supone una posición intermedia recurrente entre el suelo y la vertical. La persistencia del cuerpo en arrastrarse dentro del código de esta danza supone para el fundador, Tatsumi Hijikata, la característica que la define como estilo: “I am an avant-garde who crawls the earth, a corpse trying desperately to become life”⁹.

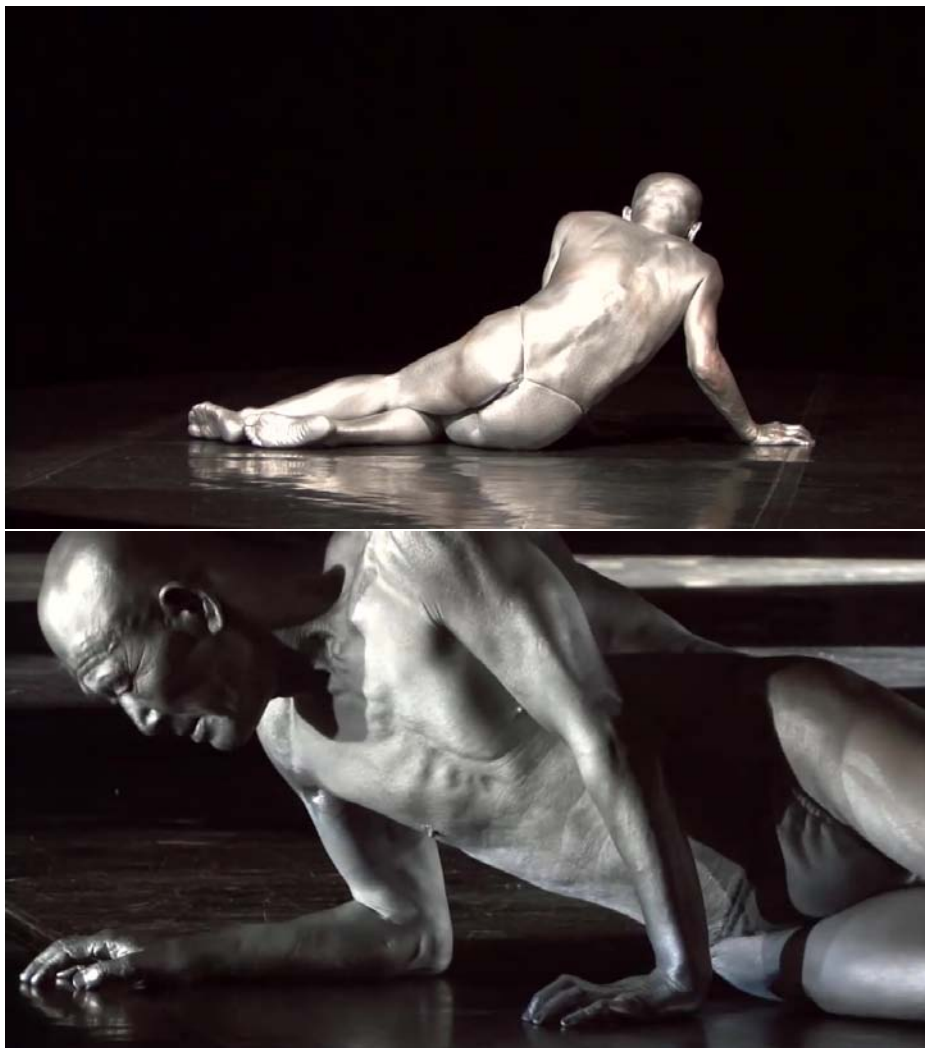


Figura 2.16 - Dos fotogramas de Ko Murobushi en “Ritournelle” (2013)

⁹ Recuperado de: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10486800903453038?src=recsys>

El recostamiento en la danza Butō presenta un contacto fundamentalmente de las áreas inferiores del cuerpo con el suelo, y la posición es sostenida con las palmas de las manos adoptando una actitud abatida que suele llevar la mirada perdida del bailarín al suelo. Muy distinto es el recostamiento que destacamos en “Ce que l’amour me dit” (1974) de Maurice Béjart, con música de Gustav Mahler (en concreto, los movimientos 4, 5 y 6 de la “Sinfonía n.º. 3” en re menor), una pieza de gran sensualidad y alegría que justo se inicia con esta posición del bailarín principal en primer término de la escena, postura que se va modificando progresivamente hasta que este acaba tumbado completamente. Aquí el bailarín sostiene una forma muy particular de recostarse en el suelo: el cuerpo extendido con las piernas prácticamente suspendidas en el aire (diferencia fundamental respecto al recostamiento de Murobushi), equilibrando la postura con el apoyo sobre cóccix y sosteniendo el cuerpo superior con el único apoyo del codo izquierdo mientras mantiene la curvatura lumbar sin contacto con el suelo (figura 2.17).

Esta posición recostada omite la mayor parte de los apoyos utilizados en este tipo de postura, para construir una forma extremadamente estilizada de la posición.



Figura 2.17 - Secuencia del recostamiento progresivo en inicio de “Ce que l’amour me dit” (1974) de Maurice Béjart

El coreógrafo y bailarín tunecino Hamdi Dridi propone en “Tu Meur(s) De Terre” (2015) un recostamiento expresivo que modifica sustancialmente los apoyos y la forma de estar recostado en el suelo. Esta obra, que supone la primera pieza en la que se estrena como coreógrafo, es un solo dancístico que aborda de manera especialmente triste la memoria del padre desaparecido:

dans ses gestes qui tracent l'espace, il raconte et cherche au fond de lui-même la présence paternelle, constituant essentiel de sa propre identité. Oui, il est bien le fils de ce peintre en bâtiment qu'une tumeur a soudain terrassé. À présent, il rassemble les images, souvenirs d'une gestuelle répétée, de l'épuisement du mouvement, de l'élégance aussi¹⁰.

La posición recostada de Dridi que referenciamos presenta una variante cargada de tensión, incómoda y profundamente atormentada, que exterioriza un sentimiento de dolor emocional pero también físico (esquelético-muscular) impidiéndole adoptar una postura que suponga un cierto descanso de algunas partes

¹⁰ Recuperado de: http://www.bonlieu-annecy.com/fiche_spectacle.php?id_spectacle=253

de su cuerpo tal y como entendemos que debe contener la posición recostada convencional. Todo en él se encuentra erizado, en convulsión, y Dridi no alcanza a tumbarse pero tampoco se dispone en posición sentada por lo que la presencia de su cuerpo se sitúa en un recostamiento que irradia una parálisis dramática de la capacidad sensitiva y emocional de intensa expresividad. Sus puntos de apoyo, en un cuerpo que trata de elevarse pero no puede siquiera incorporarse, se limitan al reposo de los talones, los codos y las lumbares en el suelo, y permiten entrever el movimiento de un cuerpo que parece estar anclado o atado de manera figurada al suelo por unas correas que lo atraviesan de lado a lado impidiéndole levantarse (ver figura 2.18).



Figura 2.18 - Fotograma de la posición recostada en "Tu Meur(s) De Terre" (2015) de Hamdi Dridi

Código cuerpo arrodillado

En el apartado de funciones vimos los diferentes usos del arrodillamiento en piezas de danza tan dispares como el ballet “La Bayadère” (1877) con coreografía de Marius Petipa o la pieza “Appalachian Spring” (1944) de Martha Graham, por poner dos ejemplos bastante antagónicos tanto en estilo como en el tiempo en que se crearon. La posición de rodillas está inscrita dentro del nivel intermedio del cuerpo con respecto al suelo, a medio camino entre la posición bípeda y la posición decúbiteo, y no suele emplearse demasiado en la práctica de la danza si no es con fines ilustrativos tal y como ya describimos en la categoría de funciones de esta posición. Ahora bien, existe un estilo de danza que sí ha desarrollado las posibilidades de movimiento en la posición arrodillada, y es el *breakdance*, danza urbana del siglo XX donde encontramos una mayor investigación de la funcionalidad de esta posición como paso dentro de una coreografía. Movimientos como el *knee spin* (figura 2.19), el *knee drop* (figura 2.20), o el *knee rock* (figura 2.21) son algunas de las posturas de arrodillamiento denominadas transicionales hacia otra posición o paso en el *breakdance*, y a diferencia del uso que le dan otros estilos en danza (más ilustrativo o como posición anecdótica) aquí se convierte en un paso importante y recurrente que posibilita la danza del cuerpo en el nivel medio.



Figura 2.19 - Secuencia del *knee spin* simple realizado por El Tiro (2015)

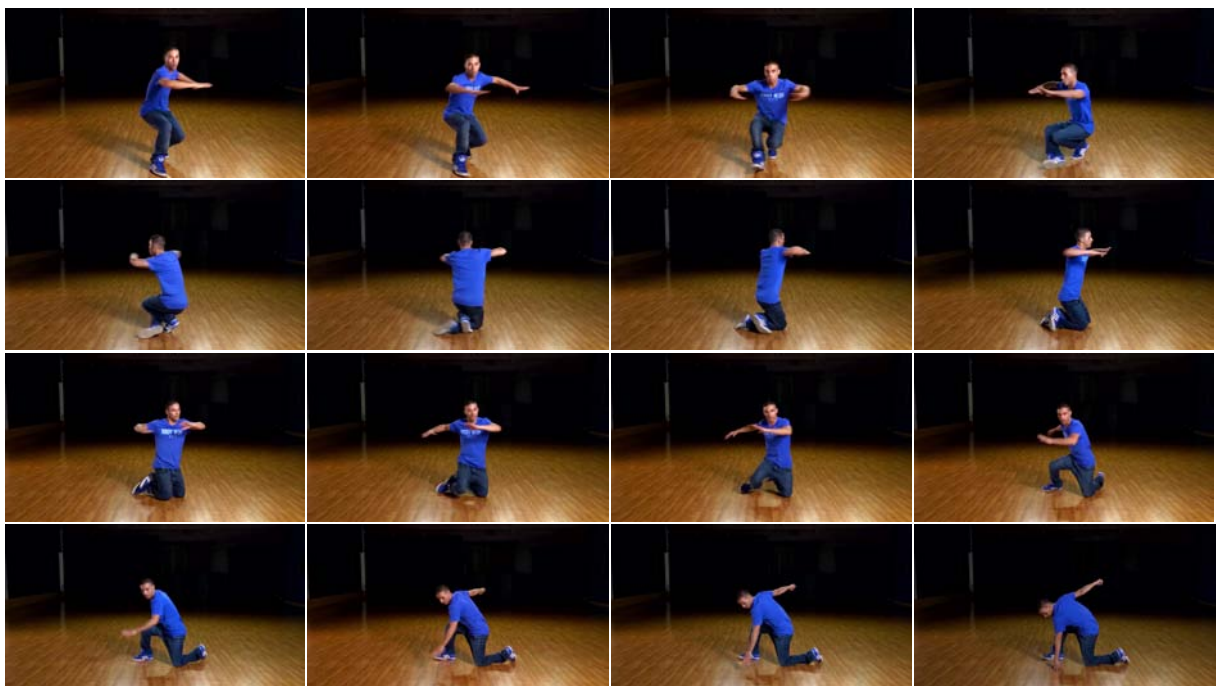


Figura 2.20 - Secuencia del *knee drop* realizado por Mihran Kirakosian (2016)

Así, el arrodillamiento es para los *b-boys* y *b-girls* una posición dinámica con múltiples posibilidades cinéticas, que se utiliza fundamentalmente para la construcción de formas complejas de apoyo cuadrúpedo (ver figura 2.21) o como soporte para los giros centrípetos (ver figura 2.19).



Figura 2.21 - Secuencia del *knee rock* realizado por Kreative Life Co (2016)

La artista Helena Almeida realizó un video para la Bienal de Venecia del 2005 que retomaba la idea de una pieza fotográfica suya del año 2001 llamada “A experiênciã do lugar”, donde exploraba la relación entre su cuerpo y el espacio público que representa el aula de la Facultad de Ciencias de Oporto. El video del que hablamos, que pasó a llamarse “A experiênciã do lugar II” como muestra de continuidad, captura el gesto de arrodillarse y recorrer en esta posición el largo del espacio-taller donde ella trabaja y en el que suele pasar horas elaborando sus piezas. Esta video-acción, que Almeida plantea como parte de una serie derivada de la primera fotografía años atrás, supone también una confrontación performativa entre el ámbito público de la primera fotografía (la Universidad) y el ámbito privado que supone el interior de su estudio, espacios ambos desde



Figura 2.22 - Fotograma del video “A experiênciã do lugar II” (2004) de Helena Almeida

donde plantear las mismas cuestiones que sustentan su proceso creativo mediante la apropiación de su cuerpo —entero o fragmentado— como objeto y eliminando cualquier límite entre las disciplinas artísticas en las que trabaja, fundamentalmente la fotografía, la pintura, el dibujo, la performance y el vídeo. Tal y como ella misma apunta: “Lo que me interesa es siempre lo mismo, el espacio, la casa, el techo, la esquina, el suelo; después el espacio físico de la tela, pero lo que yo quiero es tratar las emociones. Son maneras de contar una historia”¹¹

La acción de “A experiência do lugar II” (2004) está grabada desde un punto de vista bajo, pues la cámara que registra la acción se encuentra a ras de suelo. Mientras Almeida recorre su estudio de trabajo escuchamos el sonido de sus rodillas en el desplazamiento por el suelo así como su respiración. El final del video viene marcado por la entrada musical de un fragmento de la ópera “Orfeo y Eurídice” de Gluck. Esta propuesta presenta ante el espectador una imagen de la artista inmersa en una especie de proceso expiatorio, como si se tratara de una acción de penitencia que le hace ir y venir por el espacio de manera repetitiva construyendo una vinculación entre cuerpo y espacio de manera muy precisa. Al estilo de las ceremonias que se repiten de manera cotidiana en la Basílica de la Virgen de Guadalupe en Ciudad de México, donde acuden a diario decenas de personas para recorrer arrodilladas el espacio que va de la entrada al recinto hasta la puerta de la Catedral¹², Almeida corporeiza la experiencia del recorrido de un espacio para hacerlo suyo mediante una acción que recuerda poderosamente a las realizadas por los cristianos fervientes que se autoinfligen un esfuerzo corporal como es el desplazarse de rodillas para redimir sus penas o como acto contractual ante una promesa con Dios.



Figura 2.23 - Fotografía del periódico [milenio.com](http://www.milenio.com) (2016) por el 485 aniversario de las apariciones de la Virgen de Guadalupe en Ciudad de México

¹¹ Recuperado del folleto de sala: [http://www.esbuard.org/content/files/uploads/files/Hoja%20de%20sala%20Helena%20Almeida\(1\).pdf](http://www.esbuard.org/content/files/uploads/files/Hoja%20de%20sala%20Helena%20Almeida(1).pdf)

¹² Recuperado de: http://www.milenio.com/df/peregrinos_Basilica_de_Guadalupe-peregrinos_12_diciembre-Virgen_Guadalupe_5_644385559.html

Código cuerpo sentado

Este código describe las distintas posiciones sentadas en el suelo, y qué áreas del cuerpo entran en contacto con él a partir de la forma en que el cuerpo se sienta. En ese sentido, una de las culturas que más ha categorizado las distintas maneras de sentarse es la japonesa, distinguiendo un catálogo de formas atendiendo a diversos factores (como el estatus social o la situación protocolaria donde se enmarca) digno de reseñar:

The chair in Japan can be traced back to the Kofun period (ca. 250-538 AD), but it didn't really come in to favor until the Meiji era (ca. 1868-1912 AD). Even after the Meiji era, Japanese people still tended to sit on the floor. Nowadays in Japan as with everywhere else, there are chairs available everywhere. Traditionally, how one sits in Japan is based on the situation and the level of formality required.¹³

Subcódigo estilo *seiza*

La manera tradicional más común (que no la única) de sentarse en la cultura japonesa es la conocida como estilo *seiza*¹⁴, a la que se accede arrodillándose en el suelo (que suele ser un tatami), descendiendo el cuerpo hasta depositar el cóccix sobre los talones y los empeines de los pies sobre el suelo. De hecho, esta posición es la que define el concepto de sentarse de manera correcta en la lengua japonesa, y se aplica para definir la posición prototípica que se adopta en las artes tradicionales tales como la ceremonia del té o la meditación, y para la práctica del *shodō* (caligrafía) e incluso del *ikebana* (arreglos florales). Otro de los usos que se le ha dado a esta posición sentada es en el contexto de las artes marciales, muchas de las cuales descansan sentándose en estilo *seiza*. Pero esta manera de sentarse no se ha quedado en el pasado o en el ámbito ceremonial y cultural del Japón, también forma parte de la manera cotidiana de sentarse y aún hoy en día es una costumbre arraigada a



Figura 2.24 - Secuencia de un video explicativo sobre cómo sentarse en estilo *Seiza* correctamente (2015)

¹³ Recuperado de: <http://aikidocenterla.com/blog/?p=1118>

¹⁴ "*Seiza* (正坐? lit. "correcto sentar") es un término japonés que describe la forma tradicional de sentarse de rodillas." Recuperado de: <http://www.tecnicas-de-karate.info/seiza.html>

su cultura, por lo que también ha sido objeto de estudio, exhibición y difusión en medios web¹⁵ dirigido a aquellos interesados en las expresiones culturales del Japón (ver figura 2.24).

En la danza y el teatro físico, esta posición es adoptada de muchas y muy variadas formas. La actriz de teatro físico Claire Heggen visitó la ciudad de Sueca (València) el pasado septiembre del 2016, donde ofreció una *master class* enmarcada en la 27ª Mostra Internacional de Mim, e inició su ejercicio en esta posición. Con las manos sobre sus muslos, empezaba realizando un trabajo de máscara que requería de una focalización de la mirada del espectador en su cara, y para ello adoptó la posición de sentarse estilo *seiza* dado que así neutralizaba la postura del cuerpo permitiendo la movilidad del tronco superior (figura 2.25). Así, en casos como este donde la bailarina o el actor de teatro físico no necesita desplazarse, esta manera de sentarse reposa la acción y concentra el punto de vista del público en el movimiento que se genera con las extremidades o mediante el gesto de la cara.



Figura 2.25 - Arriba, dos imágenes de Claire Heggen en la *master class* de la 27ª Mostra Internacional de Mim de Sueca (2016); abajo,

Guilherme Botelho propone otro tipo de posición sentada estilo *seiza* en “Antes” (2014), donde precisamente esconde el gesto facial para mostrarnos la expresividad de la espalda (figura 2.26). En ella vemos a todo el



Figura 2.26 - Fotograma de “Antes” (2014) de Guilherme Botelho

¹⁵ Muchos japoneses han creído interesante realizar videos explicativos de cómo sentarse correctamente en este estilo, utilizando canales como youtube para difundir “manuales” audiovisuales. En ese sentido, conviene destacar el video 正しい正座の仕方 (Correct way of Seiza), recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=cI35FyB31uQ>

grupo de bailarines de espaldas al público, desnudos y sentados sobre sus talones con las rodillas plegadas, pero con una posición abierta de piernas desde la cadera que a ojos del espectador construye con los cuerpos una forma que recuerda al mundo vegetal o floral, como si de una planta que surgiera del suelo se tratase. Con las manos reposando en el suelo (por lo que en este caso se amplían las áreas de contacto sobre él), donde sostienen el peso del cuerpo superior que vuelca desde la cabeza hacia el interior de esta forma, vemos cómo el simple ejercicio de respiración enfocado en las lumbares del grupo de bailarines se convierte en un mantra físico digno de mención. Aquí vemos como esta posición se convierte en una sugerente y evocadora imagen del movimiento del cuerpo sin necesidad de desplazamientos, y eso que la propia posición tiene un carácter inmóvil y la aparente banalidad que pudiera transmitir inicialmente esta posición.

Esta posición puede sufrir más variaciones, como la que pasamos a destacar que recoge todo el cuerpo en posición plegada sobre el suelo. Hablamos de “Water Study” (1928) de Doris Humphrey, pieza que se inicia con el cuerpo de baile distribuido por el espacio de la escena sentados en estilo *seiza* pero con el tronco superior volcado hacia delante de manera que reposan las cabezas sobre el suelo. La posición, que podemos ver en la imagen de la reposición que el Departamento de Danza de la Georgian Court University realizó en el año 2011, inicia la secuencia en la que de manera consecutiva los bailarines van levantándose a distintas velocidades y alturas, simulando el movimiento ondulante del mar representado mediante un movimiento que se contagia de un lado a otro, de un cuerpo a otro a lo largo de la escena (figura 2.27).



Figura 2.27 - Fotograma de la reposición de “Water Study” (2011) de la coreografía original de Doris Humphrey (1928)

En el arte visual también se hace un uso muy concreto de la posición sentada estilo *seiza*. Man Ray, uno de los máximos exponentes del surrealismo artístico fotográfico, recibió su primera formación artística en Nueva York bajo la tutela del galerista y fotógrafo Alfred Stieglitz. Pronto abandonó esta ciudad para trasladarse a París en 1921, donde vivió durante casi dos décadas hasta que la ocupación alemana durante la Segunda Guerra

Mundial lo obligó a buscar refugio en América. En esta etapa europea del reconocido artista, la más prolífica en su carrera, Man Ray creó “Prayer” (1930), una fotografía que contiene en si misma los intereses del artista como son el juego de la luz y los patrones que genera, la forma, la textura, y por supuesto el cuerpo femenino, objeto de deseo y protagonista fundamental en las imágenes más icónicas del artista. Pero lo que interesa destacar en esta fotografía es la posición sentada de estilo *seiza* por detrás, que nos sirve para ilustrar de manera eficaz la posición de los pies y el cuerpo plegado sobre el suelo. La idea de Man Ray con esta obra era, como en toda obra surrealista que se precie, la de crear un choque momentáneo en el proceso de pensamiento racional para

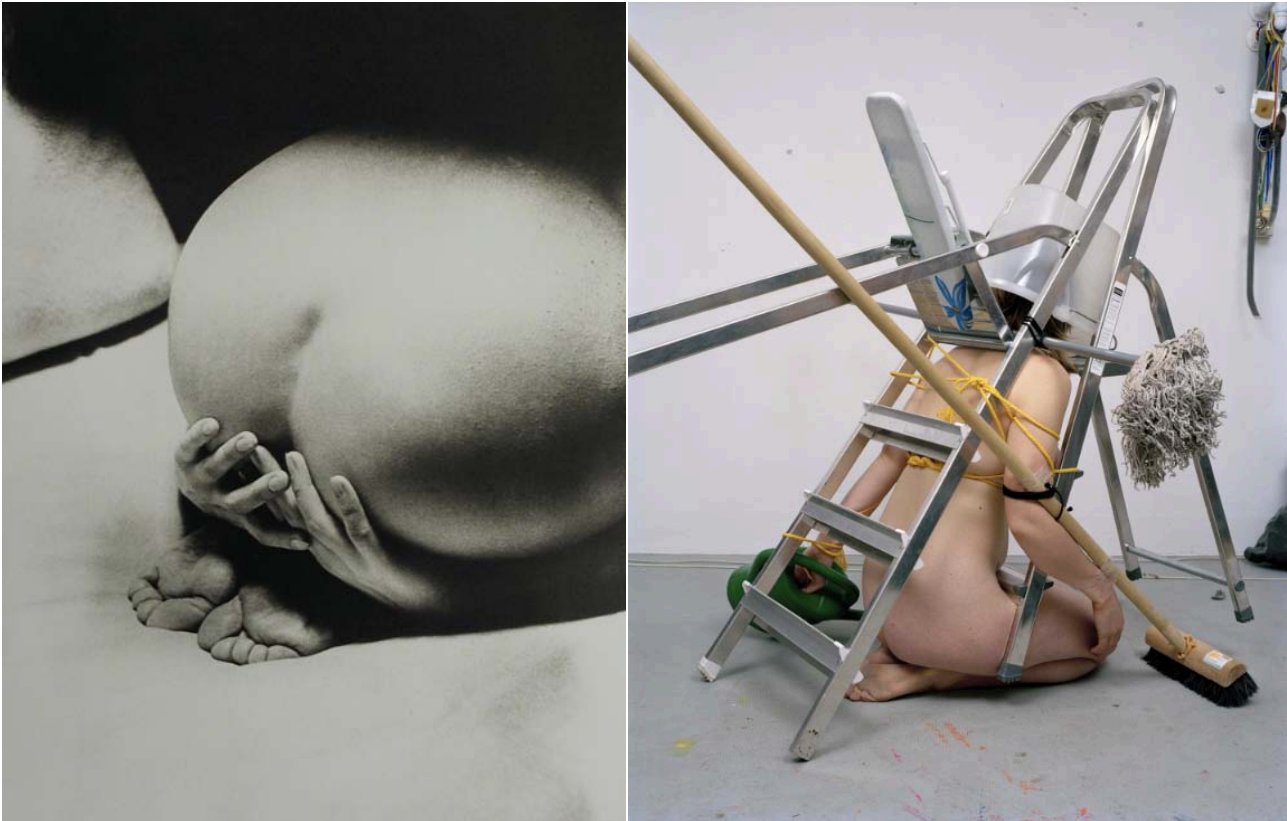


Figura 2.28 - A la izquierda, “Prayer” (1930) de Man Ray; a la derecha, imagen de “Furniture Bondage”(2008) de Melanie Bonajo

estimular una nueva manera de ver el arte y las imágenes, y esta pieza, con su extraña yuxtaposición de manos, pies y nalgas, también consiguió sacudir al espectador en el sentido más convencional del término. Man Ray admiraba los escritos del marqués de Sade, y esta imagen evoca las predilecciones sexuales del autor, además de que con el título que le asignó a la fotografía (“Prayer”, que significa oración) manifestó su fuerte oposición a la influencia clerical en asuntos seculares de una manera bastante ilustrativa y explícita (figura 2.28).

Otra imagen artística que reproduce la misma posición, aunque con un matiz diferente, es la planteada por Melanie Bonajo en “Furniture Bondage” (2008) una serie de fotografías que ilustran la compleja y a menudo opresiva relación que existe entre los seres humanos y las cosas u objetos materiales que nos rodean. La artista holandesa realiza esculturas vivas en las que ata, carga, contrarresta y equilibra cuerpos de mujeres con objetos de la vida cotidiana tales como sillas, estanterías, contenedores vacíos y artículos de limpieza, y en esta imagen consigue con asombrosa contundencia transmitir esa sensación de castigo, dependencia y sometimiento que los

objetos infringen al cuerpo moderno, y más concretamente al de la mujer. Estas dos imágenes contienen una potente lectura política de los roles del género mediante el uso del estilo *seiza* de sentarse.

Una última posición que conviene resaltar dentro de la posición sentada sobre rodillas plegadas es la *Kiza*. A diferencia de la posición *Seiza* (ver figura 2.29) aquí los empeines no se depositan sobre el suelo, sustentando el peso del cuerpo mediante la flexión de los dedos del pie y sobre el plantar inmediatamente cercano a las falanges. Esta posición permite desplazamientos del cuerpo arrodillado sobre el tatami. Tal y como vemos en la imagen del *Suwarihô*¹⁶ (figura 2.30), el catálogo genérico de posiciones sentadas en las artes marciales, la posición del tronco superior no varía, tan sólo hay una modificación parcial de las áreas de contacto de las extremidades inferiores (piernas y pies) en el suelo.



Figura 2.29 - A la izquierda, *Seiza* (正座); a la derecha, *Kiza* (危座)

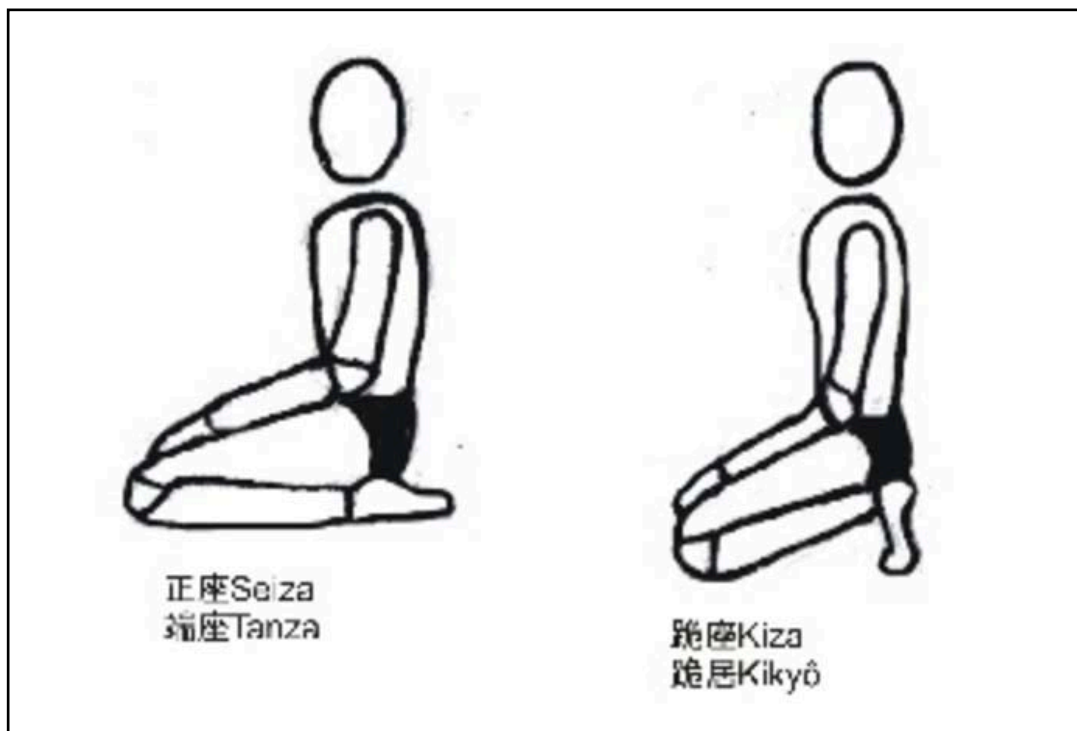


Figura 2.30 - Extracto del *Suwarihô* con las posiciones *Seiza* y *Kiza*

¹⁶ Recuperado de: <http://www.uwbk.com.br/images/Suwarihou.jpg>

Subcódigo estilo *Agura*

Agura es la postura sentada básica en el *sendoku jidai* (戦国時代), periodo en la historia del Japón que va del siglo XV al XVII (Turnbull, 2012, p. 8), por lo que estamos ante una de las posturas sentadas codificadas más antiguas dentro de esta cultura. Esta palabra define la posición sentada de piernas cruzadas sobre el suelo del tatami, y dentro de las artes marciales se han descrito hasta seis tipos de *agura* en las que se aprecian diferentes áreas del cuerpo entrando en contacto con el suelo, aunque destacaremos las dos más comunes:

Agura (胡座): sentado en el suelo sobre el cóccix, las piernas se cruzan relajadamente dejando reposar el lateral externo de los pies en el suelo (ver figura 2.31).



Figura 2.31 - Imágenes de la posición *Agura* (胡座); a la derecha, detalle de esta posición

Anza (安座): sentado en el suelo sobre el cóccix, las piernas se entrecruzan más profundamente que en el *agura*, y los empeines de ambos pies descansan en su mayor parte sobre el suelo debido a una mayor abertura de cadera y rotación externa de rodilla (ver figura 2.32). En este tipo de *agura*, el lateral externo de ambas piernas, desde los muslos hasta el tobillo, mantiene más contacto con el suelo y por lo tanto una posición más baja y más separada del tronco central y superior del cuerpo.



Figura 2.32 - Imágenes de la posición *Anza* (安座); a la derecha, detalle de esta posición

Esta postura se adoptó posteriormente en el arte de la meditación, y en este contexto pasó a denominarse posición “de loto” o *padmasana* en terminología propia del yoga. Diseñada para abrir las caderas y ganar

flexibilidad en los tobillos y las rodillas, esta posición es una de las posturas de yoga más reconocibles (Buddha siempre aparece representado sentado en esta posición) y tiene múltiples beneficios físicos y espirituales: fomenta la contemplación, estimula los nervios de las piernas y los muslos, tonifica los órganos abdominales y fortalece la columna y la parte superior de la espalda.

Otra posición destacable, dentro del subcódigo *Agura* pero en este caso sin cruzamiento de piernas, es la posición *Yoko Suwari* (横座り), que se trata de una variación a camino entre la posición *seiza* y la *agura*. Desde *seiza*, deslizamos las piernas hacia un costado y dejamos descender el cuerpo hasta que tocamos el suelo con los glúteos (ver figura 2.33). Aquí el cuerpo no reposa sobre el cóccix o los isquiones, sino sobre los glúteos en pequeña inclinación, sustentando el cuerpo con el equilibrio que proporciona el despliegue en lateral de las piernas plegadas, tal y como podemos observar en ambas figuras que acompañan a esta descripción¹⁷.

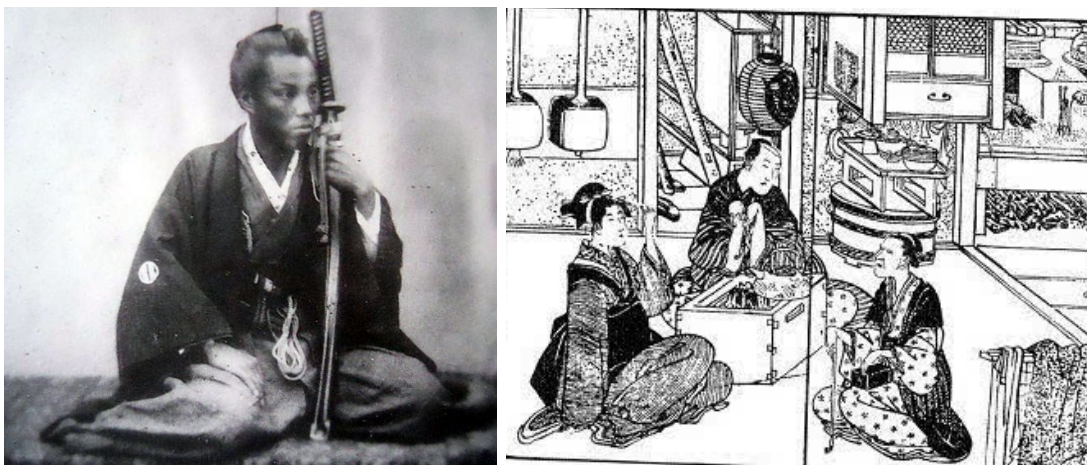


Figura 2.33 - Dos imágenes de *Yoko suwari* (横座り)

Por último, destacar la posición *Wariza* (割座) postura alternativa al *yoko suwari* que, a diferencia de ésta, presenta el cuerpo sentado sobre el cóccix con la mayor parte de los glúteos en el suelo debido a que las piernas están dobladas hacia fuera a ambos lados del cuerpo (ver figura 2.34). Se trata de la posición informal de sentarse, dentro del código tradicional, de las mujeres japonesas.



Figura 2.34 - Dos imágenes de *Wariza* (割座)

¹⁷ Recuperado de: <http://okwave.jp/qa/q6813502.html> y de: <http://manji.blog.eonet.jp/art/cat8382306/>

Guilherme Botelho presenta en “Antes” (2014) una secuencia de bailarines sentados sobre el cóccix muy particular. Aquí, la posición que adoptan no reposa las plantas de los pies sobre el suelo, sino que los bailarines recogen las piernas a la altura de las rodillas y levantan así su posición mediante un reequilibrio del peso repartido del cuerpo que se inclina levemente hacia atrás. De esta manera, quedan en redondo y suspendidos, sosteniéndose tan sólo desde el punto de contacto del cóccix en el suelo (ver figura 2.35).



Figura 2.35 - Fotograma de la posición sentada sobre cóccix en “Antes” (2014) de Guilherme

Cindy van Acker propone en “4/6 d’après Nodal” un desarrollo singular coreografiado de la posición de sentado sobre cóccix. Esta pieza, que forma parte de la serie de 6 películas que conforman la obra “6/6 D’après les soli chorégraphiés par Cindy Van Acker” (2010), una interpretación cinematográfica de Orsola Valenti sobre la obra de la coreógrafa belga, dedica una parte importante de la secuencia completa de la coreografía a



Figura 2.36 - Secuencia de variaciones en posición sentado en “4/6 d’après Nodal” (2010) de Orsola Valenti & Cindy Van Acker

experimentar la posición de sentado, jugando a modular lateralmente la cesión del peso de su cuerpo sobre el suelo y a mover las extremidades a partir de esta postura, haciendo uso de los brazos o la cabeza. En esta videodanza vemos dos tipos de posición sentada, una que recoge las piernas lateralmente hacia el pecho y otra que deja las piernas extendidas a lo largo del suelo (ver figura 2.36).

La posición sentada en *Split* es aquella en la que las piernas se separan y se extienden en direcciones opuestas a lo largo del suelo. Esta variante dentro de la posición sentada (aunque se trate de una forma extremadamente sofisticada de sentarse) se trabaja en el contexto gimnástico, más concretamente dentro de la gimnasia artística, pero en danza lo encontramos como posición de calentamiento (en el ballet) tal y como vemos en la figura 2.37, y también como posición dentro de una secuencia coreográfica, sobre todo en estilos como el clásico y neoclásico, en aquellos que incluyen acrobacias o en la *jazz dance* para espectáculos televisivos, musicales de estilo Broadway o comerciales. La *new dance* o la danza contemporánea han abandonado este tipo de hiperextensiones musculares para realizar un trabajo de estiramientos menos agresivo y más cercano a las técnicas somáticas de alcance de flexibilidad por redistribución del peso. Sirva como un mero apunte en este sentido, sin que por ello vayamos a extendernos más allá de esta mención referida a la salud, que las lesiones más frecuentes en la danza clásica ocurren precisamente en el miembro inferior, fundamentalmente por las demandas extremas que los bailarines ponen en su sistema músculo-esquelético: los porcentajes de lesiones en la danza clásica suceden por orden de frecuencia en tobillo (39%), pie (23%), cadera o muslo (20%) y rodilla (18%), aunque la columna dorso-lumbar también se encuentra afectada en bailarines (Climent & Ros, 2005, p. 5).

El muslo es la región donde se producen mayor número de lesiones musculares en el bailarín. Existen varios tipos de lesiones musculares:

- Distensión, desgarró fibrilar y rotura parcial o total: dependiendo de la intensidad se producirá una u otra lesión, pero todas ellas generalmente son provocadas por un estiramiento excesivo.



Figura 2.37 - Fotografía de una posición *split* realizada por una estudiante de ballet.

- Contractura muscular: provocada por una contracción mantenida o repetida, lo que provoca que el músculo se fatigue.
- Fibrosis cicatricial: provocada por una mala reparación después de una lesión

(2005, p. 8).

Resulta importante destacar que la posición *split* no se refiere explícitamente a la posición de sentado, sino a la apertura de las piernas extendiéndolas en direcciones opuestas, por lo que encontramos posiciones *split* sobre un sólo apoyo en el suelo (pie en puntas) y también el *split* en el aire suspendido (como un tipo de salto); ambos casos los veremos en sus respectivos códigos dentro de esta categoría.

Código sobre un apoyo

Guilherme Botelho explora en “Antes” (2014) dos formas de sostenerse sobre un pie. Utiliza esta posición para dejar que el cuerpo de baile repose después de momentos intensos de danza, construyendo formas diversas para cada momento de la pieza en que aparece esta posición de “descanso”. Las dos posturas que destacamos en la figura 2.38 se sostienen con la planta de un solo pie en el suelo, y en un primer caso recogen la otra pierna llevándola hacia arriba cercana al pecho mientras que en el segundo ejemplo alinean el cuerpo en paralelo al suelo boca abajo y con la pierna extendida hacia atrás. Ambas formas son estáticas, por lo que la dificultad reside en su permanencia inmóvil, en mantener el estatismo a lo largo del tiempo que requiera la coreografía (figura 2.38).



Figura 2.38 - Imágenes de dos momentos con la posición sobre un pie en “Antes” (2014) de Guilherme Botelho

En el ballet, encontramos un movimiento fundamental que se realiza con un solo apoyo, y nos referimos al giro. Según el diccionario del American Ballet Theatre, la *Pirouette* es la manera codificada de definir el giro o la vuelta simple del cuerpo en la danza clásica, que debe ser completa (360 grados) y con un solo pie en punta o media-punta. Las *pirouette* (a partir de ahora piruetas) se dividen en dos tipos:

. *en-dedans*: la pierna que realiza el giro, en una posición *à terre* o *en l'air*, se mueve en dirección circular dando la vuelta hacia el interior, hacia la pierna de apoyo (ver figura 2.39).



Figura 2.39 - Secuencia de la *pirouette en dedans* realizada por alumnas del maestro de ballet Wayne Byars (2015)

. *en-dehors*: se realiza dando la vuelta hacia fuera, en la dirección de la pierna levantada (ver figura 2.40).



Figura 2.40 - Secuencia de la *pirouette en dehors* en “Le Corsaire”, reposición realizada por el American Ballet Theatre el año

La correcta colocación del cuerpo es esencial en cualquier tipo de pirueta. El cuerpo debe estar bien centrado para que la pierna soporte su peso durante el giro, y las caderas y los hombros deben estar alineados. La fuerza del ímpetu que genera el giro se concentra y reparte en los brazos, que lanzan el giro al principio para permanecer inmóviles durante la vuelta, y la cabeza es lo último que se mueve manteniendo los ojos enfocados en un punto definido del espacio a su misma altura. La destreza en este tipo de giros se mide en la capacidad del bailarín para sostener cuantos más giros y más alineado el cuerpo mejor, con el único apoyo de la punta del pie en el suelo.

Pero no sólo encontramos movimientos de giro para la posición sobre un sólo apoyo en la danza clásica. En el ballet existe un paso que exige de un gran equilibrio, y que toma la extensión de piernas conocida como *split* sobre puntas como base de este movimiento. Este es una variante del tipo de posición *split* que ya vimos en el código de posición sentada, solo que aquí este paso se convierte en una extraordinaria exhibición de flexibilidad debido a que se lanza hacia arriba una de las dos piernas, extendiéndola al extremo opuesto de la pierna que sujeta la posición al suelo, y por lo tanto se consigue una imagen muy poderosa por su dificultad en el equilibrio y la fijación del cuerpo sobre un sólo apoyo. El dibujo final es una línea casi recta en perpendicular respecto al suelo, marcada por las dos piernas en extensión y con el torso en línea o ligeramente tumbado, y donde se aúnan diversos cometidos técnicos propios del bailarín cualificado, con un alto grado de virtuosismo que tan sólo se puede alcanzar tras años de práctica dancística. El levantamiento y extensión hasta este punto de las piernas y el equilibrio sobre las puntas de uno de los dos pies en este movimiento nos habla del grado máximo de destreza técnica que un bailarín clásico puede adquirir, y es un distintivo de su capacidad y cualidades tras muchos años de estudio.

Esta posición estira la parte interior de los muslos, los tendones y las pantorrillas para conseguir la gran extensión perfecta, y en el ballet suele realizarse con apoyo de un *partenaire* (en los títulos clásicos) o realizado por la bailarina en solitario (e.g. en montajes neoclásicos, como las coreografías de William Forsythe) tal y como se puede ver en la figura 2.41.



Figura 2.41 - Arriba, imagen del *split* sobre *demi pointe* en “The Second Detail” de William Forsythe, y en *pointe* por el Ballet de la Ópera de Lyon (2012); abajo, imagen del paso *split* con apoyo de *partenaire* en “El Cascanueces” del Ballet del Teatro Nacional de Croacia (2016)

Código bípedo

La posición bípeda en la danza varía mucho atendiendo a los diferentes lenguajes y géneros que en ella cohabitan, no obstante podemos decir que la gran diferencia a grosso modo entre el ballet clásico y el resto de lenguajes coreográficos (danzas moderna o *new dance*) reside en las puntas. El contacto de los pies en el suelo que realiza el clásico mediante puntas, condición *sine qua non* para bailar dentro de este lenguaje, no es excluyente en la danza moderna (que en muchos casos las sigue utilizando) y mucho menos en la *new dance*, donde desaparece para dar paso a toda la variedad de apoyo del pie en el suelo e incluso al apoyo sin ningún tipo de tensión.

Subcódigo sobre plantas de los pies

La posición bípeda, donde los dos pies se encuentran en contacto con el suelo, ocupa buena parte del tiempo en la inmensa mayoría de las coreografías de todos los estilos y épocas de la danza. La acción de caminar desplaza el cuerpo en esta posición, alternando el peso de lado a lado para mantener el equilibrio bípedo, y cuando la posición queda estática el peso se reparte entre las dos plantas del pie. El contacto de las dos plantas del pie en el suelo ofrece estabilidad, y permite realizar distintos movimientos de carácter expresivo con las extremidades, primando la gestualidad que se realiza con los brazos y la cara, pero también posibilitando una acción a distintos niveles mediante los *pliés* de rodillas que hacen descender el cuerpo y permiten ofrecer el movimiento a distintas alturas.

Isadora Duncan propuso una nueva propedéutica del desplazamiento desde posiciones fundamentalmente bípedas. La coreógrafa, a quien denominaban “bailarina de pies desnudos” (Duncan, 2003, p. 82) porque solía bailar con los pies descalzos, fue una visionaria abandonando las puntas como signo distintivo de la danza para bailar descalza en contacto con el suelo (la naturaleza) y sobre la planta completa del pie, signos distintivos de la “danza del futuro” (2003, p. 55). En su libro “The Art of the Dance” (1928), encontramos una alusión directa a la posición con la planta completa del pie en el suelo:

los movimientos del cuerpo humano deben corresponder a su forma. Las danzas de dos personas diferentes deben ser diversas. La gente ha pensado que en tanto uno baile al ritmo, la forma y el diseño no tienen importancia; pero no, la una debe corresponder perfectamente al otro. Los griegos entendieron esto muy bien. Hay una estatuilla que muestra a un cupido danzante. Es la danza de un niño. Los movimiento de los pequeños y rechonchos pies y brazos están perfectamente adecuados a su forma. La planta de su pie descansa plana sobre el suelo, una posición que podría ser fea para una persona más desarrollada, pero que es natural en un niño que intenta mantener el equilibrio. Una de las piernas está medio levantada; si estuviera extendida nos irritaría, porque el movimiento sería innatural.

(2003, p. 59)

La pieza de video-danza “Lemuriformes” (2015) de Blas Payri permite ver el trabajo gestual de dos bailarinas en posición de pie, realizando distintos desplazamientos bípedos con un trabajo de máscara y de brazos que hace transitar los cuerpos por distintos estados de ánimo a modo de propuesta de movimiento

expresiva centrada en la parte superior del cuerpo (tronco, brazos, cabeza) que diluye el estatismo bípedo de sus posiciones ahondando en una partitura de gestos y formas corporales que se duplican mediante la aplicación de efectos de postproducción de video (ver figura 2.42). Esta videodanza grabada en Porcari (Italia) con coreografía e idea original de Francesca Valeri y las bailarinas Ambra Stucchi y Bacome Niamba (además de la propia Valeri) presenta como base sonora la música de Blas Payri realizada mediante una adaptación de la obra preexistente *Berceuse*, basada en bucles evolutivos que se van ralentizando, y unos versos extraídos de un poema de Emily Dickinson llamado “One need not be a chamber to be haunted”, que remarcan más si cabe el efecto de los gestos de las bailarinas como si se tratasen de cuerpos poseídos por una extraña locura.



Figura 2.42 - Fotograma de la videodanza “Lemuriformes” de Blas Payri (2015)

En la primera parte de la pieza “Tu Meur(s) De Terre” (2015) del coreógrafo y bailarín Hamdi Dridi, este se coloca en un extremo posterior de la escena e inicia una danza sobre posición bípeda en la que el protagonismo lo tienen los brazos y el torso. Durante más de cinco minutos establece un código gestual con sus extremidades sin desplazarse un ápice de esta posición, siendo esta una variante estática de lo que veníamos comentando en la pieza de “Lemuriformes” (2015). Aquí la posición bípeda refuerza el sentido de arraigo de la danza, puesto que coreográfica y dramáticamente habla de la pérdida de su propio padre, y en ese sentido el cuerpo estático que se sustenta sobre las plantas de ambos pies desnudos ejemplifica el sentido de pertenencia al recuerdo, correspondido con el suelo, y la idoneidad de esta posición para el ejercicio de la memoria, correspondido con los brazos y el torso que dibujan formas en el aire a modo de simbología personal que trasciende lo biográfico para colocarse en el centro de la emoción del espectador (ver figura 2.43).

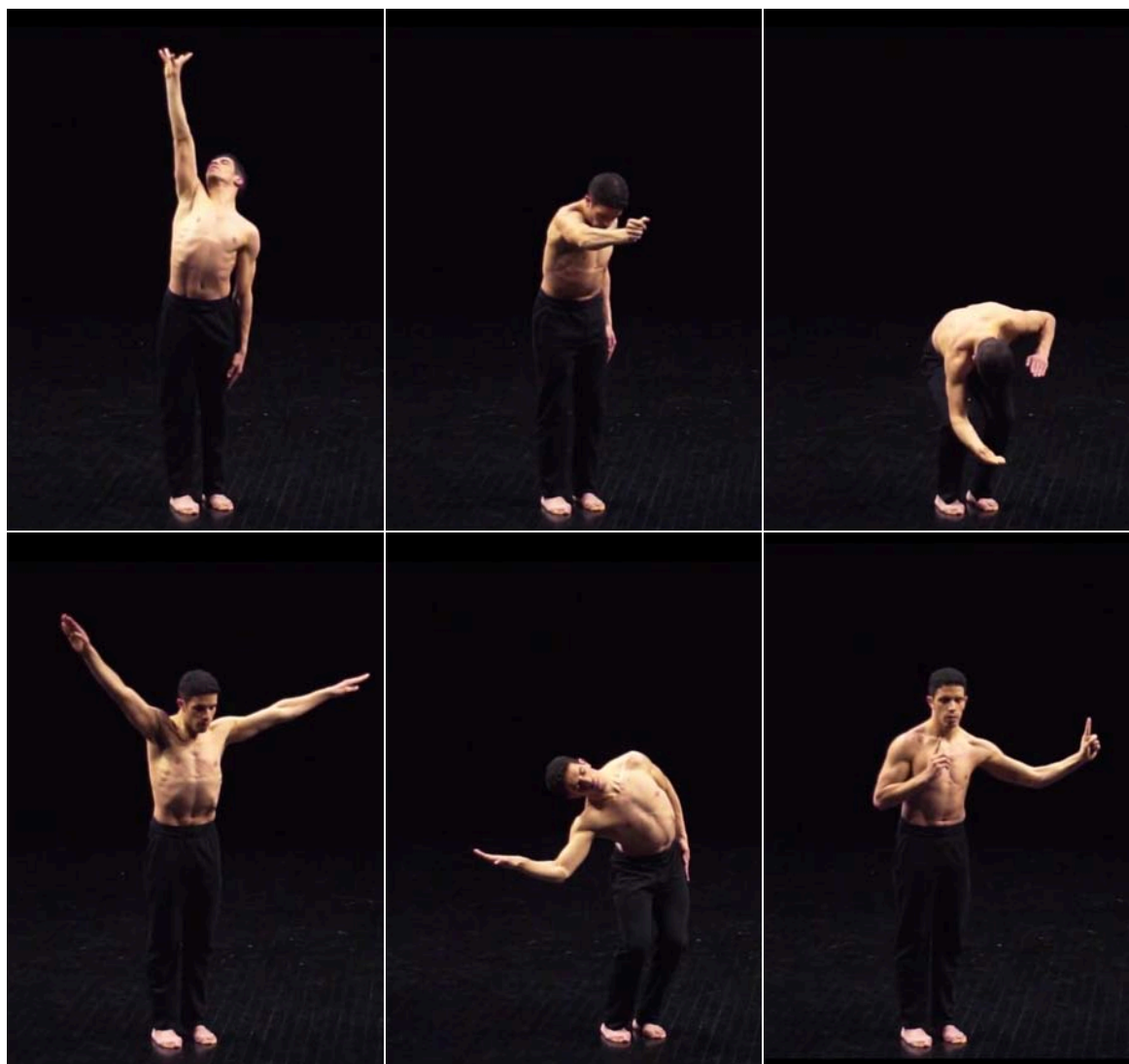


Figura 2.43 - Fotogramas de distintas variaciones de movimiento en posición bípeda estática en “Tu Meur(s) De Terre” (2015) Hamdi Dridi

Frente al cuerpo expresivo, el grupo o colectivo de bailarines estáticos sin alma. Cindy Van Acker propone en “Magnitude” (2013) una inteligente coreografía de masa humana, entendiendo esta en el sentido de “entidad colectiva cuya unidad se basa en un tipo especial de dependencia recíproca entre los individuos que la componen” (Park, de la Yncera & López-Escobar, 1996, p. 367) según la consideración de Le Bon y Sighele, que se presenta en perfecta disposición espacial para realizar una serie de acciones conectadas entre si sin que haya ningún tipo de contacto entre los bailarines más que una cierta conexión perceptual/motivacional adscrita a un ritmo y unos patrones muy bien marcados (saltan, cambian de dirección o modifican la posición a ritmo de metrónomo) constituidos como motor principal de la coreografía. Lo verdaderamente reseñable en esta pieza viene dado por la respuesta corporal del conjunto de los bailarines, cuyas acciones son comparables a los cambios que se producen en un gran paisaje moviéndose suavemente, en actitud y en resultado muy cercano a la experiencia del trance a través de ejercicios físicos de gran plasticidad en posición bípeda erguida (ver figura 2.44).

Esta relación entre los cuerpos que se presentan, o masa psicológica (Le Bon) convertida en entidad rítmico-cinética que responde a las órdenes del tiempo del metrónomo y las consignas coreográficas, inaugura la



Figura 2.44 - Fotograma de “Magnitude” de Cindy Van Acker (2013)

secuencia de movimiento en posición bípeda sobre las plantas de los pies como si se tratase de esculturas humanas ocupando el espacio escénico. Sus primeros instantes son en silencio mirando al público, y la posición aquí pese a ser naturalista y absolutamente corriente, transmite al espectador un desasosiego y una sensación de imprevisión ciertamente logradas. Hasta que la pieza no se ha desarrollado unos minutos, donde comprobamos cómo funciona el sistema coreográfico que mueve al grupo de bailarines, no logramos sacudirnos la inquietud que transmite esta grupo de hombres y mujeres, tras lo cual la desazón que antes nos producía su mera presencia ahora se nos presenta nuevamente por la respuesta automática, robótica, de sus movimientos idénticos, simétricos y ejecutados de manera marcial en todos los cuerpos. En este caso, no se trata de cuerpos expresivos que proyectan emociones con sus brazos y la expresión del gesto de sus caras, sino de movimientos de masa humana donde la emoción o expresión surge de contemplar las formas que emergen como conjunto de cuerpos, convertidos en meros eslabones de una cadena que persigue supeditar la expresividad de la composición coreográfica por encima de la expresión individual de cada uno de los bailarines que forman parte del grupo. Esta operación la repite en otras piezas, como “Anechoic” (2015), aunque aquí organiza distintos grupos de bailarines en forma de dúos esparcidos alrededor de un parque, que van construyendo formas diversas que mutan mediante la coordinación formal de sus cuerpos y el juego de las extremidades desde la posición estática de pie (ver figura 2.45). Estas posiciones, en las que los *partenaires* respectivos dejan caer su torso sobre la espalda de sus compañeros bailarines, recogen un interesante intercambio de pesos que no abandona en ningún momento la posición bípeda.

Un ejercicio interesante al respecto lo encontramos en la obra fotográfica de la artista Susana Vidal, que en el pasado año 2002 realizó la exposición “Making Relations Revision” en la Sala Naranja de València, donde se fotografiaba junto a personas relevantes en su biografía personal y/o profesional, y en la que me pidió que



Figura 2.45 - Fotogramas de los dúos en posición de pie de “Anechoic” de Cindy Van Acker (2015)



Figura 2.46 - Fotografía “Making Relations Revision (Rafa)” (2002) de la artista Susana Vidal

participase realizando juntos una de las fotografías dado que ambos coincidimos en San Francisco (EUA) durante un *workshop* de verano para aprender *Contact Improvisation*. Este encuentro nos marcó a los dos no sólo por lo que aprendimos sino por el vínculo personal que se estableció entre nosotros, y Susana quiso reflejarlo en una imagen que sintetizara esta experiencia, desde el aspecto dancístico mediante la realización de una figura corporal que lo denotase hasta lo personal, como tributo a la amistad y el apoyo mutuo que nos tuvimos en aquella época, y cuya posición bípeda-sentada escogida para la fotografía representaba de manera excelente (ver figura 2.46).

Subcódigo en *pointe*

El trabajo en puntas del ballet desarrolla el equilibrio y fortalece las piernas y más concretamente los pies, trabajando los músculos extrínsecos que lo conforman, encargados de controlar la dorsiflexión, flexión plantar, inversión y eversión en el tobillo mediante el ejercicio del *relevé*¹⁸ (ver figura 2.47). La cadera, el abdomen y la espalda en general también trabajan la resistencia en puntas mediante el entrenamiento basado en



Figura 2.47 - Fotografía de Olga Spessivtseva con el vestuario de “El Lago de los cisnes” (1934)

¹⁸ “Es subir a la media punta o punta. Hay dos maneras de *relevé*. En la escuela francesa, el *relevé* se hace con una subida lisa, continua mientras que el método de Cecchetti y la escuela rusa utilizan un pequeño resorte. *Relevé* se puede hacer en las cinco posiciones, *arabesco devant, derrière, en tournant, en del passé avant, arrière* del en del *passé* etc.” Recuperado de: <https://www.danzaballet.com/diccionario-de-ballet/>

levantamientos de espalda y de lado o con los *cambré*, inclinación del tronco hacia atrás, que mejoran la fuerza y la flexibilidad del torso.

Su uso en la danza responde a razones de tipo técnico-estéticas, puesto que fue Carlo Blasis en el siglo XVIII el que introduce las zapatillas de puntas “para que las bailarinas semejen volar y estar por encima de lo terrenal” (Lluch & Prados, 2011, p. 26), siendo Maria Taglioni la bailarina romántica que inauguró “una época, una nueva técnica - la danza en puntas con valor expresivo - y una imagen de bailarina que hoy en día sigue teniendo vigencia en el mundo del ballet” (Abad Carlés, 2013, p. 73). Efectivamente, esa idea de la bailarina grácil contenía unas exigencias de ingravidez que inicialmente afectaron más al género femenino que al masculino:

It was in Paris, between the late 1820s and the early 1840s, that ballet acquired the tradition of sexist dualism that defines it to this day. She, the ballerina, is a romantic icon, an ideal, and she dances on pointe. He, the danseur, is an earthbound mortal, and his feet stay chiefly on the ground.

(Waeber, 2010, p. 247).

Esto define mucho la mentalidad, aparte de la técnica, que existió y todavía existe en el mundo del ballet. Además, nos da una idea certera de lo que supone el suelo en este lenguaje dancístico.

Aparte de la ideología estética, también encontramos razones espaciales y de visualización de la coreografía escénica en la implantación de las puntas, tal y como apunta Pérez Soto:

Por razones arquitectónicas, sin embargo, se introdujo la platea inclinada, lo que hizo que los espectadores más relevantes, justamente los de las primeras filas, quedaran bajo el nivel del escenario. Esto obligó a acentuar los movimientos verticales y los saltos y fue, retóricas más o retóricas menos, una de las razones prácticas para introducir la técnica de puntas. Consideremos además que las bailarinas del siglo XIX rara vez medían más de un metro cincuenta.

(Soto, 2008, p. 76).

Esta posición hiper-extendida de los pies que caracteriza al ballet no sólo se manifiesta cuando la bailarina adquiere la posición de puntas sobre el suelo, esto es, mediante el contacto con la superficie. También es un estado o posición física perenne a este estilo que impregna toda la técnica de movimientos, incluidos los movimientos aéreos o saltos:

We start at ground level, with the foot. In ballet, as you know, feet are pointed as soon as they leave the floor. Even when dancers sail through the air and rebound, through big gestures and quick ones you see that stretch and land, stretch and land. Female dancers often rise up on a fully arched foot even before they leave the ground. It's as though they're already hovering in the air, so in the studio they practise this stretch of the foot by sliding it out till the whole instep works.

(Grove, Stevens & McKechnie, 2005, p. 9).

Así ocurre cuando se trabajan las diferentes posiciones *battement*¹⁹, ejercicios que permiten desarrollar el empeine, mejoran la flexibilidad de la articulación del tobillo, potencian la elevación de piernas y consolidan las puntas:

The foot brushes through on the flat, then stretches, and finally leaves the floor because it's got as far as it can without losing contact. But insteps are worked like this, not just to show off your beautiful arches, or help you jump higher. What we see is the foot longing to be released from the floor, but constantly drawn to it. In other words, these arched feet reveal the tug of gravity, the law that governs all our movements, even when they seem most free. Gravity, moulding the foot as it begins to flex, and the arm as it starts to curve, is like a constant reminder of what rules our lives—the power of the state, perhaps, or the King. It may be invisible, but it determines all you do. We'll return to this in a moment. Meanwhile, the foot in contemporary dance has different opportunities.

(2005, p. 10).

Las puntas también son importantes en otros contextos dancísticos, como en el *eccentric dance*²⁰ o en el *b-boying*²¹, donde este paso es recuperado fuera del ámbito escénico exclusivo de la danza culta para formar parte de otros contextos como el pop y el rock en los que las puntas se utilizan sin la intención de acentuar la tendencia a la elevación que impera en el ballet clásico sino simplemente para puntualizar algunos movimientos con los que desequilibrar el cuerpo o construir formas de desequilibrio controlado, como es el caso de la figura 2.48 de Michael Jackson en un concierto y de Elvis Presley en "Jailhouse Rock". En el ejemplo de Elvis Presley, las puntas son un paso más dentro de una secuencia *rubberlegging*²² o de piernas de goma, un estilo típico de danza excéntrica de principios del siglo XX que popularizó la estrella del rock con sus bailes elásticos, pero en el caso de Michael Jackson y de Lil Buck (ver figura 2.49) las puntas son herederas de la tradición de la *street dance*²³, aunque conviene diferenciar las de Jackson, que deben contextualizarse dentro del

¹⁹ Se traduce como golpe, y define la serie de movimientos repetitivos, cada uno con su propio valor y carácter, que consisten en abrir y cerrar la pierna que trabaja marcando la punta y forzando el empeine hacia fuera. Recuperado de: <http://www.mup.unimelb.edu.au/ebooks/0-522-85144-4/videos.html#Battements>

²⁰ "Eccentric dance is a style of dance performance in which the moves are unconventional and individualistic. It developed as a genre in the United States in the late 19th and early 20th centuries as a result of the influence of African and exotic dancers on the traditional styles of clog and tap dancing. Instead of holding the body stiff and straight in the style of a jig, acrobatics such as flips and contortions were used in a more exuberant, expressive and idiosyncratic way." Recuperado de: <https://www.revolv.com/main/index.php?s=Eccentric%20dance>

²¹ "B-boying is commonly known as "breakdancing", which is a type of street dance. It consists of four elements: entry, footwork, power moves, and freeze. Entry refers to upright dancing. Footwork is a dance performed on the floor. A power move is the most impressive performance because it includes acrobatic moves. A freeze is a stylish pose in reaction to certain beats and is also used to end a performance. Combining these techniques allows for an infinite number of expressions." Recuperado de: <http://ai2-s2-pdfs.s3.amazonaws.com/e6db/bf9c7657485cbb4f9e7b9898cab9e544fec3.pdf>

²² "Combination of eccentric dancing with high Kicks, wiggles and shimmies along with the Camel Walk, The Grind, Buck, Breakdown, the Boogie Woogie, The Strut, Truckin'etc." Recuperado de: <http://www.streetswing.com/histmain/z3legomania1.htm>

²³ "First appeared in Manhattan in the late 1970s, and has spread widely around the world. This dance consists of four patterns: entry (dance in a standing position), footwork (dance performed on the floor), power moves (dance with acrobatic movements like rolling), and freeze (dance poses held in acrobatic positions)" Recuperado de: <https://mindmodeling.org//cogsci2012/papers/0404/paper0404.pdf>

*moonwalk*²⁴, y las de Lil Buck que pertenecen al *gangsta walkin*²⁵. Todos estos son ejemplos de tipos de desplazamiento bípedo equivalentes al caminar, cuyas expresiones diversas de esta acción volveremos de nuevo a referenciar en la categoría de desplazamiento horizontal del cuerpo.

Este contacto en *pointe* de soporte con el suelo permite figuras ingravídas pero limita las acciones y el impulso que se puede conseguir, como veremos posteriormente en la categoría de desplazamientos. Pero sí que destacaremos aquí el hecho de que las puntas son intrínsecamente inestables, no permiten el reposo y requieren siempre de estar haciendo pasos para mantener el equilibrio, a diferencia de la *demi pointe* (e.g. posición en cuclillas de las artes marciales japonesas) donde pueden permanecer largo tiempo en esta posición casi como si se tratase de una posición sentada.



Figura 2.48 - A la izquierda, fotografía promocional de Elvis Presley para “Jailhouse Rock” (1957) donde realiza el paso de puntas; a la derecha de Michael Jackson en el “Bad World Tour” (1988)



Figura 2.49 - Fotografía del paso de puntas realizado por Lil Bruck en “NOWNESS” (2016) para la Fondation Louis Vuitton

²⁴ “A pantomimed illusion of walking backwards” Recuperado de: http://sites.psu.edu/comm292/wp-content/uploads/sites/5180/2014/10/FormanNeal-Thats_the_Joint_The_Hip_Hop_Studies_Readerbook.pdf#page=522

²⁵ “Male style of walking or strutting with a slight dip in the stride, characteristic of criminal gang members” Recuperado de: <https://www.infona.pl//resource/bwmeta1.element.pan-kn-yid-2011-iid-4-art-000000000003>

Subcódigo *demi pointe*

En “L’après-midi d’un faune” (1912) con coreografía de Nijinsky, encontramos una variante de la posición de puntas clásica, que en este caso se realiza sin calzado revestido y sustentada sobre la base distal de los metatarsos. Los puntos de apoyo del pie en equilibrio para sujetar todo el cuerpo en esta posición bípeda de pie son idénticos al apoyo que se da en la posición de cuclillas.

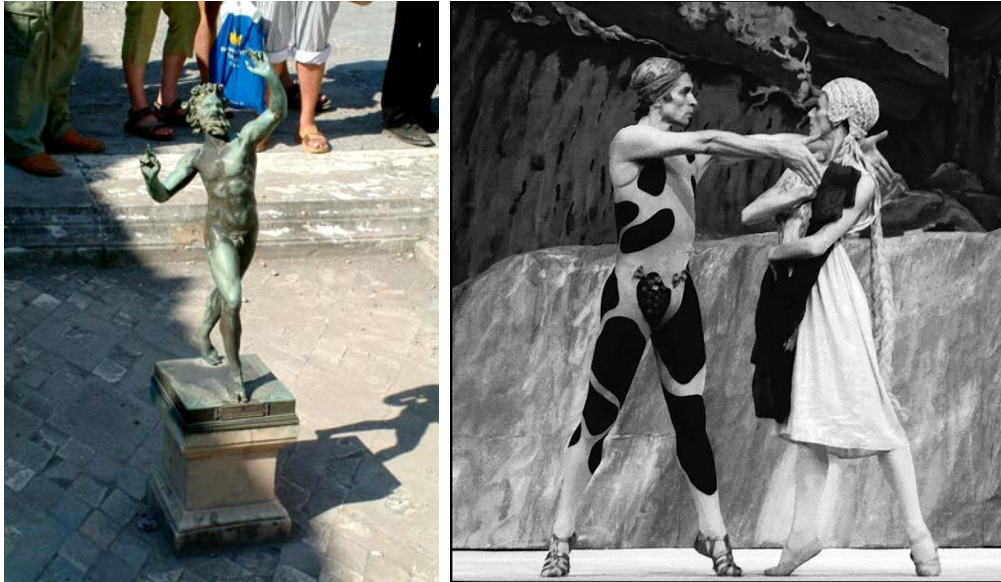
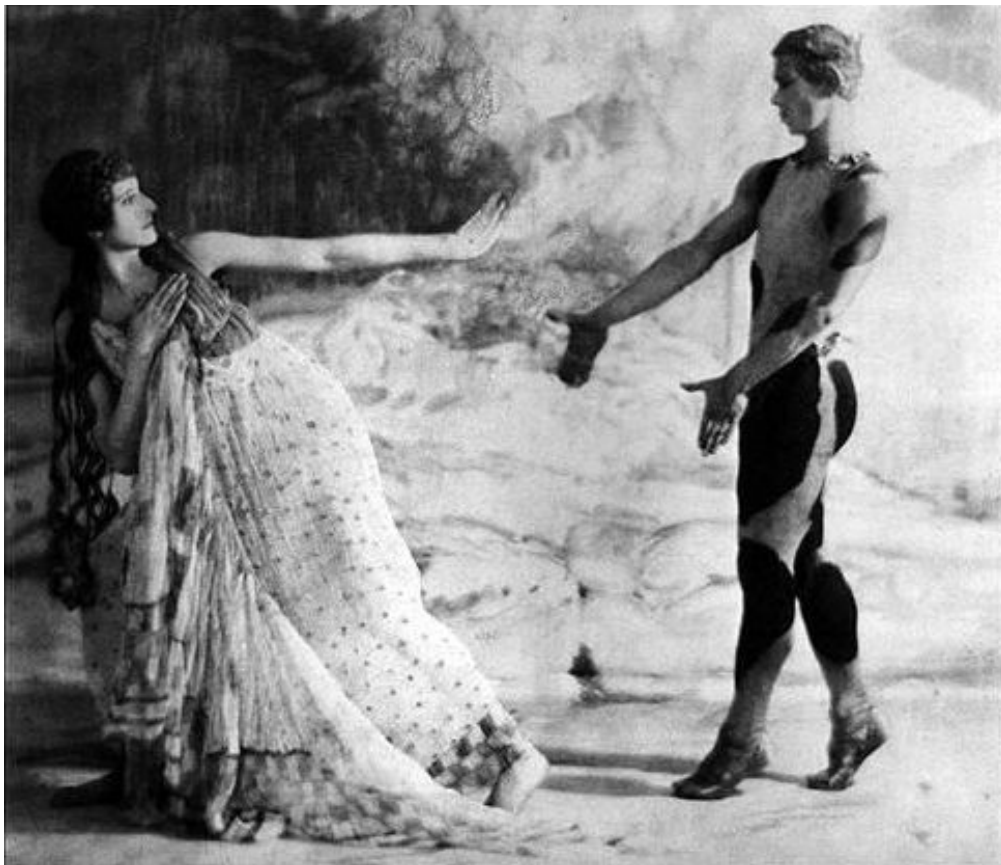


Figura 2.50 - Arriba, fotografía de una reproducción escultórica moderna de la antigua estatuilla romana en bronce de Fauno bailando en *pointe* (Pompeya); a la derecha, Nureyev y Evdokimova en “L’après-midi d’un faune” (1980) en posición de puntas; abajo, Vaslav Nijinski y Lydia Nelidova en este mismo ballet en 1912



Por su parte, Duncan (figura 2.51) también sustenta toda su danza sobre la posición *demi pointe*, idéntica en su técnica al fauno: “Dance should be natural- no turned-out feet, no tense, straight legs.” (O’Connor, 2002, p. 22)



Figura 2.51- A la izquierda, fotografía de Anna Duncan a principios del siglo XX; a la derecha, Isadora Duncan en 1904

La posición en *demi pointe* también se trabaja en el ballet como parte culminante de un movimiento de entrenamiento conocido como *grand-plié*, que hace descender el cuerpo y elevarlo manteniendo la alineación de



Figura 2.52 - Fotograma de un *grand plié*

la espalda. El *grand-plié* (ver figura 2.52) es una de las posiciones codificadas de barra en el entrenamiento de la danza clásica, y forma parte de la introducción en el calentamiento, combinado con las posiciones 1°, 2°, 4° y 5° así como con los *cambrés* y *demi-pliés*, utilizándose a menudo en los ejercicios de *adagio* y *rond de jambe* que se marcan tanto en la barra como en el centro. La perfecta ejecución de este movimiento exige una alta coordinación, puesto que la espalda debe mantenerse bien recta, conteniendo glúteos y abdomen, y los hombros se deben mantener alineados y a la misma altura. El trayecto hasta llegar a la posición *grand-plié* pasa por un profundo *demi-plié*, y cuando el cuerpo ha descendido del todo se elevan los talones. Por el contrario, en la elevación del cuerpo son los talones los primeros que apoyan en el suelo e inician así el ascenso con toda la planta del pie apoyada. La cabeza acompaña al *port de bras*, cuyo movimiento debe ir coordinado con el descenso de piernas, y los muslos deben mantener su dirección hacia fuera *en-dehors*. Lo fundamental de este ejercicio, además de emplear la técnica precisa, está en la coordinación. Aquí es donde reside – al final de cuentas- la perfección del movimiento.

Sonkyo (蹲踞) es un tipo de arrodillamiento elevado en forma de posición recta y estable con los talones levantados y soportando el peso del cuerpo sobre la cabeza de los metatarsos. Se utiliza en diversos tipos de artes marciales con diferencias en su realización.

En el judo, esta posición se usa como método de aprendizaje pasivo en la preparación de la caída lateral, practicando primero desde esta posición media (más cercana al suelo) para después aplicarlo desde la posición de pie (figura 2.53).

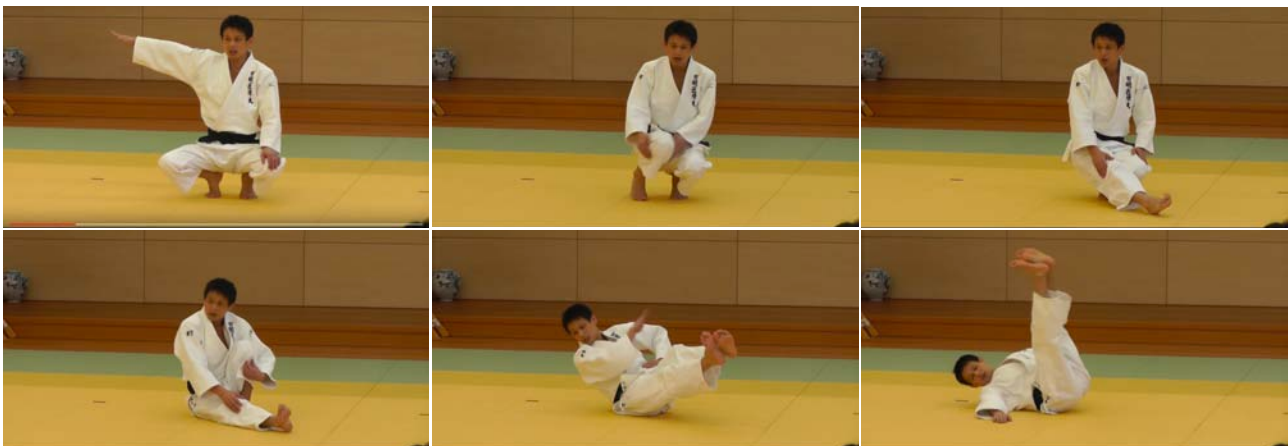


Figura 2.53 - Secuencia de preparación de la caída lateral desde posición en cuclillas, por el profesor de Judo Tokuyasu Hidemasa (2013)

El *sumo*, lucha libre japonesa considerada el deporte nacional de ese país con alrededor de 13 siglos de historia (Green & Svinth, 2010, p. 175), marca esta posición con las rodillas separadas manteniendo el equilibrio sobre los pies, las manos en las rodillas, y cara a cara ante el adversario antes de la pelea. Esta posición forma parte del protocolo de inicio de la pelea como postura de respeto ante el adversario y como homenaje frente al esfuerzo que la otra parte rendirá en la contienda (ver figura 2.54). La posición sobre la cabeza de los metatarsos permite estabilidad y el poder saltar o incorporarte rápido para desplegar energía.



Figura 2.54 - Fotogramas de la posición en cuclillas en el sumo durante distintos torneos

El *Kendo* es un moderno arte marcial japonés (Gendai Budō) basado en *Kenjutsu*, el equivalente tradicional en origen a los tiempos Samurai (Koryu Budō) de la era feudal (Green & Svinth, 2010, p. 139) (Mifuji, 2009, p. 335). El nombre viene de la unión de dos palabras: Ken (espada) y Dō (camino, camino). Este arte marcial está considerado el heredero de la filosofía Samurai (Bushidō, el Camino del Guerrero), adaptado a esta era. El *sonkyo* en kendo es una posición sobre la cabeza de los metatarsos, con la espalda recta dirigiendo la punta al adversario, sujeta con las dos manos. Esta es la posición en la cual empieza y termina cada encuentro (figura 2.55).



Figura 2.55 - Dos fotogramas de la posición *sonkyo* en el arte marcial *kendo*

Código sobre tres apoyos

Las posiciones sobre tres apoyos resultan extrañas en danza. Suelen utilizarse más bien como posiciones transitorias o preparatorias a cualquier movimiento bípedo o cuadrúpedo. En la videodanza “6/6 d’après Obtus” (2010) de Valenti & Van Acker, encontramos una preponderancia de los pasos trípedos más allá de su función de tránsito hacia otro movimiento. Van Acker, coreógrafa de este film, estudia las posibilidades de apoyo trípedo diversas mediante un juego estático donde implica los dos brazos y las dos piernas, y en el que subyace un sentido exploratorio poco común incluso en la *new dance* o danza contemporánea, estilos donde más se puede encontrar esta posición de entre todas las otras tendencias dancísticas. Los apoyos en este caso no sólo se realizan con las plantas de los pies o las manos, también entra en juego la articulación de la extremidades para conformar figuras alternativas a las comunes que usan la posición trípeda, tal y como podemos comprobar en la figura 2.56 (donde la bailarina realiza uno de los tres apoyos sobre el codo).



Figura 2.56 - Secuencia de diversas posiciones trípedas en “6/6 d’après Obtus” (2010) de Orsola Valenti & Cindy Van Acker

En la *capoeira*, arte marcial brasileño que combina elementos de la danza, de la acrobacia y de la música, encontramos una posición trípeda a destacar. Desarrollado en Brasil principalmente por angoleños a principios del siglo XVI, la *capoeira* es conocida por sus maniobras rápidas y complejas, que usan predominantemente potencia y velocidad a través de una amplia variedad de patadas, giros y llaves técnicas de suelo:

According to popular tradition, capoeira is a system of hand-to-hand combat developed by African slaves transplanted to work on the Portuguese plantations of Brazil. The style of fighting involves relatively little use of the hands for blocking or striking as compared to foot strikes, trips, and sweeps, and it often requires the practitioner to assume an inverted position through handstands and cartwheels.

(Green & Svinth, 2010, p. 115).

El paso trípedo que nos interesa destacar en este código es la negativa, también conocida como esquivada recuada, que se usa para esquivar un ataque bajando el cuerpo a un lado, de manera que quedamos en cuclillas con la pierna plegada contraria a la dirección del peso del cuerpo mientras extendemos la otra pierna, y sosteniendo el peso corporal con una mano en el suelo mientras el otro brazo queda en posición protectora de la cara para repeler un eventual golpe dirigido a la cabeza (ver figura 2.57). La mayoría de los principiantes tienden a mirar hacia abajo cuando realizan este paso, siendo muy recomendable siempre mirar hacia arriba y mantener la vista puesta en el otro jugador, pues a pesar de tratarse de una danza que no busca vencedores ni vencidos en sus rodas o torneos, no debemos olvidar que se trata de un juego con unas características de lucha marcial que impone sus propias dinámicas de movimiento en base a secuencias de dos jugadores frente a frente.



Figura 2.57 - Fotograma de la posición negativa en capoeira

Este paso también se utiliza en la *street dance*, en concreto en el estilo *breakdance*. Su nombre aquí es el *zulu spin*, y en este caso se trata de hacer funcional este paso como precedente a un giro en el suelo sobre el apoyo trípedo. Partiendo de la posición en cuclillas, se adelanta una de las dos piernas (sin estirla demasiado) y se



Figura 2.58 - Secuencia del movimiento *zulu spin* en el *breakdance*

deja caer el cuerpo hacia ese lado apoyándonos con la mano en el suelo. Esta pierna será la principal para trabajar los giros, ya que el cuerpo girará alrededor de ella haciendo una rotación completa. Para el correcto intercambio de peso, se deben alternar los apoyos en las manos hasta volver a la posición inicial (ver figura 2.58).

Las posiciones trípedas más interesantes las encontramos en el *breakdance*. A pesar de que volveremos a hablar de ellas en el código de apoyos invertidos, dado que la inmensa mayoría subvierten la verticalidad del cuerpo, conviene destacar aquí algunos pasos tales como los denominados *baby freeze*, el *chair freeze* o el *halo freeze*. En el primer caso se trata de un paso que, sosteniéndose del apoyo de las dos manos en el suelo, decanta el peso hacia delante para dejar que repose la cabeza de lado conformando así el tercer apoyo del cuerpo en el suelo. El tronco reposa sobre la plataforma que el antebrazo interior dispone a modo de palanca, y desde aquí las piernas pueden permanecer levantadas del suelo adoptando diversas formas, ya sean extendidas, entrecruzadas o plegadas.

El *chair freeze* desarrolla una posición muy similar, si bien aquí los tres apoyos se reparten entre un brazo, una pierna y la cabeza. Utilizando el mismo modo de sostener el tronco apoyándolo en el antebrazo interior de la mano que va al suelo, el cuerpo se inclina para dejar reposar la cabeza en un juego repartido de apoyos que va desde la punta del pie hasta la cima de la cabeza.

Si bien estas dos posiciones *freeze* son laterales en su ejecución, existe una tercera variante que modifica el vuelco del cuerpo al lado dejando caer las piernas hacia delante desde la posición invertida, con lo que el tronco realiza una palanca llevando la cadera hacia el extremo opuesto para equilibrar el peso. Aquí el tronco no se apoya en el antebrazo invertido por lo que resulta más difícil mantenerse en esta posición. En este caso, los tres apoyos están constituidos por los dos brazos, con las respectivas palmas de las manos en el suelo, y la cabeza. Esta es la más invertida dentro de las tres posiciones que aquí reseñamos.



Figura 2.59 - A la izquierda, fotografía del *baby freeze*, en el centro, el *chair freeze*, y a la derecha el *halo freeze*, todas estas posiciones trípedas de suelo dentro del estilo *breakdance*

Código sobre cuatro apoyos

Las posiciones sobre cuatro apoyos son más comunes que las realizadas sobre tres en danza, y tiene un uso muy extendido tanto en la preparación o entrenamiento dancístico como en la composición coreográfica contemporánea siendo un paso común en la *new dance*, dentro de géneros como el *release* o el *contact improvisation*, pero también en artes marciales como el *capoeira*, en deportes como la lucha libre o en prácticas corporales/holísticas como el yoga. Esta posición recarga de manera repartida la masa muscular del cuerpo, y a pesar de parecer limitada en cuanto a variantes de construcción que permite (los cuatro apoyos en el suelo) encontramos diversas maneras de presentar este paso y con diferentes maneras de apoyar en su ejecución.

Botelho propone en “Antes” (2014) la postura cuadrúpeda en estático sin reposo de las rodillas en el suelo. Su forma cuadrúpeda se presenta como una forma más activa, menos reposada y más preparada para la acción, no sólo porque verdaderamente se utilizan los cuatro apoyos básicos para sostenerla (las dos manos y los dedos de los pies), sino porque los cuerpos que adoptan esta posición se encuentran en una actitud tensa que anuncia el movimiento que acontecerá (figura 2.60).



Figura 2.60 - Fotogramas de la posición cuadrúpeda estática en “Antes” (2014) de Guilherme Botelho

La posición cuadrúpeda también puede plantearse manteniendo las palmas de las manos y de los pies completamente en el suelo, y extendiendo ambas extremidades (brazos y piernas) formando una postura del cuerpo en la que la parte baja de la espalda y los glúteos queden como punto cima de la posición. Esta postura, a diferencia de la anterior imagen que forma parte de una partitura coreográfica, constituye una de las posturas más importantes de entrenamiento en yoga, y aunque también la encontramos en piezas de *new dance* o contemporánea, viene utilizándose como paso fundamental desde tiempos inmemoriales en la práctica corporal holística de esta disciplina física, mental y espiritual originaria de la India.

Conocida como *adho mukha śvānāsana* (Iyengar, 1995, p. 57), o postura del perro boca abajo, forma parte de la serie de *Surya Namaskara* (MacMullen, 1988, p. 69) o “saludo al sol”. Esta postura distribuye equitativamente el peso entre las manos y la planta de los pies para sostener mejor y más correctamente la posición, y reporta grandes beneficios a quien la practica dado que ayuda a estirar el nervio ciático y los isquiotibiales, fortalece los brazos, coloca correctamente y de manera alineada la cintura escapular y a nivel interno es muy buena para la circulación (ver figura 2.61).



Figura 2.61 - Imagen de la posición *adho mukha śvānāsana* en yoga

Otra variante sobre cuatro apoyos la encontramos en la postura *push ups*, que se utiliza en entrenamientos gimnásticos para aumentar la capacidad muscular del tren superior mediante la elevación en esta posición del cuerpo repetidas veces. Aquí la variación de contacto se produce en los pies, que lo hacen de punta o sobre la base de los metatarsos (figura 2.62).



Figura 2.62 - Imagen de la posición *push ups*

El cuerpo también puede conformar una posición sobre cuatro apoyos boca arriba. En la pieza “Dansa de Cambra” (2010) de Juan Bernardo Pineda y Taiat Dansa donde participé como bailarín, esta posición realizada por los tres bailarines hombres de la pieza cierra la primera parte de la coreografía. Aquí el cuerpo puede elevar

las caderas para construir una posición de mesa boca arriba (que requiere más esfuerzo) o simplemente dejar caer el peso de la parte central del cuerpo (caderas) y mantener el equilibrio de la figura sobre los cuatro puntos de apoyo (ver figura 2.63). Esta posición genera una gran estabilidad, pero a la hora de desplazarnos desde aquí encontramos que todas las extremidades están ocupadas como soporte respecto al suelo, por lo que tan sólo podremos caminar o saltar desde esta posición, tal y como lo marca esta misma coreografía.



Figura 2.63 - Fotograma de la posición sobre cuatro apoyos boca arriba, en la pieza “Dansa de Cambra” (2010) de Juan Bernardo Pineda y Taiat Dansa (en el Teatro Rialto de València, durante el festival “Dansa València” de ese mismo año)

Otra de las variantes que posiciona el cuerpo cuadrúpedo boca arriba se utiliza como paso de carga o soporte en el *contact improvisation* (a quien llamaremos también CI a partir de ahora). Esta posición sirve de base al *partenaire* para operar con el movimiento sobre el pecho y las piernas del compañero. En el caso de quien se coloca en la posición cuadrúpeda, propicia un nuevo uso del cuerpo ofreciendo con ello un suelo flexible al *partenaire* desde el que experimentar la gestión de pesos y otras movilidades que no requieran desplazamiento. El uso inteligente del cuerpo en el CI sustituye al músculo bruto para proporcionar fuerza y dar apoyo, y la práctica de la alineación del cuerpo y sus posibilidades palancas sobre situaciones estáticas como la posición cuadrúpeda o “de mesa” posibilitan que el *partenaire* que opera sobre el pecho y piernas de su compañero trabaje su peso y la gestión del mismo subiéndose encima nuestro alineando sus huesos y generando dinámicas nuevas a través de espirales.

En este sentido, en el CI también encontramos la variante de posición cuadrúpeda sobre manos y rodillas como “mesa” sobre la que el *partenaire* puede depositar su peso. De ambas maneras, el bailarín que deja caer su peso sobre el compañero en posición cuadrúpeda libera al cuerpo del efecto gravitatorio sobre la vertical mediante el uso del cuerpo en posición “de mesa” como nuevo suelo sobre el que dejar el peso en horizontal, que permite explorar de manera más precisa cómo facilitar a través de ajustes sutiles y continuos la alineación del cuerpo, y

ayudando a encontrar excesos de tensión y maneras ineficientes de mantenerse en este nuevo soporte de las que aprender a liberarse (ver figura 2.64). También así se experimenta cómo dejar ir la tensión innecesaria para poder fluir con el impulso y aprender a dirigirlo. Otras referencias de trabajo del cuerpo que trabajan de manera similar las posiciones estáticas como soportes de peso como una forma de autoevaluación del uso del cuerpo las encontramos en la Técnica Alexander y el método Feldenkrais, pero también en artes marciales como el *Tai Chi* y el *Aikido*.

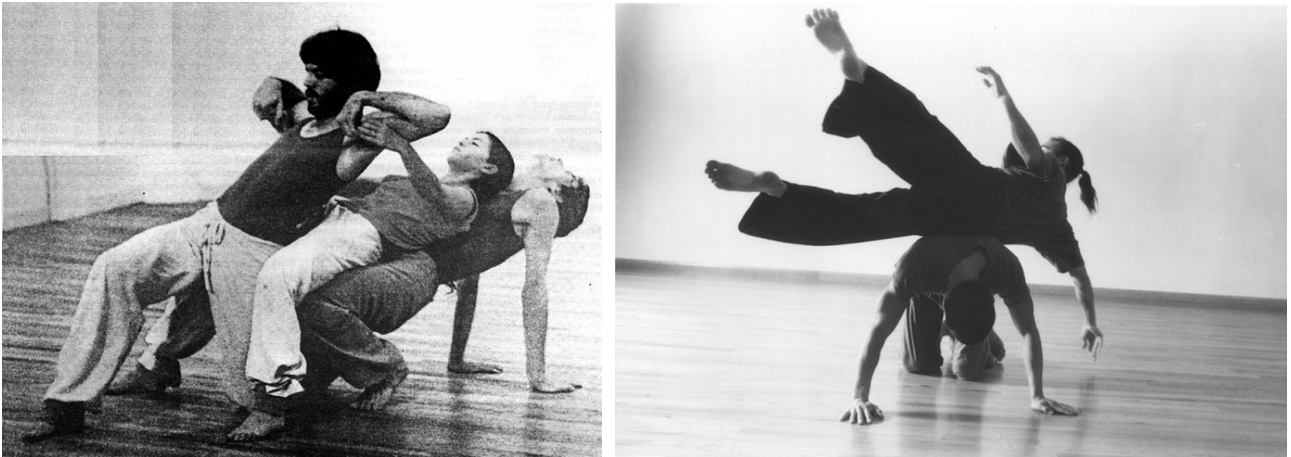


Figura 2.64 - A la izquierda, imagen de la posición cuadrúpeda de carga boca arriba en el CI, con John LeFan, Nancy Stark Smith y James Tyler en Mariposa Studio, San Francisco (1978); a la derecha, imagen de la posición cuadrúpeda de carga boca abajo

No sólo en el contexto de entrenamiento del CI se trabaja esta posición que ofrece un alto grado de estabilidad como soporte de exploración al *partenaire*. También encontramos un uso de esta variante de carga cuadrúpeda en coreografías contemporáneas como “Dansa de Cambra” (2010), donde en distintos momentos se utiliza la posición cuadrúpeda estática y con desplazamiento cargando *partenaires* tanto boca arriba como boca abajo (ver figura 2.65).



Figura 2.65 - Imagen de la posición cuadrúpeda de carga boca abajo en “Dansa de Cambra” (2010); a la derecha, la posición de mesa con función de carga boca arriba en la misma coreografía

Código apoyos invertidos

Subcódigo de cabeza

En este subcódigo destacaremos los apoyos de cabeza en el suelo como uno de los más característicos dentro del código de apoyos invertidos. Este tipo de apoyo define un paso conocido como *headspin*²⁶, que describe el movimiento atlético en el que una persona se sostiene y equilibra sobre la cabeza como única forma de apoyo mientras gira a lo largo del eje vertical de su cuerpo. Hoy en día este movimiento se trabaja sobre todo en la *street dance*, pero este tipo de acrobacia viene desarrollándose desde finales del siglo XIX, al menos como movimiento documentado.



Figura 2.66 - Fotograma del momento suspendido que produce el movimiento *headspin* con un apoyo invertido bien equilibrado sobre la cabeza

En el apoyo invertido sobre cabeza se debe posicionar primero el cuerpo de manera que repose la cima de la cabeza en el suelo, entonces se levantan las piernas al aire mediante un impulso y comienza el giro del cuerpo sobre este apoyo. Muchos de los *b-boys* o *b-girls*²⁷ lo suelen hacer cubriendo la cabeza con un casco para mejorar así el giro centrípeto (anulando el posible dolor y los roces que produce el giro sobre la cabellera) y como se observa en la figura 2.66, una correcta realización del giro con el cuerpo bien equilibrado puede producir una

²⁶ Término recogido, como tantos otros, en uno de los pocos estudios académicos sobre *street dance* (Guzman-Sanchez, 2012, p. 138)

²⁷ “B-boy is a male dancer, and B-girl is a female dancer, who performs breakdancing moves” (Gogerly, 2011, p. 12)

forma invertida perfecta que sea capaz de sostener la posición durante un buen intervalo de tiempo, siempre que no se acabe la inercia del giro.

Thomas Edison registró este movimiento tras rodar a un niño de las calles de Nueva York realizando una danza acrobática en “A street arab” (1898). Esta pequeña pieza en blanco y negro muestra varias evoluciones acrobáticas como girar el cuerpo hacia atrás y hacia delante ayudándose de las manos o hacer el puente en



Figura 2.67 - Secuencia del movimiento *headspin* en “A street arab” (1898) de Thomas A. Edison

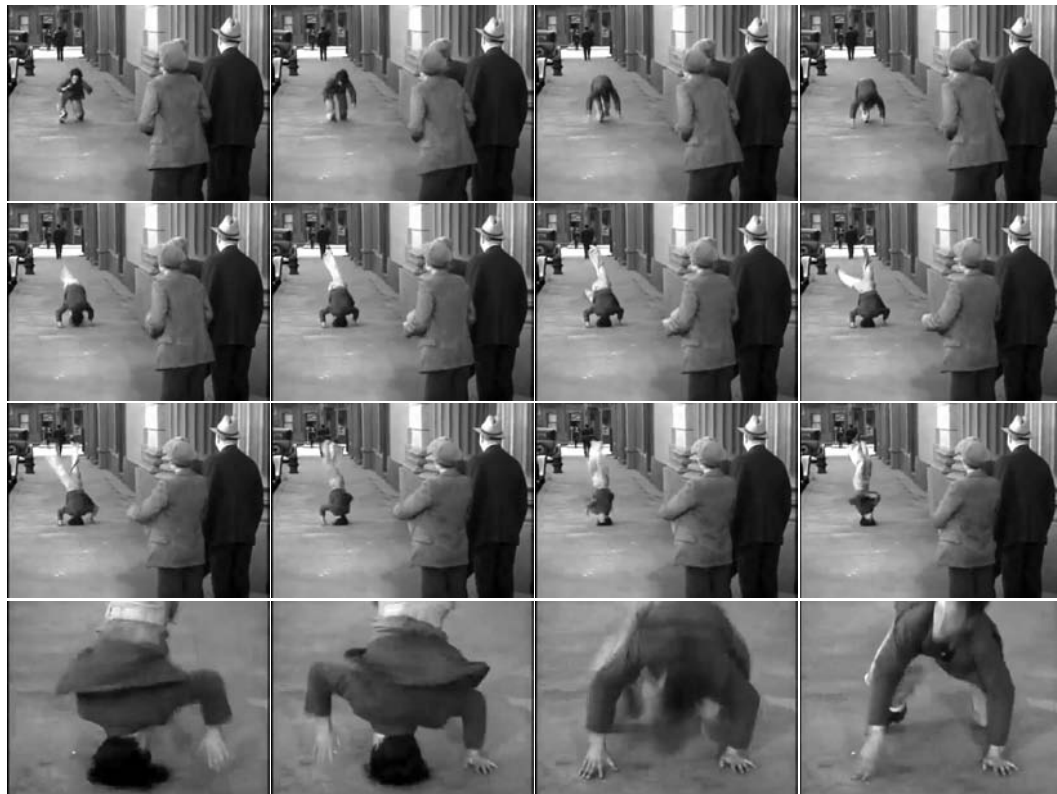


Figura 2.68 - Secuencia del momento en el que el personaje de Eddie realiza un *headspin* en la película “Wild boys on the road” (1933) de William A. Wellman

supino y caminar como un cangrejo desde esta posición, así como otros movimientos similares. No obstante, el momento más destacable en esta actuación frente a la cámara es la posición que realiza sobre su cabeza y el giro que da sobre el eje vertical, una rareza dancística que hoy conservamos gracias a las imágenes archivadas en la Biblioteca del Congreso de los EUA mediante este audiovisual de Thomas A. Edison que nos muestra la destreza extrañamente flexible de este chico de la calle cuyos movimientos recuerdan a la disciplina acrobática circense (ver figura 2.67).

Este movimiento vuelve a aparecer más tarde en la película “Wild boys on the road” (1933) de William A. Wellman, donde vemos al actor Frankie Darro interpretando al personaje de Eddie expresando su felicidad mediante una secuencia de volteretas acrobáticas que culminan con un *headspin* de manual (ver figura 2.68).

Para marcar la posición de apoyo invertido sobre la cabeza desde una postura estática, encontramos como ejemplo la *Sirsasana*²⁸ (Hoare, 1977, p. 78) también conocida como la posición sostenida sobre cabeza dentro del yoga. Esta posición presenta diversas variantes, pero la realización más clásica y sencilla es esta, siendo la primera inversión que la mayoría de los estudiantes de esta disciplina aprenden. En este caso, para garantizar una mayor base sobre la que sostener el equilibrio en estático, la posición se ayuda de los brazos que apoyan el antebrazo externo en el suelo formando un triángulo alrededor de la cabeza, espacio donde esta se cobijará durante la posición invertida (ver figura 2.69). Los brazos en este caso no sólo actúan como apoyo extra para el cuerpo, también conforman así un dique de contención que nos estabiliza la cabeza y bloquea cualquier giro imprevisto derivado de una mala carga.



Figura 2.69 - Fotograma de la posición *Sirsasana* en yoga

²⁸ Término en el yoga para referirse a la posición *headstand*

Subcódigo de mano(s)

La posición invertida de brazos es una de las posiciones más características de la gimnasia artística. Consiste en poner el cuerpo verticalmente con los pies hacia arriba, apoyando las manos en el suelo. Se trata de un elemento gimnástico muy importante al que se le dedica un entrenamiento preferente en la metodología de pasos previa y en el trabajo de alineación corporal postural que requiere, dado que la mayoría de los ejercicios gimnásticos de mayor dificultad pasan a través de esta posición invertida extendida, tanto en apoyo como en suspensión, y no solo se trata de los ejercicios de suelo, también el resto de los aparatos gimnásticos olímpicos contienen este paso invertido en la composición del ejercicio (ver figura 2.70).



Figura 2.70- Fotograma de la posición invertida de brazos en un trabajo de suelo de Gimnasia artística olímpica

Esta posición de corte acrobático también se ha trabajado en el contexto de la *street dance*, más concretamente en el estilo *breakdance*, desarrollando distintas variaciones teniendo en cuenta la posición corporal que se concreta desde la posición invertida con apoyo sobre las dos manos.

La posición invertida va íntimamente relacionada al concepto *freeze* (congelado) en el *breakdance*. La congelación del movimiento es la técnica que consiste en detener el movimiento del cuerpo en una posición de equilibrio

generando una forma interesante o arriesgada, y esta idea de suspensión momentánea le otorga todavía más valor a la inversión por el añadido en dificultad que genera la acción de parar el movimiento. Este momento *freeze* a menudo incorpora diversos giros previos o posteriores, pero lo que realmente se valora son las deformaciones del cuerpo en posturas imposibles, difíciles y a menudo con cierto toque de espectacularidad.

A continuación detallaremos una serie de variantes posibles dentro de la posición invertida en el *breakdance*:

- *Air baby*: se trata de una posición *freeze* con una rodilla apoyada en el codo correspondiente y ambas piernas en el aire, sostenida con una sola mano en el suelo. También pueden apoyarse otras partes de la pierna en el codo, como la planta del pie (ver figura 2.71).



Figura 2.71 - Fotogramas de la posición *air baby*: a la izquierda, la versión clásica que apoya la rodilla en el codo, y a la derecha una variante que apoya la planta del pie en el codo

- *Air chair*: Se trata de crear con el cuerpo la posición de sentado, o con forma de silla, dándose un impulso con las piernas abiertas hacia el pecho soportándose únicamente con una mano en el suelo y sin apoyo del tronco



Figura 2.72 - Fotogramas de la posición *air chair*: a la izquierda, posición apoyada sobre la palma de una mano, y a la derecha la variante que apoya el antebrazo

en la parte interna del antebrazo. Esta posición puede presentar una variante conocida como *air chair elbow*, que sustituye el contacto/soporte de la palma de la mano en el suelo por el antebrazo (ver figura 2.72).

La posición *air chair* ha sufrido multitud de variantes en los últimos tiempos, dado que el propio estilo *breakdance* ha ampliado su escena, modificado sus pasos para hacerlos más complejos e imposibles, o incluso se han creado nuevos a partir del catálogo de posibilidades de la vieja escuela. Este es el caso del *elbow freeze* (ver figura 2.73), una variante del *air chair* que ahora tan sólo requiere del codo para sostener el cuerpo. Si bien es cierto que se trata de una posición dinámica y no tan estática como la *air chair*, puesto que se circunscribe a las espirales del movimiento *flare* (de las que hablaremos en la categoría de movimiento sin desplazamiento de esta investigación) no debemos olvidar que el mismo *flare* es una variante dinámica del *air chair* y por lo tanto hablamos de una línea de posiciones (con o sin movimiento) que pertenecen a una misma familia y con muchas coincidencias en su haber, siendo las más importante que son invertidas en su forma y que tan sólo se sostienen con un solo apoyo en el suelo.



Figura 2.73 - Fotografía de una posición *elbow freeze* en una batalla de *breakdance*

- *Hollow back*: se trata de una posición invertida que persigue realizar la forma en espalda hueca, es decir, doblando la espalda en una curva en forma de C, soportando el peso del cuerpo únicamente con las dos



Figura 2.74 - Fotografía del *hollow back*

manos. Esta posición tiene variantes más fáciles, como la trípeda que suma a los apoyos de ambas manos la de la cabeza en el suelo (ver figura 2.74).

- *Invert freeze*: esta es una posición que sigue la misma mecánica que el *hollow back*, pero en lugar de llevar las piernas hacia atrás para conformar la curva en forma de C, se trasladan hacia delante y se realiza un contrapeso inclinando la espalda en sentido contrario a la dirección de las piernas. Aquí también contamos con los apoyos de las dos manos en el suelo. En este caso, cabe destacar distintas versiones de la posición como la que vemos en la figura 2.75, donde se llevan las piernas detrás de la cabeza y el cuerpo se pliega para acercar las rodillas al pecho para ofrecer una variante más espectacular de este paso congelado.



Figura 2.75 - Imágenes de la posición *invert freeze*: a la izquierda, la versión clásica, al centro y a la derecha la versión extrema, llevando las rodillas al pecho para cerrar la figura en una forma plegada

Código sin contacto (flotando)

Subcódigo elementos suspensorios

Muchas de las piezas cortas cinematográficas que Thomas A. Edison dejó como legado presentan a un solo ejecutante realizando diversas demostraciones relacionadas con las artes del *vaudeville*, circenses o de cualquier otro tipo de arte acrobático. Este tipo de artes vivas no estaban bien consideradas en su tiempo, y no encontramos un gran número de documentos audiovisuales al respecto porque no estaban relacionadas con el arte culto sino más bien con expresiones artísticas hechas para entretener. La pieza que reseñamos a continuación, “Luis Marinetti, Contortionist”²⁹ (1894) es una toma única del conocido gimnasta Marinetti realizando una serie de movimientos suspendido sobre los anillos gimnásticos (ver figura 2.76). En este cortometraje no vemos el suelo sobre el cual se suspende Marinetti, y esto añade una cierta extrañeza a la filmación situando la propuesta, según criterio y el conocimiento adquiridos en la actualidad, en una suerte de video-danza y/o video-arte que conviene analizar. Enmarcado en un fondo negro, tan sólo vemos destacada la figura del contorsionista suspendido sobre los anillos, y el juego físico que establece con los elementos de suspensión genera figuras que en algunos casos suscitan dudas leves sobre una posible falsa verticalidad (que no es el caso). Este juego corporal-visual, es lo que sitúa a esta pieza de finales del siglo XIX en un contexto conceptual de una contemporaneidad inesperada. En lo que respecta al contacto de áreas del cuerpo con el suelo, en ningún momento vemos a la figura del gimnasta descolgarse de esta posición suspendida, y mucho menos que baje a la posición bípeda para realizar coreografía alguna en el suelo (gran ausente en esta pieza corta, y el hecho verdaderamente destacable de este cortometraje), por lo que podemos decir que se trata de



Figura 2.76 - Fotograma de “Luis Marinetti, Contortionist” (1894) de Thomas A. Edison

²⁹ Video recuperado de: <http://www.criticalcommons.org/Members/kfortmueller/clips/luis-marinetti-contortionist-1894>

una posición sin contacto a tener en cuenta por el carácter evasivo de la composición (coreografía aérea) respecto al suelo.

El elemento desde el que se cuelga el contorsionista del cortometraje de Edison para suspenderse en el aire se conoce en terminología gimnástica como anillos. Los anillos son uno de los ejercicios que pertenecen a la modalidad de gimnasia artística en las competiciones masculinas dentro de este deporte. En el caso de esta modalidad deportiva, se trata de una estructura que suspende dos anillos de 18 centímetros separadas a 50 centímetros de distancia entre ellas en una altura de 5,75 metros, donde el gimnasta accede para realizar ejercicios acrobáticos a una distancia de 2,75 metros del suelo. Las rutinas de trabajo de los anillos consisten en equilibrio, balanceos y posturas de fuerza sosteniendo el peso de su cuerpo en determinadas posturas codificadas, como la cruz invertida, la plancha o el “Cristo” (ver figura 2.77). El ejercicio de anillos debe incluir al menos dos paradas de manos: una ejecutada por medio de la fuerza y la otra a través del balanceo. Al menos un elemento de fuerza debe ser llevado a cabo durante dos segundos, tiempo en el que los anillos deben permanecer quietos, y los descuentos en la puntuación se harán por balanceos innecesarios y/o inestabilidad en las posiciones.

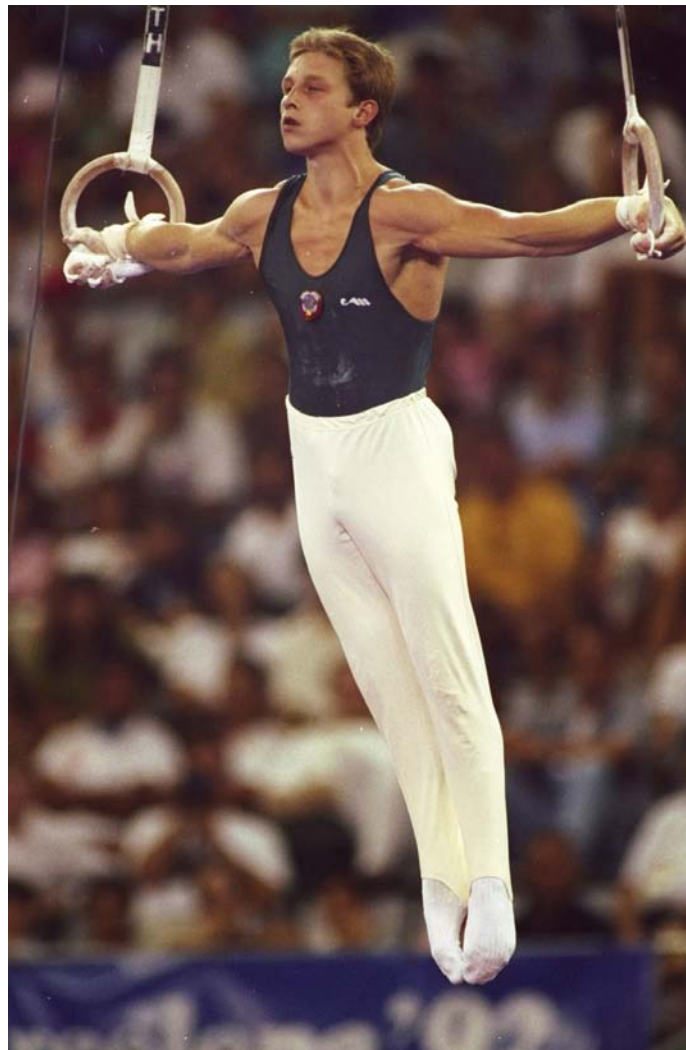


Figura 2.77 - Imagen del deportista bielorruso Vitaly Scherbo realizando un “cristo” en los anillos durante los Juegos Olímpicos de Barcelona (1992)

El jurado de este deporte valora el control del aparato y la dificultad de los elementos de la coreografía, por lo que se requiere un gran equilibrio, un excelente control físico-mental y unos abdominales, pectorales y brazos sólidos para que tiemble lo menos posible la estructura de la que penden los anillos, y conseguir así una mejor puntuación en la ejecución del gimnasta. En este deporte el contacto con el suelo es inexistente, aunque debemos señalar que se valora la caída (temblosa o seca) en la conclusión de la coreografía, paso que resulta además determinante en la puntuación final.

En la pieza "Ion" (2015) de Cindy Van Acker, encontramos un uso artístico de la suspensión del cuerpo muy diferente a la que ofrece los anillos. En este caso, la bailarina se cuelga boca abajo literalmente sujetándose de los tobillos mediante unas cuerdas que descienden de lo alto de la escena. El cuerpo de la performer queda en suspensión a escaso medio metro de distancia del suelo, y su papel en este momento de la coreografía se limita a quedar en posición de "Cristo" invertida, sin mover ninguna parte de su cuerpo, y respondiendo tan sólo a la inercia de los giros sobre el eje que vienen producidos por la cuerda (ver figura 2.78). En este ejemplo tampoco encontramos contacto alguno del cuerpo con el suelo (esta secuencia dura unos cinco minutos), aunque en el resto de la pieza la bailarina sí que desarrolle diversos momentos coreográficos desde distintas posiciones bípedas, cuadrúpedas y con desplazamientos como el rodar alrededor de la escena.

La diferencia entre este uso del cuerpo sin contacto con el suelo respecto al ejemplo del contorsionista Marinetti (por compararlo con otra pieza de corte artístico) es la pasividad del cuerpo de la bailarina en Van Acker, una respuesta nula ante la propuesta invertida del cuerpo en gravedad frente a la respuesta activa del cuerpo de gimnasta tratando de adoptar formas y suspensiones diferentes a partir del trabajo con los anillos. Aunque compartan la idea de composición aérea que no permite contacto con el suelo de ninguna parte del cuerpo, ambos casos plantean un trabajo físico diametralmente opuesto. Otra de las diferencias a destacar es la sujeción



Figura 2.78 - Fotograma de "Ion" (2015) de Cindy Van Acker

que plantean, dado que en el contorsionista encontramos un cuerpo libre en suspensión, en cambio la bailarina de Van Acker tiene anudados los pies a las cuerdas para quedar bien sujeta y no caer desde esta postura.

La sujeción no debiera impedir el movimiento suspendido de ninguna parte del cuerpo salvo en el caso de los pies, que al encontrarse atados limita considerablemente su libertad de movimiento. Resulta importante reseñar en este sentido las propuestas de danza aérea que se realizan en las artes del circo actuales, donde se viene trabajando con dos lianas de tela gigantes sobre las que el bailarín o la performer ascienden para subir a lo más alto de la estructura y desarrollar una coreografía sujetándose tan sólo con las telas (ver figura 2.79). Lo que resulta interesante aquí es que para realizar la mayoría de movimientos, el intérprete siempre busca atarse

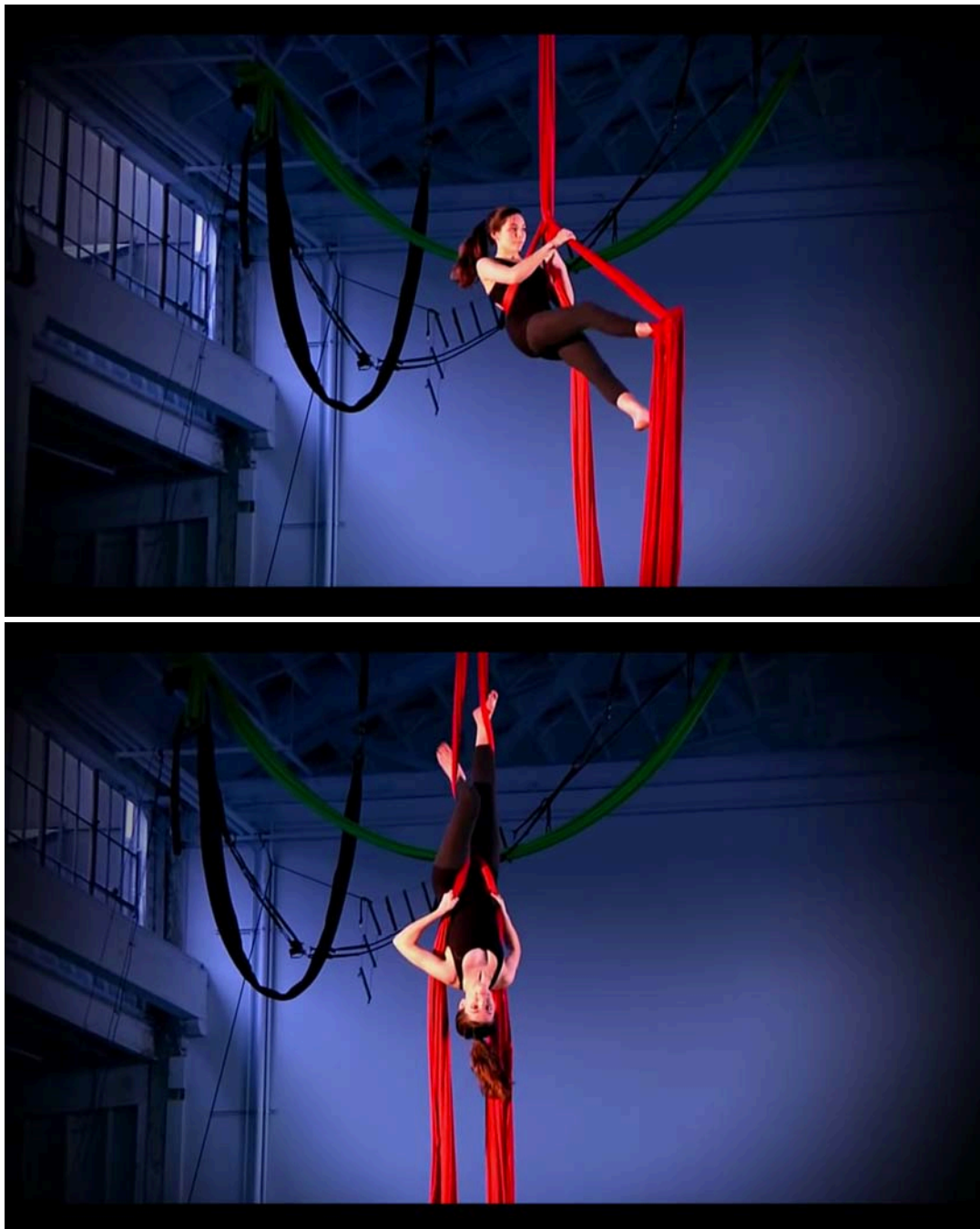


Figura 2.79 - Fotogramas de danza aérea realizada por Emily Bragdon (2010)

de alguna manera (realizando nudos, para ser más precisos) con las telas, atrapando el cuerpo entre varias vueltas de tela a modo de seguro para no caer.

Subcódigo túnel de viento

En el extremo de este código encontramos el Túnel de Viento, un deporte reciente, del que la joven Maja Kuczynska está considerada entre las mejores de esta especialidad, que convierte el acto de volar en una oportunidad coreográfica. Para que eso ocurra, esta disciplina se realiza en un túnel cerrado con paredes curvas transparentes de 15,2 metros de altura, y la bailarina accede a él para bailar sobre un chorro de vientos a 300 km/h que permiten sostener su cuerpo de una manera bastante segura. La velocidad del aire, con una presión entre estos túneles constante y sin variaciones, permite que el cuerpo pueda aprender no sólo a saber mantenerse fijo en un punto del túnel flotando, también a realizar giros, caídas, elevaciones y demás posturas estilizadas (que recuerdan al patinaje artístico) en lo que viene a ser una disciplina de carácter deportivo en la que poder batir marcas y realizar coreografías cada vez más sorprendentes (ver figura 2.80).

Aquí no encontramos ningún tipo de apoyo del cuerpo en el suelo, de hecho hay una ausencia total de él para el estudio de áreas de contacto que nos ocupa.

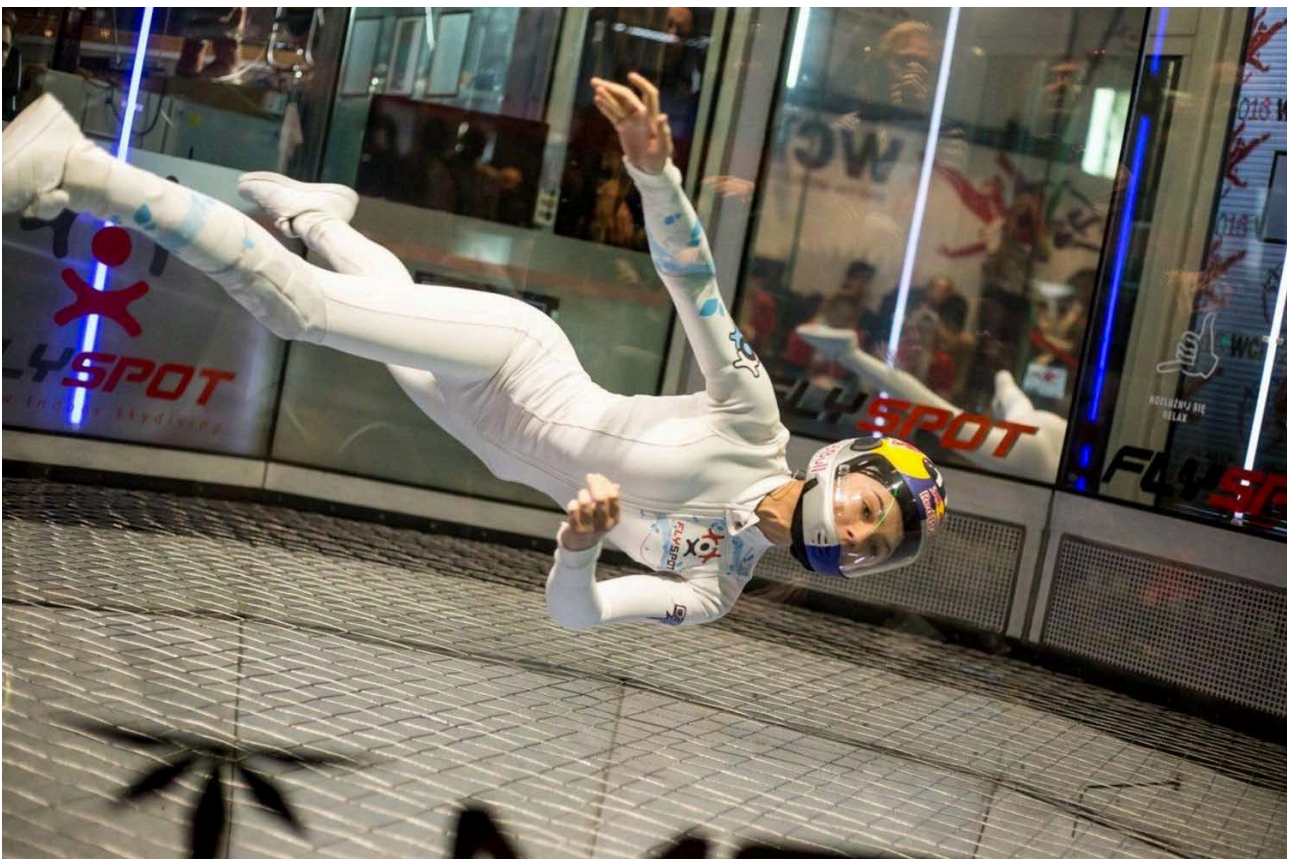


Figura 2.80 - Fotografía de Maja Kuczynska en el Túnel del Viento durante los *Wind Games*, celebrados en Empuriabrava (2017)

Discusión

El estudio de esta categoría revela que los puntos de apoyo no presentan grandes diferencias a nivel técnico entre estilos o lenguajes de danza, aunque se producen variaciones de movimiento a partir de estos que conviene resaltar.

Cuanto más áreas del cuerpo apoyan, mayor estabilidad se produce en la posición o movimiento, y encontramos posturas con respecto al suelo que requieren mayor esfuerzo, y otras que se resuelven con menos. Por contra, a mayor estabilidad vemos menor capacidad de movimiento ya que cuantos más apoyos tengamos del cuerpo en el suelo menos partes de él estarán libres para el movimiento. Las posibilidades de movilidad resultan determinantes para la potencialidad coreográfica.

La posición tumbada boca arriba, o decúbito supino, es la más cómoda de todas, y permite realizar movimientos con las extremidades inferiores o superiores. La posición en decúbito ventral, o boca abajo, también resulta confortable pero limita el movimiento de las extremidades. Ambas posiciones con apoyo de tronco (espalda o torso) son estables dado que el centro del movimiento del cuerpo reposa directamente sobre el suelo, y tan sólo requieren de esfuerzo para el levantamiento de brazos, piernas o cabeza.

La posición en decúbito lateral (derecho/izquierdo) también es confortable, pero tan sólo permite el movimiento en el lado que no reposa en el suelo. Lo mismo ocurre con las posiciones recostadas, que liberan tan sólo un lateral del cuerpo.

Las posiciones arrodilladas son más difíciles de mantener y dificultan cualquier movimiento a partir de aquí. A diferencia de los pies, que están contruidos articularmente para ejercer como amortiguadores e impulsores del movimiento, la posición de rodillas tan sólo supone un sostén del cuerpo sin capacidad para articular y promover otra cualidad motora, por lo que esta posición resulta estable, poco confortable, y resta velocidad y destreza al desplazamiento del cuerpo.

Las posiciones sentadas, o bien sobre los talones (estilo *seiza*), o con apoyo de los glúteos sobre el suelo, son estables pero limitadoras de movimiento. La posición *seiza* se pliega sobre las piernas, por lo que las anula para cualquier otra posición o movimiento desde aquí. Tan sólo la variación de esta posición, denominada *kiza* (en la que se sustenta el peso del cuerpo mediante la flexión de los dedos del pie y sobre el plantar inmediatamente cercano a las falanges) permite cierto movimiento de desplazamiento del cuerpo arrodillado. Las posiciones sentadas sobre glúteos liberan medianamente las extremidades inferiores (posiciones *agura*) pero también encontramos ejemplos donde las sitúan en posiciones que las invalidan, como ocurre en el *split* de suelo. En todas las posiciones sentadas descritas, los brazos el torso y la cabeza presentan libertad de movimiento, y el esfuerzo para moverlos desde aquí es el mismo que desde la posición bípeda erguida.

Las posiciones con un solo apoyo son difíciles por el desequilibrio que comportan, y suponen un gran esfuerzo por mantener el cuerpo alineado. Encontramos diferencias entre un solo apoyo de pie y el de cabeza, siendo este último más dinámico por necesidad, ya que mantenerse sobre la cabeza como único apoyo es mucho más complicado de mantener si no es girando sobre sí misma (*headspin*).

Las posiciones con apoyos de los dos pies en cuclillas (pies apoyándose sobre la cabeza de los metatarsos) requieren cierta flexibilidad y mantener activamente el equilibrio. Se trata de una variante a nivel bajo respecto a la posición del cuerpo de la *demi pointe* del ballet, y es una posición estable dado que el centro de gravedad está bajo y alineado con los pies. Esta posición permite el desplazamiento, aunque no tan ligera y velozmente como la *demi pointe* que se realiza de pie.

En la posición con dos apoyos de pie, encontramos variedad de respuesta en el esfuerzo y en las posibilidades motoras entre la posición plantar y la *demi pointe* o *pointe*. Cuando se trata de tener toda la planta del pie en el suelo, encontramos un cierto esfuerzo asimilado desde que aprendemos a sostenernos de pie, pero como el centro de gravedad reposa equilibradamente sobre la verticalidad del cuerpo, el esfuerzo al que nos referimos es mínimo. No ocurre lo mismo con las posiciones *demi pointe* y *pointe*, que requieren mayor esfuerzo por elevar el cuerpo sobre una porción menor de base en los pies, y que nos lleva a un reequilibrio constante por la dificultad de gestionar una alineación adecuada que mantenga la verticalidad del centro de gravedad. Es la misma situación que ir en bicicleta, que nos obliga a estar en movimiento para no caer. Algunos especialistas consiguen parar el movimiento de caída de la bici alineando el centro de gravedad, lo que les permite mantenerse en pie sobre la bici sin caer.

Conviene resaltar determinados títulos, como el libro “Advanced Foot Control for dancers” (2011) de Lisa Howell, donde esta fisioterapeuta especializada en bailarines explica la anatomía de los pies, su cuidado y su biomecánica acompañándolo de una serie extensa ejercicios para la correcta utilización en determinados contextos y repertorios. Otro título más antiguo “The perfect pointe book” (2006) (editado, como el anterior ejemplar, en CreateSpace) analiza la posición *pointe* del pie.

Cuando los dos apoyos son de mano, encontramos que la posición requiere un esfuerzo muy importante porque los brazos no están pensados para cargar con el peso del cuerpo, y además hay que gestionar un reequilibrio constante para alinear el centro de gravedad. La posición *handstand* requiere mucho entrenamiento para conseguir realizarla bien. La siguiente figura 2.81, que pertenece a un video explicativo sobre la técnica para mantener e incluso mejorar la posición vertical invertida con apoyo sobre manos, demuestra que la lógica que se aplica para la correcta colocación de esta posición es la misma que la de la danza clásica, esto es, cuanto más escondamos las curvas del cuerpo, o dicho de otro modo, cuanto más hiperalineemos el cuerpo, más equilibrio conseguiremos y estabilidad sobre dos puntos de apoyo. La imagen muestra lo que deberíamos hacer para conseguir una mejor recta en posición invertida, y en el dibujo se expresa la anulación de la curva lumbar, además de la de los glúteos, y una apertura de los hombros mayor para sacar el pecho hacia delante y eliminar así las curvas de las escápulas y cuello con el fin de conseguir la línea más recta posible.

En posturas con cuatro apoyos, encontramos variaciones atendiendo a los diferentes tipos de apoyos y a su posición

- dos rodillas y dos manos: estable y no requiere mucho esfuerzo, los niños la utilizan al gatear. El peso de las piernas reposa directamente en el suelo, y solo hay que mantener el tronco, con apoyos cercanos al centro del cuerpo.



Figura 2.81 - Fotograma del gimnasta Giacomo Monti, en su video explicativo sobre cómo realizar una buena posición vertical invertida sobre dos manos

- dos pies y dos manos:
 - posición boca abajo con piernas flexionadas: de las tres boca abajo, es la que menos esfuerzo requiere porque permite mantener una postura sobre cuatro apoyos con las extremidades sin tensión. A pesar de ser estable, se trata de una posición que no puede mantenerse demasiado tiempo en estático debido al alto gasto energético que conlleva.
 - posición boca abajo en *push ups*: con el cuerpo alineado horizontalmente, requiere un gran esfuerzo para mantener la posición (sobre todo a nivel de fuerza muscular), y aún más para desplazarse o saltar a partir de aquí. Mantener el centro de gravedad alineado horizontalmente supone un esfuerzo de brazos, de abdomen, de piernas y pies considerable, y además de esto también hay que sostener todo el peso de las piernas y tronco en vilo, con los apoyos en las extremidades. El centro de gravedad está lo más alejado de los puntos de apoyo, y la articulación de la cadera no se mantiene alineada horizontalmente sin esfuerzo.
 - posición boca abajo *adho mukha śvānāsana*: requiere fundamentalmente flexibilidad para esta postura, el esfuerzo es medio porque cuando se alcanza un nivel adecuado para realizar bien esta postura, el estiramiento de las extremidades que reposan sobre las plantas de pies y manos se convierten en contrafuertes de la propia postura.
 - posición boca arriba con piernas plegadas y cadera a ras de suelo: esta postura permite descansar, y no requiere un gran esfuerzo de mantenimiento de la posición, además de ser muy estable.
 - posición “mesa” boca arriba: requiere gran esfuerzo por mantener el levantamiento por pelvis de la estructura troncal y medial del cuerpo en suspensión, además que en esta postura se alejan los

puntos de apoyo respecto del área donde más peso reside (tronco-cadera-muslos) por lo que cuesta mucho más esfuerzo mantenerla.

Las posiciones en suspensión vienen determinadas por el tipo de elemento que sujeta en el aire al cuerpo (aros, telas, etc.) y el nivel en el que se encuentra suspendido el cuerpo respecto al suelo, circunstancias que determinan el tipo de movimiento posible. En estos subcódigos no se ofrece información significativa para la categoría que tratamos porque directamente no hay contacto del suelo con ningún área del cuerpo, aunque diremos que en el subcódigo túnel de viento encontramos el ejemplo más extremo de esto dado que el bailarín-atleta en ningún momento toca el suelo del túnel, ni siquiera cuando accede a él desde el exterior.

En los apoyos también resulta especialmente interesante la conformación de la figura que se establece, por lo que diremos que el diseño corporal también va a estar influenciado por los puntos de apoyo. El diseño corporal “es la línea o curva en la que se coloca el propio cuerpo del bailarín. Es un brazo estirado, mostrando una recta, o redondeado, diseñando una curva” (Preston-Dunlop citada por Botana Martín-Abril, 2010, p. 94). Esta definición, extraída de la estructuración coréutica del espacio de Laban y categorizada como *modos de materializar el espacio* (Mm), según Valerie Preston-Dunlop, permite entender la relación espacio-cuerpo a partir de la conformación de las figuras que hacen los bailarines en escena, y resulta determinante en la composición coreográfica:

cuanto más te alejas de la verticalidad mayor es la tensión que se crea con el movimiento: la vertical es igual a estable; diagonal significa desequilibrio e inseguridad; con la horizontalidad vuelve la sensación de estabilidad, pero de naturaleza menos activa que aquel movimiento asociado a la verticalidad.

(Blom y Chaplin citados por Botana Martín-Abril, 2010, p. 101).

Categoría movimiento sin desplazamiento

Código nivel bajo (desde el suelo) _____	159
Subcódigo apoyo dorsal (decúbito supino) -----	159
Subcódigo apoyo ventral (decúbito ventral) -----	162
Subcódigo posición sentada en suelo -----	165
Código nivel medio _____	170
Subcódigo posición arrodillada -----	170
Subcódigo posición sentada -----	170
Código nivel alto _____	176
Subcódigo posición bípeda -----	176
Discusión _____	177

Categoría movimiento sin desplazamiento

El movimiento sin desplazamiento forma parte de la mayoría de coreografías dado que en algún momento concreto de cualquier trabajo compositivo en danza, sea de la tendencia o estilo que sea, se marca una escena estática bien para que los bailarines descansen o bien porque la partitura rítmica de la pieza lo exige. Contiene un fuerte sentido gestual, y a pesar de cancelar el movimiento por el espacio escénico aglutina un vasto campo de posibilidades expresivas del cuerpo. En este sentido, resulta primordial categorizar el movimiento sin desplazamiento atendiendo a los distintos niveles en que se produce, así como a las posibles acciones físicas que mueven el cuerpo pero no lo desplazan, para comprender este tipo de expresión corporal.

Categoría movimiento sin desplazamiento

Código nivel bajo (desde el suelo)

Subcódigo apoyo dorsal (decúbito supino)

En 1920 Hanya Holm (1893-1992) entró en la embriagadora atmósfera que rodeaba a Mary Wigman en Dresden, y debido a su aguda inteligencia, además de contar con una formación certificada del Instituto Dalcroze, se convirtió en la maestra asistente principal de Wigman hasta justo el año 1930, cuando esta

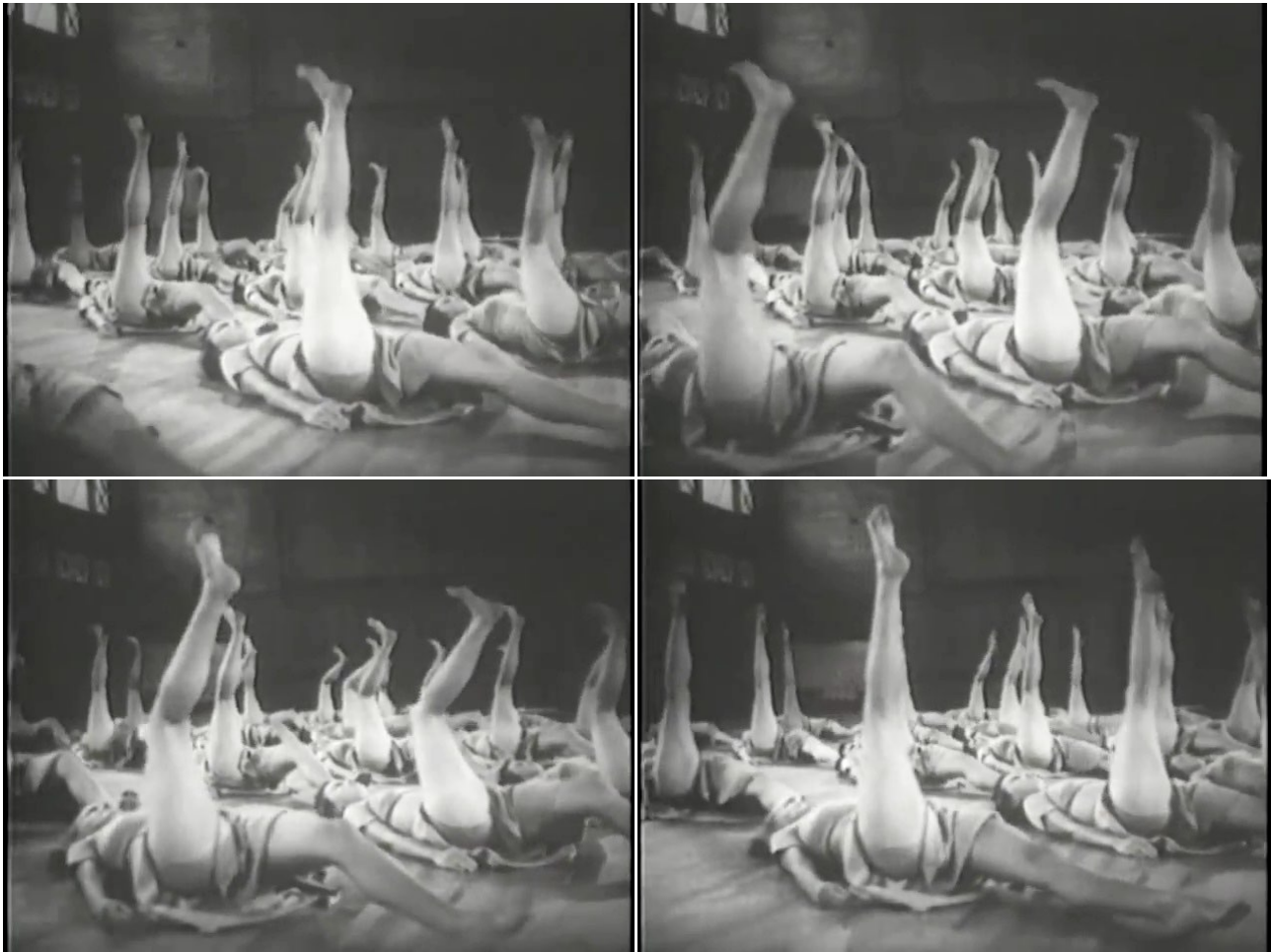


Figura 3. - Secuencia de ejercicios de suelo de la pedagoga Hanya Holm en Colorado College (aprox. 1941), extraído del documental "Hanya, portrait of a dance pioneer" (1988) producido por Nancy Mason Hauser

volvió de su gira norteamericana en la que cosechó un gran éxito y decidió enviar a Holm a la ciudad de Nueva York para fundar y dirigir la primera escuela Wigman en suelo norteamericano. Holm se mudó entonces a los EUA, y en los siguientes años pasó a ser reconocida como una de los "Big Four" de la danza moderna americana, junto con Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman. En 1936 Holm cortó sus lazos de trabajo con Wigman y dio inicio a su carrera profesional y personal (Wigman, 2003, p. 11).

La Figura 3. con la que iniciamos esta categoría, que data aproximadamente del año 1941, muestra una secuencia de ejercicios de movimiento del tipo *ensemble dance instructions* (Partsch-Bergsohn, 1994, p. 79) de Holm realizados por sus estudiantes en el Colorado College. Aquí tan solo utilizan las extremidades

inferiores mientras reposan todo el cuerpo en el suelo en posición decúbito supino, y donde se evidencia una nueva forma de entrenamiento para bailarines en la que no se trabajaba un género o lenguaje coreográfico concreto: “Hanya Holm’s approach to teaching is based on intensive, but generally valid discipline imposing no definite style on the individual.” (Sorell, 1969, p. 100); pero cabe decir que este tipo de ejercicios no eran del agrado de Holm, que los tuvo que incorporar a regañadientes en sus clases de la universidad, y la incorporación de la improvisación en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza (tal y como Wigman, su mentora, promovía en sus clases) no llegaba a ser del todo aceptado entre los estudiantes norteamericanos:

In the face of demands by her American students for a codified technique. Holm reluctantly introduced specific warm-up exercises into her classes, although she refused to codify a technique or completely abandon improvisation as a teaching method. Holm’s student Franziska Boas noted that in the early 1930 American dancers found the improvisational Wigman approach too chaotic, which “created an impasse” for Holm. By 1933, Boas argued, Holm’s “attempts at developing sensitivity, feeling and the individuality of the student” were “forced into the background.”. Holm made these changes very reluctantly.

(Barsky, 2013, p. 91).

Pese a ser ejercicios que no gustaban del todo a Holm, la instrucción inicial de sus clases siempre empezaba desde posiciones estáticas como la que aparece en la Figura 3, que recuerda al entrenamiento gimnástico, incorporando el suelo como un espacio donde apoyar el cuerpo para focalizar el trabajo en las extremidades, metodología que Holm tomó prestada del entrenamiento de la técnica Pilates:

In dance technique classes, practical anatomical issues were wed with aesthetic considerations. Holm united function and form – perhaps reminiscent of her exposure to the Bauhaus in Germany. Holm combined Pilates conditioning and coordination exercises with her spatial theories in her warm-ups. Holm reasoned that the exercises initially created by Joseph Pilates would assist in building a strong, flexible body free of idiosyncrasies and mannerisms. For example, Holm translated a hip/knee/ankle flexion and extension Pilates conditioning exercise into an exercise in spatial projection: stretching the leg and pointing the foot was a reach to a point in space; a release from that spatial reach resulted in flexing the joints.

(Fisher, 2002, p. 68).

Desde la posición decúbito supino encontramos posibilidades de movimiento de ambas extremidades, aunque los brazos son más utilizados que las piernas dado el carácter intrínsecamente expresivo de estos. Cindy Van Acker propone parte de su coreografía “Lanx” (2008) precisamente sobre movimientos de brazos desde esta posición, generando diversas formas fluidas movidas a distintas velocidades ofreciendo un extraño punto de vista al espectador mediante un escorzo de cabeza (ver Figura 3.2).

También encontramos coreografías en esta posición que dotan tanto a brazos como a piernas de un protagonismo máximo. Tal es el caso del bailarín y coreógrafo de butô Masaki Iwana, quien presentó en el festival Butô-Acousmatique EN CHAIR ET EN SON 2016 de Paris una pieza, con música de Denis Dufour, donde prima la posición decúbito (tanto en supino como en lateral) y desde la que realiza una coreografía de

las extremidades que recuerda, por su capacidad evocadora y una técnica excepcional del movimiento desde el suelo, al movimiento de ciertas plantas subacuáticas.

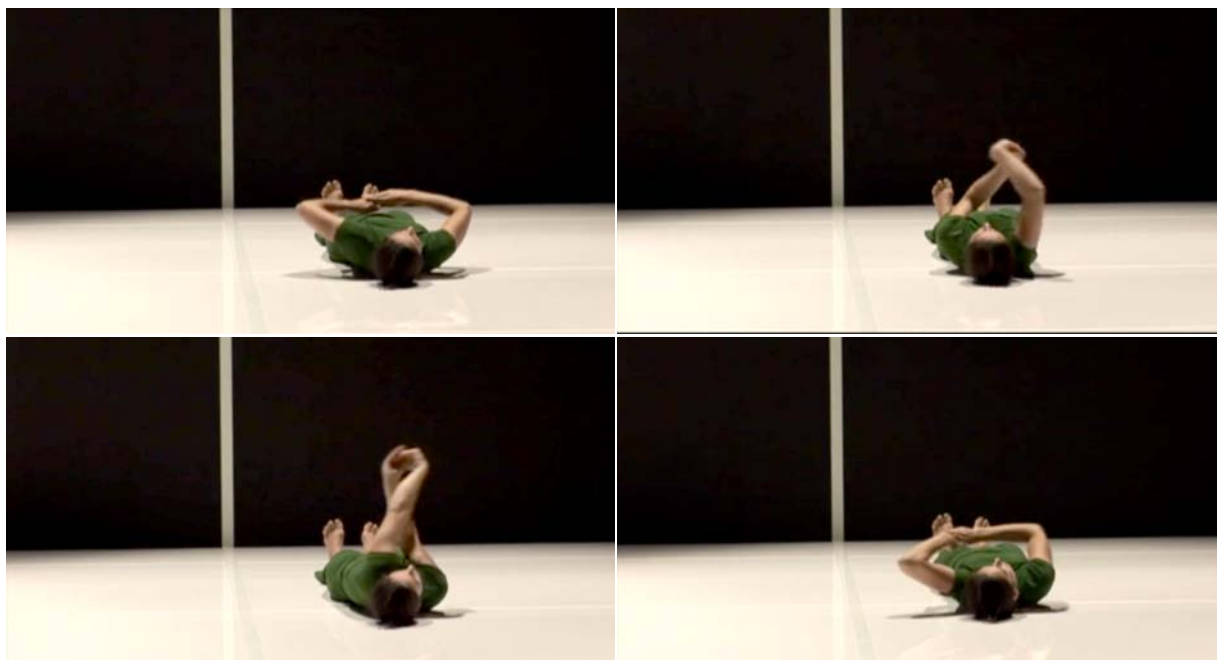


Figura 3.2 - Secuencia del movimiento sin desplazamiento en posición decúbito supino en "Lanx" (2008) de Cindy Van Acker

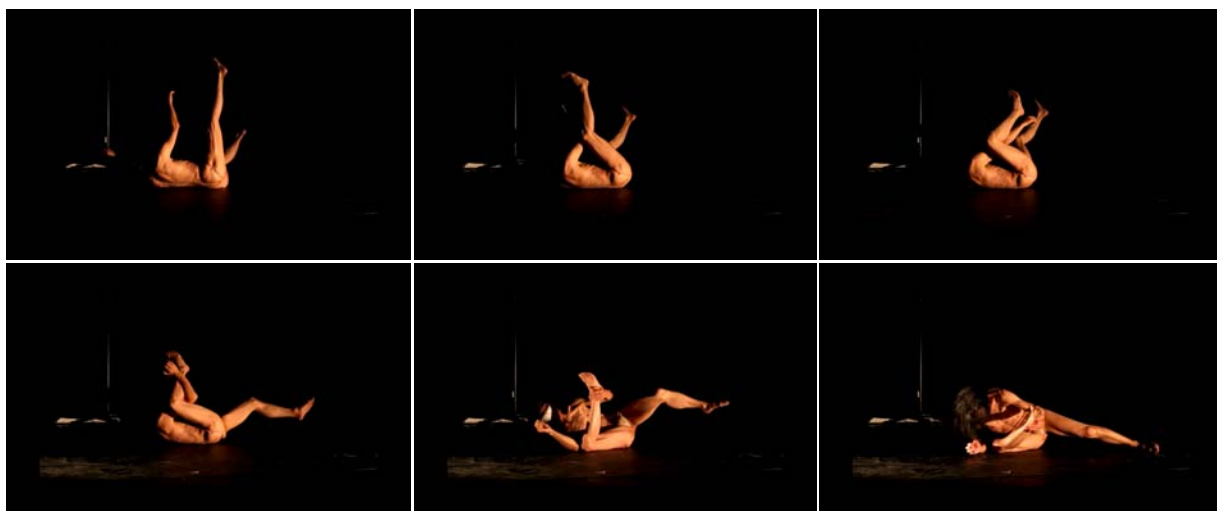


Figura 3.3 - Secuencia del desarrollo de formas mediante el movimiento de las extremidades en la pieza "PH 27-80 - Musiques Utopiques" (2016) de Masaki Iwana

La posición decúbito supino permite también realizar movimientos de torso y de glúteos/cadera, no obstante desde esta posición resulta más complicado que desde la posición bípeda porque requiere de más apoyos para realizarlo. El apoyo de espalda y/o culo permite el movimiento de las extremidades inferiores y superiores (ver Figura 3.3), lo cual significa destacable dado que si estás de pie tan sólo puedes mover una de las extremidades inferiores mientras que las superiores las puede mover con total libertad. En la Figura de Botelho (ver Figura 3.4), comprobamos que si depositamos las extremidades en el suelo nos van a servir de contrapeso para realizar el levantamiento de torso, posición sostenida evidentemente desde el apoyo de glúteos en el suelo. Pero también se puede producir un movimiento donde no contemos con los apoyos o contrapesos de brazos, tal y como ocurre en la pieza "Tres Visiones de santa Teresa de Ávila (Arrobamiento)"

(2016) de Blas Payri. Aquí encontramos la posición en decúbito supino de la bailarina Flora Vannini vista desde una perspectiva cenital, y en diversos momentos vemos como se incorpora levemente del suelo levantando los brazos hacia la cámara para expresar el deseo de acercamiento hacia Dios (que en este caso ocupa la posición de la cámara). En estos momentos la bailarina se incorpora por fuerza abdominal, para volver a caer desplomándose en el suelo. Su apoyo con respecto al suelo se centra en la parte lumbar del cuerpo y las piernas, que mantiene pegadas al suelo como contrapeso.



Figura 3.4 - Arriba, fotograma con elevación de torso en posición estática decúbito supino en “Antes” (2014) de Guilherme Botelho; abajo, elevación del torso en posición estática decúbito supino en “Tres Visiones de santa Teresa de Ávila (Arrobamiento)” (2016) de Blas Payri



Subcódigo apoyo ventral (decúbito ventral)

Esta posición resulta mucho menos prolífica en cuanto a posibilidades expresivas. El torso se encuentra por completo sobre el suelo en su lado ventral, y los brazos y las piernas encuentran bloqueado el espacio connatural a la flexión y la extensión de su estructura articular, por lo que tan sólo pueden levantarse o realizar formas llevándolos hacia atrás por encima de la espalda. Esta es una posición donde el lado anterior del cuerpo apoya por completo en el suelo, y a pesar de tener un apoyo total no podemos realizar apenas movimientos desde aquí.



Figura 3.5 - Secuencia del levantamiento del torso desde la posición en apoyo ventral en "4/6 d'après Nodal" (2010) de Orsola Valenti & Cindy Van Acker

En la imagen que referenciamos (ver Figura 3.5) el bailarín realiza un levantamiento del tronco desde la cabeza llevándola hacia atrás. Este es uno de los pocos movimientos de torso que se pueden realizar desde esta posición, y para alcanzar la máxima extensión requiere de las manos como apoyos supletorios. Lo mismo ocurre con el movimiento inverso del torso, que como podemos apreciar en la Figura 3.6, también se ayuda de brazos para alcanzar la extensión máxima mediante la elevación de la cadera.



Figura 3.6 - Secuencia del levantamiento del torso desde la posición en apoyo ventral en "2/6 d'après Lanx" (2010) de Orsola Valenti & Cindy Van Acker

Respecto al movimiento de brazos o piernas, de nuevo encontramos pocos recursos desde esta posición, siendo necesario pasar siempre por la acción de elevarlos para poder realizar otro tipo de movimientos articulares desde aquí. En la Figura 3.7, Van Acker propone una secuencia coreográfica de brazos que alcanza la máxima extensión en la articulación de la cintura escapular, mientras que el cuerpo y la cabeza reposan sobre el suelo. En Guilherme Botelho y su pieza "Antes" (2014), encontramos un movimiento similar aunque

menos llevado al extremo de la articulación. Los bailarines de su compañía, Alias, aparecen en escena en posición boca abajo y desde aquí tan solo levantan levemente los brazos y la cabeza mientras respiran después de una intensa secuencia.

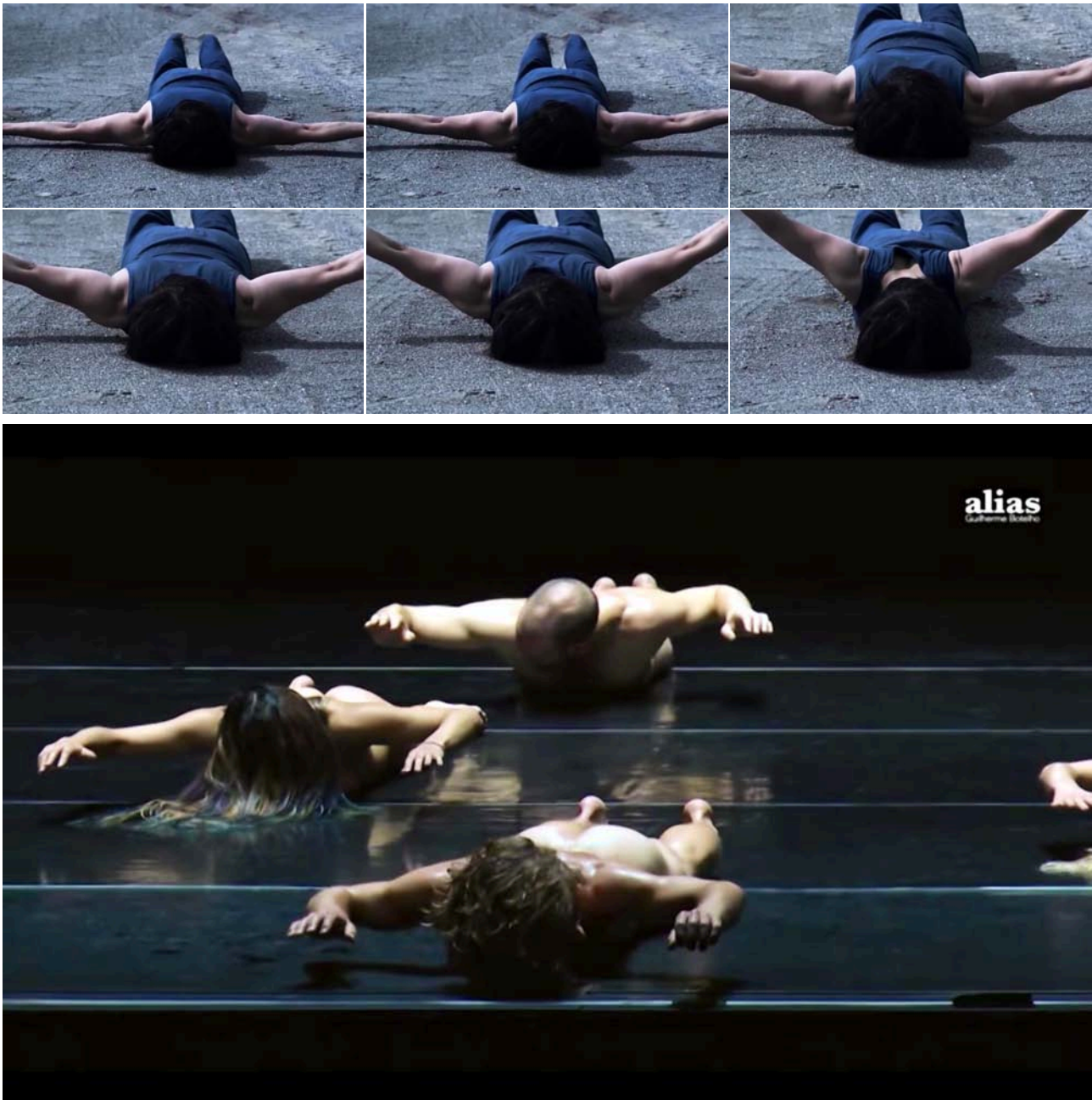


Figura 3.7 - Arriba, secuencia del levantamiento del torso desde la posición en apoyo ventral en "2/6 d'après Lanx" (2010) de Orsola Valenti & Cindy Van Acker; abajo, fotograma de "Antes" (2014) de Guilherme Botelho

En la pieza "Nux Vómica"(1994) de Juan Bernardo Pineda encontramos un movimiento oscilatorio de piernas desde esta posición. El coreógrafo, que también es el bailarín de la pieza, eleva levemente la cabeza, se apoya de manos en el suelo y dobla las piernas por las rodillas para que queden suspendidas en el aire. Entonces inicia un vaivén de piernas de derecha a izquierda, sosteniendo el movimiento desde el apoyo ventral y las manos para que el torso no caiga de lado (ver Figura 3.8).

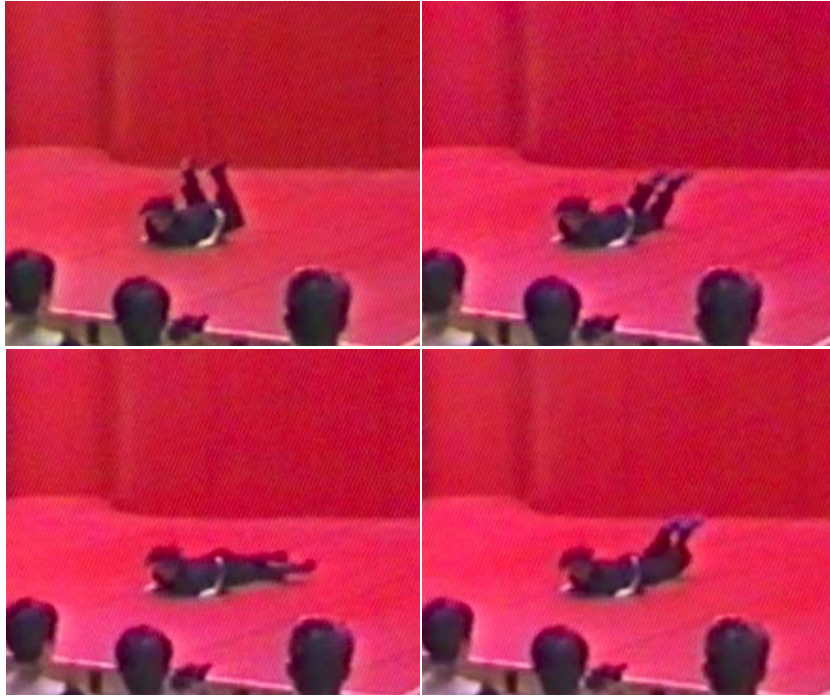


Figura 3.8 - Secuencia del balanceo de piernas desde posición boca abajo

Subcódigo posición sentada en suelo

Esta posición reduce considerablemente las posibilidades de movimiento de las extremidades inferiores, formando una pinza en la estructura del cuerpo. En esta posición, el cuerpo deposita todo su peso sobre los glúteos, y las piernas recogidas con las plantas de los pies en el suelo tan sólo permiten movimientos realizados con los brazos, las manos y la cabeza.



Figura 3.9 - A la izquierda, fotograma de "Hexentanz" (1926) de Mary Wigman; a la derecha, de "Tant que la tête est sur le cou" (1980) de Claire Heggen

Hay variantes respecto a esta posición, que juegan con una de las dos piernas como extremidad suelta sin apoyar en el suelo, al modo de un brazo (ver Figura 3.9 derecha). Este tipo de juego en la posición sentada

sobre el suelo mantiene el apoyo sobre glúteos, aunque añade un ítem nuevo a la posición derivado del desequilibrio generado por la pierna levantada. Claire Heggen “libera” la pierna de su afiliación al suelo para categorizarla como extremidad con posibilidades expresivas dentro de esta pequeña coreografía de movimientos sin desplazamiento.

Pero también encontramos ejercicios dancísticos como los de la coreógrafa y pedagoga moderna Hanya Holm, que trabajó la postura sentada en el suelo de Wigman para proponer posibilidades expresivas con ambas extremidades inferiores desde esta posición. El ejercicio concreto que describe aquí trabaja tanto la apertura de la articulación de la cintura pelviana, como la extensión de las dos piernas y el sostenimiento vertical de la arquitectura de la espina dorsal (ver Figura 3.10).

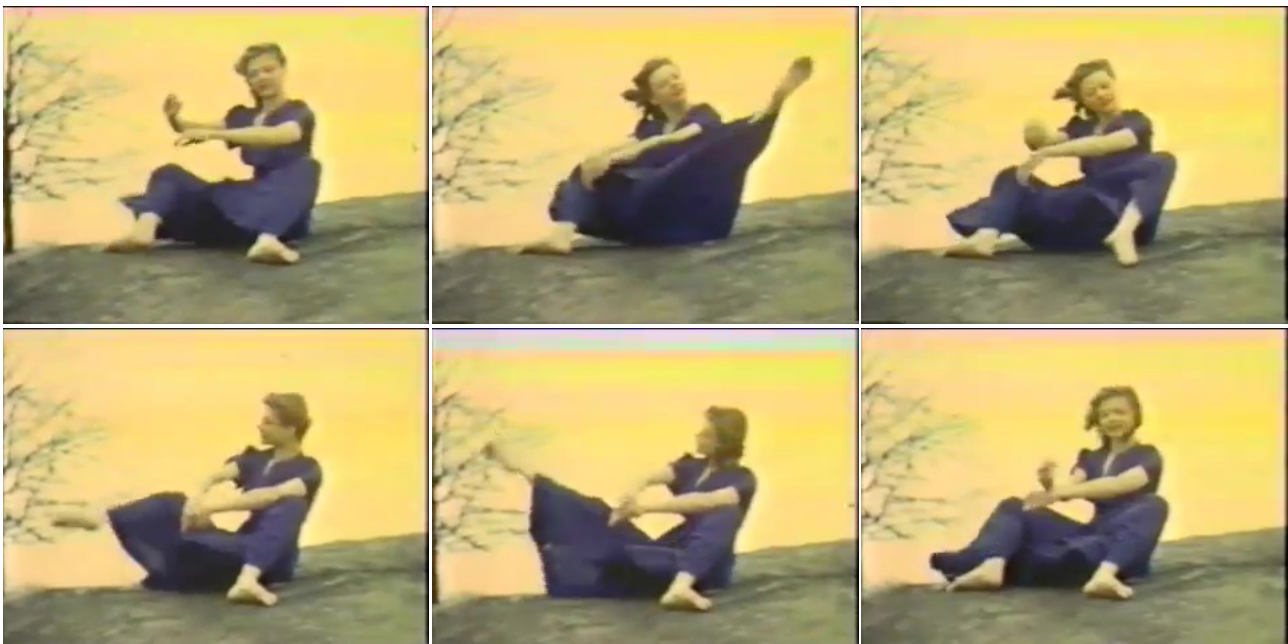


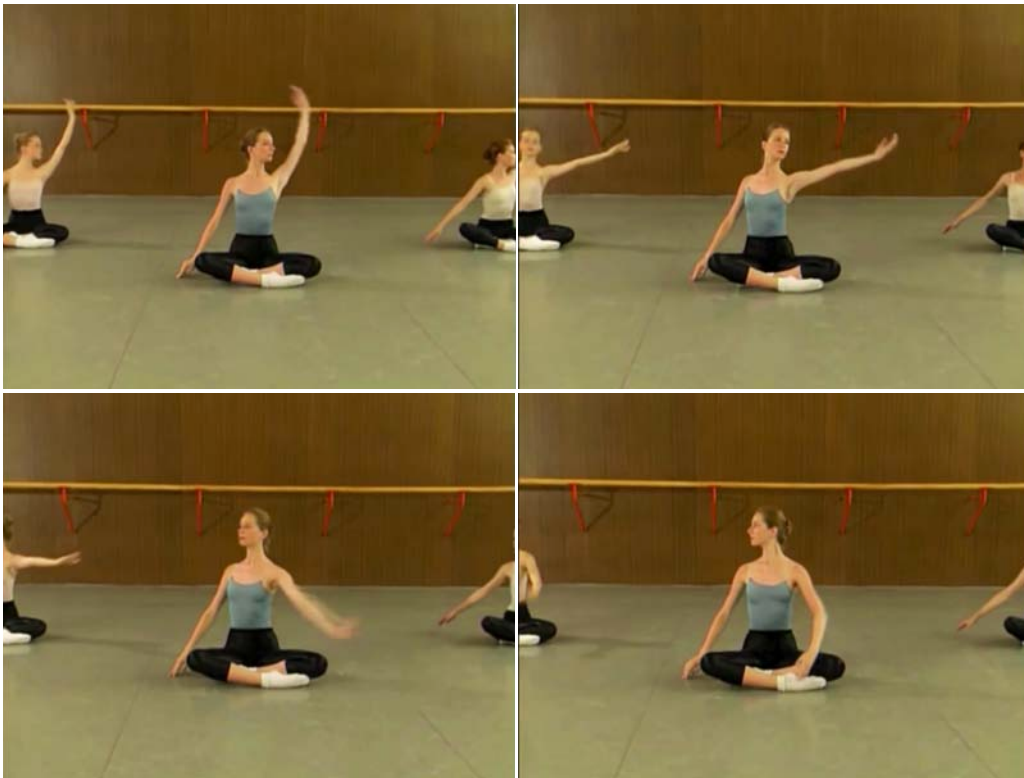
Figura 3.10- Secuencia de levantamiento de piernas en posición sentada, realizada por Valerie Bettis, alumna de Hanya Holm. Extraída del documental “Hanya, portrait of a dance pioneer” (1988)

El apoyo en la posición sentada sobre el suelo suele ser siempre de glúteos, pero hay otro tipo de apoyos que se han trabajado desde la técnica Graham cuyo trabajo suponen un entrenamiento en la flexibilidad de la espalda y varían sustancialmente los apoyos sobre el suelo.

Concretamente, la técnica de contracción-expansión así como la de espirales de Graham trabajan el cambio del apoyo en el suelo, que pasa de ser sobre glúteos a ser sobre otras partes del cuerpo como el cóccix o lumbares, con apoyos supletorios de manos o piernas (ver Figura 3.11). Este tipo de ejercicios están indicados para trabajar la articulación coxofemoral, y mediante la respiración consciente se desarrollan patrones de rotación y movimiento en posición estática de fuerzas opuestas que se dan entre la columna vertebral (espirales) y la pelvis siguiendo el movimiento de la inhalación y exhalación: “la inhalación puede producir una máxima elevación del torso y una fuerza centrífuga, mientras la exhalación se transforma en un volumen y en una forma redonda de toda la espina dorsal, y una fuerza centrípeta” (Filomarino, 1986, p. 31).



Figura 3.11 - Arriba, secuencia del desarrollo de la contracción en la técnica Graham; abajo, secuencia del desarrollo de la espiral



La contracción-expansión del tronco de Graham libera el torso inferior y le conduce a nuevas posiciones con apoyos distintos sobre el sacro o la parte baja de la espalda desde donde poder trabajar más libremente las piernas, mientras que en los ejercicios de espirales ganan espacio para rotar el cuello y la cabeza. Este método investiga nuevas posiciones sentadas que a su vez permiten otro tipo de movimientos sin desplazamiento importantes de reseñar dado que con este cambio de apoyos “liberan” otras partes del cuerpo y permiten más posibilidades de movimiento (ver Figura 3.12).



Figura 3.12 - Fotogramas de variantes en la posición sentada dentro de la técnica de contracción-expansión y espirales de Graham

Los brazos en Graham, de estilo muy similar a la forma desarrollada por Hayna Holm, suelen trabajarse también desde las posiciones sentadas, en un ejercicio que los conecta con la espalda en la contracción-expansión “the arms are held back from the torso with the elbows drawn high and the arm and leg gestures are combined with a contraction in the upper body.” (Bannerman, 1999, p. 14); aunque conviene destacar que “in a Graham class, there are no exercises designed specifically to train the arms (port de bras) as there are in ballet classes.” (1999, p. 12).

La posición *Navasana*¹ del yoga ilustra a la perfección una de las variantes de la posición sentada sobre el suelo, en la que el apoyo se modifica para reposar todo el peso del cuerpo sobre la pared posterior del hueso sacro. En esta posición estática no hay apoyo de los pies en el suelo, y a pesar de ser una postura que requiere tener una dosis importante de equilibrio, resulta muy liberadora en cuanto al movimiento de piernas (ver Figura 3.13). Desde esta postura las piernas y los brazos tiene más apoyo para moverse libremente, aunque no llegan a tener la libertad de movimientos que encontramos desde la posición decúbito supino. Y tiende a ser una postura difícil de mantener, puesto que el torso debe balancear el peso constantemente para no caer hacia atrás.



Figura 3.13 - Fotograma de la posición *Navasana* del yoga

Aún así, la técnica *Body Weather*, derivada de la danza butô, trabaja mucho el movimiento desde esta posición. La postura de la espalda en este caso, y a diferencia del yoga, es dinámica y tiende a redondearse

¹ (Iyengar, 1995, p. 58)

como si se plegara sobre sí misma, así como también a expandirse o abrirse aumentando la expresividad (Figura 3.14).



Figura 3.14 - Fotogramas de la posición con apoyo sobre pared posterior del sacro en una pieza para el Nineteenth Annual Wreck Beach Butoh 2014 de la compañía Kokoro Dance

Código nivel medio

Subcódigo posición arrodillada

La posición arrodillada libera los brazos para el movimiento, pero no las piernas. A diferencia de la posición bípeda, donde sí que podemos levantar una de las dos piernas para realizar formas y movimientos con ella, en este subcódigo resulta complicado elevar una de las dos piernas arrodilladas a no ser que estemos sobre otros dos apoyos supletorios (las manos) además del apoyo sobre una rodilla, posibilidad que no obstante supone otro tipo de posición, en este caso sobre tres apoyos.

La posición arrodillada permite realizar movimientos oscilatorios, rotaciones y contracciones-expansiones con el tronco (ver Figura 3.15), siendo esto una de las aportaciones que Graham propone en su corpus técnico-coreográfico, dotando así a la parte superior del cuerpo de una expresividad que integra tanto las extremidades como el torso.



Figura 3.15 - Secuencia de la pieza "Heretic" (1929) de Martha Graham

Subcódigo posición sentada

La posición sentada presenta libertad total de movimiento para torso y brazos, mientras que las piernas desde aquí marcan posiciones simples como abrir, cerrar o cruzarse. Referenciamos dos obras clásicas donde la posición de sentado es primordial: por un lado, la pieza "Lamentation" (1930) de Martha Graham, solo coreográfico que transcurre íntegramente en posición sentada; la otra pieza a destacar es "Rosas dans rosas" (1983) de Anne Teresa de Keersmaeker, coreografía que contiene una secuencia completa de movimientos en esta posición.

“Lamentation” supone un verdadero estudio de las posiciones expresivas del cuerpo desde esta posición sentada (ver Figura 3.16) aunque lo verdaderamente determinante para la danza en esta pieza es el vestuario. Con música de Zoltán Kodály’s “Piano Piece, Op. 3, No. 2” (1910), el vestuario original marcaba profusamente las formas simples, abstractas de los movimientos de Graham:

not only is the dancer sitting down, she is encased in a tube of lavender stretch jersey with only her feet, hands, and part of her face and neck showing. Graham thus limited her motion possibilities and deprived the audience of one of the sights it expected to see, the dancer’s body - limbs, waist, arms, torso, all of the suggestive physical apparatus upon which the ballet depended heavily.

(Siegel, 1985, p. 39).

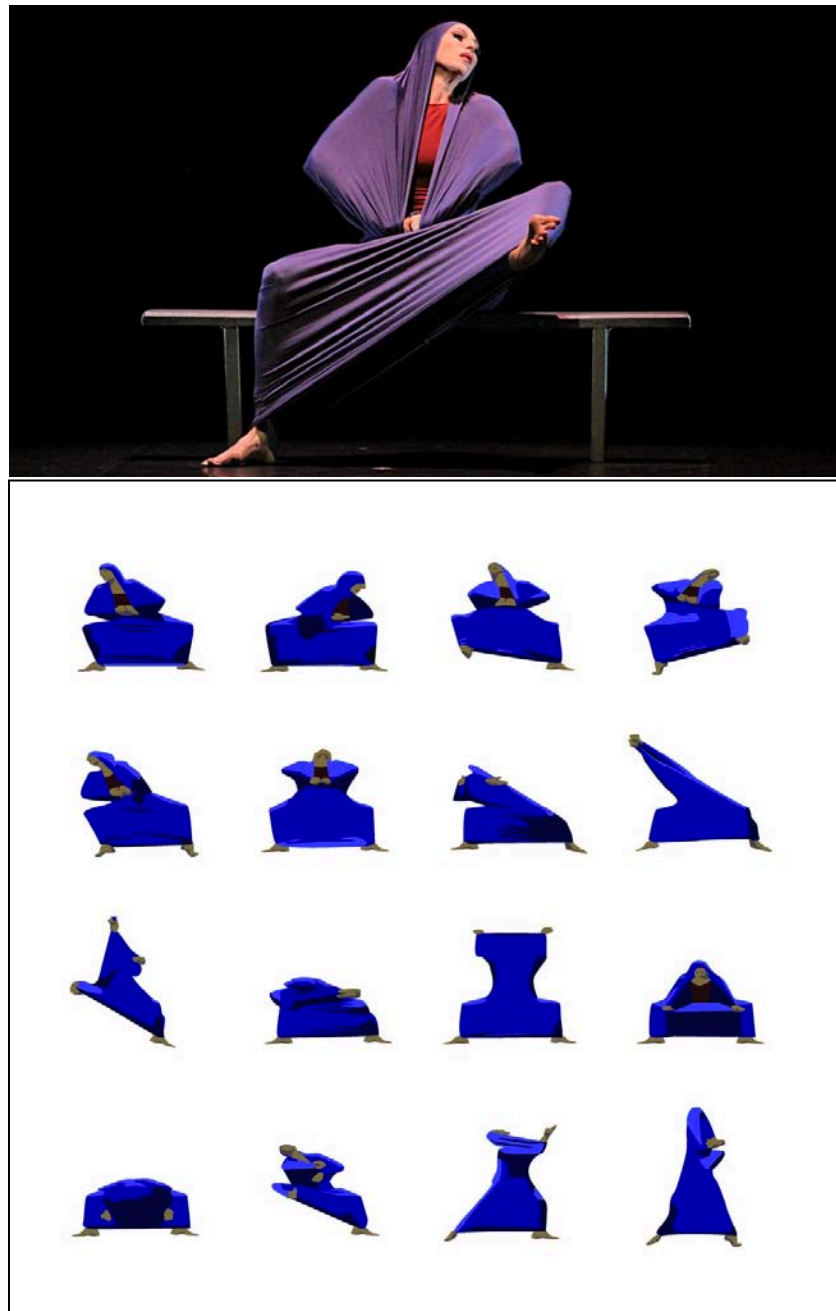


Figura 3.16 - Arriba, imagen de “Lamentation” (1930) de Martha Graham; abajo, ilustración resumen de las distintas posturas en posición sentada realizadas por Graham en “Lamentation”

La pieza compone formas de brazos extendidos en diversas direcciones como una danza de las extremidades que se ve potenciada por las flexiones del torso que permite la posición sentada:

The dance's opening image is a prelude, purposely basic. The figure sits on a bench, legs and arms spread and flexed, feet rooted into the ground for leverage as she rocks from side to side. Monolithic, as if it had taken a cosmic push to move her, she shifts the mass of her body off its vertical axis, all of it together, then hefts it over to the other side, her head swinging through a forward arc. Gradually she pulls herself over more violently, skews an arm up toward her head, hitches a leg up and out, gets almost off-balance on her seat.

(1985, p. 39).

Coetánea de Wigman, la posición sentada de Graham comparte una ruptura con respecto al lenguaje y las posiciones propias de la danza, y aunque en Graham encontramos una mayor estilización del movimiento ambas revolucionan con su propuesta de coreografía sentada:

Siegel argues that this radical disruption of the image of the dancer derives from the fact that for the first time the dancer is choreographed "sitting down", therefore subverting the Western dance canon and its deeply embedded longing for an ideal of dance as a flying away and of the female dancer as an ethereal figure. Graham's formal revolution in 'Lamentation' is certainly important; it opens up the way that will allow, for instance, the early formal experiments of de Keersmaeker (I'm thinking here of *Rosas danst Rosas*). Curiously, just as Graham did, de Keersmaeker startled the dance world as a choreographer of women sitting down.

(Lepecki, 1996).



Figura 3.17- "Rosas dans rosas" (1983) de Anne Teresa de Keersmaeker

En Keersmaeker la danza en posición sentada guarda una fuerte relación con la propuesta de Graham, si bien la coreógrafa belga presenta unas figuras en posición sentada más naturalistas, con gestos cotidianos amplificados por la repetición y donde investiga precisamente esta conexión figurativa del movimiento con la abstracción de la composición coreográfica (ver Figura 3.17).

Previamente a esto, Keersmaeker realizó otra obra con una secuencia importante de coreografía en posición sentada. Se trata de “Fase” (1982), bailada por Michelle Anne de Mey y la misma Anne Teresa, que posteriormente en el 2002 fue convertido a film de danza por Thierry de Mey. En esta obra encontramos una coreografía más enfocada a los movimientos de brazos y torso, sin tanta intervención de piernas, que sólo funcionan como anclaje a través de los pies al suelo de los movimientos de las bailarinas, y para realizar algún cambio de sentido sobre el taburete donde se sientan. En efecto, esta es otra de las diferencias entre “Fase” (1982) y “Rosas dans Rosas” (1983), que las sillas en el caso de la primera son realmente taburetes sin respaldo (por lo que se anula aquí cualquier movimiento de reposo de tronco sobre la silla), mientras que en “Rosas...” los respaldos no sólo se utilizan como apoyo sobre el que reposar momentáneamente, sino que sirven como soporte para marcar movimientos de brazos (ver Figura 3.18).



Figura 3.18 - De izquierda a derecha y de arriba a abajo: “Rosas dans rosas” (1983) en su versión filmada por Thierry de Mey en 1997, y la reposición de 2009; “Fase” (1982) en el film de Thierry de Mey (2002) y en la reposición de 2012

El hecho de reposar el tronco superior del cuerpo sobre el respaldo de una silla ofrece nuevas posibilidades en la danza desde esta posición. En una de las escenas de la videodanza “IRØN MODVM” (2016) de Derek Pedrós, vemos a un bailarín cómodamente sentado sobre una butaca, desde donde realiza distintos movimientos entre ellos propulsar una de sus piernas hacia arriba (ver Figura 3.19). Este movimiento de extensión de la pierna se produce fundamentalmente porque su espalda se encuentra completamente

apoyada sobre el respaldo, y por el tipo de apoyo podemos emparentarlo perfectamente con la posición decúbito supino. En efecto, el hecho de tener apoyada la espalda por completo en el respaldo le libera aún más las piernas, permitiéndole realizar posiciones tan concretas como el semi-*split* desde la butaca.



Figura 3.19 - Fotograma del bailarín sentado con la pierna en posición estirada hacia arriba en “IRØN MODVM” (2016) de Derek

En “Source” (2011) de Pepita Ferrari, encontramos a la bailarina Margie Gillis sentada, desarrollando una coreografía en esta posición pero sin dejar en ningún momento que repose su espalda sobre el respaldo. Su movimiento es de brazos con alguna espiral de torso, estableciendo una calidad de movimiento relajada y fluida debido a que el cuerpo está sentado y no muestra esfuerzo alguno para moverse (ver Figura 3.20). La movilidad de piernas en este trabajo es nula, en cambio los brazos y el torso parecen más libres y con más apertura de movimiento que en el caso de Derek Pedrós, puesto que en cuanto se apoya el torso sobre un respaldo este se convierte en apoyo y se anula su función expresiva. Este dato es importante porque nos rebela lo que veníamos planteando: el apoyo del cuerpo sobre espalda en el suelo provee la misma libertad de movimiento en extremidades que la posición sentada con la espalda apoyada por completo sobre el respaldo, y en este último caso además siendo más cómoda la posición. Este apoyo de espalda libera los brazos y las piernas por completo, pero anula la capacidad expresiva del tronco. Por el contrario, ejemplos como el de Keersmaecker en “Fase” (1982) y “Source” (2011) de Pepita Ferrari se emparejan en cuanto a las posibilidades de movimiento de los brazos, y en que en ambos casos no se fomenta la libertad de movimiento de las piernas, siendo el caso de Ferrari un ejemplo donde su intervención es completamente



Figura 3.20 - "Source"(2011) Pepita Ferrari

nula. Respecto al tronco, en ambos trabajos la parte superior del cuerpo desarrolla un papel muy importante de proyección del movimiento y resulta expresivo en el conjunto de la coreografía.

Código nivel alto

Subcódigo posición bípeda

Esta categoría resulta importante en movimiento porque es un elemento esencial de las posibilidades de la danza bípeda versus la danza en el suelo. La danza bípeda, con desplazamiento o no, es la que permite maximizar más los movimientos corporales superiores dado que permite levantar las piernas o los brazos. Por otra parte, un movimiento que puede existir en el suelo como el acurrucarse o abrirse será completamente diferente de la posición abierta o cerrada en posición bípeda. Efectivamente, la posición fetal y desplegar el cuerpo en el suelo no significan lo mismo que ese tipo de acción realizada desde la posición bípeda fundamentalmente porque cambian los puntos de contacto y los apoyos del cuerpo pero también la percepción y significación de estos movimientos en ambos casos.

La posición bípeda y sus posibilidades respecto del movimiento con las extremidades está suficientemente desarrollada en las categorías de desplazamiento vertical y horizontal, por lo que aquí tan sólo señalaremos que mover el cuerpo sin desplazarlo desde esta posición confiere a las figuras un significado y unas aptitudes expresivas muy diferentes de hacerlo en el suelo con apoyos diversos. En ese sentido, los movimientos como temblar remiten a la convulsión de tipo epiléptico cuando el bailarín los realiza en el suelo dado que resultan más dramáticos a diferencia de la realización de este movimientos en la vertical que provoca la idea de una ilustración del miedo o una recreación figurativa o simbólica del temblor.

Discusión

Existen grandes diferencias entre coreografías sin desplazamiento si atendemos al nivel en que se producen (suelo, silla o en posición bípeda, e.g.) fundamentalmente por las posibilidades motrices que tiene el cuerpo en según qué posición. Esto ya lo hemos apuntado en la discusión de la categoría de áreas de contacto del cuerpo respecto al suelo, aunque en esta categoría conviene resumir el tipo de apoyos y los niveles respecto al suelo del movimiento sin desplazamiento para extraer las posibilidades motoras del cuerpo más allá de sus puntos de contacto con el suelo.

El estudio de esta categoría confirma que desde donde el cuerpo apoya, no permite el movimiento. En la posición acostada se dejan libres las extremidades (brazos y piernas), en posición sentada los brazos (mayormente), en posición cuadrúpeda se mantienen ocupados los brazos y las piernas; si se adopta la posición sobre tres apoyos, permite liberar una de las extremidades (una pierna, e.g.) pero resulta poco interesante dado que no se pueden realizar demasiados movimientos con una pierna libre, y en la posición bípeda se pueden mover las extremidades y el tronco, e incluso modificar los puntos de contacto en el suelo para adoptar una posición monópoda desde la que moverse sin desplazar el cuerpo.

Las danzas sentadas son por definición estáticas porque el punto de apoyo son los glúteos (cóccix y piernas) y eso hace que las coreografías propuestas en esta posición se expresen mayormente con movimientos sin desplazamiento y se ensalce la gestualidad de manos, de tronco, etc. No obstante conviene señalar que puede haber desplazamiento de carácter leve en la posición sentada, como un cambio de dirección sin moverse del mismo punto en el que se encuentra sentado el bailarín.

Esta posición además presenta un hecho diferencial respecto a la posición de pie, y es que cualquier coreografía que se realiza sentada no es correlativa significativamente a una posición parada, mientras que si realizamos una coreografía desde la posición bípeda sin desplazamiento entendemos que el bailarín o bailarina se encuentra parado/-a de pie. La inmovilidad que supone bailar sentado no afecta a su significado escénico (sentado, pero no parado), mientras que en la posición de pie bailar sin desplazamiento es considerado en cierto grado como inmovilidad.



Figura 3.21 - Secuencia del movimiento de brazo derecho en posición sobre tres apoyos en "Fractie" (2003) de Cindy Van Acker

Los puntos de apoyo en el suelo determinan los grados de libertad de movimiento y también la estabilidad o equilibrio del cuerpo: si estamos sobre cuatro apoyos, e.g. rodillas y manos, no podremos mover esos miembros (caderas y tronco si, pero sin hacer mucho) pero esta autolimitación de movimiento en nuestro cuerpo nos servirá para investigar la movilidad de otras partes que quedaron libres. Esto lo vemos muy claro en los ejemplos coreográficos de Cindy Van Acker: cuando quiere explorar los grados de libertad del movimiento de un brazo, se sitúa en posición cuadrúpeda en el suelo liberando uno de sus brazos, que es el que va a moverse de manera libre. Esa misma coreografía la podría haber hecho boca arriba (tendría exactamente el mismo grado de libertad del movimiento) pero ha escogido una posición que le bloquea todos los miembros menos uno, que es el que quiere estudiar. Es decir, la coreógrafa define estos tres puntos de apoyo para justificar que no se mueva el único punto que no está de apoyo (ver Figura 3.21).

Los movimientos realizados desde el apoyo del tronco en el suelo, en posición ventral o dorsal, se ven muy poco a diferencia de los realizados en la vertical, donde sí que vemos todo. Si levantamos las extremidades desde esta posición, no sólo tendrán más visibilidad, sino que cualquier movimiento de brazos o piernas realizado en la vertical desde la posición decúbito obtendrá mayor consideración por parte del público al tratarse de una danza de extremidades sin que intervenga, ni física ni visualmente, ninguna otra parte del cuerpo. Podemos pensar también que el movimiento de levantamiento del pecho en "Antes" (2014) de Guilherme Botelho (ver Figura 3.4) se puede emular en posición vertical, pero de ser así no veríamos mucho el movimiento, mientras que en el suelo adquiere más presencia y lo contextualiza mejor, se convierte en un gesto más dramático porque está todo el cuerpo inmóvil en el suelo.

Las formas y movimientos interesantes se producen a partir de los dos apoyos del cuerpo en el suelo. Cuando tenemos tres apoyos, cuatro o todo el cuerpo apoyado resulta muy poco interesante lo que podemos hacer y ofrecer desde aquí.

Categoría cambios de altura corporal. Subcategoría descenso

Código tipos de descenso al suelo	181
Subcódigo caída desplome	181
Subsubcódigo lateral/ frontal	181
Subsubcódigo de espaldas	185
Subcódigo bajada controlada	190
Subsubcódigo arrodillamiento ballético	190
Subsubcódigo muerte del cisne	192
Subsubcódigo bajada naturalista	193
Subsubcódigo bajada por fases	194
bajada de espaldas.....	196
bajada de lado	198
bajada sentada.....	199
bajada frontal	200
arrodillada.....	200
kagura	201
con apoyo de manos	202
Subcódigo bajada en espiral (rotación sobre eje central)	205
Subcódigo descenso en redondo - ukemi	207
Subcódigo caída en desequilibrio.....	208
Subsubcódigo lateral.....	208
Subsubcódigo en espiral	211
Subcódigo bajada controlada con apoyo de acompañante	216
Subsubcódigo desvanecimiento acompañado	216
Subsubcódigo arrodillamiento sobre dos piernas con apoyo de acompañante	217
Subsubcódigo caída amortiguada por partenaire	218
de frente hacia delante.....	219
de frente hacia atrás	219
hacia delante sobre espalda	220
de espaldas hacia atrás	221
con impulso/salto previo.....	223
desde nivel medio	227
desde nivel superior.....	228
Subcódigo caída descontrolada	228
Subcódigo caída gag	234
Subcódigo caída performativa.....	235

Subcódigo caída libre -----	237
Código desplazamiento en la verticalidad _____	242
Subcódigo resbalar -----	242
Discusión _____	248

Subcategoría cambios de altura corporal (descenso)

Esta categoría se ha dividido en dos subcategorías para estudiar por separado los descensos al suelo y los levantamientos como cambios de altura corporal. En esta primera subcategoría de cambios de altura corporal analizamos los accesos al suelo, ya sea por medio de bajadas o por caída. Las acciones de caer o descender pueden realizarse de diversas formas (posición y sentido del cuerpo respecto al suelo) y manifestarse en diversos grados (alturas de destino). También encontramos diversidad de funciones en las caídas o descensos, que van desde la exhibición virtuosa hasta el efecto cómico.

Código tipos de descenso al suelo

Subcódigo caída desplome

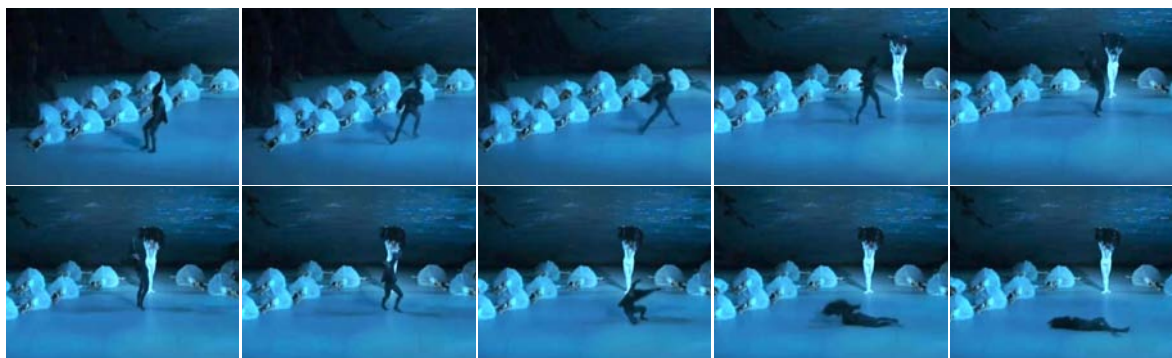
Subsubcódigo lateral/frontal

Dado que en el ballet no hay caídas, cuando se producen llaman la atención. Siempre ocurren por necesidades argumentales, cuando el personaje es vencido en algún momento de lucha, cae muerto de repente o tropieza por algún motivo justificado dramáticamente. La caída que realizan es una caída en condiciones, real como la vida misma, sin estilizar, llevando todo el peso del cuerpo al suelo en un solo tiempo; por estas características, catalogaremos este tipo de caída como desplome.

En el último acto de “El lago de los cisnes”, el personaje de Rothbart cae desplomado al ser vencido por el príncipe Sigfrido. Tras analizar diversas versiones de este ballet (tan sólo pondremos dos ejemplos de ello, en la Figura 4.) se confirma una misma calidad de caída en desplome en todas ellas, caracterizada por un abandono



Figura 4.- Arriba, final de “El Lago de los cisnes” en el Teatro Kirov, de Leningrado (1990); abajo, la versión del Ballet del Teatro Mijailovski (2012)



del cuerpo que desciende lateralmente al suelo, impactando primero sobre una rodilla y después sobre los glúteos (o directamente sobre estos), sin apoyo de manos hasta que el personaje no esté en una posición baja cuasi-plegada. También encontramos caídas desplome en personajes como el príncipe Sigfrido (Figura 4.2), que en la versión de “El lago...” del Ballet de la Ópera de Viena (1967) corre detrás de Rothbart para evitar que se lleve al cisne en el final del Acto IV. Esta caída la repite diversas veces, y en todas ellas baja el centro del cuerpo para dejarse caer de lado y entrar así, de manera un tanto patosa, al suelo.



Figura 4.2 - Rudolf Nureyev cae desplomado en la versión de “El Lago de los Cisnes” del Ballet de la Ópera de Viena (1967)

Si bien este tipo de caída no presenta un carácter estilizado, sí que cabe destacar el sentido ilustrativo, a veces rayando la comicidad, de estas caídas desplome de ballet. En efecto, el acceso al suelo se hace exagerando gestualmente la pérdida de equilibrio con un levantamiento de brazos y hombros, y en todos los casos el aterrizaje suele ser pesado y torpe (el cuerpo deposita todo el peso en el punto donde alcanza el suelo) y nada dinámico (no se produce un rodaje del cuerpo tras el acceso al suelo, sino que el aterrizaje es en sí la posición final), lo que las hace diferir aún más respecto de la técnica controlada del ballet y las convierte en una caricaturización, por exagerada, de la caída con tendencia naturalista.

En ese sentido, hay quien propone llevar al extremo las caídas desplome en el mundo del ballet, y eso es lo que llevan haciendo desde hace cuarenta años la compañía norteamericana Les Ballets Trockadero de Monte Carlo (ver Figura 4.3).



Figura 4.3 - Desplome en “El Lago de los cisnes” de los Ballets Trockadero de Montecarlo

Esta compañía de danza, cuya propuesta paródica combina la técnica depurada de la danza clásica de sus integrantes con un propósito de hacer reír al público, son excelentes representantes de ello:

“El trabajo sobre esta técnica [ballet] es uno de los puntos de la compañía más aplaudidos por el mundo de la danza, aunque Dobrin le quite importancia: “Es solo un elemento más”[...] El director artístico resta relevancia a la técnica, que comprende distintas escuelas de danza para cada número y que trabajan con cuatro profesores distintos, e incluso al drag, su seña de identidad. Pero se pone serio cuando habla de la risa. “Es que todo lo demás no le importa al público. A veces la gente solo quiere pasárselo bien”¹.

A pesar de la voluntad cómica explícita de esta compañía, muy por encima del interés por demostrar un nivel técnico extraordinario, cabe decir que resultan sorprendentemente similares las caídas desplome que encontramos en cualquier personaje dentro de cualquier ballet “serio” con respecto a las que se encuentran en los espectáculos de Trockadero.

El desplome del cuerpo en el suelo es un momento hilarante prototipo de las comedias cinematográficas de principios de siglo XX, donde el personaje cometía un error de cálculo en el paso, o se desequilibraba por cualquier motivo y accedía al suelo enfatizando el tropiezo para arrancar una sonrisa en el público (ver Figura 4.4). Conocida también a nivel popular como “caer de culo” o “caerse de culo”, esta forma coloquial de definir el desplome describe a la perfección el sentido poco ágil y falto de gracia de este tipo de caída, así como también desvela la especificidad postural y el trayecto del cuerpo en su acceso al suelo.



Figura 4.4 - Secuencia de una caída desplome doble en “Su última equivocación”, de Laurel & Hardy (1932)

Hay un desplome que, por su carácter intencionado más que por un accidente derivado de una situación precedente, busca reproducir la reacción de preocupación y/o risa que acompaña a las caídas accidentales en la vida real. Recrear una caída aparatosa es lo que hace la actual “caidista” norteamericana Ginn Paige², que a través de sus canales *Vine* y *Youtube* ha publicado multitud de caídas, a cual más desternillante. Ella cae en sitios tan diversos como supermercados, playas, cines o lavanderías autoservicio. No sólo persigue caer,

¹ Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/10/actualidad/1431264686_465843.html

² Todas las caídas de Ginn Paige están recuperadas de: https://www.youtube.com/channel/UC_imz2_buszi6K_P8CHhKaQ

también busca el momento preciso para ello provocando su propio desplome en sitios concurridos o cuando alguien de la calle se cruza con ella.

Ginn Paige piensa bien el trayecto de su caída. Técnicamente son desplomes donde la *performer*, justo antes de alcanzar el suelo, se eleva intencionadamente (al estilo de un pequeño salto, casi imperceptible) para tratar de mantener su cuerpo en el aire por unos instantes y acentuar así la sensación de desplome en aquellos que lo vemos. La manera en que lo hace es saltando sin que parezca un salto, justo después del “tropiezo” y antes justo del descenso. Otra de las técnicas que emplea es desplegar el impacto de la caída en un radio de superficie lo más amplio posible. Así vemos como el cuerpo amplifica el aterrizaje mediante una extensión histriónica de brazos y piernas, que en ocasiones se entrecruzan entre sí o conforman posturas y gestos de choque en el suelo impactantes, con lo que consigue provocar el instante de pánico (¿se habrá roto algo?, nos preguntamos al verlo) inmediatamente posterior a cualquier caída. Por último, y no menos importante, se sirve de elementos de *atrezzo* como bandejas de comida rápida con vasos de un litro llenos de bebida (ver Figura 4.5, arriba), paquetes gigantes de palomitas (Figura 4.5, abajo) u otros para generar un mayor caos en la situación de la performance y hacerla más estrepitosa.



Figura 4.5 - Secuencias de caída aparatosa de Ginn Paige en un bar de comida rápida (arriba), y en el hall de un cine (abajo)



La caída desplome también presenta variantes codificadas, que sirven como acceso al suelo para diversos usos coreográficos. En la versión de “Le Sacre du printemps” filmada por Pit Weyrich en el 1978, justo tres años después del estreno de esta pieza en el Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch, encontramos otro tipo de

desplome, en este caso con caída controlada, simbólico por ser el último paso danzado en esta imponente coreografía. Aquí el cuerpo de la bailarina cae hacia delante en recto para llegar al suelo sobre las dos manos, una manera menos “cómica” que las descritas anteriormente porque resulta menos ilustrada, está técnicamente más depurada y nos remite a un *knock out*³ de punto y final, por lo que contiene una carga más dramática. Las caídas en esta pieza de Bausch son muy recurrentes, si bien la mayoría se realizan de lado o son caídas acompañadas de otros *partenaire*. El movimiento donde las encontramos, el número 14 de esta obra titulado *Danza del sacrificio de la doncella elegida*, representa el último acto de este ballet, y en él Pina Bausch trabaja las caídas como elemento primordial de la coreografía de suelo revistiendo de un dramatismo sobrecogedor el desenlace de la obra.

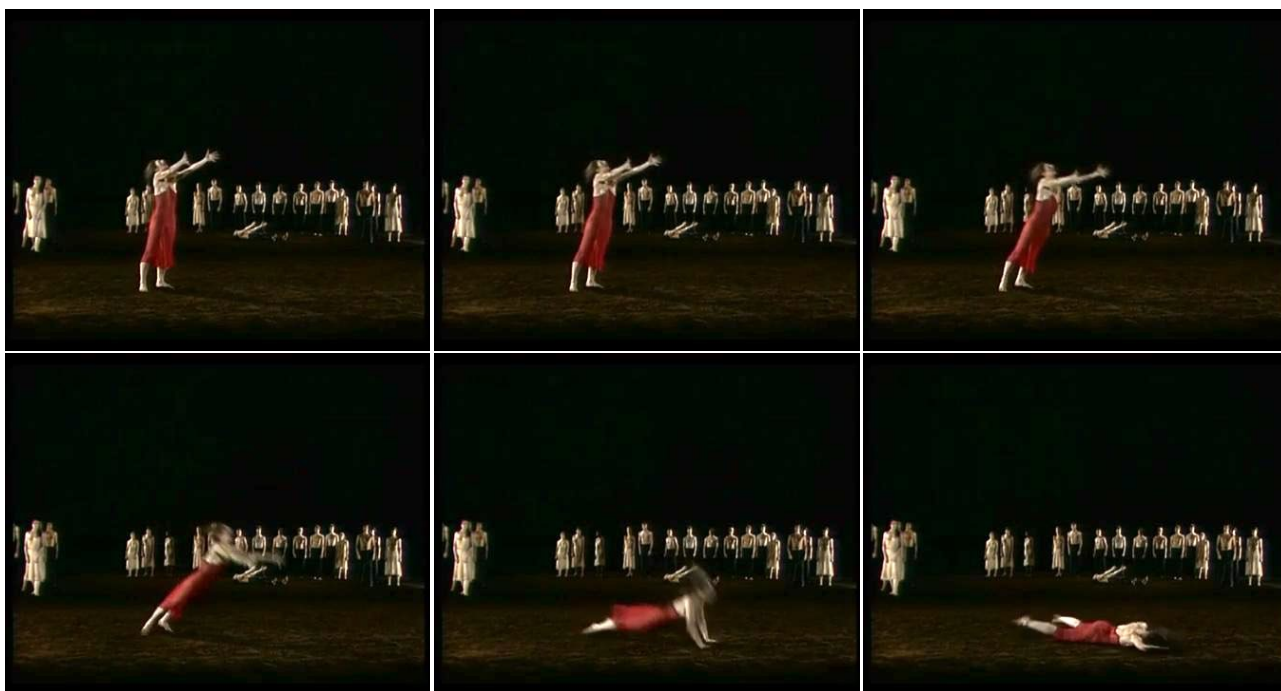


Figura 4.6 - Descomposición del desplome final en *Le Sacre du Printemps* de Pina Bausch (Bausch & Weyrich, 1978)

Subsubcódigo de espaldas

Todos los desplomes tienen en común que la caída se realiza con fuerza, dejando todo el peso en ello y accediendo al suelo de una, dando lugar a un impacto general de todo el cuerpo en el suelo. En ese sentido, las danzas populares urbanas, como el *breakdance* y el *voguing*, han trabajado los desplomes desde una perspectiva virtuosa, ofreciendo diversas variantes de esta caída con un cierto toque de espectacularidad.

Una de las bajada desplome más comunes en este tipo de baile son las que se producen de espaldas. En estas caídas, el bailarín deja caer su cuerpo hacia atrás con la intención de emular la imagen del cuerpo cayendo al

³ Significa “fuera de combate”, y es un término específico de los deportes de combate o artes marciales cuerpo a cuerpo que define cuando uno de los contrincantes cae y queda en el suelo incapacitado para levantarse por fatiga y/o por los daños que ha sufrido en la pelea, induciéndole a una pérdida del equilibrio o directamente a una pérdida de la consciencia.

vacío. El desplome que destacamos a continuación lo realiza Leiomy Maldonado, bailarina del estilo Vogue⁴, que se ha convertido en el sello característico de su performance dancística (ver Figura 4.7).

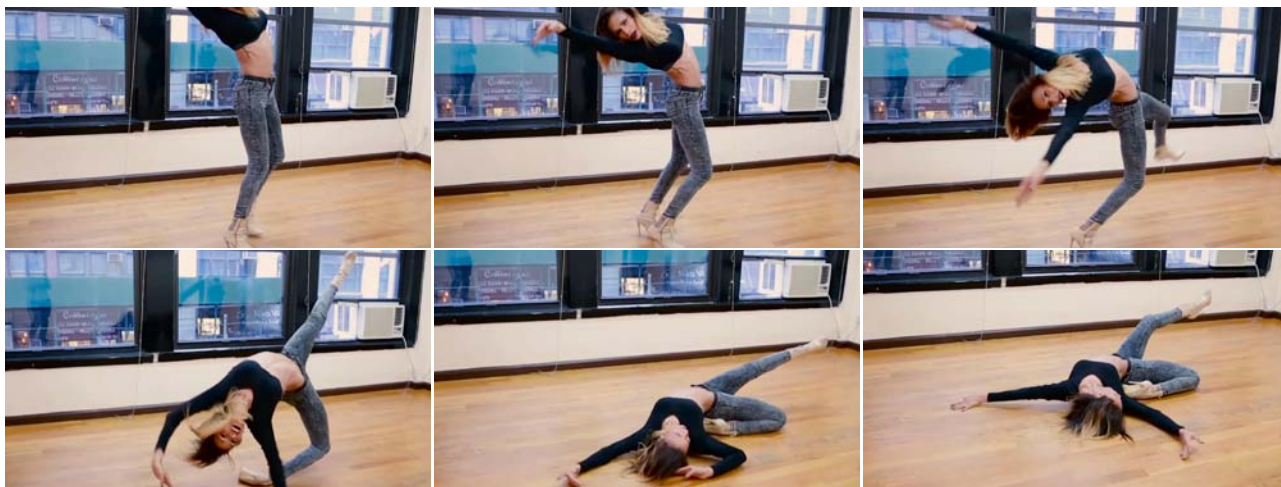


Figura 4.7 - Desplome de Leiomy, en “Meet Leiomy Maldonado, The Wonder Woman of Vogue - In Progress” del canal de contenidos audiovisuales Oxygen (2016)

Este caída supone una variante técnica ciertamente impactante porque cae de espaldas con una velocidad considerable, tan sólo ayudándose de la amortiguación que produce la progresiva flexión de una de las dos piernas hasta plegar por completo el cuerpo en el suelo, y convierte el desplome en un alarde de destreza física dentro del contexto de los bailes urbanos contemporáneos.

En la cultura del *breakdancing* los desplomes sobre la espalda son habituales, y encontramos multitud de ejemplos realizados para terminar una intervención, para cerrar una secuencia de pasos con salto, o los que se realizan coreografiados por dos o más bailarines.

Cabe recordar que estos desplomes presentan una gran preparación técnica, y en la mayoría de los casos se asume un gran riesgo físico dado que son caídas en plancha que conducen al impacto directo de la espalda en el suelo sin ningún tipo de apoyo previo que reste fuerza al golpe o lo amortigüe (ver Figura 4.8).



Figura 4.8 - Secuencia de desplome en el breakdance (2012)

⁴ El Vogue es un baile urbano de carácter *underground* que nace alrededor de los años 80 en Harlem (NYC) dentro de la comunidad LGBT, y que está fuertemente ligada a la música *house* y la cultura de club.

A pesar de que el *breakdance* es una danza donde los pasos se concatenan improvisadamente, también hay momentos donde los *b-boys* o *b-girls* coreografían intervenciones colaborativas de otros compañeros de baile. Este tipo de acciones grupales espontáneas, que siempre suelen cerrar las intervenciones individuales en cualquier torneo, sirven de ayuda al bailarín principal para propulsarse en algún salto o caída; en el caso de la imagen que sigue a continuación (ver Figura 4.9), el bailarín principal sube de un salto a los hombros de un compañero; cuando alcanza la altura, el compañero abandona rápidamente la posición vertical para propiciar una caída en recto (desplome de espaldas en horizontal) hacia el suelo del bailarín.

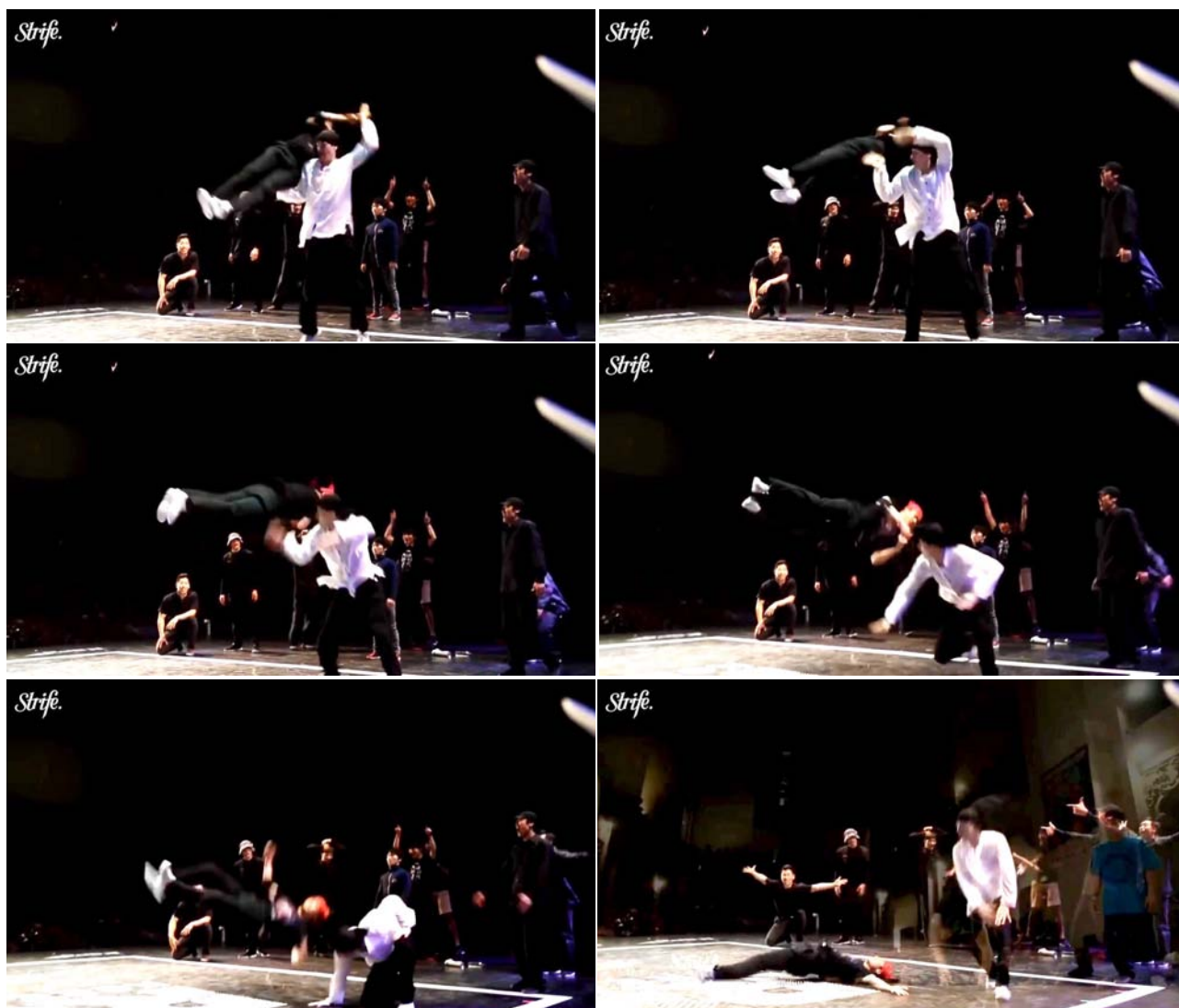


Figura 4.9 - Secuencia de desplome coreografiado, desde hombros de un b-boy en estilo *breakdance* (2016)

En un contexto más dancístico, la caída desplome de espaldas también se ha visto incorporada en algunas piezas contemporáneas. Sharon Fridman propone este tipo de caída en “Q Project” (2008), una de sus primeras coreografías cuyo relato central es la caída y el levantamiento constante de sus bailarines, construyendo estructuras colectivas que aparecen y desaparecen momentáneamente sometidas a la acción de evitar, sostener y ayudar en la recuperación de estas caídas. Los desplomes que resaltamos a continuación se producen en diferentes momentos, y describen un mismo tipo de caída de espalda: en ambos casos, los bailarines lanzan su

cuerpo hacia atrás para caer sobre las dorsales sin ningún tipo de apoyo previo con las manos (Figura 4.10 y 4.11).



Figura 4.10 - Secuencia de caída desplome de espaldas en "Free fall" de Sharon Fridman (2014)

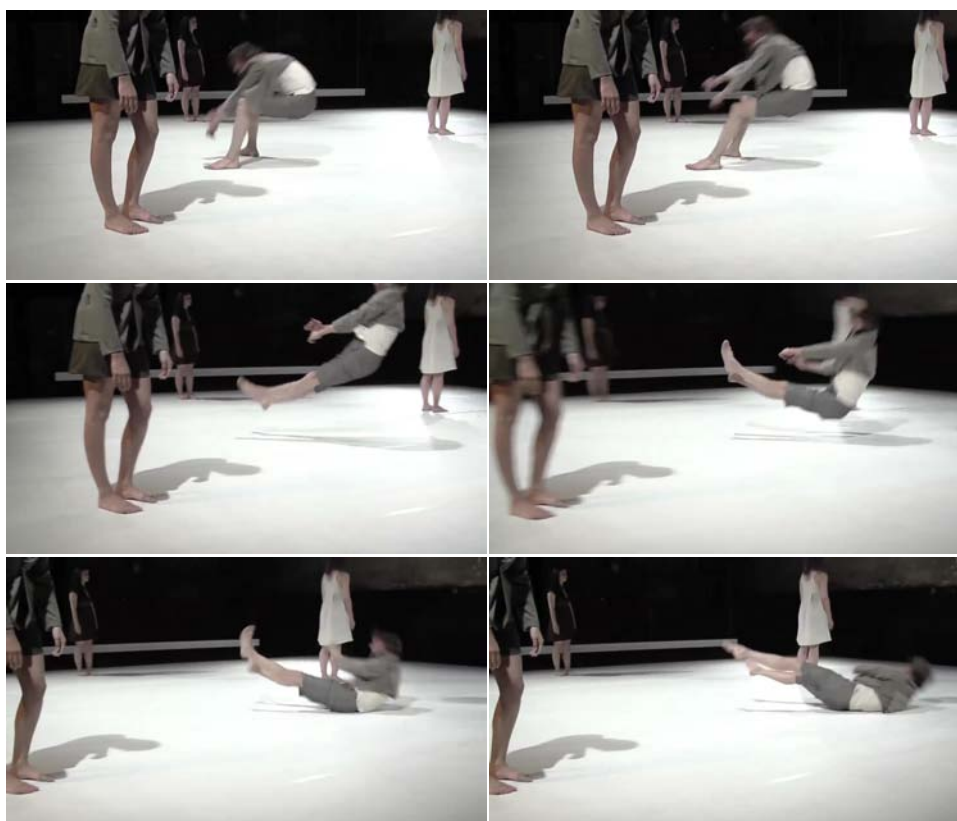


Figura 4.11 - Descomposición de la caída al vacío "Q Project" de Sharon Fridman (2008)

Otro contexto donde encontramos también esta caída desplome de espaldas es el de los rings de lucha libre. Hablamos concretamente de la lucha libre mexicana, cuyos antecedentes se remontan hacia 1863 durante la Intervención francesa en México, cuando Enrique Ugartechea, primer luchador mexicano, desarrolló e inventó este tipo de lucha a partir de la lucha grecorromana⁵.

Posteriormente, hacia mediados de la década de 1950, se implanta en los EEUU, originándose torneos profesionales bajo el paraguas de la *World Wrestling Entertainment*, una empresa de entretenimiento deportivo. Los dos estilos, tanto el mexicano como el norteamericano, se caracterizan por presentar un show de lucha-espectáculo donde priman los bloqueos de llave a ras de lona, los lanzamientos aéreos y las caídas o placajes espectaculares.

La caída en este tipo de lucha resulta fundamental dentro de las reglas que rigen este juego⁶. Caer y quedar bloqueado por el rival en el suelo es perder según las reglas de la lucha libre, por eso en cada combate hay como límite de una a tres caídas de estas características dependiendo de cada torneo, y gana aquel que no cae o cae menos. La caída de un encuentro se decreta por el árbitro cuando uno de los contendientes mantiene pegados los omoplatos sobre la lona durante tres segundos, los cuales serán contados en voz alta acompañados con golpes en el suelo. Cualquier luchador puede, desde la posición tumbada en el suelo, indicar rendición al tocar la lona consecutivamente con su mano ("tapping out"), acabándose el juego en ese momento y proclamando al campeón del torneo.



Figura 4.12 - Salto con patada a contrincante y caída desplome de espaldas durante un torneo de lucha libre mexicana en el Arena México, pabellón dedicado a este show en Ciudad de México (2011)

Los desplomes de espaldas en este tipo de lucha se trabajan técnicamente para aprender a entrar en el suelo desde esta posición, y el entrenamiento se centra en la caída (para evitar lesiones provocadas por un mal impacto) y en recuperarse rápido una vez se accede a la posición tumbada en el suelo para continuar el juego sin ser descalificado; pero también se trabaja como recurso "espectáculo", es decir, con el único propósito de

⁵ Recuperado de: <http://web.archive.org/web/20131029203030/http://www.record.com.mx/blog/el-hijo-del-santo/2012-02-09/los-personajes-en-la-historia-de-la-lucha-libre-mexicana>

⁶ Recuperado de: <http://lamejorluchalibre.mforos.com/1298836/6337084-reglas-de-la-lucha-libre/>

realizar la caída desplome más espectacular posible. Para ello, los luchadores entrenan el desplome desde diversas posiciones y alturas, llegando a realizar saltos acrobáticos propios de atletas. En efecto, son numerosos los lanzamientos al suelo de un contrincante girando su cuerpo para que aterrice de espaldas (ver Figura 4.13) y también se utiliza como técnica de aterrizaje de las patadas en el pecho a contrincantes (ver Figura 4.12).



Figura 4.13 - Lanzamiento de Ric Flair en manos de Hulk Hogan con caída en plancha hacia atrás, durante el torneo del WWE Championship Match norteamericano (2013)

Subcódigo bajada controlada

Subsubcódigo arrodillamiento ballético

Una de las figuras estándar del ballet es el arrodillamiento sobre una pierna, que suele ocurrir como figura de agradecimiento ante los aplausos del público tras una intervención o en los dúos o *pas de deux* donde predomina la figura del hombre que se arrodilla ante la mujer (ver Figura 4.14).



Figura 4.14 -Descomposición de un arrodillamiento del ballet clásico en “Adagio” de McLaren (1971). Bajada (arriba) y levantada (abajo)



Maurice Béjart propone diversas maneras novedosas de arrodillarse dentro del código del ballet en sus piezas. A pesar de ser un coreógrafo moderno, arrastra muchas de las formas y procedimientos técnicos académicos, por lo que su estilo de danza estaría a caballo entre los dos géneros, el clásico y el moderno.

El primero que destacamos es el arrodillamiento típico del *pas de deux*, pero en este caso naturalizado sin levantamiento de brazos (ver Figura 4.15). La bajada en este paso, ya sea en la propuesta clásica como en las nuevas versiones más naturalistas, se produce con cierta rapidez sosteniendo el peso del cuerpo y realizando un descenso preciso porque, a pesar de alcanzar así un nivel medio-bajo del cuerpo respecto al suelo y mejorar con ello la estabilidad, el bailarín debe poder recuperarse rápidamente desde esta postura. Así pues, se trata de un arrodillamiento demostrativo, de exhibición y control del cuerpo en otros niveles distintos al bípedo.



Figura 4.15 - Fotograma de la genuflexión paulatina de todas las bailarinas (Béjart; filmado por de Renesse, Bélgica, 1968).

Otra forma propia en Béjart es el arrodillamiento cruzado, que supone una variación del ballético. En este caso tampoco se alzan las manos en cruz o en alto, sino que se llevan a ras de suelo y quedan rozando la superficie. El cuerpo descende una vez se han cruzado las dos piernas, el pie adelantado en posición primera, y sin llegar a dejar ninguna rodilla en el suelo el cuerpo se pliega sobre si mismo con la cabeza recogida hacia abajo en señal reverencial (ver Figura 4.16). Este arrodillamiento tiene un carácter abstracto, aunque presenta una variación técnica neoclásica.



Figura 4.16 - Secuencia de un arrodillamiento en "Ce que l'amour me dit", coreografía de Béjart con música de Mahler (1985).

Subsubcódigo muerte del cisne

El descenso al suelo prototipo del ballet se ha codificado como representación de la muerte del cisne en diversos ballets míticos tales como “El Lago de los cisnes” (1877) con coreografía de Julius Reisinger y música de Piotr Ilich Chaikovski, ballet que no logró reconocimiento hasta que posteriormente se presentó en el teatro Mariinsky con coreografía de Marius Petipa y Lev Ivanov durante los primeros días del año 1895; y en “La muerte del cisne” (1905) coreografiado por Michel Fokine con música de Camille Saint-Saëns (ver Figura 4.17).



Figura 4.17 - A la izquierda, Anna Pávlova en la postura final de “La muerte del cisne” (versión de 1928 de la coreografía de Fokine de 1905); a la derecha, Secuencia de descenso al suelo contenida en la película “Umirayushchii Lebed” (1917) de Yevgeni Bauer, realizada por la bailarina Vera Karalli

Este paso compuesto se compone de una bajada lenta controlada de la bailarina sobre si misma hasta quedar en posición plegada en el suelo, donde queda inerte como si hubiera muerto. Para realizar correctamente el descenso, la bailarina adelanta una pierna con el pie en primera, desde donde realiza un *plié* hasta depositar la rodilla de la pierna trasera en el suelo. Tras esto, desciende el cuerpo hasta depositarlo sobre el talón de la pierna plegada mientras extiende en recto la pierna de delante. El tronco superior se encorva para acceder con la frente al suelo y los brazos buscan la verticalidad para emular el cuello del cisne. El último gesto de esta posición supone llevar los dos brazos hacia delante para descansarlos alineados con la pierna delantera (ver Figura 4.18).



Figura 4.18 - Plisetskaya en 1975 (“La muerte del cisne” (originalmente “El Cisne”) en el ballet coreografiado por Mikhail Fokine en 1905 para el solo de violonchelo “Le Cygne” dentro de la obra “Le Carnaval des Animaux” de Camille Saint-Saëns

Si bien este es el procedimiento codificado para llevar a cabo el paso de la muerte del cisne, que apenas ha sufrido cambios dentro del contexto del ballet, hay otro tipo de bailarines y estilos de danza que lo han incorporado a sus coreografías, proponiendo una interpretación o *reenactment*⁷ a veces sorprendente de este descenso con posición final plegada.

Este es el caso de Lil Buck, bailarín de *breakdance* que realizó una versión-homenaje de este momento musical de Saint-Saëns adaptando la coreografía de Fokine al estilo hip-hop. En esta nueva propuesta, el acceso al suelo de Buck es controlado pero más rápido que en la versión original del ballet, y se asemeja más a una caída controlada con aterrizaje sobre dos manos que a un paso donde el bailarín se pliega sobre sí mismo (ver Figura 4.19).



Figura 4.19 - Lil Buck baila su versión del cisne en el *Vail International Dance Festival* (2011)

Subsubcódigo bajada naturalista

Cindy Van Acker propone en "Fractie" (2003) un espacio fraccionado donde reparte acciones coreográficas ordenada y consecutivamente. Toda la coreografía de la pieza es de suelo, menos los momentos de transición entre pieza y pieza, donde se levanta desde donde esté para caminar tranquilamente dirigiéndose al espacio siguiente, y una vez llega desciende de nuevo al suelo para empezar la secuencia que continúa.

Son 4 coreografías de suelo en total, desperdigadas en 4 puntos distintos de la escena. Van Acker propone como introducción a cada una de estas piezas una bajada al suelo naturalista, con un descenso del cuerpo que se inicia plegando las rodillas, y termina cuando las dos manos tocan el suelo (ver Figuras 4.20, 4.21, 4.22 y 4.23). Por muy realistas que sean aquí los descensos al suelo, sin amaneramientos o gestos añadidos, es interesante remarcar que son fruto de una voluntad coreográfica de Van Acker. Se trata de descensos muy precisos, con un acceso al suelo concreto y que a pesar de aparentar una falta de intención o no estar meditadas (debido a su carácter naturalista), de hecho son pasos decididos y trabajados por la coreógrafa. Todas las bajadas tienen cuanto menos una cierta similitud, y se realizan descendiendo primero el centro de gravedad del cuerpo (cadera), haciendo coincidir el acceso de la(s) rodilla(s) con la(s) mano(s).

⁷ "performing a role in an event that occurred at an earlier time" (<http://www.thefreedictionary.com/reenactment>)



Figura 4.20 - Secuencia bajada nº 1 en "Fractie" (2003) de Cindy Van Acker



Figura 4.21 - Secuencia bajada nº 2 en "Fractie" (2003) de Cindy Van Acker



Figura 4.22 - Secuencia bajada nº 3 en "Fractie" (2003) de Cindy Van Acker



Figura 4.23 - Secuencia bajada nº 4 en "Fractie" (2003) de Cindy Van Acker

Subsubcódigo bajada por fases

La bajada por fases fue establecida como método por la danza moderna, y Martha Graham institucionalizó su potencial pedagógico hasta tal punto que siempre terminaba sus clases con distintos ejercicios de caídas:

the class ends with a series of movements called Movements thus classified have two basic physical components which, taken together, constitute a 'back fall': (i) a contraction of the torso, and (ii) a transference of weight from the feet or knees to a portion of the dancer's back. Falls are done slowly at first; then, on successive falls, counts are eliminated one-by-one and the movement is telescoped until finally, the dancers fall to the floor on one count and recover to a standing position on one count. The instructor thanks the class and the accompanist while the students applaud. Class is over.

(Hart-Johnson, 1997, p.197).

De hecho, Graham diseccionó la caída en un ejercicio que permitía ir desde la posición bípeda hasta el suelo contando hasta diez ("*the fall on ten counts*"). Este tipo de caída consciente todavía se realiza en las clases de

danza contemporánea o teatro, y permite estudiar detenidamente el descenso del peso del cuerpo hasta la posición arrodillada o supina (tumbada) en el suelo como ejercicio de concienciación y control del propio peso.

I have learned the fall on ten counts, the first in the series of standing falls. On the count of one, I plie in first position. On two my body hollows out in a contraction, lifting the weight of my upper body up without disturbing the thrust of gravity downward through my legs. On three the descent begins; the contraction deepens and my torso spirals so that the upper body is twisted against the lower as I shift the center of my weight into the left hip, freeing my left foot from the floor and allowing me to sit onto my left hip, careful never to let the bony parts of my body hit the ground. From this seated position I spiral the upper body even further on the count of four, and place my left shoulder onto my left knee. The right shoulder is directly above my left, my body curled into a ball, held firm by the intensity of the contraction. Uncurling the body on the count of five, I slide the left side of my body along the floor in a smooth line; the knees remain bent so that my lower legs extend at a right angle along the floor. On the count of six I surrender momentarily to the forces of gravity, using a contraction to roll my body onto my back. Then begins the recovery. My body releases on seven, the back arced like a bow. On eight a contraction knits my body together into a tight ball, ready for the rise. A release on the count of nine brings me to a kneeling position and on ten I rise.

(Graff, 2004, p.110).

La caída por fases permite un mayor control y mejor gestión del acceso del cuerpo al suelo. Al dividir la caída en distintos momentos para su mejor estudio, se perfecciona la técnica y el resultado es virtuoso. No obstante, esta disección del movimiento de caer también permite evaluar riesgos, mejoras en el acceso, y supone un gran recurso de experimentación con la gravedad que nos puede dar nuevas maneras de entrar en el suelo, propiciar distintos desequilibrios para ello y generar movimientos hasta ahora desconocidos que faciliten la caída. Se trata de comprender cómo, cuando, donde y por qué caer, y en este ejercicio de fragmentación y planificación no debemos olvidar los apoyos que van a regular el peso en la caída y su reparto en la superficie del suelo.

Exploration of the physical act of falling was central for many early moderns. One of the most remarkable things about these dancers is how they created their own definitions of the act of falling, largely in contrast to that proposed above by Webster's New World Dictionary⁸. Falling was not to be a collapse, a defeat, but instead would create possibilities for exploring an entirely new plane of dramatic space, the floor. It would be a laboratory for analyzing weight and gravity, issues central to the definition of the new genre of modern dance (in defiance of the soaring upward thrust of ballet).

(2004, p.107).

La técnica Graham trabaja el suelo a través de ejercicios llamados *floorwork* y caídas para estudiar los efectos de la gravedad:

- como generadora de la dinámica de fuerzas que se establece entre la tierra y su superficie, desde donde emerge esta fuerza, y el cuerpo, donde reside la fuerza interna de resistencia. Así, Graham sistematizó el uso balanceado de estas fuerzas opuestas para generar nuevas formas y movimientos, y descubrió que aplicando resistencia en la dirección opuesta al punto natural de caída, el centro de gravedad podía ser

⁸ "Fall: To come down by the force of gravity; drop; descend: to be wounded or killed in battle: to come down in ruins, collapse: to hang down: to be captured or conquered: to yield to temptation; do wrong; sin; lose chastity. Webster's New World Dictionary". Recuperado de: <http://marthagraham.org/wp-content/uploads/2012/02/Falling-by-Ellen-Graff.pdf>

desplazado momentáneamente y con ello mantener el cuerpo en desequilibrio para prolongar un momento de suspensión del movimiento.

- como recurso de acción dramática, que le llevó a desarrollar una gran variedad de caídas con sus respectivas recuperaciones ejecutables a distintos niveles: desde el mismo suelo, desde las rodillas o desde la posición vertical. El suelo en Graham se erige en fuente desde la cual nace todo movimiento y a la que siempre regresa mediante distintos tipos de caídas (*falls*), como las caídas de espalda (*back falls*), las caídas en posición de sentado (*sitting falls*) o las caídas de lado (*side falls*) (2004, p. 109).

bajada de espaldas

En este caso la bailarina realiza una bajada hacia atrás desde una hiperextensión de columna (*high release*) que construye con el torso levemente inclinado, los talones levantados y las rodillas flexionadas de manera que dibuja una línea recta desde la parte superior de la cabeza hasta la flexión de las rodillas. Con esta posición asegurada y en equilibrio, desciende lentamente hacia atrás hasta alcanzar el suelo sin apoyar manos. Esta bajada comprende una primera fase de desequilibrio, donde la bailarina desplaza el eje de su cuerpo llevando su espalda en recto hacia atrás produciendo una inclinación similar a un desplome; a continuación empieza a flexionar las rodillas para restaurar el sostenimiento del peso del cuerpo en esta posición; termina con un movimiento suave de descenso sustentado con los dedos de los pies flexionados hasta que la espalda toque suelo (ver Figura 4.24).



Figura 4.24 - Bonnie Bird, bailarina de Graham, realiza una demostración ante cámara de la bajada de espaldas en el escenario del Greek Theatre en Mills College, California (1938-1939)

Martha was the first to use the supporting knee as a hinge, with the body straight, straight spine lowered, balanced, and cantilevered backward – a position of danger, one instinctively feels, because the body cannot save itself from falling except by the unflinching support of the iron thigh. And it is this very sense of peril that gives excitement. There is, in fact, danger. Strong, straight back, lifted pelvis, strong thighs provide the only safety. The whole inclined structure rests on the seven inches of foot. This was knew.

(De Mille, 1991, p. 132).

Esta manera de bajar requiere una técnica trabajada, y es más «virtuosa» en términos de control de peso, flexibilidad y precisión en los equilibrios que la bajada con apoyo de manos u otros accesos al suelo con diferentes partes del cuerpo.

Una bajada muy parecida pero aún más estilizada es la que propone Martha Graham en “Diversion of Angels” (1948). Se trata de una bajada controlada sin apoyo de partenaire (aunque parezca lo contrario en la secuencia de fotogramas de la Figura 4.25, su partenaire ni siquiera le toca), que muestra el nivel técnico del bailarín en su descenso en solitario hacia atrás.



Figura 4.25 - Secuencia de la bajada de espaldas de frente y hacia atrás en “Diversion of Angels” (1948) de Martha Graham



Figura 4.26 -Bajada de espaldas en puente, en la pieza “La Veillée des Abysses” (2003) de James Thiérree

Esta bajada de espaldas ha ido modificándose con el paso del tiempo, depurando su técnica y adaptándola a otros contextos escénicos o propósitos artísticos. En ese sentido, conviene referenciar la bajada en puente

(Figura 4.26), una variante interesante de la bajada de espaldas de Graham que sigue el mismo procedimiento técnico de hiperextensión de columna hacia atrás con flexión de rodilla, pero añade una curvatura en la línea de la espalda para terminar el movimiento en posición cuadrúpeda invertida, y no depositando el cuerpo en el suelo. Se trata de una bajada acrobática desarrollada en ejercicios de contorsión propios del circo o la gimnasia rítmica, que también ha sido incorporado a las piezas de danza o teatro físico contemporáneos.

bajada de lado

Siguiendo este tipo de descenso al suelo por fases, encontramos la bajada lateral de Marta Graham. Esta caída se realiza generalmente mediante la asociación del movimiento de contracción y la espiral, dos movimientos generadores contenidos en los principios técnicos de Graham (tensión/relajación, contracción/expansión, caída/recuperación) que rompen con el principio universal del ballet de mantener el centro de gravedad con la espalda muy recta para realizar a partir de aquí toda suerte de movimientos. Las fases de esta bajada, también conocida como *sitting fall* dado que pasa irremediamente por esta posición antes de acceder a la posición decúbito, incluyen un primer paso con una anteversión pélvica con giro de torso hacia uno de los lados, seguido de un descenso mediante la flexión de las rodillas hasta su contacto con el suelo, y una tercera parte y última que deja caer el cuerpo superior de lado hasta que aterriza en el suelo (ver Figura 4.27).



Figura 4.27 - Secuencia de bajada de lado realizada por Bonnie Bird, bailarina de Graham, en el escenario del Greek Theatre en Mills College, California (1938-1939)

Martha intensifica su relación con los lugares, con la tierra, siguiendo el camino abierto por Isadora Duncan con relación al uso del suelo, Martha hace un argumento de caer al suelo, caer mostrando el peso, estableciendo una relación intensa con la tierra, con el paisaje en el que uno se encuentra. Nuestro centro es pesado, denso, infinito, ocupa un lugar, y en la polaridad elevación/ caída, está también la intensificación de cada una de las acciones y la afección de una a otra. Para Martha el continuo cambio y flujo natural además de en la respiración está en este traslado del peso. Para su estudio observó la naturaleza, cómo se desplazan los animales en relación a su carácter y desarrolló su técnica. En resumen, su movimiento surge a partir de la conciencia del centro y de su paisaje interior, se articula a partir de la respiración en expansiones y contracciones sucesivas y se enriquece a través de la manipulación del desplazamiento del peso del cuerpo en un entorno imaginado.

(Gálvez, 2012, p. 181).

bajada sentada

En “Le Sacre du printemps” (1978) de Pina Bausch, encontramos un ejemplo de *sitting fall* de Graham que lleva el peso hacia atrás a modo de acción de sentarse. En ella, el bailarín pliega rodillas para bajar su centro de gravedad, y sin levantar talones desciende el cuerpo al máximo antes de iniciar una segunda fase en la que se sienta sobre sus isquiones, todo ello sin ayudarse de las manos. Desde aquí, inicia una tercera parte donde extenderá su cuerpo, tanto el tronco superior como las piernas, para quedar finalmente en posición decúbito supino (tumbado boca arriba) en el suelo (ver Figura 4.28).



Figura 4.28 - Secuencia de la bajada por fases trasera del bailarín principal (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)



Figura 4.29 -Secuencia de *sitting fall* (bajada sentada) en la pieza “La Veillée des Abysses” (2003) de James Thiérée

Otro ejemplo ilustrativo de este tipo de bajada lo encontramos en el espectáculo “La Veillée des Abysses” (2003) de James Thiérée. En este caso, la caída se utiliza en sentido cómico, puesto que el personaje de James que vemos en la Figura 4.29 ha colocado la silla más atrás del ámbito de caída del actor que a ojos del espectador

genera el efecto óptico de estar al mismo nivel, y cuando este desciende para sentarse cae al suelo. La excelencia de este momento reside en que el actor mantiene físicamente la tensión del cuerpo suspendido en el aire propio de la actitud de alguien que está a punto de sentarse, y esta secuencia cómica nos revela un control virtuoso de la técnica *sitting fall*.

bajada frontal

arrodillada

La bajada frontal por fases se caracteriza por realizar un pliegue articulario de las piernas hacia delante para descender al suelo. En este caso, destacamos la bajada sobre rodillas controlada que deriva en posición sentada sobre talones en “The Prodigal Son” (1929) de George Balanchine, donde vemos a Baryshnikov bajando su centro gravitatorio lentamente con las piernas cerradas y en posición simétrica, hasta acceder al suelo en posición arrodillada y terminar sentándose de igual manera que sus partenaire. Esta bajada es especial dado que no dispone de ayuda de manos para el acceso al suelo, se desarrolla muy lentamente y se compone de dos movimientos, que son el arrodillamiento y la posición sentada final sobre talones (ver Figura 4.30).



Figura 4.30 - Secuencia del descenso sobre dos pies frontal sin apoyo de manos de “The Prodigal Son” (1929) de George Balanchine, en su versión rodada en 1979

Otra bajada que conviene destacar, variación de este descenso hacia la posición arrodillada, es el que propone la coreógrafa y pedagoga Hanya Holm. Profesora en el Colorado College desde 1941 hasta 1983, uno de los primeros proyectos norteamericanos de universidad de danza donde aprendían notación Laban, música e historia de la danza, Holm propone en este descenso un nuevo vocabulario para el torso, espalda y brazos basado en el movimiento fluido y grácil de estos en el descenso. La bajada de Holm accede al suelo primero con una rodilla y después con la otra, y entre medias de esto inserta movimientos de torso-espalda-brazos conformando una secuencia expresiva integral que, a diferencia de su homóloga Doris Humphrey, más centrada en el aparato técnico de la caída, y cuyo cuerpo en descenso opera de manera más rápida anulando las posibilidades expresivas del tronco superior que se ve arrastrado por la dinámica de la caída, distingue de manera más eficaz la separación entre miembros inferiores y superiores, componiendo para cada uno de ellos intervenciones separadas y vertebradas en el tiempo que va de la vertical hasta el suelo (ver Figura 4.31).



Figura 4.31 - Secuencia del descenso de Valerie Bettis, asistente de Hanya Holm, extraído del documental "Hanya, portrait of a dance pioneer" (1988) producido por Nancy Mason Hauser

kagura

En la cultura japonesa hay diversas danzas tradicionales (conocidas como danzas *Kagura*⁹) verdaderamente antiguas que se realizan desde tiempo inmemorial en celebraciones rituales de los santuarios japoneses, en bailes y festivales de diversa índole, así como también en la corte imperial. Dentro de esta corriente milenaria

⁹ "Most of the branches of Kagura dance (the ritualistic dances and performances you see performed at native Japanese shrines and festivals as well as the imperial court) are ancient, many have been performed so long that their roots disappear well into mythological times. One branch however, the Urayasu dance (浦安の舞) of the Mikokagura (Kagura performed by shrine maidens, miko), is an absolute newcomer, having only started in 1940. In order to celebrate the 2600 year anniversary of the imperial lineage (this number is controversial among historians since many of the earlier emperors are considered semi-mythological) it was decided that shrine maidens all over the country (including the ones in Taiwan and Korea) should perform a ceremonial dance to be known as Urayasu. "Ura" is the ancient Japanese word for heart, and "Yasu" is one of the ancient terms used to name the country (I think). On November 10th at 10:00 all shrines performed this ceremony simultaneously. The tradition of the dance has lived on since then, but it is now performed during regular festivals at any time during the year." Recuperado de: <https://tokyobling.wordpress.com/2013/09/29/urayasu-dance-nezu-shrine/>

de danzas encontramos una de pasado reciente, conocida como la danza ceremonial *Urayasu* bailada por doncellas, que se empezó a bailar comúnmente a partir de 1940 para conmemora los 2600 años de linaje imperial. Esta danza contiene una introducción muy interesante para el subcódigo de bajada por fases que tratamos, puesto que en ella las doncellas, tras acceder a la escena, realizan un descenso por fases que sigue el siguiente curso (ver Figura 4.32) :

- desde posición bípeda, primero dan un paso hacia atrás, quedando el peso del cuerpo sobre la pierna trasera.
- el segundo movimiento es un primer arrodillamiento sobre la pierna trasera (primer descenso parcial).
- el tercer paso significa llevar la pierna que quedaba delante (en posición ángulo recto sobre la planta del pie) hacia atrás para quedar ambas piernas en posición arrodillada.
- finalizan (cuarto movimiento) descendiendo desde la posición arrodillada a la posición plegada/sentada sobre talones.



Figura 4.32 - Descomposición de la bajada por fases en la danza tradicional japonesa *Kagura Urayasu* (2013)

con apoyo de manos

La bajada por fases con apoyo de manos es, dentro de este subsubcódigo, la caída más fácil. En este caso se utilizan las extremidades para facilitar un mejor y más soportado acceso del cuerpo en el suelo, y podemos encontrar diversas posibilidades.

Una de las más comunes es la bajada lateral, que utiliza una mano para soportar el peso del cuerpo antes de que este entre al suelo. El bailarín desequilibra su cuerpo tumbando el peso hacia un lado, adelanta mediante un paso la pierna interna en el sentido en que cae y aprovechando este balanceado del peso alcanza con la mano la superficie del suelo. Desde aquí, deposita el peso de su cuerpo sobre el lado del apoyo y accede al suelo siguiendo la dinámica en espiral del movimiento (ver Figura 4.33).

Otra variante interesante a destacar es la bajada de la Figura 4.34, que busca acceder al suelo de la manera más apoyada posible, es decir, con el apoyo de las dos manos en el suelo. Se trata de una bajada controlada que



Figura 4.33 - secuencia de fotogramas de la película "Pina", donde vemos la bajada por fases lateral con apoyo de mano (Wenders, 2011)



Figura 4.34 - Secuencia de bajada con apoyo de ambas manos en el film "Pina" (2011)

suele utilizarse en muchos de los casos previos al rodar del cuerpo en el suelo, y dado que en su fase central contamos con cuatro apoyos momentáneamente, es la bajada más cómoda y segura de las que comentamos en este apartado.

David Zambrano y su técnica del *flying low* (vuelo bajo), presenta una manera de bajar al suelo por fases lateral/frontal muy interesante. Este coreógrafo, bailarín y pedagogo cuenta en su web que cuando empezó a bailar dedicaba tantas horas que se lesionó la planta del pie, lo que le impidió ponerse de pie durante al menos seis meses. Para evitar dejar de practicar con el cuerpo, aprendió a reptar ganando fuerza en sus pies y examinando la relación del cuerpo con el suelo. Tras este periodo de convalecencia, desarrolló una técnica conocida como *flying low* que planteaba patrones simples de movimiento que activaban la relación entre el centro del cuerpo, las extremidades y sus articulaciones mediante la aplicación sistemática de velocidades distintas, modificaciones en la respiración y la alternancia de energía explosiva versus dosificada en la ejecución de los movimientos. Aquí nació el *flying low*, técnica que prima la capacidad perceptiva física del cuerpo promoviendo un estado de alerta del bailarín en su exploración de la cohesión y la expansión del movimiento a baja altura.

The body is constantly spiraling, whether running or standing. These spirals help the dancers into the floor and out of the floor. These spirals already exist [...] The spirals help the dancer see themselves and the room from all sides. The dancer knows what is behind him/her as he/she goes forward. To activate these spirals, students locate their center and move all of their joints from this center. Arms, legs, hands, toes, elbows, feet become extensions of the center. The spirals propel the class all over the room, both on the ground and upright. This is the flying low technique.

(Zambrano¹⁰)

El acceso al suelo por fases del *flying low* dulcifica el paso de nivel de la vertical al suelo, manteniendo el desplazamiento del cuerpo en el descenso para dinamizar las fases de la bajada; cuando el cuerpo accede a sentarse plegándose sobre si mismo, el torso continúa el trayecto de descenso haciendo resbalar los brazos por la superficie del suelo hasta la posición tumbada boca abajo (Figura 4.35).



Figura 4.35 - Descomposición de la bajada por fases lateral/frontal de David Zambrano, dentro de su técnica *flying low* (2016)

Una última bajada a destacar dentro de este subsubcódigo es la caída trasera con apoyo de las dos manos que vemos en la Figura 4.36 perteneciente a la pieza "Dansa de Cambra" (2010) con coreografía de Juan Bernardo Pineda y Taiat Dansa, que no es más que una *sitting fall* de Graham que incorpora al final del movimiento el apoyo de las dos manos en el suelo.



Figura 4.36 - Secuencia de bajada trasera por fases con apoyo de manos en "Dansa de Cambra" (2010) de Taiat Dansa y Juan Bernardo Pineda

¹⁰ Recuperado de: http://www.davidzambrano.org/?page_id=279

Subcódigo bajada en espiral (rotación sobre eje central)

En este subcódigo comparamos primero la bajada en espiral de Alvin Ailey frente a la de Tom Weksler. El coreógrafo norteamericano Alvin Ailey introduce en el solo de la pieza “Cry” (1982) una caída sobre el eje que es una bajada en rotación hasta el suelo (Figura 4.37). La bailarina dibuja una espiral desde la posición inicial preparatoria, con el cuerpo y los brazos extendidos hacia arriba, hasta el acceso al suelo manteniendo en todo momento un grado de energía alto.



Figura 4.37 - Secuencia de la bajada al suelo en espiral de Donna Wood en la obra “Cry” de Alvin Ailey (1982)

Tom Weksler es un bailarín y pedagogo israelí especializado en *capoeira*, artes marciales y diferentes disciplinas acrobáticas. Su movimiento es una combinación de estas técnicas unidas en un lenguaje fluido de movimientos circulares y espirales con influencias del *animal flow*, el *taekwondo*, el *parkour*, el *jiujitsu* brasileño y el *breakdance*.



Figura 4.38 - Secuencia de bajada al suelo en espiral de Tom Weksler en “Concrete impulse” de Benjamin Buus (2015)

En este fragmento de la videodanza “Concrete impulse” (2015), vemos a Weksler realizar una bajada en espiral hasta el suelo que, al igual que en “Cry” de Alvin Ailey, se produce en el eje. No obstante, a pesar de su similitud conviene remarcar las diferencias que persisten en estas dos caídas en espiral (ver Figura 4.38).

En primer lugar, la bajada de Ailey es centrífuga, mientras que Weksler la propone centrípeta. El giro centrífugo describe la tendencia del cuerpo a seguir una curva que se dibuja desde el centro hacia afuera, y en ese sentido el movimiento no es en si fruto de una fuerza, sino del resultado de una inercia. Alvin Ailey propone una bajada en espiral que describe un dibujo ancho, con una base corporal amplia marcada por una apertura de

piernas alineada a las caderas de la bailarina. Desde esta postura inicia el giro, y desciende hasta el suelo sin modificar esta apertura. En cambio, Weksler propone un giro claramente centrípeto, entendiendo el movimiento centrípeto como aquel que hace que el cuerpo se mueva hacia el centro o interior del movimiento (un giro de puntas sobre un eje en danza es, por descripción, un giro centrípeto).

En un segundo término, el acceso al suelo de ambos también es diferente. Mientras que Ailey propone una bajada controlada que permite a Judith Jamison (bailarina y musa del coreógrafo) acceder en posición cuadrúpeda al suelo, Tom Weksler entra en desequilibrio desde la posición bípeda y no se apoya en ningún momento con las manos para acceder al suelo, caída que en cierto modo nos recuerda a un desplome sobre el eje.



Figura 4.39 - Descomposición de bajada al suelo en espiral desde patada trasera, de Tom Weksler en la Bergen Opera House de Noruega (2013)

Este tipo de descenso en espiral también puede originarse en sentido inverso, e iniciarse el movimiento desde las piernas como ocurre en el caso de la figura que sigue a continuación. En la imagen siguiente (ver Figura 4.39) la proyección del movimiento surge por la patada hacia atrás (variación de la *meia lua de compasso*¹¹ de la *capoeira*) combinada con un descenso sobre empeine característico del *floorwork* contemporáneo para finalizar en cuerpo plegado en el suelo.

Una última bajada en espiral que conviene destacar es la de Doris Humphrey. Aunque la estudiaremos más adelante de manera detallada, conviene destacarla aquí por ser la primera en teorizarla. En el video realizado a propósito para la presentación de "La técnica de danza de Doris Humphrey" (2012) de Ernestine Stodelle,

¹¹ "(literalmente, "Medialuna de Compás") Es uno de los ataques más emblemáticos de la capoeira, ya que ejemplifica su espíritu combinando una acción evasiva con un contraataque. El capoeirista, en una posición semiagachada, apoya una mano en el suelo mientras gira 180° y lanza su pierna opuesta en un movimiento circular y ascendente, manteniendo la pierna recta y la otra doblada en el movimiento de la ginga, para golpear con el talón en la cabeza del oponente. Este ataque reúne todo el impulso del cuerpo y puede superar en impacto a un golpe con un bate de béisbol. La *meia lua de compasso* es conocida en esta disciplina como la "reina de las patadas", y la habilidad de un capoeirista se refleja en la rapidez y potencia con la que la realiza. En algunos grupos, es conocida como *rabo de arraia*". Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:T%C3%A9cnicas_de_capoeira

publicado por la editorial Massimiliano Piretti Editore¹², vemos una muestra de esta caída donde se aprecia el despliegue en espiral del movimiento de descenso del cuerpo, que permite visualizar un uso inteligente del efecto de la gravedad aplicado a la lógica biomecánica del cuerpo en su acceso al suelo (ver Figura 4.40). Esta caída aúna la técnica de todo el trabajo de descenso al suelo de Graham para incorporar el giro centrípeto del tronco de manera paulatina mientras baja el centro de gravedad del cuerpo hasta alcanzar la posición sentada en el suelo, y entonces continuar el sentido del giro para tumbar el cuerpo en el suelo.



Figura 4.40 - Caída en espiral estilo Humphrey (2012)

Subcódigo descenso en redondo - *ukemi*

Tanto en el *judo* como en el *aikido*, existen diversas caídas que conviene destacar por su particularidad. El arte de caer en cualquier disciplina marcial oriental no sólo permite evitar lesiones, sino también dinamiza el movimiento para reaccionar rápidamente hacia el ataque siguiente. Las caídas que destacamos aquí son significativas pero deben utilizarse dependiendo de la situación para proteger el cuerpo y optimizar el movimiento defensivo y ofensivo en el tatami. Las imágenes, extraídas del libro “Aikido total: el curso maestro” (1999) de Gōzō Shioda, se explican por sí mismas gráficamente, aunque destacaremos la tendencia en las tres a depositar paulatinamente el cuerpo en redondo en el suelo.

La caída *ukemi* rodando hacia delante (ver Figura 4.41) es el método básico de rodar hacia delante, contactando primero con la mano en el suelo y entrando el cuerpo en redondo y hacia delante para levantarse aprovechando la dinámica efectuada por la caída.

La *ukemi* saltando hacia delante (ver Figura 4.42) está preparada para entrenar el cuerpo en las posibles situaciones en que este sea arrojado desde distintos ángulos, siendo especialmente útil en los casos en que se arroje el cuerpo con mucha rapidez, o añadiéndole una torsión. La caída *ukemi* hacia atrás (Figura 4.43) es la que efectuaríamos si fuéramos arrojados hacia atrás y hacia el lado.

¹² Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NXvKAeG4OSI>

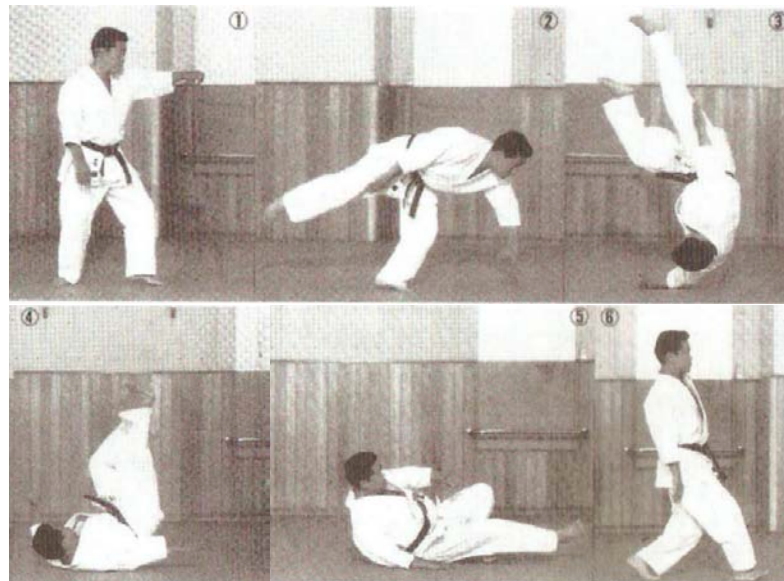


Figura 4.41 - Caída *ukemi* rodando hacia delante

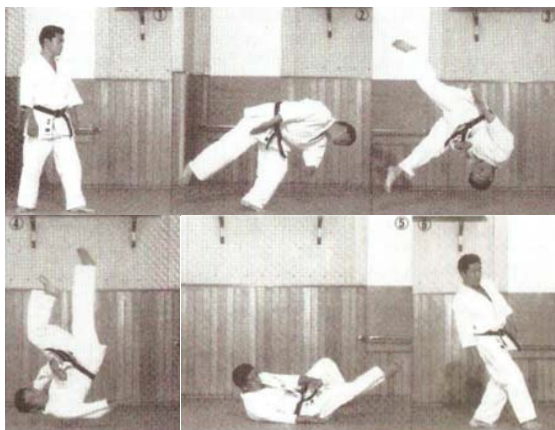


Figura 4.42 - Caída *ukemi* saltando hacia delante

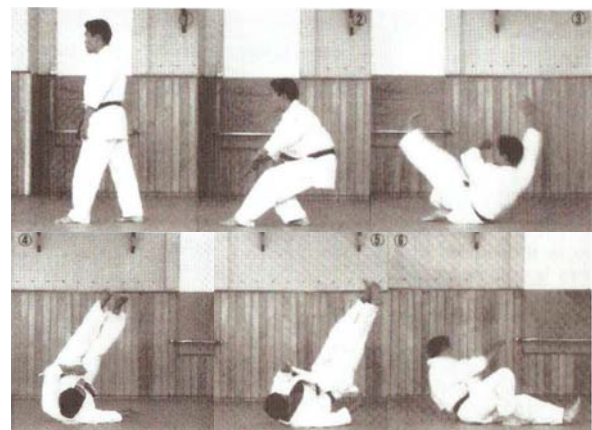


Figura 4.43 - Caída *ukemi* hacia atrás

Subcódigo caída en desequilibrio

Subsubcódigo lateral

La caída es objeto de estudio pormenorizado en la técnica de movimiento de Doris Humphrey. Tras analizar las fuerzas y dinámicas que determinan el fenómeno cinético de la atracción del cuerpo hacia el suelo, extrae un corpus teórico que explica el movimiento como un instante de paso entre dos puntos de equilibrio: uno representado por la verticalidad sujeta a la inercia, el otro representado por la horizontalidad después de caer. Lo que determina el verdadero movimiento, según Humphrey, es la reacción del cuerpo a la pérdida de equilibrio, por lo que la gravedad se constituye como fuente de energía del cuerpo transformada en impulso para trasladarse por el espacio. El movimiento es por tanto una reacción vital ante la amenaza de la caída.

Términos como *sidewalk* (paso al lado), *turning* (giro) y *fall and recovery* (caída y recuperación) pasaron a definir las distintas fases de un proceso de conquista del suelo que hasta entonces se consideraba un espacio inhóspito o simplemente algo inexistente en la escritura coreográfica de sus precedentes.



Figura 4.44 - Caída secuencial de lado en video demostrativo de la técnica de movimiento de Doris Humphrey, rodado en el Mills College de California (1940)

La caída lateral tal y como la desarrolló Humphrey es una caída propiciada por un desequilibrio derivado de la suspensión del cuerpo sobre una pierna, secuencia que trata de imitar la operación del cuerpo al caminar cuando entre paso y paso se produce un “tomar el peso y dejarlo caer” con el cambio de pie. Aprovecha este desequilibrio para trasladar su centro de gravedad en sentido contrario a la dirección de sus extremidades, que se extienden en elevación por encima de la cabeza como se observa en la Figura 4.44, dando como resultado una figura arquilínea que vuelca el peso del cuerpo progresivamente hasta el suelo.

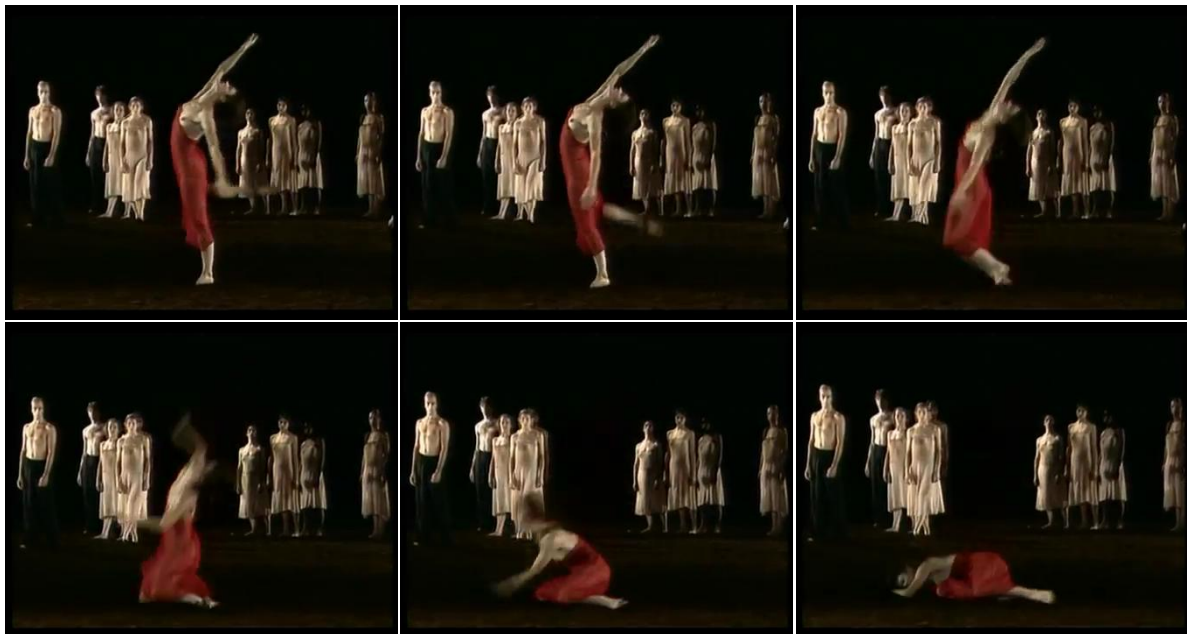


Figura 4.45 - Secuencia de la caída lateral en desequilibrio en “Le Sacre du Printemps” (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

Este tipo de caída ha trascendido la obra de Humphrey hasta incorporarse a piezas coreográficas actuales. “Le sacre du Printemps” en versión de Pina Bausch (estrenada el año 1975) también contiene este descenso al suelo, con una pequeña variación de brazos (levantando un solo brazo en Figura 4.45) pero idéntica manera de caer.

Esta caída lateral en desequilibrio también ofrece otras variaciones dignas de destacar. A continuación detallamos la caída lateral estilo Humphrey realizada por un grupo de bailarines en formación circular, secuencia extraída también de la pieza “Le Sacre du Printemps” de Bausch, solo que en este caso sin levantamiento de brazos (ver Figura 4.46); y un segundo ejemplo de esta variación sin brazos que yo mismo protagonicé en “Cantem Valencià. Veus i cants del País Valencià”, espectáculo que tuvo lugar en el Teatro Principal de Valencia los días 6 y 7 de octubre del 2016, de donde extraemos la secuencia final del número musical “Cançó del cantant cansat”, original de Lluís Miquel i els 4z, que acaba con esta caída (ver Figura 4.47).

Ambos descensos se realizan con el desequilibrio arquílneo de Humphrey, y un acceso al suelo armónico y grácil característico de esta forma de caer.



Figura 4.46 - Secuencia de la caída lateral en desequilibrio sin levantamiento de manos en “Le Sacre du Printemps” (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)



Figura 4.47 - caída lateral Humphrey sin levantamiento de manos en el espectáculo «Cantem en Valencià» (2016)

En este sentido, cabe destacar que el teatro musical o cabaret ha incorporado este tipo de caídas como elemento del lenguaje propio del espectáculo musical. En la imagen que detallamos a continuación, los actores que caen en el número final de curso de “El camerino de Frank Alonso” (centro docente especializado en teatro musical de la ciudad de València) reproducen una variante de la caída de estilo Humphrey mucho más grandilocuente que las comentadas anteriormente, que implica mantener los brazos abiertos mientras deslizan una de las dos



Figura 4.48 - secuencia del video promocional del curso 2016 de la escuela de teatro musical *El camerino de Frank Alonso*, en Valencia

piernas por el suelo hasta descender por completo (ver Figura 4.48). Esta variante simplifica la línea del cuerpo (abandonando la forma arquilínea), olvida levantar la pierna que provoca el desequilibrio y que hace caer reajustando el peso, y en su lugar la deslizan trazando una diagonal que cruza por delante de la otra pierna hasta que la cadera alcanza la posición sentada. La dinámica del movimiento por tanto varía sustancialmente, y el cuerpo accede al suelo por deslizamiento y no por desequilibrio.

Subsubcódigo en espiral

Hoy en día tenemos imágenes inéditas de la propia Doris Humphrey bailando al aire libre¹³ en los jardines del Mount Bennington College (1934), imágenes recuperadas por el documental televisivo "Dance: four pioneers" (1965). En esta localización universitaria se rodaron diversos ejercicios y coreografías que mostraban la técnica Humphrey en espacios naturales al aire libre, documentos que sirvieron para la difusión de su técnica pedagógica del movimiento así como su estilo de danza.

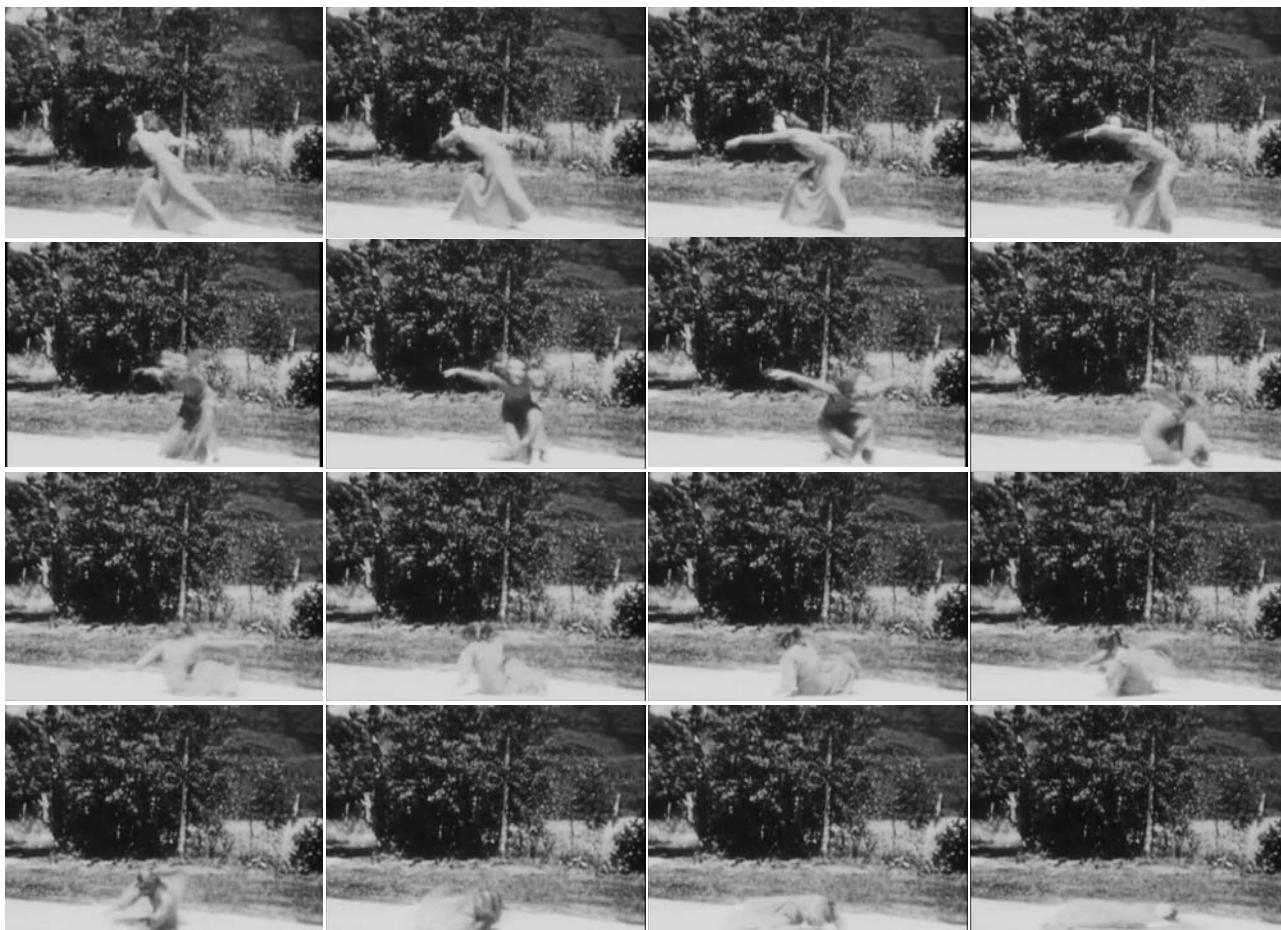


Figura 4.49 - Caída en espiral realizada por Doris Humphrey en el Mount Bennington College (1934)

En la secuencia de imágenes de la Figura 4.49, vemos a Doris Humphrey realizar una espiral en el eje para descender al suelo y quedar tumbada boca arriba. Este ejercicio formaba parte de la práctica del *fall and recovery*:

¹³ Recuperado de: https://media.dlib.indiana.edu/media_objects/avalon:233914

A crucial clue to this early form of fall and recovery comes from the spiral motion of the transfer of levels. As evidenced by a series of Humphrey warm-up exercises explained by former Humphrey dancer Ernestine Stodelle, the spiral is often used to create that pure but controlled fall to the ground. Likewise, a Humphrey dancer would use the spiral along with the strength of her abdomen to get back up on two feet.

(Borden, 2014, p.13).

Esta caída controlada en sentido circular continuo sobre el eje central se iniciaba lanzando los brazos de un lado a otro del cuerpo (e.g. de derecha a izquierda, tal y como indica la secuencia de fotogramas) en posición de *plié* y el cuerpo inclinado hacia delante. Aprovechando el impulso de las extremidades, continuaba girando con su cuerpo, que acababa plegándose sobre el talón derecho por el descenso hasta el suelo de su rodilla, mientras se quedaba con la pierna izquierda cruzada por delante de este pliegue. Entonces se ayudaba de las manos, llevando el brazo izquierdo atrás (continuando el mismo sentido del giro) para apoyar la mano en el suelo y deshacer así la posición cruzada de piernas. El cuerpo superior entonces descendía al suelo con un giro circular de torso en el sentido de la espiral, y con el apoyo de ambas manos en el suelo se desplegaba boca arriba para quedar así en posición tumbada.

La espiral aplicada a la técnica de la caída y la recuperación del cuerpo permitió entender entonces las posibilidades articulares/motoras que operan en este movimiento de acceso y salida del suelo, y modeló definitivamente la técnica Humphrey de uso de la gravedad para la generación de movimiento, hasta el punto de que “fall and recovery is now a fundamental idea in modern dance. Humphrey discovered how to use the structure of the body in alliance with a geometric spiral in order to manipulate gravity’s effect.”(Borden, 2014, p.31).

Subcódigo salto con aterrizaje (cuadrúpedo)

El salto con aterrizaje controlado es un conjunto de pasos que conllevan fundamentalmente el lanzamiento del cuerpo en el aire para caer en horizontal sobre el suelo con los cuatro apoyos. En la pieza de videodanza “Sonata” (2005) de Juan Bernardo Pineda, donde yo mismo bailo junto a Lluïso Llorens, la caída con salto y aterrizaje cuadrúpedo resulta una constante (Figura 4.50).



Figura 4.50 - Descomposición de mi salto con aterrizaje controlado en el videodanza “Sonata” (2005) de Juan Bernardo Pineda

La entrada al suelo cuadrúpeda asegura una buena amortiguación, repartida por todo el cuerpo, y sirve fundamentalmente para dar entrada al rodamiento en el suelo. Es decir, estamos hablando de una caída que tiene como función principal la proyección del cuerpo hacia un lado en horizontal con la suficiente fuerza como para dejarlo suspendido en el aire por unos instantes, y que conduce a un aterrizaje con rodamiento por el suelo debido fundamentalmente al impulso que conlleva, la dinámica de su movimiento (esta caída se asemeja al volcado de un cuerpo, con su peso, por una rampa que desemboca en el suelo) y por la velocidad que adquiere el cuerpo en esta caída.

La maestra en este tipo de saltos es Louise Lecavalier. La bailarina y musa de Edouard Lock, integrante de la compañía *La la la Human Steps*, logra suspender horizontalmente el cuerpo en el aire durante unos instantes en una técnica que ya se conoce como *barrel jump* (salto de barril, literal) y de la que ella es la máxima exponente (Figura 4.51).



Figura 4.51 - Descomposición del *barrel jump* de Lecavalier en el programa de TV "Bette Midler's Mondo Beyondo Show" (1990)

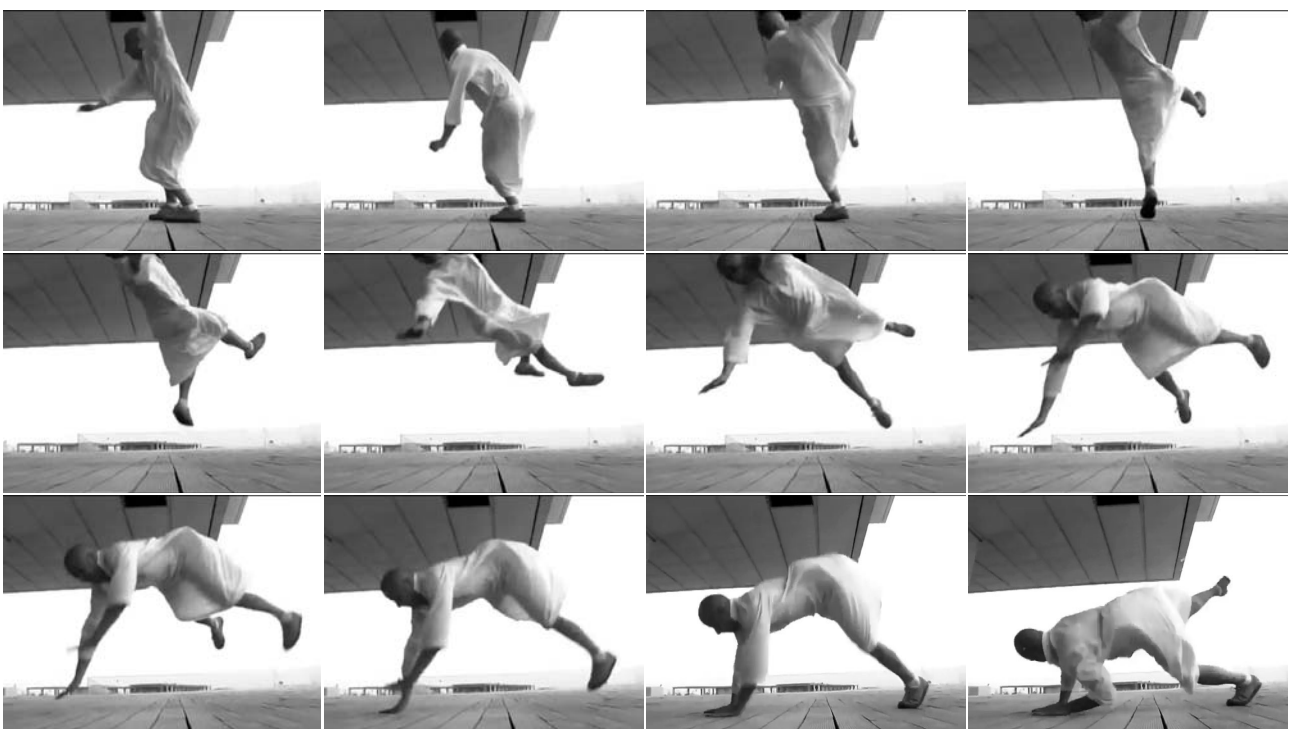


Figura 4.52 - Secuencia del *barrel jump* de Pineda en "Alger" (2009)

El coreógrafo y bailarín Juan Bernardo Pineda creó una videodanza llamada “Alger” (2009) como homenaje a esta bailarina y su *barrel jump*. Esta pieza, que supone una pequeña coreografía con el salto en horizontal y aterrizaje cuadrúpedo como paso final que concluye en rodamiento de su cuerpo por el suelo, está grabada desde distintas perspectivas y el montaje está construido de manera que podamos verlo desde varios puntos de vista (Figura 4.52).

Subcódigo caída fluida

James Thierrée, nieto de Charles Chaplin, es un actor/bailarín excepcional que maneja muy bien los códigos y técnicas del teatro físico. En el año 2003 presentó una pieza con otros 4 actores/bailarines llamada “La veillée des abysses” (2003) traducida como *La velada de los abismos*, teatro-danza sin diálogos donde confluyen disciplinas como la pantomima, la danza, el contorsionismo y la acrobacia con un fondo musical que hacen de este espectáculo una propuesta poético-visual de resultados extraordinarios. Uno de tantos elementos destacables dentro de esta propuesta son las caídas, y la importancia del suelo como espacio donde ejercitar un virtuosismo físico que busca estirar situaciones cotidianas en el tiempo (e.g. tropezar, o querer apoyarse en el respaldo de una silla) para construir secuencias sinsentido, con cierta abstracción, del movimiento repetido hasta conseguir hacer bien lo que se propone.

La caída fluida tiene en este contexto un papel importante, herencia de los *gags* de caídas del cine mudo, donde el personaje parece ser de goma y no siente el mínimo dolor cuando tropieza y cae. En efecto, el trabajo físico de este tipo de caídas busca liberar de peso al cuerpo, y por lo tanto su acceso al suelo es un trance rápido y liviano que culmina con una levantada impetuosa y sin esfuerzo para continuar la acción. Esa es precisamente



Figura 4.53 - Secuencia de la caída fluida en “La veillée des abysses” (2003)

la característica más fuerte de la caída fluida, el poco peso sustentado en ella y una misma velocidad en la caída y la levantada.

En “La veillée...” vemos caídas fluidas repetidas, que construyen secuencias hilarantes donde el personaje cae y cae sin parar hasta que consigue estabilizarse en posición bípeda (ver Figura 4.53). Pero también encontramos caídas fluidas resultado de un mal cálculo en la búsqueda de apoyo sobre una silla (ver Figura 4.54), u otras variantes como una pérdida del equilibrio porque el cuerpo gira de lado y cae el peso al lateral conduciendo el cuerpo al suelo (ver Figura 4.55).



Figura 4.54 - Secuencia de caída fluida con apertura de piernas en el suelo, en “La veillée des abysses” (2003)



Figura 4.55 - Secuencia de otro tipo de caída fluida (con giro y rodaje hacia atrás) en “La veillée des abysses” (2003)

Subcódigo bajada controlada con apoyo de acompañante

Subsubcódigo desvanecimiento acompañado

Esta bajada tiene la particularidad que el apoyo del bailarín *partenaire* es fundamental en su desarrollo dado que acompaña el movimiento descendiente de la bailarina hasta el suelo. A ojos del espectador, la bailarina presenta una actitud inerte, y parece como si todo el peso de ella estuviese en brazos del bailarín siendo él quien a base de fuerza la deposita en el suelo. Lo cierto es que no se trata de un cuerpo abandonado o que se desplome, sino una ilustración de desvanecimiento en el que la bailarina accede al suelo por si misma y el *partenaire* dirige o acompaña el descenso de su cuerpo (ver Figura 4.56).



Figura 4.56 - Secuencia del acompañamiento de Sigfrido en el descenso del cuerpo de Odette, hasta depositarla en el suelo

El desvanecimiento acompañado también puede encontrarse en otros estilos de danza. El *Contact Improvisation* (CI) trabaja básicamente la donación y recepción momentánea del peso del cuerpo con otro compañero de baile para dinamizar con este intercambio de pesos el flujo de movimiento entre ambos creando así una partitura improvisada de posiciones, cargas, rodamientos, caídas y desplazamientos. En este contexto se producen situaciones de “desvanecimiento” acompañado, y como muestra podemos citar el ejercicio específico de manipulación dentro del CI que contiene la conducción de otro/-s cuerpo/-s, donde vemos los ejemplos más concretos para este subsubcódigo que nos ocupa.

La manipulación de conducción es aquella que trata de conducir las direcciones, el peso, así como las acciones de agarrar, sostener, elevar, descender, etc. de un compañero dentro de un ejercicio donde se experimentan precisamente los roles de manipulador y manipulado. El objetivo de este entrenamiento es preparar al cuerpo

para la escucha y la confianza en el otro, tanto si eres manipulador como manipulado, y en el caso del manipulador componer de manera respetuosa y responsable un desplazamiento concreto del cuerpo de tu compañero por el espacio que sirva para explorar el peso, el mecanismo de las articulaciones y de la estructura esquelético-muscular en movimiento, así como probar la capacidad de reacción física ante determinados estímulos externos provenientes de tu *partenaire*. Este ejercicio se realiza por parejas o en grupo, y el integrante manipulado “cede” su voluntad de movimiento a las órdenes que el manipulador indica con sus extremidades (y sin hablar) sobre el cuerpo del manipulado.



Figura 4.57 - Descomposición de un “desvanecimiento” con apoyo de compañeros en un ejercicio de manipulación grupal de *Contact Improvisation* (2016)

En la Figura 4.57, la bailarina situada en el centro está siendo manipulada por un grupo de tres bailarines, y como bien se aprecia en la secuencia, abandona su cuerpo hacia atrás guiada por las directrices físicas que sus compañeros le indican dejándose caer de manera controlada hasta alcanzar el suelo. Los apoyos de sus *partenaire* en lumbares, cabeza, manos y espalda le garantizan un aterrizaje suave, puesto que ella deja el peso de su cuerpo en los puntos de contacto de estos apoyos, y como ocurriera en el ejemplo anterior, parece que se trata del desvanecimiento de un cuerpo inerte que está siendo depositado en el suelo.

Subsubcódigo arrodillamiento sobre dos piernas con apoyo de acompañante

El ballet "Bugaku", creado originalmente por Balanchine en 1963 con música del japonés Toshiro Mayuzumi, es un peculiar y atrevido ejercicio de estilo dentro del neoclasicismo ballético. Con una escenografía conceptual donde predominan el color rojo, el verde y el blanco, la simetría de sus danzas y un ambiente de ritual,

Balanchine creó una coreografía que incorporaba música contemporánea a la danza clásica respetando la tradición *Gagaku*¹⁴.

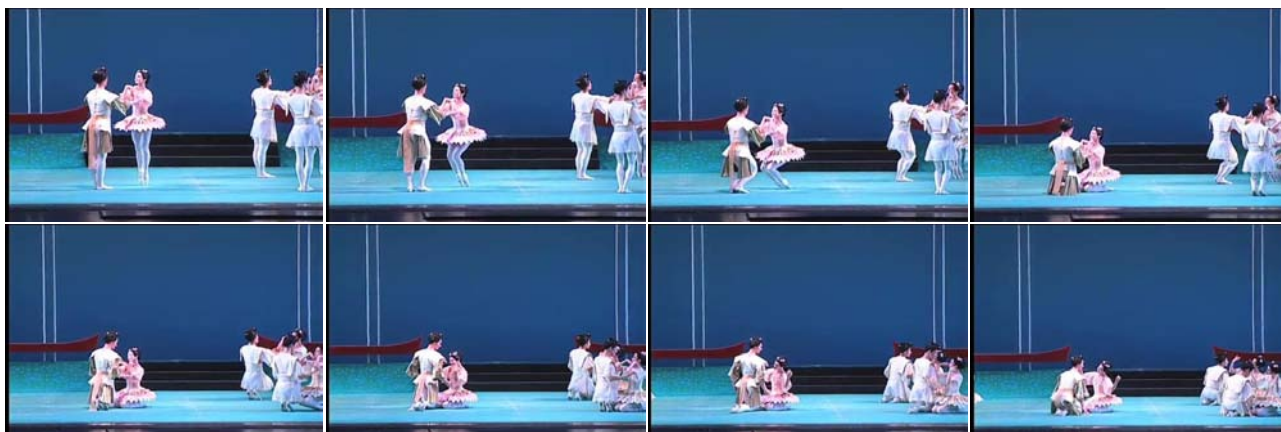


Figura 4.58 - Secuencia del arrodillamiento con apoyo en la reposición de la obra "Bugaku" de Balanchine por el Miami City Ballet

En este ballet, Balanchine construye un nuevo *pas de deux* mediante la creación de desplazamientos y pasos que, aún siendo de corte clásico occidental, revelan nuevas maneras de bailar el dúo arquetípico del ballet tamizado de movimientos y posturas "asiáticas" con un nivel de fusión verdaderamente interesante.

Una de las posiciones nuevas que aparecen en esta pieza la encontramos en el *pas de deux* coral, donde vemos a los bailarines *partenaire* acompañando a sus respectivas bailarinas en el acceso al suelo con un arrodillamiento de dos piernas a la vez sobre puntas. El bailarín sujeta por los codos a la bailarina en puntas, que descansa así todo su peso sobre las manos de él, y ambos inician el descenso al suelo desde esta posición manteniendo el equilibrio gracias a la amortiguación que ejerce el bailarín con el soporte del peso desde el contacto por codos (ver Figura 4.58). A pesar de no parecerse demasiado, este tipo de descenso recuerda a la bajada por fases *Kagura Urayasu* que ya hemos tenido ocasión de analizar, solo que aquí se trataría de una variación de descenso acompañado por un *partenaire*.

Subsubcódigo caída amortiguada por partenaire

La caída amortiguada por *partenaire* es una de las bajadas al suelo más comunes en danza a dúo o en grupo. Los ejemplos que vemos a continuación distinguen la caída atendiendo en primer lugar a la relación de posición que los dos bailarines implicados mantienen mientras ésta se produce, distinguiendo la que se produce de frente (el bailarín que cae está frente a frente con su compañero, existe contacto visual por parte de

¹⁴ "Gagaku, characterized by long, slow songs and dance-like movements, is the oldest of the Japanese traditional performing arts. It is performed at banquets and ceremonies in the Imperial Palace and in theatres throughout the country, and encompasses three distinct arts. The first, Kuniburi no Utamai, features ancient Japanese songs, partial accompaniment by harp and flute and simple choreography. The second consists of instrumental music (especially wind instruments) and a ceremonial dance developed on the Asian continent and subsequently adapted by Japanese artists. The third, Utamono, is danced to vocal music whose texts include Japanese folk songs and Chinese poems. Influenced by the politics and culture of different periods over its long evolution, Gagaku continues to be transmitted to apprentices by masters in the Music Department of the Imperial Household Agency, many of whom are the descendants of families with deep roots in the art. It is not only an important cultural tool in confirming Japanese identity and a crystallization of the history of Japanese society, but also a demonstration of how multiple cultural traditions can be fused into a unique heritage through constant recreation over time." Recuperado de: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/gagaku-00265>

los dos) de la que se produce de espaldas (el bailarín que amortigua se encuentra de espaldas, sin contacto visual). En un segundo aspecto, vemos el sentido o dirección de la caída que realiza el bailarín, donde distinguimos las que se dirigen hacia delante de las que se dirigen hacia atrás. Por último, también analizamos el modo en que el *partenaire* amortigua el descenso del bailarín que cae, que puede darse mediante las extremidades (brazos, manos) o por mediación de otras partes del cuerpo.

de frente hacia delante

La caída de frente hacia delante amortiguada es bastante recurrente en el ballet. Tal y como se ve en la siguiente Figura 4.59, que corresponde al film “Adagio” (1971) de Mc Laren, el bailarín arrodillado en el suelo acoge el cuerpo de la bailarina en caída hacia delante, amortiguando con los brazos el peso de su cuerpo que se abalanza en recto hacia el suelo.

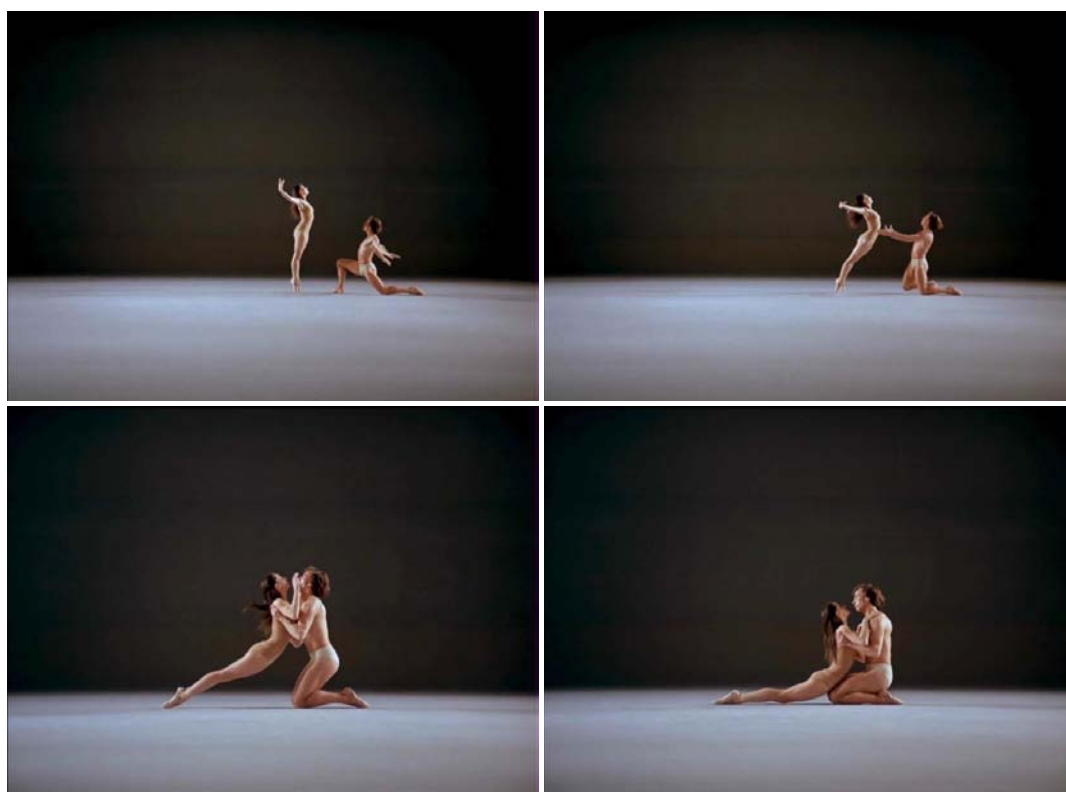


Figura 4.59 - Secuencia ejemplo en el film “Adagio” (Mc Laren, 1971)

de frente hacia atrás

La caída de frente hacia atrás amortiguada se utiliza a menudo en la danza contemporánea. Aquí la dinámica de descenso al suelo es muy sencilla: el bailarín cae hacia atrás, estando frente a frente con su *partenaire*, por lo que éste le ofrece su brazo plegado (también puede ser la mano) como punto de contacto que servirá de contrapeso para amortiguar la caída, tal y como observamos en la Figura 4.60 perteneciente a la pieza “Free Fall” (2014) de Sharon Fridman.

Una interesante variación que conviene destacar es la figura que sigue a continuación, secuencia extraída de la pieza “Dansa de Cambra”(2011) de Taiat Dansa y Juan Bernardo Pineda. Aquí se observa como la bailarina, que



Figura 4.60 - Secuencia de caída frontal hacia atrás amortiguada, de la obra “Free Fall / Caída libre” de Sharon Fridman (2014)

está frente a frente con su compañera, cae hacia atrás avanzando sus piernas por entre las piernas de la *partenaire*, mientras ésta le rodea con sus brazos por detrás de la espalda para amortiguar su caída. En esta posición la bailarina no llega a tocar el suelo, y su cuerpo queda suspendido, tratándose de una caída frontal hacia atrás con un tipo de amortiguación original en su forma (ver Figura 4.61).



Figura 4.61 - Descomposición del detalle de una caída dorsal amortiguada por delante en “Dansa de Cambra” de Taiat Dansa & Juan Bernardo Pineda (2010)

hacia delante sobre espalda

La caída hacia delante con amortiguación sobre espalda es un paso que entraña cierto riesgo, dado que los bailarines implicados no están frente a frente. En este caso que detallamos, vemos una fila india de personas

cayendo consecutivamente hacia delante provocando una desplome múltiple y en cadena de cuerpos al estilo de las composiciones con fichas de dominó. Se trata de una secuencia del anuncio para la televisión italiana "Siamo tutti indispensabili" que animaba a votar en la consulta popular que se llevó a cabo en junio del 2011 para la abolición del proceso de privatización del agua y contra la apuesta por la energía nuclear, entre otras medidas aprobadas por decreto del Gobierno Berlusconi (ver Figura 4.62).



Figura 4.62 - Secuencia de caída hacia delante sobre espalda (en cadena) en el anuncio "Siamo tutti indispensabili" de la televisión italiana (2011)

de espaldas hacia atrás

En esta caída el cuerpo del bailarín se abandona hacia atrás, depositando la confianza en su partenaire que se encuentra detrás a la espera de que el cuerpo acceda con su caída a una altura adecuada para recoger el peso en caída y frenar su descenso evitando que toque el suelo (ver Figura 4.63). Esta secuencia pertenece a "Businessman in the Process of Becoming an Angel" (1984), una de las primeras coreografías de *La la la Human Step*, compañía canadiense de danza contemporánea que alcanzó gran notoriedad en los años 80 del siglo pasado precisamente por la mezcla de nueva danza con movimientos y giros acrobáticos cargados de riesgo y gran destreza física. Precisamente, y a propósito del estreno de esta pieza en Nueva York el 21 de septiembre de 1984¹⁵, la crítica de danza Anna Kisselgoff describía el estilo de esta compañía en un artículo para el *New York*



Figura 4.63 - Secuencia de la caída de la bailarina Louise Lecavalier, de espaldas hacia atrás, en "Businessman in the Process of Becoming an Angel."(1984)

¹⁵ Recuperado de: <http://www.nytimes.com/1984/09/21/arts/dance-human-steps-from-canada.html>

Times de manera muy certera: “much of the dancing is fearlessly physical, related to the technique of “contact improvisation” but raised to pugilistic dimensions.”

Este tipo de caída de espaldas y hacia atrás requiere de un grado importante de confianza entre los bailarines. A pesar de ser una caída que no suele marcarse con una gran distancia entre los ejecutantes para evitar riesgos innecesarios, se trata de un salto al vacío o caída libre de espaldas al suelo que también entraña cierta dificultad técnica, sobre todo en la recogida del cuerpo que se abalanza cayendo con todo su peso hacia el suelo.

En la pieza “Human Sex” (1985) de la compañía *La la la Human Steps*, vemos una variación de esta caída. La peculiaridad aquí reside en que el partenaire abandona el cuerpo de su compañero cuando éste se desequilibra, y es una tercera bailarina (Louise Lecavalier) la que se apresta por detrás a ayudar al bailarín en su descenso al suelo. Lo significativo en esta secuencia es que a pesar del “abandono” que sufre el bailarín que cae nunca pierde el contacto visual con el bailarín *partenaire* frente a él; ni siquiera cuando es la tercera bailarina la que entra en juego, ambos mantienen el contacto visual hasta que el bailarín alcanza el suelo (ver Figura 4.64).



Figura 4.64 - Secuencia de la caída amortiguada por partenaire frontal por detrás en “Human Sex”, de la compañía La la la Human Steps (1985)

Mucho más seguras son las bajadas de espaldas hacia atrás que se trabajan en la técnica del *contact improvisation*, y encontramos diversas variantes a destacar. En primer lugar, la que proponen Joerg Hassmann y Chris Aiken, bailarines y pedagogos de *contact*, que realizan una caída que se amortigua con un solo punto de



Figura 4.65 - Secuencia de la bajada de espaldas hacia atrás de Joerg Hassmann y Chris Aiken en *Studio LaborGras* de Berlin (2014)

contacto, el contrapeso de la mano de Aiken, posibilitando un descenso suave a Hassmann que poco a poco y en *posición sitting fall* se dirige hasta el suelo (ver Figura 4.65).

Otro ejemplo que merece la atención es el que encontramos en la pieza “Dansa de Cambra” (2011) de Taiat Dansa y Juan Bernardo Pineda, donde vemos como el bailarín Ramón Vera deja caer su peso hacia atrás mientras la bailarina Meritxell Barberà descansa su cabeza en la espalda de él, y ambos bailarines caen al suelo intercambiando sus pesos como método de apoyo y amortiguación en su caída hasta alcanzar el suelo. Este modo de descender el cuerpo a dúo y en caída con intercambio de pesos se puede reproducir de diversas maneras dentro del *contact*, siendo esta una de las más vistosas (ver Figura 4.66).

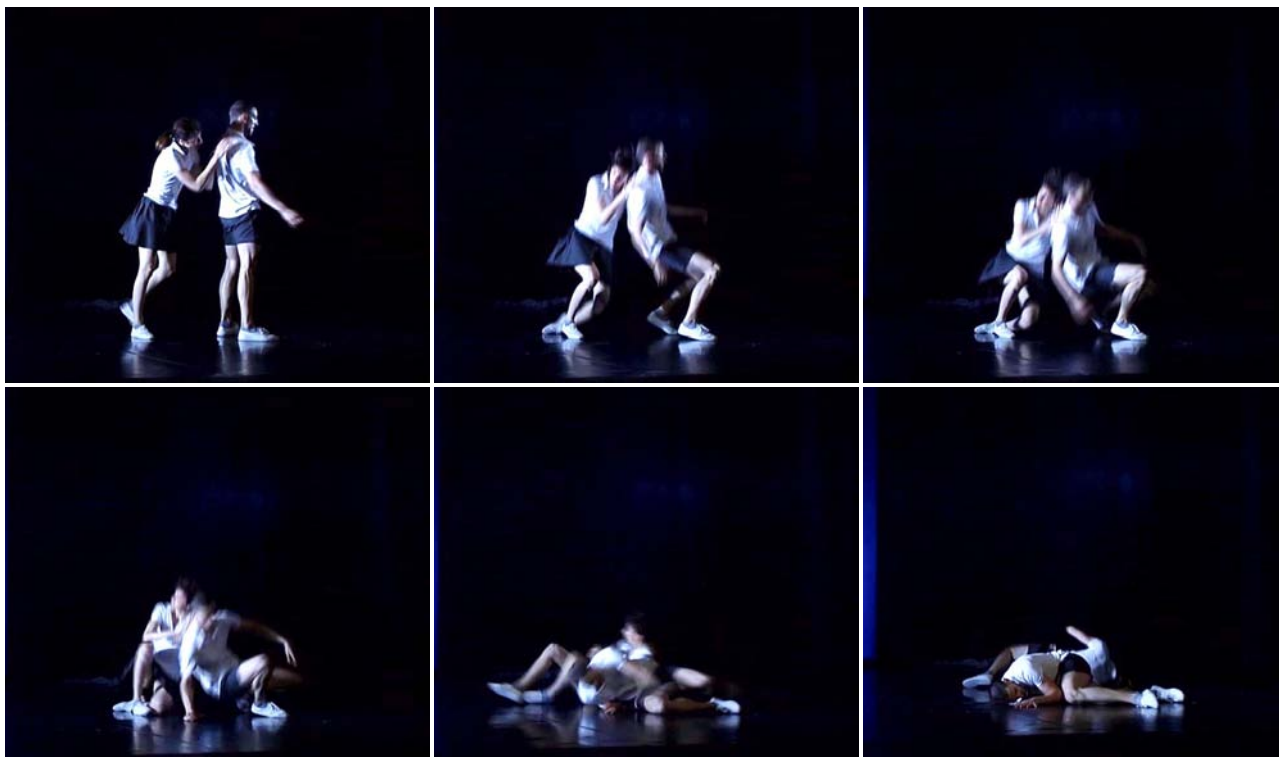


Figura 4.66 - Secuencia de la caída amortiguada de espaldas hacia atrás con partenaire en “Dansa de Cambra” (2010)

con impulso/salto previo

El lanzamiento y caída amortiguada por partenaire supone que uno de los bailarines salta para caer sobre los brazos de otro, dándose el caso en muchos y muy diversos estilos de danza. La fuerza con la que se da el salto determina el tipo de recogida, pero no menos importante resulta la manera en que llega el cuerpo suspendido a los brazos del *partenaire*, momento clave en este tipo de saltos amortiguados. Un ejemplo interesante es el salto lateral con caída en brazos del film “Adagio” de McLaren (1971). Aquí vemos a la bailarina saltar hacia el *partenaire* desde una distancia media, y gracias a la descomposición por fotogramas que ilustra el ejemplo comprobamos cómo el cuerpo de ella vuela por unos instantes hasta caer por peso en brazos del bailarín, que amortigua el descenso realizando un *plié*. Este salto, que incorpora la técnica moderna al neoclasicismo a mediados del siglo pasado, adquiere con la cámara lenta aplicada en este film de danza de McLaren un tono dramático y majestuoso a la vez (ver Figura 4.67).

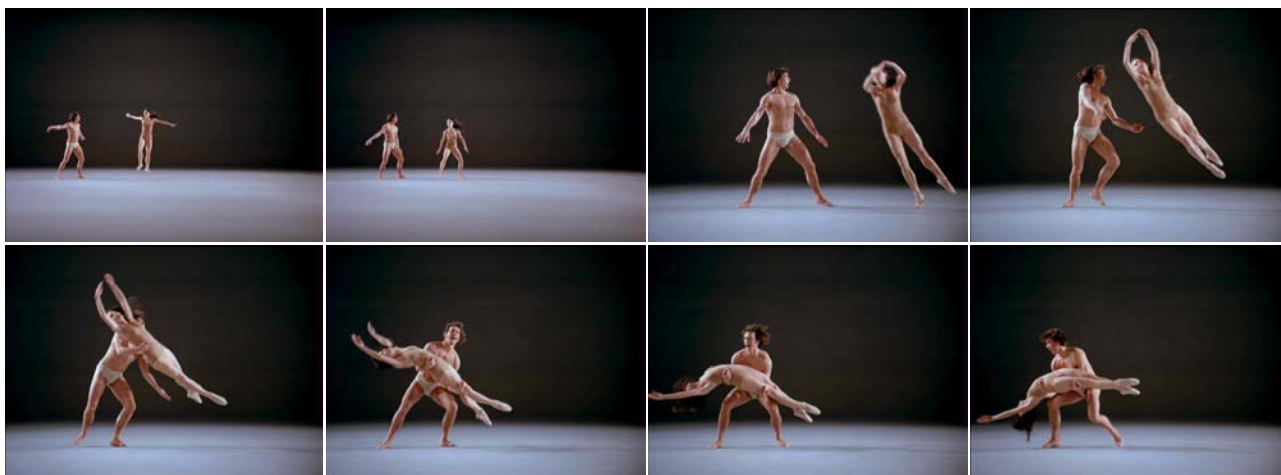


Figura 4.67 - Ejemplo de lanzamiento y caída amortiguada en el film “Adagio” (Mc Laren, 1971)

La nueva danza de finales del siglo XX dota a la técnica dancística de nuevos saltos, algunos de ellos con un alto nivel gimnástico/acrobático, y la versatilidad y destreza de estas nuevas formas se convierten en sello distintivo y genérico de la nueva ola coreográfica. En *La la la Human Steps*, la compañía de Edouard Lock y Louise Lecavalier, los saltos forman parte de su línea de danza salvaje y arriesgada. En el ejemplo que destacamos, Lecavalier se lanza sobre su partenaire a muy baja distancia respecto al suelo. Este salto, que no supera en su fase más alta la altura de los hombros de su compañero, no lo dirige directamente a su cuerpo sino que lo proyecta más allá de su posición, concretamente al suelo inmediato que se encuentra tras él (ver Figura 4.68). Aquí encontramos la diferencia sustancial entre este salto y el de McLaren anteriormente citado. Mientras que en McLaren la bailarina salta bien alto para alcanzar con la caída la posición de su partenaire, en Lecavalier el salto se dirige por el lateral frontal del compañero de baile más abajo de su pecho, y la amortiguación se produce mientras Lecavalier ya tiene las piernas prácticamente en estado de reposo sobre el suelo. Esta variante de salto con amortiguación es una de tantas más que se desarrollarán en distintos repertorios de compañías de nueva danza y danza contemporánea a partir de los años 80 del siglo XX, y no son más que una revisión modernizada de los *pas de deux* balléticos, con formas más arriesgadas y veloces.



Figura 4.68 - Secuencia ejemplo de lanzamiento y caída amortiguada de Louis Lecavalier en “Human Sex” (La la la Human Steps, 1985)

Por otro lado, hay caídas con amortiguación que se utilizan en danza o en el cine para hablar del nivel de compenetración entre ambos bailarines, y a veces se convierten en un manera muy recurrida de corporeizar la confianza ciega entre dos personajes. En el caso del cine encontramos un ejemplo muy claro en “Trust” (1991) de Hal Hartley, donde aparece una caída hacia atrás que, dado el nivel de energía cinética que conlleva debido a la altura desde donde se origina, podría equipararse a un salto (ver Figura 4.69).



Figura 4.69 - Secuencia de la caída hacia atrás en Trust, de Hal Hartley (1990)

Esta caída realizada por el personaje de Maria, interpretado por Adrienne Shelly, es una prueba de amor y confianza hacia el personaje de Matthew, interpretado por Martin Donovan (reproducción íntegra del guión de esta secuencia tomado de la escucha de la película doblada al castellano):

- Cásate conmigo
- Me casaré contigo si admites que el respeto, la admiración y la confianza son igual que el amor - le contesta ella
- De acuerdo, son igual al amor

Maria sube a lo alto de la estructura de hormigón armado que hay tras ella. Se queda de pie en el bordillo, gira de espaldas y se lanza al vacío. Matthew corre a recogerla, y esta cae en sus brazos. En ese momento Maria le mira y dice:

- Bien. Confío en ti. Ahora es tu turno.

Otra variante que encontramos dentro de este apartado es el salto con caída amortiguada por partenaire mediante balanceo, al estilo del rock acrobático o *lindy hop* (cuyas características ya hablamos en la categoría de funciones del cuerpo respecto al suelo).

En la videodanza filmada “Solo nº 1” (1987) de La la la Human Steps , vemos uno de estos casos, donde el balanceo es una manera de equilibrar la carga del peso de la bailarina que cae en brazos del partenaire, y representa una variación interesante por la incorporación de este recurso proveniente de los bailes de salón de la década de 1920 en un contexto como la nueva danza escénica (ver Figura 4.70). Cabe decir que este tipo de paso en balanceo es muy poco común en la danza escénica, y la técnica recuerda al *porté* clásico pero modificado para ofrecer más espectacularidad.

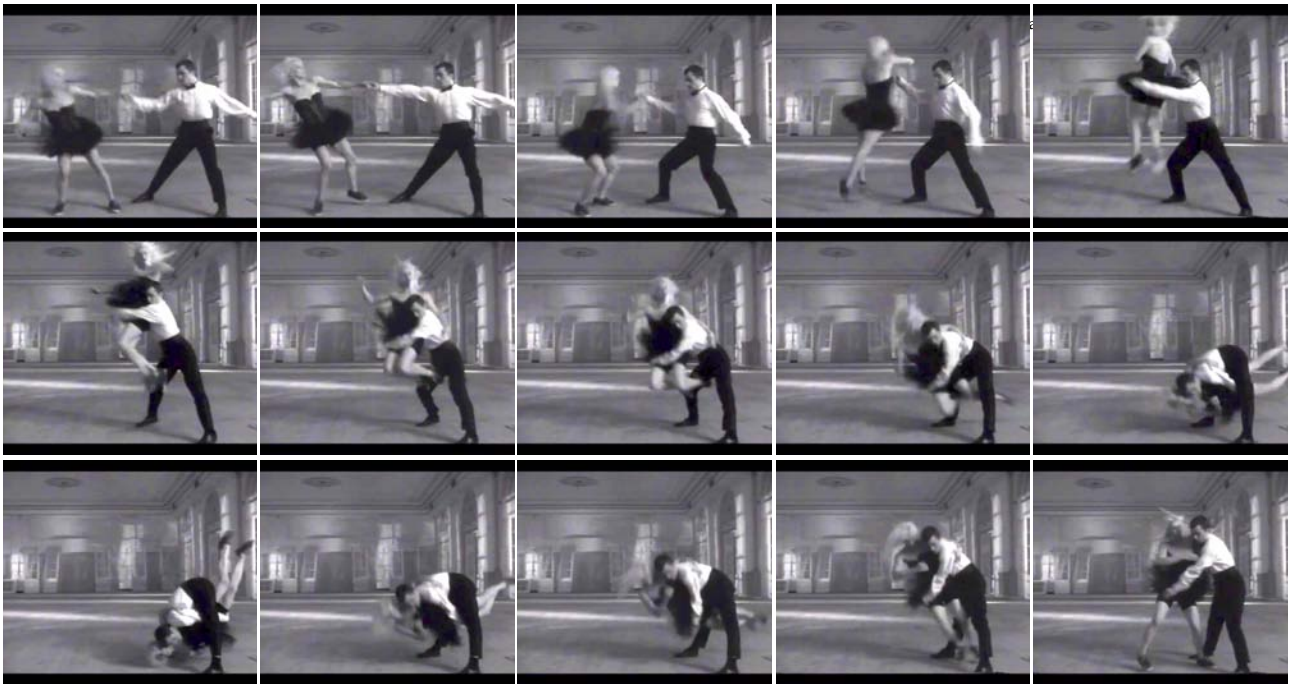


Figura 4.70 - Secuencia del salto amortiguado con balanceo en el film de danza "Solo nº 1" de La la la Human Steps (1987)

Subsubcódigo caída amortiguada por partenaire inversa

Aquí destacamos un tipo de bajada propia del *contact improvisation* desde la posición de carga de un compañero. El bailarín que está siendo cargado desciende al suelo en posición invertida (entrando con las manos), y el *partenaire* que lo carga amortigua su entrada al suelo controlando mediante el frenado el descenso de su cuerpo (ver Figura 4.71). En este tipo de bajadas invertidas, lo más importante es tener un buen manejo del peso propio para acceder al suelo (en el caso que seas tú el bailarín que desciende) pero no menos importante resulta la función amortiguadora del *partenaire*, que evita así, sosteniendo parte del peso del bailarín que cae de manera constante hasta que éste accede por completo al suelo, una mala entrada que pueda causar cualquier lesión derivada de una caída brusca o mal desarrollada.



Figura 4.71 - Secuencia de una bajada amortiguada por partenaire inversa, en la pieza "Opening night" de Les Slovaks (2007)

Subsubcódigo caída contact

El *Contact Improvisation* (en adelante CI) es una técnica de la nueva danza que nace el año 1972 con la presentación de la pieza “Magnesium” de Steve Paxton, una propuesta coreográfica resultado de su residencia artística en el Oberlin College (Ohio, EUA) en la que exploraba el movimiento surgido del tacto a través de la improvisación, y desde donde surgieron los desarrollos técnicos para permitir las formas externas de contacto (Paxton, 1999-a). Esta primera incursión derivó en una técnica de apoyos, caídas, inversiones y giros que mediante el sentido del equilibrio, el tacto y la visión periférica exploran el movimiento que surge de las formas motrices resultantes del intercambio de pesos entre bailarines. Las caídas *contact* se describen como transferencias verticales del peso entre distintas zonas, o del cuerpo del compañero al suelo; así, las caídas bien hechas transforman el *momentum* vertical en desplazamiento horizontal (Paxton, 1999-b), puesto que la espalda se convierte en un soporte recurrente de todos los movimientos medios y superiores dentro de esta técnica, y en ella se reproducen cargas, desplazamientos rodados y suspensiones que lejos de reproducir una relación vertical entre los cuerpos, buscan suavizar las transiciones hacia el suelo de estos empujados por la gravedad. En este apartado, analizamos dos tipos de caídas *contact* que permiten entender la relación de intercambio de pesos a partir de la carga a nivel medio (recogida del peso de un compañero por la cadera) y superior (recogida del peso de un compañero por hombros).

desde nivel medio

La caída a nivel medio que referenciamos en la siguiente Figura 4.72 parte de la carga lateral de un compañero; el *partenaire* desciende su espalda para reequilibrar su cuerpo con el bailarín cargado en la cadera, y queda apoyado sobre mano y pie, momento que aprovecha el bailarín cargado para rodar sobre la espalda del *partenaire* y reincorporarse en posición bípeda. Esta caída presenta diversas fases, pero lo realmente importante aquí es la amortiguación que el *partenaire* imprime al cuerpo del bailarín, no solo porque su espalda se convierte en un soporte lo suficientemente amplio sobre el que depositar el peso momentáneamente, sino

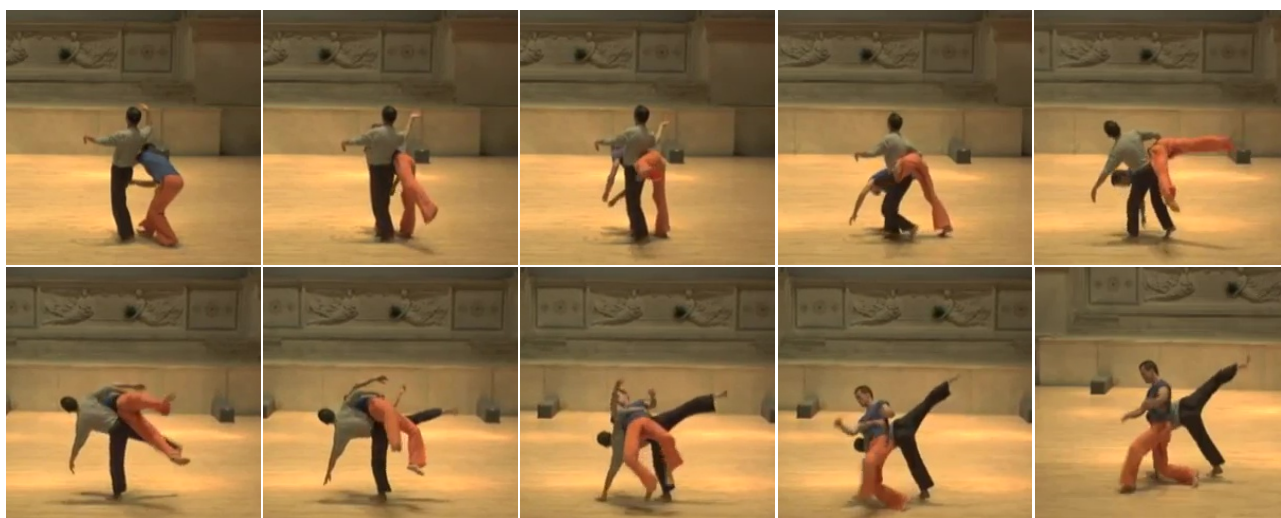


Figura 4.72 - Secuencia de una caída contact desde nivel medio de Chris Aiken y Ray Chung en Movement Research - Judson Church de Nueva York (2013)

debido a que la espalda aquí se convierte en un suelo vivo readaptable que ofrece una base flexible y moldeable al paso y las necesidades del cuerpo del bailarín que la recorre.

desde nivel superior

La siguiente caída que conviene destacar se produce a nivel superior, desde una carga en hombros. El bailarín que está suspendido impulsa las piernas para intentar revertir la balanza de su peso, puesto que proviene de una postura que tendía a caer de cabeza. Así, reposiciona sus piernas en el otro lado de los hombros, quedando el peso de su cuerpo repartido equitativamente sobre el *partenaire*, y desde aquí continúa en sentido espiral su descenso. Rodea con el lateral interno de su cuerpo, desde las costillas superiores hasta el inicio de la cadera, todo el tren superior trasero del *partenaire*, y va deslizándose lentamente por sus omoplatos hasta que toca suelo con la punta de los pies. La amortiguación del *partenaire* en este caso es más bien pasiva, aunque suponga mantener una postura robusta lo más anclada al suelo posible con el fin de soportar el deslizamiento del bailarín por la parte superior de su espalda. Esto supone una novedad aportada por el *contact*, ya que determinados pasos acrobáticos como este, que implican sostener un cuerpo suspendido en el aire, requieren de un trabajo de fuerza y control del centro corporal para cargar el peso que no se reproduce en las amortiguaciones que se realizan con las extremidades. En efecto, esta es una amortiguación de espalda en vertical y sin uso de brazos que construye una forma capaz de llevar a ambos cuerpos al suelo tan sólo mediante el contacto de sus espaldas (ver Figura 4.73).



Figura 4.73 - Secuencia de una caída contact desde nivel superior realizada por Joerg Hassmann y Chris Aiken en el Studio LaborGras de Berlin (2014)

Subcódigo caída descontrolada

En la película "Ridicule" (Leconte, 1996) encontramos una caída provocada por una zancadilla. Lo interesante de esta caída es que la propia edición de la película no deja ver cómo el cuerpo accede al suelo, pues todo el discurrir del trayecto desde la vertical, cuando le hacen la zancadilla, hasta que cae en redondo al suelo está recortado en trozos y presentado de manera que contiene insertos de planos de la reacción de otros personajes

viendo lo que sucede durante al menos tres veces en esta secuencia, y evitando así la descripción visual pormenorizada de la caída del personaje (ver Figura 4.74). En este sentido, esta caída significa un «castigo» serio a la reputación del personaje dado que tras este hecho, todos los esfuerzos que había hecho para entrar en contacto con el rey se vienen abajo. En esta secuencia vemos claramente una de las funciones básicas e



Figura 4.74 -Secuencia del desplome del personaje tras la zancadilla en "Ridicule" (Leconte, 1996)

importantes de la caída: ridiculizar. Pero la caída descontrolada también puede ser consecuencia de muerte, desequilibrio o desvanecimiento. En estos tres casos se produce un acceso al suelo que destaca por el abandono del peso del cuerpo, que cae por la fuerza de la gravedad adoptando multitud de formas de descenso. También es importante reseñar que en estos casos, excepto cuando se trata del desequilibrio con resultado de caída, el actor o bailarín no se ayuda de las extremidades para caer, puesto que la muerte o el desvanecimiento indican precisamente la pérdida de control total del cuerpo, ya sea momentáneo con el desvanecimiento o definitivo con la muerte. Por último, es importante señalar que la muerte, el desvanecimiento o el desequilibrio son tratados de manera muy distinta en el cine y en la danza. El cine registra estos descensos del cuerpo minuciosamente, sobre todo con las muertes que concluyen una disputa central en el argumento de la película.



Figura 4.75 -Secuencia de desplome por muerte en "Kill Bill" (Tarantino, 2003)

Es el caso de "Kill Bill" (2003) de Quentin Tarantino, donde en el combate final entre O-Ren y la protagonista (interpretada por Uma Thurman) esta acaba con la samurai muerta, último de los personajes en lista a los que perseguía por venganza (ver Figura 4.75). Aquí la muerte de este personaje representa el final de la contienda, motor de la trama en este film, por lo que el director se regodea con la caída amplificando así la sed de venganza de la protagonista y ofreciendo un guiño al público que empatizó desde el principio con este sentimiento. En este caso la caída tiene la función de cerrar la película y de hecho tras esta secuencia termina el film.

Pero también hay ejemplos donde se fragmenta la caída por muerte en distintos planos, y se presenta con insertos de otros planos, hecho que explicaremos a continuación diferenciando entre caídas de rodaje y caídas de montaje. En el ejemplo que nos ocupa, encontramos caídas por muerte muy significativas dentro de "El Acorazado Potemkin" (1925) de Eisenstein, donde vemos como el pelotón de soldados disparan a una madre con su hijo en brazos, secuencia que el director fragmenta como un acontecimiento estirado en el tiempo en dos planos separados (ver Figuras 4.76 y 4.77).



Figura 4.76 - Descomposición escena del disparo en escaleras Odessa, primera secuencia de la caída por muerte de la madre con hijo en brazos, en "El Acorazado Potemkin" (Eisenstein, 1925)



Figura 4.77 - Descomposición segunda secuencia de la caída por muerte de la madre con su hijo en "El Acorazado Potemkin" (Eisenstein, 1925)

En la danza, la caída por muerte se da tan sólo en los ballets, deudores de una historia en la que los movimientos describen el devenir de los personajes sujetos a una narración, y suele mostrarse con un sentido excesivamente ilustrativo (exagerando los gestos) y poco interesante a nivel cinematográfico. En el caso que

destacamos, la versión del ballet “Cascanueces” en el año 2012 del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, ni tan siquiera reproduce la caída por muerte cuando el capitán de los soldados de juguete mata al rey de los ratones, en parte porque los accesos al suelo dentro de la danza clásica suelen evitarse si no es para realizar posiciones plegadas prototípicas, como el reposo del cisne, pero fundamentalmente porque la caída en este contexto no interesa a nivel coreográfico. La solución que se da en esta situación es que el rey ratón, tras ser herido de muerte, cae en brazos de sus ratones soldados y se lo llevan a rastras hacia atrás para hacerlo desaparecer de escena (ver Figura 4.78).



Figura 4.78 - Descomposición del desplome por muerte en el ballet “Cascanueces” (2012)

El desvanecimiento presenta diversas formas en el cine y en la danza. Por lo que respecta al cine, la más común es mostrarlo fragmentado en diversos planos que persiguen el cuerpo desde distintos puntos de vista en su caída. Esta manera multiperspectiva de narrar muestra el descenso del cuerpo en distintas fases, y es muy similar por la calidad y resultados formales a la caída por muerte (ver Figura 4.79).



Figura 4.79 - Secuencia de caída por desvanecimiento en el telefilm 최고의 연인 (The Dearest lady) de Choi Chang Wook y Choi Joon Bae (2015)

Subsubcódigo caídas de montaje

Las caídas descontroladas en el cine suelen estar editadas para complejizar este hecho a nivel narrativo. Este inserto introduce información de las reacciones de otros personajes ante esta caída, o también sirve para realzar mediante un plano detalle la sorpresa o el susto de muerte en la cara del personaje que está cayendo. La función de estas caídas es mostrar (en el caso de los dos ejemplos que referenciamos en las Figuras 4.80 y 4.81) la muerte del personaje, amplificada por los gestos de horror de los personajes que son testigos de esta caída.

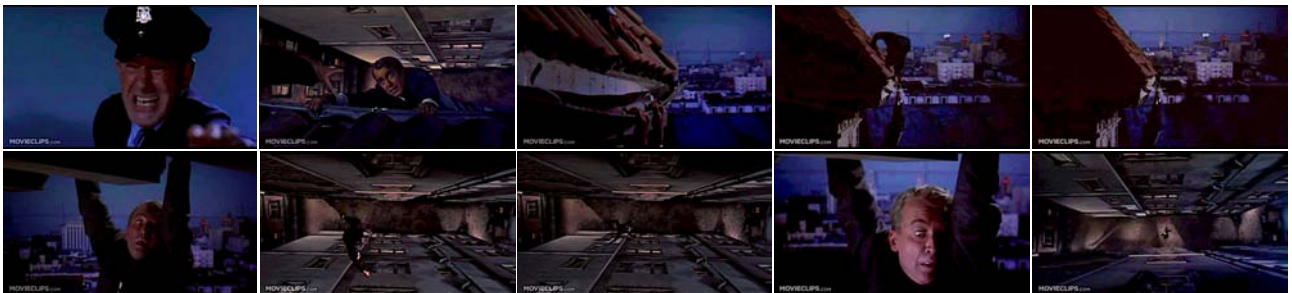


Figura 4.80 - Secuencia de la caída del policía desde la azotea en "Vértigo" de Hitchcock (1958)



Figura 4.81 - Secuencia de la caída desde el campanario en "Vértigo" de Hitchcock (1958)

Subsubcódigo caídas de rodaje

Otro tipo de caídas en el cine, aparte de las caídas de montaje, son aquellas en las que el espectador puede ver íntegramente y sin ningún tipo de inserto toda la acción. A ellas nos referiremos como las caídas de rodaje, que suelen estar enmarcadas mayoritariamente en un plano secuencia. Los dos ejemplos que acompañan a esta caída presentan una pequeña diferencia dentro de este apartado: la caída en “Lo que el viento se llevó” (1939) se produce por un mal cálculo del impulso del personaje de Scarlett O’Hara (interpretado por Vivien Leigh) que se lanza a pegar a Rhett Butler (interpretado por Clark Gable) al borde de unas escaleras. Así pues, el personaje cae víctima de su propia fuerza, y la caída se produce en una sola toma que nos permite ver cómo el personaje pasa de estar en la planta primera de la casa a caer rodando por las escaleras hasta justo los pies del primer peldaño (ver Figura 4.82, arriba).



Figura 4.82 - Arriba, descomposición de la caída sin editar en “Lo que el viento se llevó”(1939); abajo, secuencia de la caída de Katharine Hepburn al canal de Venecia en “Summertime”(1955)



Otro ejemplo interesante es el de la caída de Katherine Hepburn en “Summertime” (1955). Aquí la actriz camina hacia atrás enfocando una cámara, y dado que en ningún momento se gira para ver por dónde va avanzando, llega al borde de la plaza que linda con el canal (estamos en Venecia) cayendo irremediabilmente al agua no sin antes salvar su cámara gracias a la rapidez de un chico que se la coge de las manos previamente al desequilibrio (ver Figura 4.82, abajo). En este caso, la caída tiene un pequeño montaje que busca otra perspectiva de este momento haciendo un cambio de plano en el desequilibrio para ver mejor la entrada en el agua de la actriz, pero no contiene ningún inserto ni se desmembra así el trayecto del cuerpo hacia el suelo. Por

otro lado, esta caída presenta un significado figurativo claro consecuencia de un descuido, y no está exenta de cierta comicidad.

Subcódigo caída *gag*

Este tipo de caídas tiene una intención de virtuosismo técnico propio del circo o la acrobacia circense, y buscan exhibir la proeza formal de la caída para producir una risa inmediata. La caída *gag* tiene la ventaja que funciona autónomamente y no necesita narraciones subsidiarias que la expliquen, y su brevedad la convierte en ejemplo clásico de *gag* en un solo tiempo (Garín, 2012) que se limita a un solo instante sin desarrollo narrativo posterior.

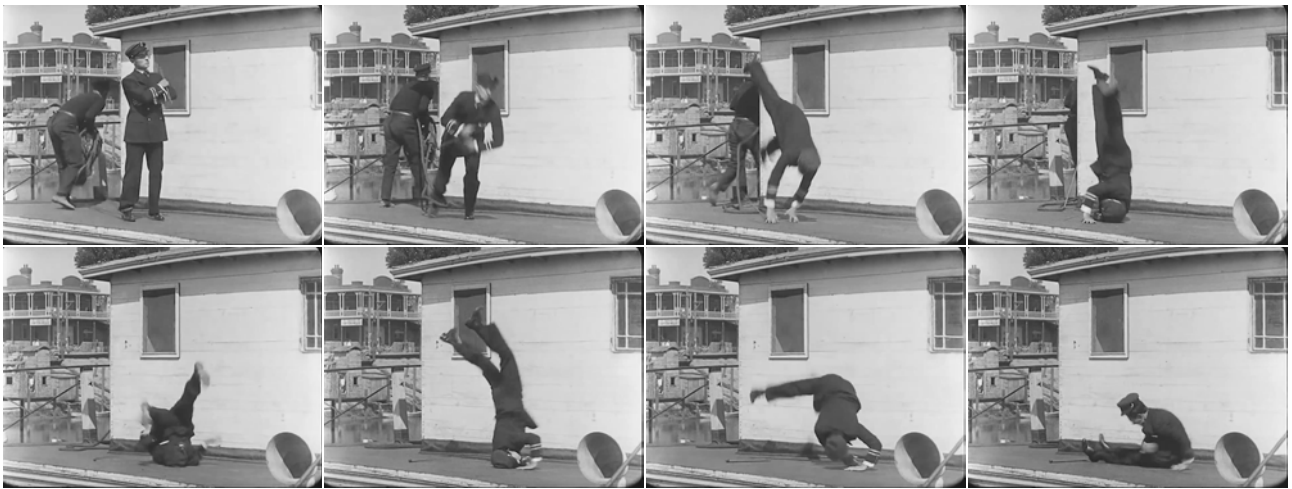


Figura 4.83 - Caída (de rodaje) de Buster Keaton en "Steamboat Bill, Jr." (1928)

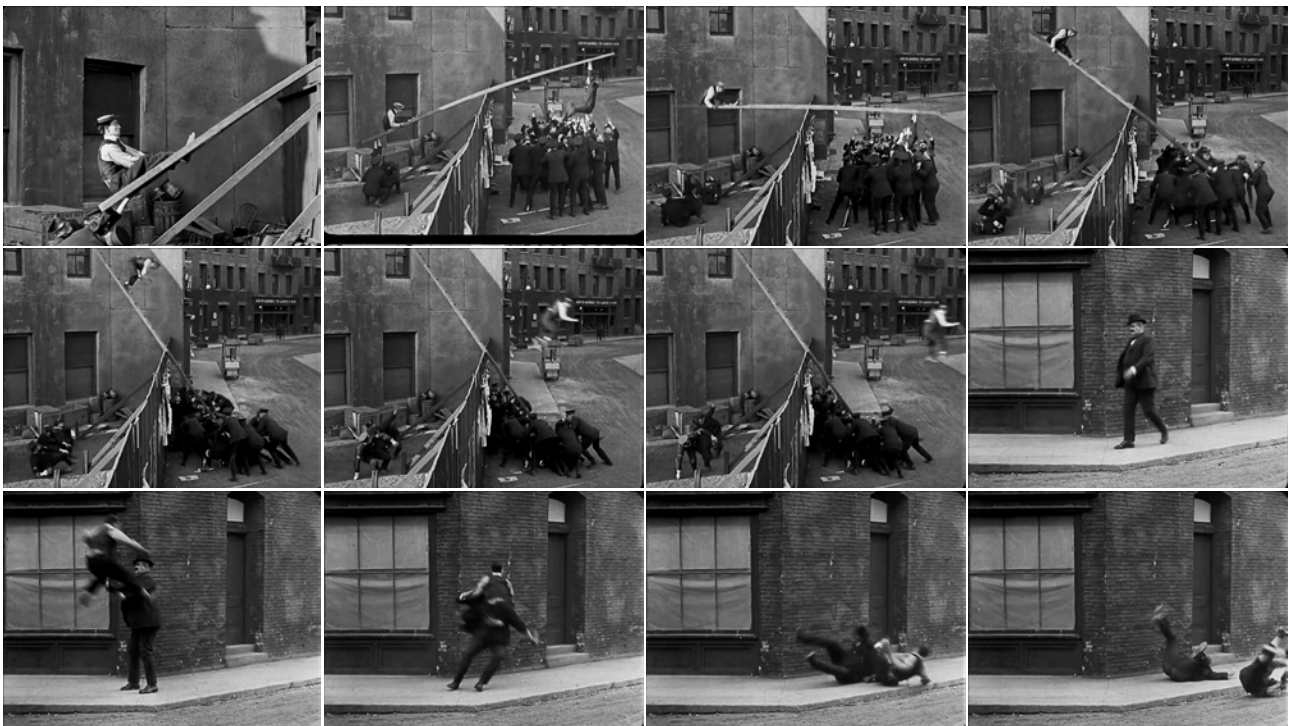


Figura 4.84 - Lanzamiento y caída de montaje en "Cops" (1922)

Cuanto más aparatosa o estúpida es la caída, más trabajo previo a nivel técnico y de ingenio ha tenido por parte de los actores. En este subcódigo también cabe diferenciar las caídas gag de montaje, en donde vemos íntegramente la caída desde la vertical hasta la posición final de suelo (ver Figura 4.83), de las caídas de rodaje, que han sido editadas (ver Figura 4.84).

Las comedias actuales han introducido un cierto nivel de riesgo físico a las caídas gag para conseguir un efecto más real (aparentemente menos estilizado/coreografiado) y doloroso en la caída, por lo que su función como recurso que hace saltar la risa automática se ha transformado en un resorte que hace reaccionar al público con una mezcla de estupor, dolor, ridículo y comicidad a la vez.

En "The Mick" (2017), serie televisiva de los hermanos Dave Chernin y John Chernin, vemos una caída gag de un personaje de avanzada edad, y en el propio audio de la escena se exagera el sonido del impacto de la espalda en el suelo para amplificar su efecto doloroso (ver Figura 4.85). Las caídas gag de ahora presentan un estilo menos estilizado de acceder al suelo, pero no por ello son técnicamente menos trabajadas. De hecho, la caída al vacío hacia atrás es la más dolorosa y más difícil de hacer bien, requiere tener una buena espalda musculada, con unos dorsales tullidos que amortigüen el impacto y muchas horas de caídas que insensibilizen la zona que va de las lumbares hasta la cabeza. También suponen un peligro real para el actor, dado que corre el riesgo de no caer bien y provocarse lesiones graves de espalda, porque la columna vertebral aquí es la primera zona de contacto y amortiguación del cuerpo en su trayecto al suelo.



Figura 4.85 - Caída (de rodaje) en "The Mick" (2017)

Subcódigo caída performativa

En el ámbito de las artes visuales, también han habido obras en soporte video que han trabajado las caídas como recurso coreográfico desde el que hablar del existencialismo moderno (Bas Jan Ader) o para denunciar en clave tragicómica los roles sociales. Las famosas películas de "caída" del artista holandés Bas Jan Ader se presentan como un claro ejemplo de esto, constituyendo un corpus de cinco películas en 16 mm de corta duración donde vemos al artista caer en diferentes situaciones y contextos.

El tema en común en todas las caídas de Jan Ader es el absurdo (haciendo hincapié en la brecha entre el arte y la vida) y, dado que en todas las obras acaba desapareciendo del plano de la cámara (ya sea porque se sumerge

en el canal, porque cae en un arbusto, o en un riachuelo) en un desvanecimiento final decretado en cada uno, la implicación de la muerte (ver Figuras 4.86, 4.87 y 4.88).



Figura 4.86 - Fotograma de "Fall 1, Los Angeles" (1970) de Bas Jan Ader



Figura 4.87 - Fotograma de "Fall 2, Amsterdam" (1970) de Bas Jan Ader



Figura 4.88 - Fotograma de "Broken fall (organic)" (1971) de Bas Jan Ader

En la obra del artista Peter Land ocupa un lugar destacado la serie de videoinstalaciones rozando lo absurdo que sitúan el foco de atención en diferentes caídas de corte humorístico, protagonizadas por él mismo



Figura 4.89 - Fotogramas de "Step Ladder Blues" (1995) de Peter Land

representando al macho incapaz de resolver situaciones. En este caso se trata de un uso de la situación tragicómica de la caída, donde vemos la torpeza y la inseguridad como ruptura de arquetipos masculinos.(ver Figuras 4.89 y 4.90).

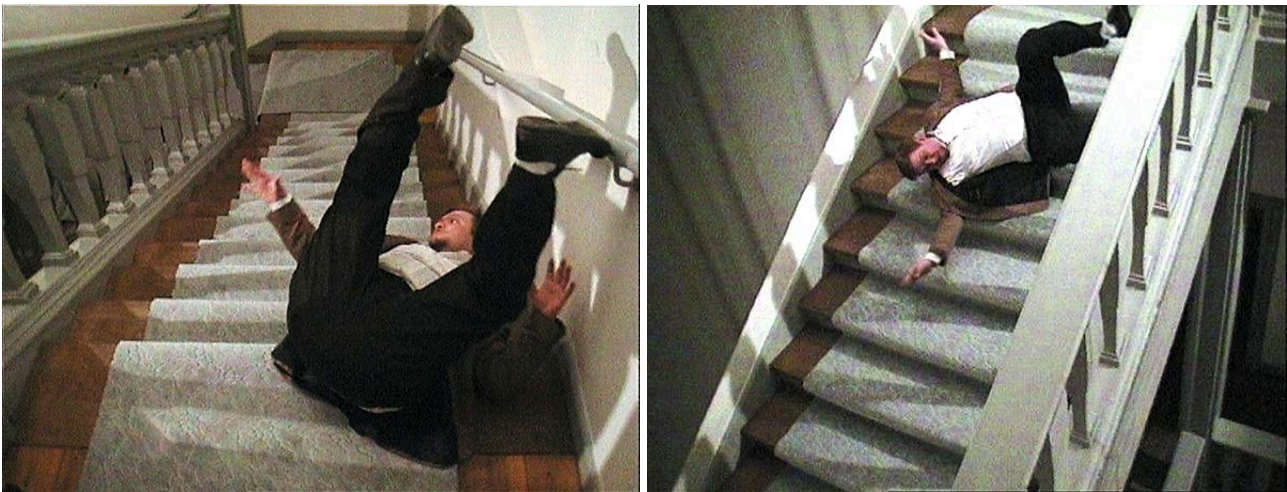


Figura 4.90 - Fotogramas de "The Staircase" (1998) de Peter Land

Esta acción de caer performativa la encontramos también presente en la vanguardia histórica española con la caída de rodillas contenida en la conferencia-acción "Fiesta de dolores" (1911) drama pantomímico y bailable de Ramón Gómez de la Serna que él mismo llevó a cabo en el Palacio de Cristal de Madrid acompañado de una actriz que ilustraba la presentación oral sobre danza de Gómez de la Serna de esta manera¹⁶: "(...) ella cae de golpe sobre una rodilla, con la cabeza colgante como en los Cristos de los crucifijos... Así cae la bailadora hasta 7 veces..." (Gómez de la Serna, 1996, p. 468).

Subcódigo caída libre

Caer al vacío modifica sustancialmente la respuesta del cuerpo en su relación con el suelo, y confiere un sentido muy determinado a esta acción. En la mayor parte de los casos, pensamos que un cuerpo que cae al vacío es fundamentalmente fruto de un suicidio o accidente fatal. En el caso concreto del suicidio, la simple visión de esto puede causar una reacción que va desde la impotencia, cruzada con el pudor, hasta la vergüenza o tristeza profunda por ver el abandono y la determinación de una persona que lanza su cuerpo al vacío sin más opciones que esperar el inminente y fatídico desenlace.

La mañana del 11 de septiembre de 2001, el fotógrafo Richard Drew captó la imagen de un hombre que se lanzó al vacío desde la Torre Norte del World Trade Center de Nueva York, justo después de ser atacada por un avión suicida. Esta fotografía, que pasó a llamarse "The Falling Man" (ver Figura 4.91), es una cruda muestra de caída al vacío de un hombre desesperado que, tratando de huir de las llamas que devoraban la Torre, se vio atrapado y tomó la decisión de lanzarse por una ventana del edificio. La imagen muestra un cuerpo que ha abandonado

¹⁶ Esta referencia forma parte de la investigación sobre el uso del suelo en la danza de la vanguardia histórica española contenida en el proyecto I+D "Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea", concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (Proyecto I+D ref. HAR2014-58869-P) a la Universitat Politècnica de València.



Figura 4.91 - "The Falling Man" de Richard Drew (2001)

el miedo y presto cae dramáticamente hacia el suelo. Tal vez por propia voluntad debido al inmediato desenlace, o por el imperioso efecto de la gravedad, su posición de caída es completamente vertical y augura un horrible impacto, pero también exhala una sensación de apacible abrazo al terror inminente por parte del hombre que cae. A pesar de que nunca acabaremos de entender ni llegaremos a sentir la experiencia de este tipo de caídas al vacío, salvo que lleguemos a encontrarnos ante una situación similar, sí que podemos extraer una idea de las caídas al vacío: el cuerpo se abandona completamente dejándose caer.

En "Ten Meter Tower" (2017), documental audiovisual de Maximilien Van Aertryck y Axel Danielson, encontramos un experimento de psicología que busca capturar con la cámara a determinadas personas, captadas a través de un anuncio en la prensa, enfrentándose a una situación difícil con el fin de hacer un retrato diverso de los seres humanos invadidos de duda y temor. Para ello, pusieron a la gente que aceptó participar ante una situación que era lo suficientemente poderosa como para no necesitar ningún marco narrativo clásico, y fue el salto desde un trampolín de diez metros a una piscina el escenario ideal para llevar a cabo este experimento. Todo fue filmado con seis cámaras y varios micrófonos, y alrededor del 70 por ciento de los que subieron al trampolín saltaron. La presencia de las cámaras y los micrófonos, así como la presión social de los que esperaban su turno al lado de la piscina, empujó a algunos de los participantes a saltar, lo que hizo su comportamiento aún más interesante. El resultado audiovisual es un ejemplo perfecto de la caída al vacío, que no es más que una caída libre real, y en ese sentido el cuerpo, tras librarse del miedo y la duda previos a saltar, se lanza a la piscina adoptando una forma comúnmente vertical (ver Figuras 4.92, 4.93 y 4.94).



Figura 4.92 - Secuencia del salto 1 en "Ten Meter Tower" (2017), de Maximilien Van Aertryck y Axel Danielson

En los tres casos, el salto se resuelve verticalmente, a pesar de que encontramos una entrada casi frontal en el salto 2 por parte de uno de los participantes, y una entrada de espaldas en el salto 3.



Figura 4.93 - Secuencia del salto 2 en "Ten Meter Tower" (2017), de Maximilien Van Aertryck y Axel Danielson

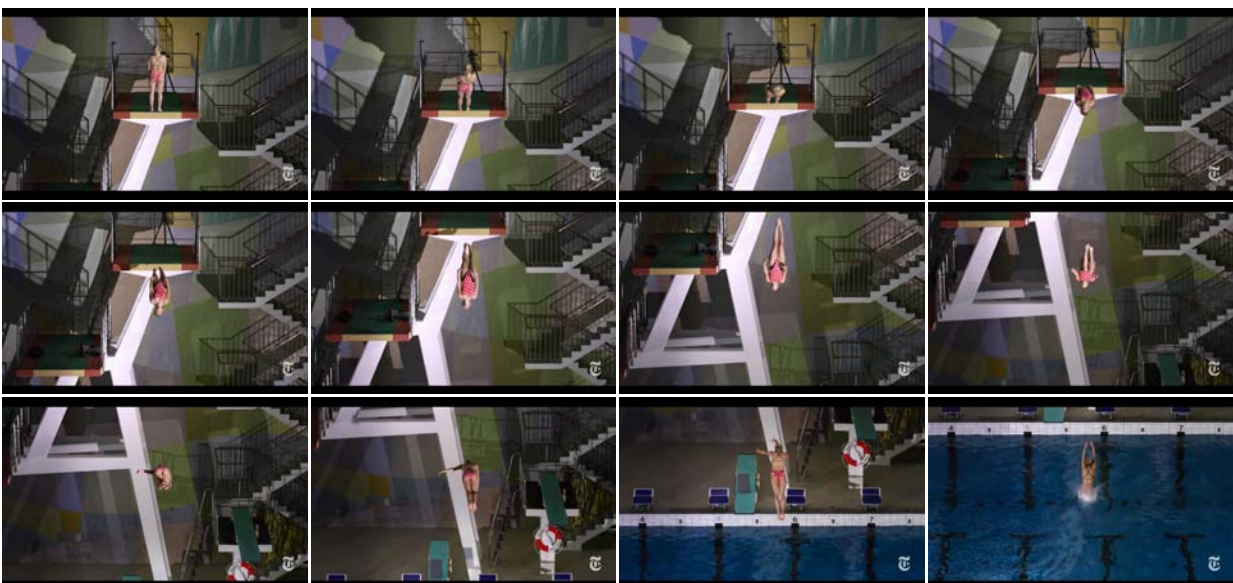


Figura 4.94 - Secuencia del salto 3 en "Ten Meter Tower" (2017), de Maximilien Van Aertryck y Axel Danielson



Figura 4.95 - Fotogramas de saltos olímpicos desde trampolín en la película de Leni Riefenstahl “Fest der Völker” (1936)

Este estudio de la caída de los cuerpos desde el trampolín tiene un precedente en el trabajo de la directora y bailarina Leni Riefenstahl con su película “Fest der Völker” (1936), donde presenta un montaje de diferentes saltos olímpicos con una variedad de ángulos en la confección de los planos inaudita (incluido el movimiento subacuático de los saltadores cuando se adentran en el interior de la piscina), elaborando un ritmo magnífico de caídas libres desde el trampolín, y experimentando el movimiento al derecho encadenado con el movimiento en sentido inverso para aumentar la belleza del instante de la caída (ver Figura 4.95).

El salto al vacío sobre una cama elástica modifica sustancialmente la posición del cuerpo en su acceso al suelo. Efectivamente, sobre un suelo elástico la disposición corporal es muchísimo más relajada, y presenta una equivalencia interesante con la caída amortiguada por el *partenaire*, aunque aquí el cuerpo se lanza con total confianza en la amortiguación. Como el cuerpo confía, se deja caer en plancha, de lado, de espaldas o a ciegas.

Además, esta es una caída que no requiere ningún aprendizaje técnico previo. Tiene el gozo del salto con confianza, tan sólo requiere un trabajo de recuperación de la vertical en este tipo de suelos blandos (ver Figura 4.96). El suelo elástico es un artilugio escénico/de juego introducido desde la tradición de las artes acrobáticas y el circo, que actualmente se utiliza a menudo en distintas propuestas dancísticas y de teatro físico. Tiene la particularidad de que es relativamente moderno, se introdujo en la danza a partir de la modernidad, así que no lo vemos en ballets clásicos ni en la primera danza moderna.



Figura 4.96 - Descomposición de un salto sobre cama elástica de la obra “Ma vie, mon oeuvre, mon pédalo” de la compañía Des Equilibres (2008)



Figura 4.97 - Secuencia de un salto y recuperación sobre cama elástica en "Fugue / Trampoline", de la Compañía Yoann Bourgeois (2011)

Otra diferencia a destacar en este tipo de suelos blandos lo representa el suelo-colchón. Este tipo de suelo, que pertenece a la familia de los elásticos, tiene la peculiaridad que no hace rebotar los cuerpos, por lo que estamos ante una variante que absorbe la fuerza del descenso y propone un suelo mullido que los acoge y mantiene en la posición final de caída. A nivel cinético-somático, el cuerpo reacciona igual ante un suelo blando u otros de la misma familia (elástico o colchón), pero la elasticidad devuelve a la verticalidad, y el suelo colchón absorbe los

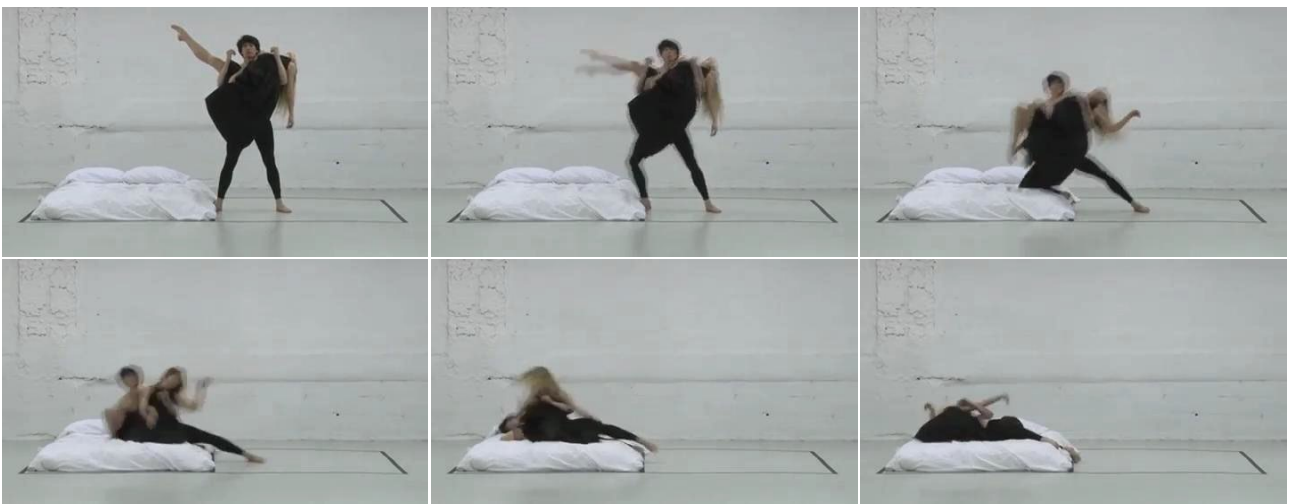


Figura 4.98 - Secuencia de la caída sobre cama en la performance "Material Turn _" de Melitta Baumeister y Paul Jung (2016)

cuerpos y los deja en la horizontalidad. Podemos comprobarlo comparando las piezas referenciadas (Compañía *Des Equilibres* y Yoann Bourgeois, Figuras 4.96 y 4.97 respectivamente) que utilizan cama elástica frente a la pieza performativa de la exposición "Material Turn _" de Melitta Baumeister y Paul Jung, donde dos bailarines caen sobre un colchón y quedan tumbados (ver Figura 4.98).

Código desplazamiento en la verticalidad

Subcódigo resbalar

Buster Keaton, considerado uno de los tres grandes cómicos de la historia del cine (“he was, as we are now beginning to realize, the greatest of all the clowns” en palabras de Orson Wells) fue un maestro de la comedia visual. Con un método eficaz que evitaba las pancartas explicativas propias del cine mudo para focalizarse en el gesto y la pantomima, conseguía que la mirada del espectador se centrara única y exclusivamente en la acción. A pesar de condensar una vasta cinematografía, este autor nunca repitió un gesto dos veces en ninguna de sus películas. Cada caída que mostraba (y las contamos por cientos) era genuina, una muestra de su ingente creatividad. El gag visual, donde se le considera el maestro entre maestros, necesita de una posición de cámara correcta para captar el momento hilarante, y en esto Keaton tuvo clara su elección: la acción debe verse de manera íntegra, y si cambias de ángulo debes cambiar de gag (y puede que no funcione de la misma manera). En su filmografía encontramos multitud de gags cortos, de una sola acción, situaciones muy breves que buscan



Figura 4.99 - Buster Keaton “resbala” por una escalera, rompiendo todos sus escalones, en “One week” (1920)



Figura 4.100 - Secuencia del resbalamiento de Buster Keaton en “Neighbours” (1920)

la risa instantánea, y una de las acciones más recurridas en este sentido son, junto a las caídas que ocupan una posición preeminente, las resbaladas.

El resbalamiento es un desplazamiento vertical similar a una bajada, solo que está causado por un deslizamiento vertiginoso que genera un descenso con una dinámica y energía propias de un cuerpo propulsado hacia abajo (podemos ver distintos tipos de resbalamiento en las Figuras 4.99, 4.100 y 4.101). Para la comedia resulta muy atractivo, puesto que sitúa al cuerpo en un contexto de juego que genera una sensación de tobogán tanto a ojos de niños como de adultos, con el consiguiente disfrute del que lo ve, no en vano las rampas deslizantes o toboganes son una de la recreaciones más populares de todos los parques recreativos del mundo.



Figura 4.101 - Caída por resbalamiento en "The Mick" (2017)

Este recurso se utiliza actualmente en cine tanto en comedias como en las propuestas de acción, donde el resbalamiento ha adoptado una función remarcable de los efectos de un golpe (que no deja de tener una cierta vis cómica), al estilo de onomatopeyas visuales, en las luchas de superhéroes o similares. En este caso, el deslizamiento suele ser en su mayoría resultado de una patada o golpe extremadamente fuerte, que hace que el cuerpo se deslice en un suelo horizontal, sin necesidad de pendiente, por la propia fuerza del impacto que se ejerce sobre el cuerpo (ver Figura 4.102).



Figura 4.102 - Resbalamiento por patada sobre suelo horizontal en la película india "Chatrapathi" (2005)

En la danza, resbalar es una más de las propiedades dinámicas del cuerpo, y por eso se suele experimentar a menudo con ello. No obstante, dado que este desplazamiento requiere de una plataforma elevada sobre la que

trasladar el cuerpo, las propuestas escénicas en su mayoría no suelen hacer uso de este movimiento, salvo algunas excepciones. Este es un punto que trataremos más ampliamente en la categoría de propiedades mecánicas del suelo, aunque ahora destacaremos algunos ejemplos escénicos desde distintas propuestas de danza que utilizan el deslizamiento desde plataformas escenográficas o arquitecturas humanas hechas en grupo con este propósito.

Maguy Marin construyó en “BiT” (2014) una escenografía compuesta de diversas plataformas inclinadas que ocupaban la parte de atrás del escenario. En ellas, los bailarines realizaban distintas partes de la coreografía, y entre las acciones contenidas en este espacio singular de la escena estaban los resbalamientos (ver Figura 4.103).



Figura 4.103 - Secuencia del resbalamiento en “BiT”, de Maguy Marin (2014)

En la cultura hip-hop, hay muchas intervenciones de danza en grupo que van más allá de la simple exhibición de pasos del *breakdance*, o de las luchas entre *b-boys/b-girls*. Siendo una de las danzas populares más individualistas que existen, también hay espacio para propuestas en grupo que conforman un *rara avis* dentro de este estilo. El ejemplo que destacamos es un deslizamiento en el que intervienen cuatro bailarines. Dos de ellos construyen una rampa con su cuerpo, un tercero les sujeta desde la parte superior de sus cuerpos para sostenerles y hacer de contrapeso de su postura inclinada; el cuarto integrante es el bailarín, que tras subir a la parte más alta de esta construcción humana se desliza haciendo un *windmill*¹⁷ sobre las espaldas de sus compañeros hasta alcanzar el suelo (ver Figura 4.104).

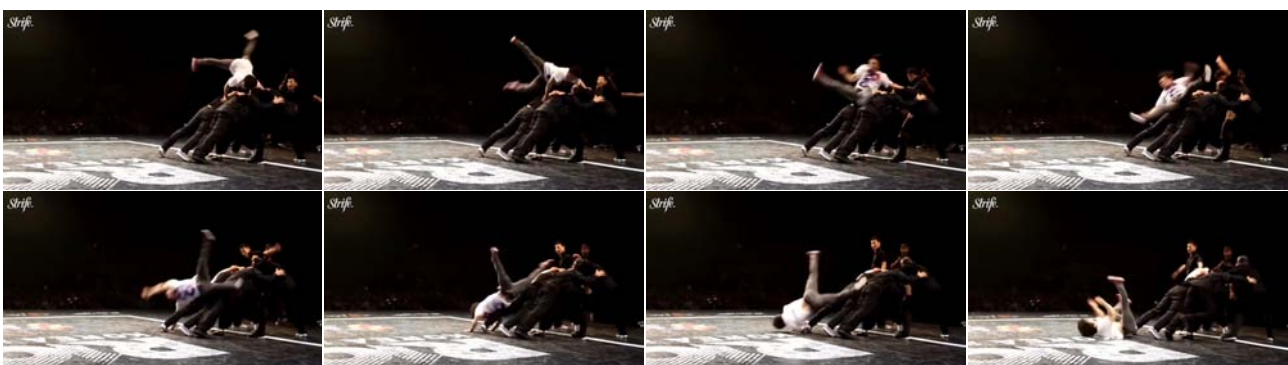


Figura 4.104 - secuencia de la bajada “resbalada” por los cuerpos de sus compañeros b-boys con aterrizaje en suelo (2016)

¹⁷ The Windmill (or briefly Mill) is a popular b-boying move. The breaker rolls his torso continuously in a circular path on the floor, across the upper chest/shoulders/back, while twirling his legs in a V-shape through the air. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Windmill_\(b-boy_move\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Windmill_(b-boy_move))

En la videodanza encontramos muchos más ejemplos de esta dinámica de descenso mediante deslizamiento. A diferencia de la escena, el cine da libertad total en las localizaciones donde registrar las danzas, y en ese sentido encontramos enclaves muy diversos donde resbalar.

El belga Thierry de Mey propone diversos ejemplos en algunos de sus títulos más relevantes. En uno de ellos, "Love Sonnets (1993) con coreografía de Michele-Anne de Mey, propone un resbalamiento sobre un mar de tejas, que conforman montones de ellas en forma de montañas dado que la videodanza se rodó en un cementerio de este tipo de cubiertas de barro para tejados. Cabe destacar que la elección de este suelo produce no sólo un efecto visual y performativo determinado, sino una respuesta sonora muy concreta que más tarde desarrollaremos en el apartado del suelo sonoro (ver Figura 4.105). En "21 études à danser" (1999) propone un deslizamiento sobre un montículo de mesas, donde se ve como la bailarina desciende resbalando por el filo de las mesas hasta el suelo (ver Figura 4.106). La propuesta de De Mey incide en este tipo de movimiento como una muestra de control-descontrol del cuerpo motivada por la inclinación del suelo o cualquier otro tipo de superficie elevada desde donde descienden los cuerpos con esta cualidad.



Figura 4.105 - Secuencia del deslizamiento del grupo de bailarines por la montaña de tejas en "Love Sonnets" de Thierry De Mey



Figura 4.106 - Descomposición del resbalamiento de la bailarina por la torre de mesas en "21 études à danser" de Thierry De Mey (1999)

Maya Deren realizó una serie de películas a mediados de la década de 1940 del siglo pasado que pronto fueron bautizadas por el crítico de danza del New York Times John Martin como "choreocinema", un neologismo que aunaba en una sola palabra los dos intereses temáticos de Deren: por un lado, el cuerpo humano en

movimiento, por el otro el proceso cinematográfico en sí mismo. Consciente de las limitaciones y al mismo tiempo abierta a las posibilidades de dos disciplinas tan dispares como la danza y el cine, Deren infundió a sus películas de un sentido del ritmo que no era propio del medio cinematográfico, sino creado donde la danza y el cine se cruzan mutuamente con el movimiento (Bench, 2013, p. 6). Así, liberó al cuerpo humano de los confines del espacio teatral y su puesta en escena en vivo a través de la cuidadosa combinación de movimientos coreografiados bajo un patrón espacio-temporal sujeto al proceso de edición de la película, creando así una nueva realidad geográfica, temporal y coreográfica que hace únicas a sus películas y las convierte en testimonios de una superación de las convenciones que rigen las dos disciplinas artísticas en juego:

“In most dance films, the dancer, knowing little of the possibilities of camera and cutting, works in terms of theatrical choreographic integrity... The usual unsatisfactory result is neither... good film nor good dance” (Deren & McPherson, 2004, pp. 220-221)

En sus piezas, encontramos una interés por la verticalidad y la horizontalidad propias de mención. La escena que destacamos a continuación, extraída de “At Land” (1944), nos presenta a una Deren reptando y deslizándose por troncos de árbol derruidos y rocas gigantes inclinadas. La cámara sigue el resbalamiento que realiza por las rocas, durante distintos planos de este momento y con un ligero efecto de cámara lenta que infiere un cierto aire poético a la acción (ver Figura 4.107).



Figura 4.107 - Descomposición del resbalamiento de Maya Deren por las rocas las rocas en “At Land” (Deren, 1944)

Kapenberg particularly examines Deren’s theorization of verticality and horizontality in films as they relate to time, emotion, and action. Here, horizontality refers to causality, the teleology of dramatic action, and the progression of a narrative. Verticality, in contrast, refers to the suspension of action and slowing of time that enables a filmmaker to drill down into different layers of emotion, coloration, technique, reflection, or other considerations that recede into the background when attention is primarily focused on an unfolding plot.

(Bench, 2013, pp. 6-7).

En este sentido, las acciones que refieren a la verticalidad en Deren están construidas con un sentido más allá de la propia acción física, cruzadas por el lenguaje del cine y sus procesos técnico-expresivos, pero también como un modelo de hacer cine que nos revela su visión de las convenciones contemporáneas de la estructura

fílmica. La búsqueda del espacio vertical en Deren revela su concepción de la estructura cinematográfica "horizontal" como una convención afiliada al drama ("una circunstancia - una acción - que lleva a otra") y esto determina un desarrollo y un diseño lineal en la película. Por contra, la estructura "vertical" en una película es una "estructura poética" en tanto que "...probes the ramifications of the moment, and is concerned with its qualities and its depth, so that you have poetry concerned, in a sense, not with what is occurring but with what it feels like or with what it means" (Deren en Sitney, pp.173-174).

Discusión

El acceso al suelo en la danza mediante descenso controlado o por caída supone una conquista del movimiento dinámico del cuerpo humano en escena e inaugura la danza moderna. La danza occidental no asume el suelo como espacio para la danza hasta bien entrado el siglo XX. El ballet como arte no ha desarrollado un vocabulario de bajadas al suelo como figura del lenguaje clásico de la danza, y menos aún de las caídas. A pesar de esto, encontramos descensos al suelo de manera excepcional en prácticamente todos los ballets analizados, dándose la característica común de ser siempre controlados, incluso aquellos en los que se representa un desplome o caída figurativos, que el bailarín ilustra descendiendo el centro de gravedad de su cuerpo para acceder desde la posición más cercana posible al suelo.

La danza moderna inició el estudio del acceso al suelo de los bailarines, desarrollando técnicas no solamente para la bajada controlada sino también para varios tipos de caída. Las corrientes de cultura física gimnástica (Delsarte, Laban, y Dalcroze) que prepararon a los coreógrafos y bailarines modernos fueron fundamentales para el nacimiento de una nueva danza que estudió los accesos al suelo a partir de la observación del movimiento natural (cuando descendemos al suelo, intuitivamente lo hacemos usando varios apoyos) y las distintas posibilidades para llevarlo a cabo. Al mismo tiempo las artes del circo, del cine e incluso las artes marciales venían desarrollando en paralelo técnicas para la caída con diferentes usos: en el circo, y más concretamente en los números protagonizados por payasos, se trabajaban las caídas enfocadas a provocar la carcajada en el público, por lo que debían tener un carácter cómico-ridículo; en cambio, en las artes marciales, las caídas se practicaban para saber cómo caer durante un *round* o turno de lucha con el fin de prevenir los posibles daños derivados de ella, pero sobre todo para aprender a recuperar rápido la posición vertical y poder seguir peleando.

Tanto a nivel semántico y expresivo como a nivel técnico, encontramos diferencias sustanciales entre la bajada controlada y la caída en cuanto a la búsqueda de mitigar el daño en el acceso al suelo.

La bajada controlada busca que el descenso del cuerpo sea armónico, y sobre todo en el ballet siempre hay que mantener el cuerpo erguido o en tensión aunque estemos en posiciones medias o bajas con respecto al suelo. En la danza contemporánea o *new dance* la bajada controlada no presenta un estándar determinado como si lo encontramos en el ballet clásico (e.g. con el pliegue del “cisne” en el suelo); esto hace que hayan más modalidades, muchas de las cuales surgen del desarrollo de un lenguaje verdaderamente nuevo respecto al suelo, destacando las aportaciones de Graham (e.g. caída progresiva de espaldas o hacia atrás) o Humphrey (e.g. caída en desequilibrio lateral o en espiral), entre otras.

Respecto a las caídas, todas son de abandono (tanto en el ballet como en la danza moderna o *new dance*), pero hay unas que son más controladas que otras. Por razones técnicas, una caída controlada será menos dolorosa para el bailarín pero también será menos expresiva. El ballet, dado que no recoge la caída en su lenguaje, realiza los descensos al suelo sin perder la esbeltez y extensión muscular del cuerpo, con lo que se convierte en un instrumento inservible para el suelo porque no hay matiz de abandono, requerido en menor o mayor

medida para el duelo con la gravedad que implica cualquier movimiento a un nivel bajo. El cuerpo académico, de tanto controlar la caída y perseguir evitar cualquier daño relacionado o derivado del uso del cuerpo en el suelo, lo que hace precisamente es hacerlo más vulnerable aún por su incomprensión e inadaptabilidad a él. De hecho, las propuestas neoclásicas contemporáneas (e.g. William Forsythe en su "In the Middle Somewhat Elevated", estrenada en el Teatro Nacional de la Ópera de París en 1987) evitan aún más el suelo que sus predecesores románticos, sin ni siquiera utilizar posiciones de arrodillamiento en sus coreografías; o si lo utilizan lo hacen de manera que el cuerpo del bailarín no deba desplazarse en él, confinando su cuerpo a posiciones estáticas donde la expresividad provenga del movimiento de las extremidades y no del cuerpo completo (ver Figura 4.108).



Figura 4.108 - Diversos fotogramas de la pieza "Alignigung" (2016) de William Forsythe

For years, Rauf "RubberLegz" Yasit and myself have been independently focused on choreographic strategies involving threading the body into its own negative spaces, while Riley Watts and Rauf have been intensively performing these kind of threadings, Riley with The Forsythe Company, and Rauf in his own unique work. This film brings together these three work streams by intertwining two bodies to form what I like to call "optical puzzles". In these puzzles, it is obvious to the viewer that there are only two persons in the composition, but the complex threading of their two bodies creates optical conundrums that frequently defy the apparent logic of the situation. The title ALIGNIGUNG is also a threading of two languages. The English word align sounds like the German word allein, which means alone. That English word has been inserted into the German word Einigung, which means agreement. So the "threaded" result is a pun and a hybrid, which could mean aligning in agreement with oneself and another, on one's own.

(Forsythe¹⁸).

¹⁸ Recuperado de la web de l'Opéra National de Paris: <https://www.operadeparis.fr/en/3e-scene/alignigung>

Esta forma en el suelo, con los dos cuerpos completamente entrelazados entre si, no se puede reproducir de igual manera desde otras posiciones, como la erguida (donde resultaría imposible) o la bípeda con el cuerpo plegado (donde sí que se podría conseguir aunque no tan completamente) por lo que cuando un coreógrafo quiere representar esta imbricación de cuerpos debe utilizar una posición que apoye el cóccix u otras partes laterales del cuerpo y el tronco en el suelo para conformar esta figura.

La danza moderna (Graham, Humphrey, Holm) no sólo introduce el acceso al suelo y la caída, también desarrolla todo un lenguaje al respecto, dotándolas de expresividad y haciendo de ello un recurso coreográfico. Las caídas aquí son controladas pero contienen una comprensión técnica del suelo y por lo tanto aplican el descenso de manera eficiente, utilizando los apoyos adecuados y abandonando el cuerpo en el momento justo requerido para que pueda ser reproducida tantas veces como lo pida la coreografía sin provocar daño al bailarín y garantizando una cierta expresividad. Este control/descontrol característico de la modernidad para el suelo se empareja con los accesos de otras culturas como la oriental mediante sus caídas en el contexto del *aikido* o el *judo*.

El estudio de las bajadas y caídas en danza trae consigo la necesidad de codificar los levantamientos.

Categoría cambios de altura corporal. Subcategoría levantamiento

Código levantamiento activo _____	253
Subcódigo controlado-----	253
Subsubcódigo sobre un pie	253
Subsubcódigo sobre dos pies	257
frontal con apoyo de manos.....	257
dorsal con apoyo de manos	259
frontal sin apoyo de manos.....	259
Subsubcódigo incorporación	262
Subsubcódigo acompañado	262
Subcódigo levantamiento impulsado-----	263
Subsubcódigo supino.....	263
Subsubcódigo ventral	264
Subsubcódigo lateral.....	264
Subcódigo trepar (subir) -----	266
Subcódigo salto in situ -----	269
Código levantamiento acompañado _____	271
Subcódigo controlado con apoyo de partenaire-----	271
Subcódigo propulsado por otros-----	271
Subcódigo levantamiento porté -----	274
Subcódigo levantamiento por carga -----	275
Subcódigo levantamiento mixto (por carga + porté)-----	276
Subcódigo levantamiento por intercambio de pesos-----	276
Discusión _____	278

Categoría cambios de altura corporal. Subcategoría levantamiento

La subida o incorporación desde el suelo representa la segunda parte del proceso de acceso al suelo o caída en cualquier coreografía, y puede presentar diversas formas en cuanto a velocidad, el uso de apoyos o el carácter, entre otros. A diferencia de la caída, la subida no puede ser descontrolada (a no ser que se produzca una situación de manipulación por parte del partenaire, a quien le adjudicaremos nuestro peso y nuestra voluntad motora momentáneamente) y por lo tanto sus posibilidades se reducen al control del peso y su distribución mediante los apoyos, así como también a los tiempos en que esta se produce.

El levantamiento se define porque hace pasar de una posición baja a una menos baja o alta, y se suele realizar en diversas fases. La incorporación a la que nos referimos en esta categoría es un “medio levantamiento” que pasa de la posición acostada a la sentada, y el levantamiento completo hasta la posición vertical suele hacerse pasando por el arrodillamiento con el esfuerzo sobre una pierna flexionada o arrodillada, sobre cuatro apoyos hasta alcanzar la posición bípeda o mediante impulsos que veremos más adelante. En esta categoría, analizamos y nos preguntamos desde qué posiciones podemos acceder a la posición bípeda erguida.

Categoría cambios de altura corporal. Subcategoría levantamiento

Código levantamiento activo

El levantamiento activo se refiere aquí al impulsado por la propia fuerza del bailarín que se incorpora. A continuación veremos distintos subcódigos de este levantamiento a tenor de la calidad, velocidad o tipos de apoyo empleados para la recuperación de la vertical.

Subcódigo controlado

En el ballet, la subida controlada está asociada a personajes delicados o a situaciones en las que estos despiertan de un sueño. Su característica más importante viene dada por la velocidad, que es lenta. Como la posición de tumbado en el suelo no es habitual en este código estilístico, incluso para los personajes que duermen en escena, cuando algún bailarín o bailarina debe alcanzar la verticalidad desde el suelo realiza levantamientos estilizados y poco naturalistas, y como se puede apreciar en la figura que analizamos a continuación, adopta posiciones prototípicas tales como el yacer tumbado sobre una pierna plegada (una de las pocas posiciones estáticas de suelo dentro del ballet), o como ocurre en la segunda fase de esta subida, adoptando la posición arrodillada con brazos abiertos. El levantamiento controlado se compone de fases, y esta es una de las aportaciones fundamentales de la danza clásica que contiene todo un desarrollo corporal digno de análisis.

Subsubcódigo sobre un pie

El levantamiento por fases en la danza clásica nunca se marca de manera trepidante, pues los personajes que descienden al suelo necesitan realizar un importante esfuerzo para recobrar la presencia omnipotente de la verticalidad balléutica, y eso conlleva tiempo. Incluso en las posiciones cercanas al suelo, aún a pesar de disminuir drásticamente la distancia con respecto a él de todo el cuerpo, el bailarín clásico nunca reposa ni se deja caer manteniendo así una sujeción constante de su posición en un nivel (el suelo o cercano a él) que no resulta confortable al propio lenguaje del ballet, y esto aún hace más difícil la recomposición del cuerpo desde estas posiciones puesto que nunca se abandona el código "rígido" sea cual sea el nivel de la posición con respecto al suelo (ver Figura 5.).



Figura 5.- Kirov Theatre Leningrado (1990)

Este levantamiento en concreto se realiza por esfuerzo de piernas únicamente, donde el cuerpo pasa de estar soportado sobre la rodilla plegada en el suelo a incorporarse a la posición arrodillada y de ahí, por la fuerza de las piernas pero sobre todo de la musculatura de la pierna avanzada que apoya la planta del pie en el suelo y desde ahí incorpora el cuerpo hasta que alcanza la verticalidad.



Figura 5.2 - Secuencia de subida lenta en la coreografía de Balanchine para la versión del Teatro Scala de Milán del clásico *Midsummer Nights Dream* (2007)

También es digno de mencionar que en el ballet, dado que se reducen al máximo los puntos de contacto en posiciones de suelo, resulta muchísimo más complicado reincorporarse sin apenas apoyos que ayuden a levantarse. Todos estos pequeños inconvenientes hacen que la técnica de danza clásica deba desarrollar el levantamiento del suelo en distintas fases, y el paso por la posición arrodillada resulta indispensable para casos en los que se incorpora un cisne (figura 5.), o se despierta un príncipe (Figura 5.2).

Este tipo de levantamiento cruza cualquier tendencia de movimiento o estilo para aparecer multitud de veces en distintas coreografías. Aludiendo al estudio que hemos realizado de “*Le Sacre du Printemps*” (1913) en esta



Figura 5.3 - Secuencia de subida por fases sobre pie-rodilla en la reposición de “*le Sacre du Printemps*” (1913) por Hodossn & Archer (1987)

tesis, encontramos distintos ejemplos de levantamiento activo controlado sobre un pie en las cuatro versiones que hemos analizado (ver Figuras 5.3, 5.4, 5.5 y 5.6).



Figura 5.4 - Secuencia de subida por fases sobre pie-rodilla en la versión de “le Sacre du Printemps” (1913) con coreografía de Maurice Béjart (1970)



Figura 5.5 - Secuencia de subida por fases sobre pie-rodilla en la versión de “le Sacre du Printemps” (1913) con coreografía de Maurice Béjart (1970)



Figura 5.6 - Secuencia de levantamiento por fases sobre pie-rodilla en la versión de “Le Sacre du Printemps” (1913) con coreografía de Pina Bausch (1975)

Lo interesante de este levantamiento radica en que se reproduce igual en todos los estilos, siendo el pie que apoya su planta por completo en el suelo y la musculatura de esa pierna el verdadero motor del movimiento de levantamiento en esta posición. Esta manera de levantarse es la más común en danza, y a diferencia de las caídas, no ha requerido de una técnica específica trabajada previamente por los ejecutantes puesto que lo tenemos reproducido en diferentes estilos y corrientes sin que hayan variaciones realmente remarcables.

El levantamiento desde la posición decúbito ventral sobre un pie es menos frecuente en la danza coreografiada (no así en la danza de improvisación) dado que presenta una secuencia motora previa menos vistosa que el levantamiento descrito anteriormente, y necesita más apoyos para que se produzca el levantamiento resultando más compleja. En efecto, este tipo de elevación del cuerpo desde el suelo, que recuerda



Figura 5.7- Secuencia de un levantamiento ventral en el *workshop* sobre técnica *Flying Low* (David Zambrano) impartida en Barcelona por Edward Tamavo Ruiz (2014)

poderosamente a los primeros ejercicios de levantamiento de los bebés, se trabaja en entrenamientos como la técnica *flying low*, creada por David Zambrano, basada en la habilidad de ir y volver del suelo de manera eficiente y espontánea. Una de las posibilidades que abre este levantamiento dentro del *flying low* es la del desarrollo a partir de aquí de pasos de suelo sobre cuatro apoyos o como posición previa a un rodamiento.

La descripción del levantamiento desde esta posición sigue el siguiente curso en el ejemplo de la Figura 5.7: la bailarina se incorpora desde la posición decúbito ventral con las manos, pasando a la posición sobre dos rodillas-dos manos; desde aquí incorpora el busto y a continuación pasa a la posición arrodillada sobre una pierna con la planta del otro pie sobre el suelo, siendo estos los apoyos que levantarán la figura.

Este último levantamiento que destacamos como ejemplo, pese a producirse desde una posición ventral, reproduce idéntico procedimiento que los ejemplos anteriores y ultima el levantamiento por fases mediante una subida a la vertical desde la posición arrodillada sobre una pierna y con el apoyo de la planta del otro pie sobre el suelo, desde donde imprime toda la fuerza para la recuperación de la vertical.

**Subsubcódigo sobre dos pies
frontal con apoyo de manos**

Una diferencia notable a destacar en el levantamiento controlado viene marcada por el infante de la Figura 5.8. Aquí su incorporación del suelo se realiza mediante el cambio de apoyos, que pasa de ser dos rodillas-dos manos, a dos pies-dos manos, y desde aquí incorpora el torso. El levantamiento común en danza no viene representado por el proceso que sigue el niño con su acceso a la vertical, tal y como hemos comprobado con los ejemplos precedentes, con lo que podemos decir que se trata de un levantamiento muy específico de la etapa



Figura 5.8- Secuencia del levantamiento con cambios sobre cuatro puntos de apoyo en un niño de 12 meses (aprox.)

infantil que puede utilizarse en situaciones muy concretas en el contexto coreográfico, pero que está lejos de la común utilización del anterior ejemplo de levantamiento sobre un pie que reproduce la imagen de la Figura 5.7.

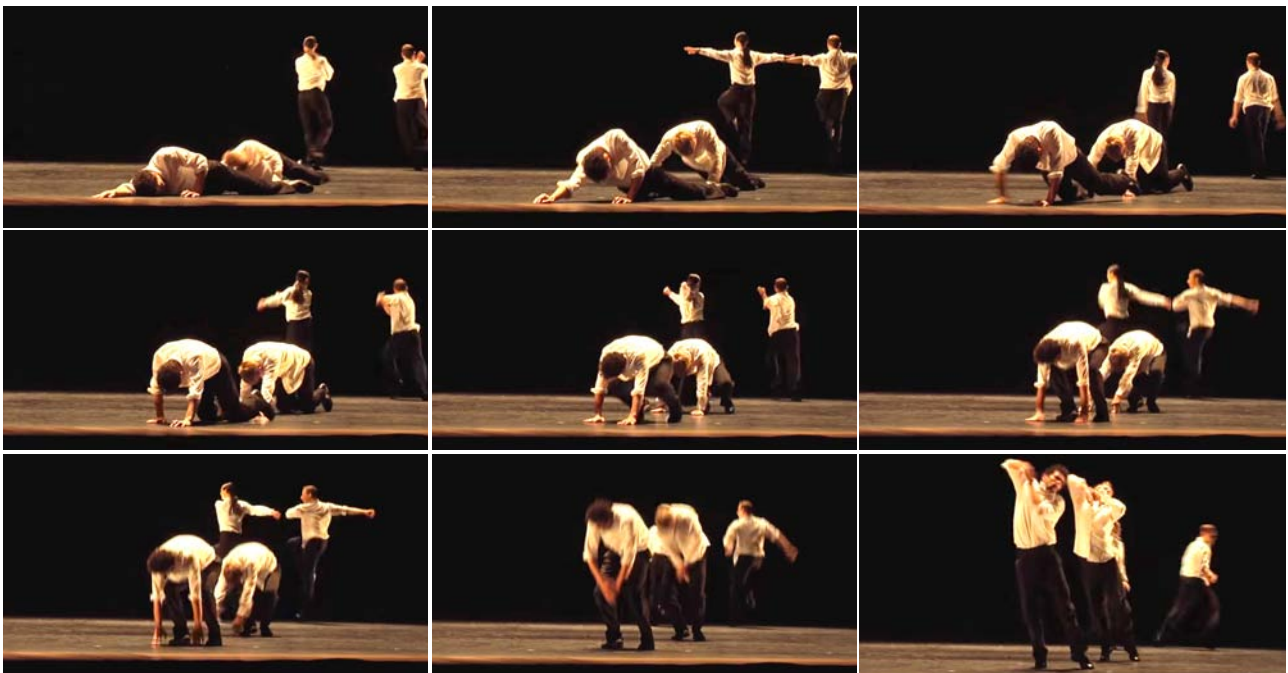


Figura 5.9 - Secuencia del levantamiento con cambios sobre cuatro puntos de apoyo en "Die Grosse Fugue" (1992) de Keersmaeker

A pesar de ser un levantamiento menos común, la *new dance* lo ha trabajado como entrenamiento de alineación del cuerpo (levantamiento en redondo) e incluso lo utiliza en el contexto coreográfico. Destacamos dos ejemplos en ese sentido: el primero, recogido en "Die Grosse Fugue" (1992) de Anne Teresa de Keersmaeker, coreografía creada a partir de la pieza de Beethoven *Die Grosse Fugue* op. 133, donde vemos como los bailarines recuperan la verticalidad sosteniendo primero su cuerpo en cuatro apoyos dos manos-dos rodillas, para pasar a dos manos-dos pies y de ahí a la incorporación del torso sobre las plantas de los dos pies (ver Figura 5.9).

El segundo caso viene de "Le Sacre du Printemps" (1913) en la reconstrucción de Hodson & Archer (1987), en el que vemos el mismo tipo de levantamiento desde la posición decúbito ventral (Figura 5.10).

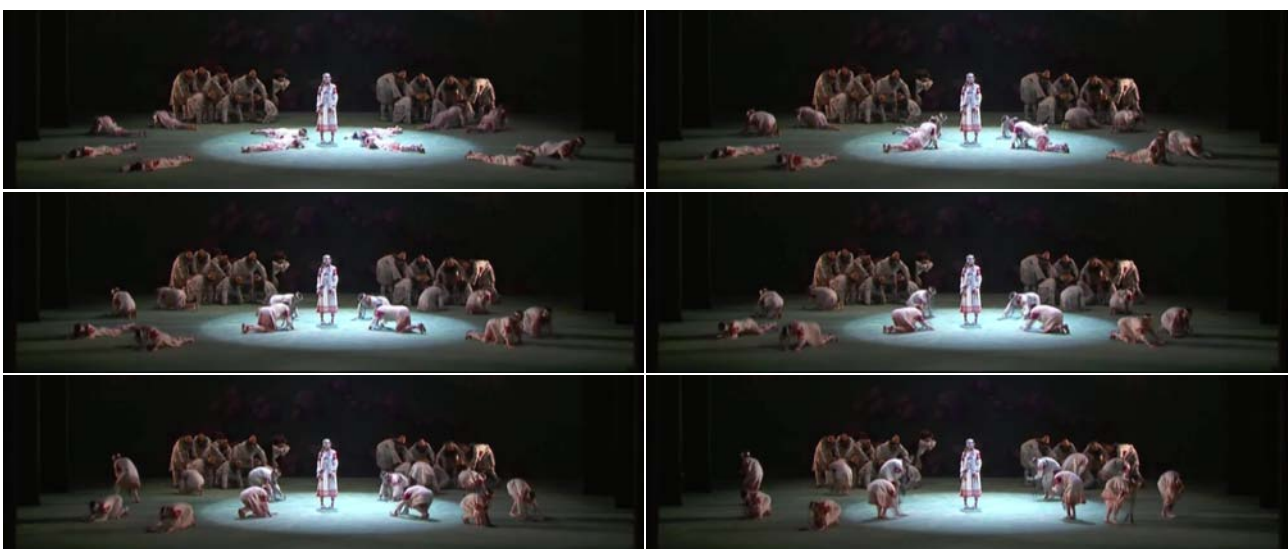


Figura 5.10 - Secuencia del levantamiento con cambios sobre cuatro puntos de apoyo en "Le Sacre du Printemps" (1913) en la reconstrucción de Hodson & Archer (1987)

Los levantamientos desde la posición ventral pueden realizarse a igual rapidez que los laterales, aunque resulte más difícil adquirir velocidad desde esta posición dado que a pesar de contar con más apoyos, en la mayor parte de los casos venimos desde el estatismo, a diferencia de los levantamientos laterales que aún con menos apoyos vienen en su mayoría del rodamiento y aprovechan este ímpetu para el levantamiento, o en caso contrario, permiten describir un giro de suelo en horizontal de 180° y recoger con esto el impulso necesario para una recuperación rápida.

dorsal con apoyo de manos

Este levantamiento sobre dos pies viene marcado por la posición sobre cuatro apoyos boca arriba, y eleva la figura hasta alcanzar la vertical adelantando la cadera en dirección hacia arriba para despegar las manos del suelo y realizar un ascenso que sigue el curso de la pelvis en su elevación. Las piernas pasan de la posición doblada a 90° con respecto al suelo a alcanzar la extensión propia de la figura de pie, y se trata de un paso difícil de realizar que requiere una técnica de control de la posición invertida hacia atrás y su elevación a partir de aquí (ver Figura 5.11).

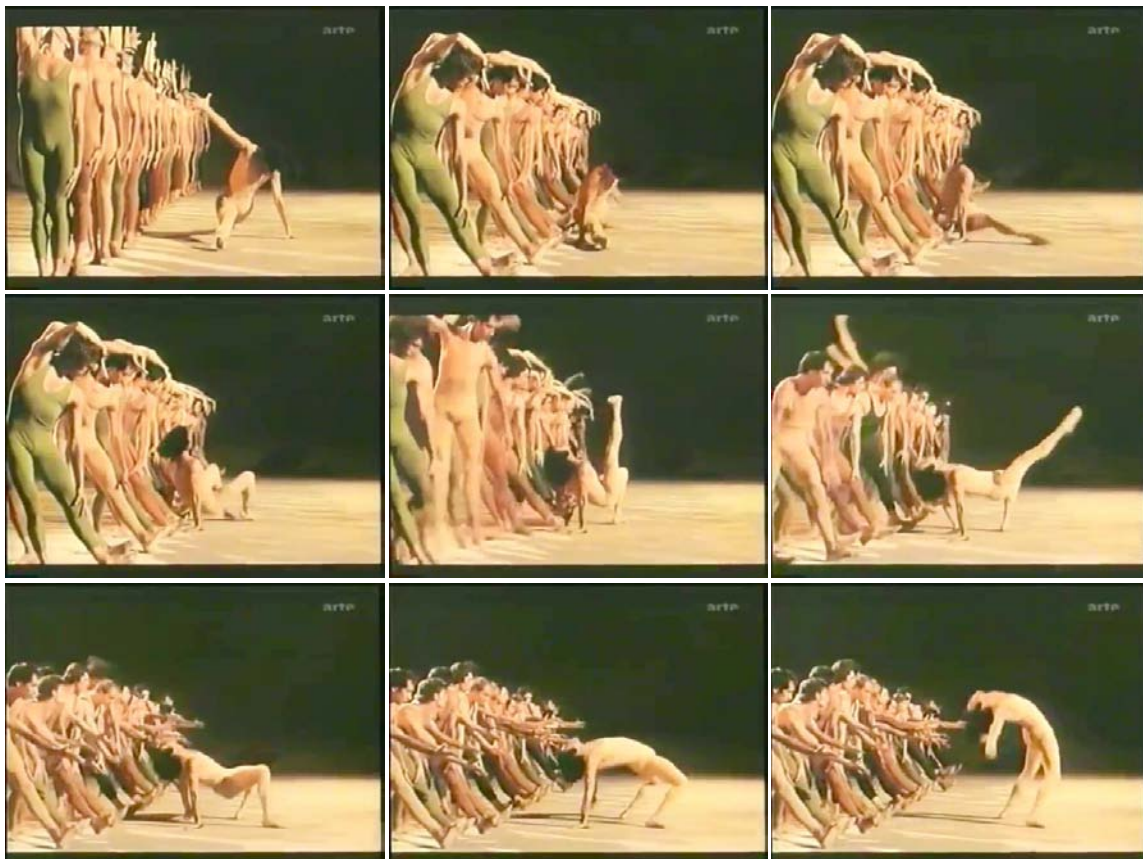


Figura 5.11- Secuencia del levantamiento sobre cuatro puntos de apoyo en posición boca arriba que acaba sobre las dos plantas del pie de "Le Sacre du Printemps" (1913) en la versión de Maurice Béjart (1970)

frontal sin apoyo de manos

Este levantamiento frontal sin apoyos de manos requiere de un impulso hacia atrás a modo de balanceo para poder recolocar la línea del cuerpo sobre la posición en cuclillas y con ello poder levantarse.



Figura 5.12 - Secuencia del descenso sobre dos pies frontal sin apoyo de manos e incorporación a la vertical formalmente simétricos, en "Dansa de Cambra" (2011) de Taiat Dansa & Juan Bernardo Pineda

En el siguiente ejemplo encontramos una de las raras ocasiones donde la bajada y la subida del suelo son simétricas. Se trata de un momento de solo dancístico que realicé en la pieza "Dansa de Cambra" (2011) de Taiat Dansa & Juan Bernardo Pineda, presentado en el festival *Dansa València* de ese mismo año, donde vemos cómo desciendo el cuerpo en redondo hasta depositar ambas rodillas sobre el suelo al mismo tiempo, y vuelvo a despegar ambas rodillas a la vez para incorporar la figura a la vertical (Figura 5.12). En general, las bajadas suelen presentar diferencias formales y de apoyos respecto de las subidas, y este sería un caso sin apoyo de manos atípico porque repite el modo de acceso al suelo y de salir de él.

El levantamiento que realiza Valerie Bettis, asistente de la coreógrafa y pedagoga Hanya Holm, tiene un proceder diferente al anterior ejemplo, ya que la bailarina debe balancearse hacia delante para empezar la recuperación a la vertical. Desde la posición de piernas cruzadas, y aprovechando un terreno con inclinación favorable al sentido de su levantamiento, Bettis recoge su cuerpo hacia delante para facilitar el impulso, y cuando consigue tener un alto porcentaje de su peso sobre la parte inferior de su cuerpo entonces despega los glúteos del suelo con ímpetu para que el movimiento ascendente siga el impulso hasta ponerse de pie. Este levantamiento frontal sin apoyos también se realizaba partiendo de la posición decúbito supino y sin cruzar piernas (ver Figura 5.13).



Figura 5.13- Arriba, secuencia de levantamiento de Valerie Bettis, asistente de Hanya Holm; abajo, secuencia de levantamiento sin apoyo del suelo realizado por sus alumnos del Colorado College (aprox. 1941). Ambas extraídas del documental "Hanya, portrait of a dance pioneer" (1988) producido por Nancy Mason Hauser



Subsubcódigo incorporación

En este apartado, destacamos el levantamiento parcial como una incorporación, que se definirá en este sentido como el ascenso del cuerpo desde el suelo hasta la posición sentada. Este ascenso del cuerpo se realiza por fuerza abdominal, y presenta un contrapeso con las piernas (dobladas por las rodillas o extendidas) para que se produzca la elevación (ver Figura 5.14). Lo realmente importante de esta incorporación es que no te lleva a una posición donde te puedas levantar, y por lo tanto requiere de nuevos movimientos para alcanzar la verticalidad. Efectivamente, desde la posición sentado puedes incorporarte pero no estaríamos hablando de un tipo de ascenso a la vertical que conformaría una fase dentro del levantamiento, sino que se trataría de otro movimiento con sus fases respectivas.

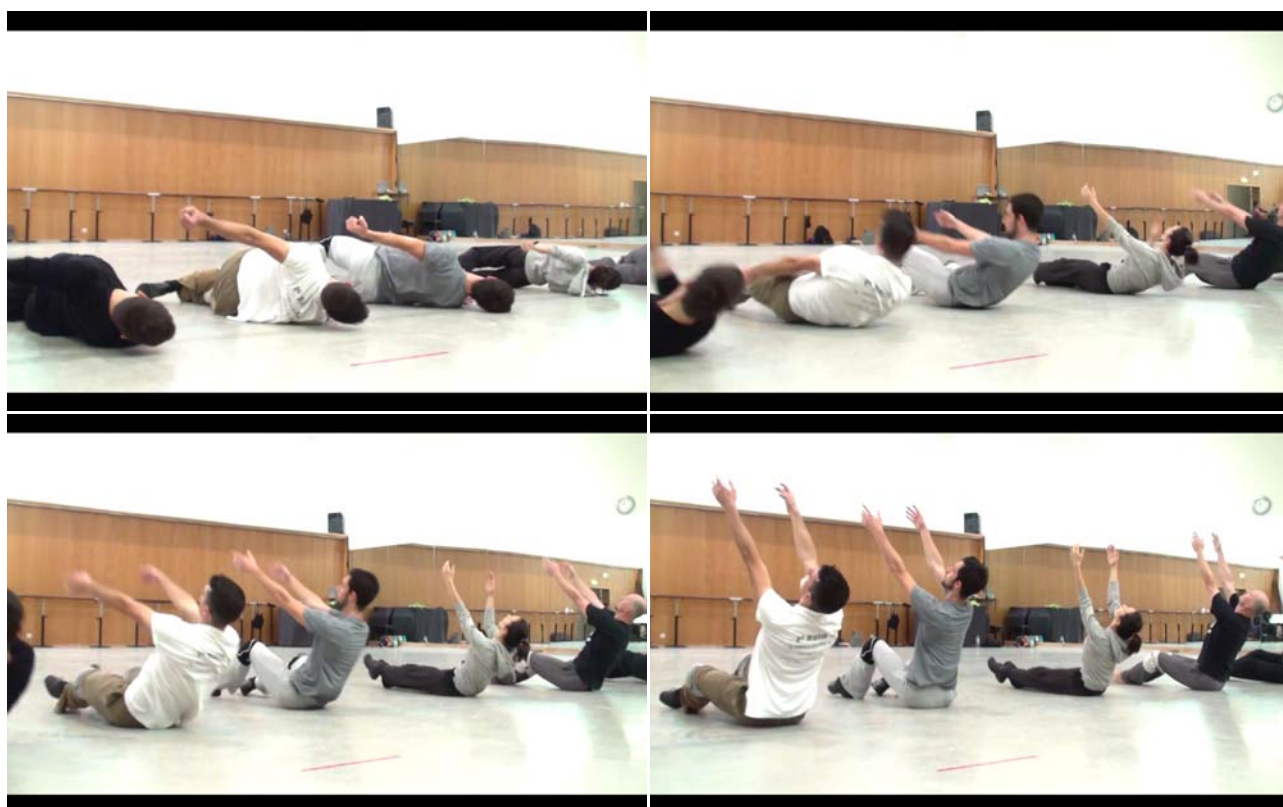


Figura 5.14 - Secuencia del levantamiento frontal en los ensayos de la reposición de "Die Grosse Fugue" (1992) de Keersmaecker, por la *Companhia Nacional de Bailado* en Lisboa (2012)

Subsubcódigo acompañado

El levantamiento acompañado por fases, de carácter lento y parsimonioso, suele darse en dúos de ballet. Siempre es el bailarín el que "ayuda" a la bailarina a incorporarse del suelo, nunca se produce el caso contrario (a excepción del dúo *Le combat des Anges* contenido en la pieza coreográfica de 1974 "Proust ou les intermittences du cœur" de Roland Petit, donde ambos bailarines son hombres). Este apartado destaca el levantamiento que realiza la bailarina siguiendo las indicaciones gestuales del acompañante, que ilustra la acción de ayudar a que esta se reincorpore a la vertical tomándola de los brazos e indicándole la trayectoria que deben seguir para redondear la figura de brazos (ver Figura 5.15).



Figura 5.15 - secuencia del levantamiento acompañado de Odette, con ayuda de Sigfrido

Subcódigo levantamiento impulsado

La subida con energía suele tener un papel fundamentalmente de transición entre el suelo y la posición bípeda. A diferencia de las levantadas lentas, que ilustran tal vez demasiado el momento en que el bailarín se incorpora del suelo acentuando cada paso que da para conseguir la verticalidad, este tipo de subidas pueden marcar un cambio brusco de estado en el bailarín o la coreografía o pueden ser incluso una demostración de virtuosismo en la recuperación de la vertical. De hecho la técnica de este tipo de subidas suele ser muy trabajada y requiere de un control del peso del bailarín absoluto, además de una precisión total en cada movimiento que se da, pues un tropiezo o una mala posición o recogida de peso lleva al desequilibrio del cuerpo y a una probable caída.

Subsubcódigo supino

Los *b-boys/b-girls* de la *street dance* trabajan levantadas insólitas aprovechando la fuerza centrífuga, los impulsos desde apoyos como la espalda o mediante juegos de contrapesos de distintas partes del cuerpo. Una de las subidas con brinco más reconocibles de este estilo aprovecha cualquier movimiento que aterrice sobre la

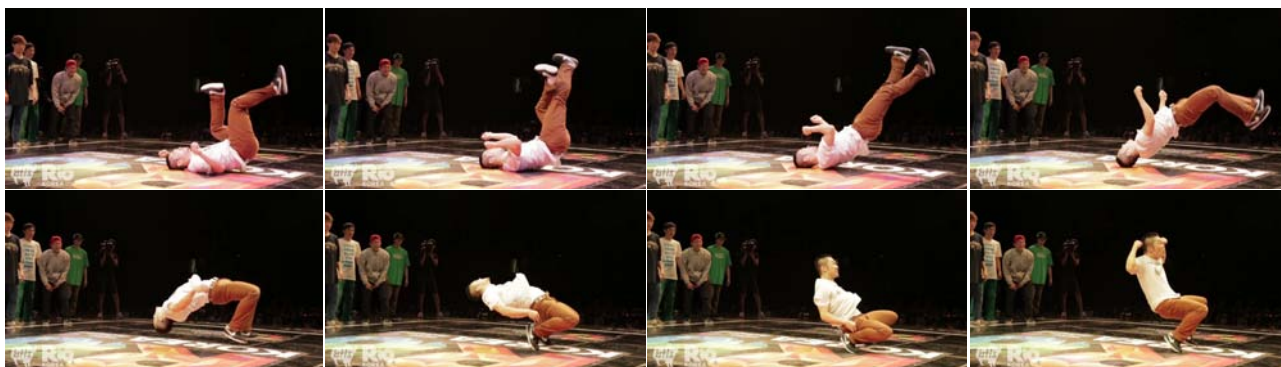


Figura 5.16 - Levantamiento rápido desde la posición decúbito supino en el torneo “BBOY Battle 2012” que enfrentó a los Massive Monkees contra los Iinjo Crew

espalda como ímpetu para impulsar el cuerpo hacia la vertical desde la fuerza del golpe de pelvis en posición supina con la cadera en el aire (ver Figura 5.16).

Subsubcódigo ventral

Este levantamiento impulsado por el tronco, con la ayuda fundamental de las manos, no reviste tanta destreza como el supino que le precede aunque requiere una gran flexibilidad. En este caso encontramos un ejemplo gimnástico de levantamiento desde la posición decúbito ventral donde tanto el tronco superior del cuerpo como la parte central (caderas), soportados por las dos manos en el suelo, realizan un “golpe” de movimiento para levantar de una el resto del cuerpo sobre los dos pies. Primero el torso se despega del suelo para generar una curva en la espalda suficientemente pronunciada cuya tensión servirá de punto de inflexión para un cambio brusco de posición a modo de respuesta inversa donde la cadera se levantará elevando los pies del suelo para hacer entrar las piernas hacia el pecho alineándolas con el centro del cuerpo, y de este modo depositarlos de nuevo en el suelo para conformar una posición estable y erguida (aunque plegada) en el cuerpo del bailarín (ver Figura 5.17). Este tipo de ejercicios, derivados del *animal flow*, juegan con el peso de uno mismo para aumentar la flexibilidad del centro del cuerpo y la fuerza del tronco superior.



Figura 5.17 - Levantamiento rápido desde la posición decúbito ventral

Subsubcódigo lateral

La subida lateral con energía, o con un brinco, necesita de un empuje desde el suelo considerable. Técnicamente requiere que haya cierto dinamismo o ímpetu previo a la levantada, y en este caso se provee desde un cambio de lado rápido sobre posición tumbado lateral como se ve en la imagen que detallamos a

continuación; en este caso, el giro sobre el suelo 180° impulsa el cuerpo acurrucado hacia una idea de verticalidad, permitiendo proyectar la energía del giro hacia un hipotético levantamiento (ver Figura 5.18).



Figura 5.18 - Detalle secuencial de la subida con brinco en la pieza “Die Grosse Fügue” (1992) de Anne Teresa de Keersmaeker

Cuando se alcanza el otro lado con el giro de 180° en el suelo, el cuerpo aprovecha la fuerza para plegarse sobre sí mismo de manera que pueda levantarse mínimamente con el impulso y situar su peso encima de la pierna en contacto con el suelo. Este pequeño gesto es fundamental y resulta ser el instante crítico previo al levantamiento, pues si no se realiza adecuadamente y con la suficiente energía, es imposible subir el cuerpo desde esta posición hasta la vertical.

El levantamiento lateral con ayuda de mano implica determinados movimientos desplegados rápidamente que requieren de una práctica, por lo que podemos decir que se trata de un levantamiento por fases. Primero recupera el tronco superior ayudándose de la mano apoyada en el suelo que permite estabilizar la posición



Figura 5.19 - Descomposición de la subida por fases lateral con apoyo de mano, secuencia de la película “Pina” (Wenders, 2011)

plegada. A partir de aquí, el levantamiento se produce de diversas maneras, o bien propulsando desde la propia mano en el suelo o por el contrario desde la fuerza de los muslos y el resto de los músculos de las piernas (ver Figura 5.19).

Conviene detallar que las subidas laterales con velocidad no requieren de apoyos de manos si se realizan correctamente y con la rapidez y fuerzas preceptivas. En el ejemplo a continuación, el bailarín y coreógrafo Edivaldo Ernesto realiza un levantamiento similar al descrito anteriormente, solo que en este caso la fuerza que permite la elevación del cuerpo viene dada fundamentalmente por la posición en medias puntas de los pies, atrasados con respecto a la línea del cuerpo, y el desequilibrio que provoca la posición adelantada de su cuerpo que permite una subida por contraste de fuerzas (ver Figura 5.20). Aquí Ernesto viene de un rodamiento en el suelo, y a pesar de marcar la elevación del tronco superior con las manos en el suelo, no son estas las que incorporan realmente su cuerpo. Se trata de un levantamiento muscular que desequilibra la línea del cuerpo y aprovecha la tendencia a subir junto al impulso proveniente del contrapeso de las piernas para elevar su figura.



Figura 5.20 - Secuencia del levantamiento de Edivaldo Ernesto en la improvisación "Access to the Road" (2014) en Volksroom

Subcódigo trepar (subir)

En el film "Der große Sprung" (1927) de Leni Riefenstahl encontramos un ejemplo del subcódigo trepar que busca, mediante la filmación del movimiento en la pared de una montaña real, reconstruir cinematográficamente este tipo de elevación de la figura humana en el marco de la continuidad de planos (ver Figura 5.21). Otro caso muy similar y de igual trascendencia para el cine y la danza lo encontramos en "At Land" (1944) de Maya Deren, donde observamos otra escena en la que se trepa por las raíces de un árbol. Ambos casos están protagonizados por las propias directoras, que conviene recordar también eran bailarinas (ver Figura 5.22).

Lo interesante de este tipo de elevación es que posiciona al cuerpo en una situación permanente de control-descontrol dado que se invierte la situación de sostenimiento del cuerpo y la relación de este con la superficie y sus puntos corporales de contacto. La fuerza en este caso reside mayormente en los brazos y manos, que deben



Figura 5.21 - Secuencia donde vemos a Maya Deren trepando por el tronco hasta alcanzar la mesa en "At Land" (1944)



Figura 5.22 - Secuencia del trepamiento sobre la pared en "Der große Sprung" (1927) de Leni Riefenstahl

sujetar y tirar al mismo tiempo, mientras que las piernas aseguran de forma precaria cada paso que se escala. La secuencia de contactos del cuerpo en este suelo vertical que supone la superficie de la montaña o de las raíces de árbol permite emparejarla con los desplazamientos de cuatro apoyos en el suelo, y salvo que aquí el peso no se deposita en la pared por pura cuestión de fuerza gravitatoria, el resto de puntos de coincidencia

como las partes que contactan con el suelo, fundamentalmente el torso, o la calidad de desplazamiento que se establece en éste, como el arrastre, se repiten en la acción de reptar en la pared.

También conviene resaltar el relieve de la pared (puntos de apoyo) y la inclinación de la pared-suelo respecto al movimiento, simplemente para decir que va a condicionar tanto los puntos de apoyo como el esfuerzo muscular, el tipo de desplazamiento y la posición del cuerpo.

En *At Land* retuerce el torso con precisión agotadora mientras escala el tronco de madera de un árbol; repta a través de la mesa de un banquete como si nadara, corpórea pero, en cierta medida, ingrávida. Meshes... se desarrolla al ritmo de sus zancadas; los estiramientos de sus brazos son controlados y gráciles, sus extremidades se deslizan por las superficies de paredes y pasillos....Deren conceptualizó la cámara como un «participante activo» en la creación de sus danzas fílmicas: la cámara no solo podía conseguir atributos de la danza a través de las repeticiones, las expansiones, las aceleraciones y las atenuaciones que su mecanismo podía poner en movimiento, sino también que su flexibilidad, como instrumento de mano, permitía que los movimientos de la cineasta se incorporaran a la película...Dirigir, para Deren, era bailar: un trabajo que lucha para aligerarse, una exhibición de esfuerzo liberándose del peso.

(Cleghorn, 2016, p. 37).

Un último ejemplo en este apartado, digno de mencionar, lo constituye el deporte extremo *parkour* y su expresión relacionada con la acción de reptar. El *parkour* es un arte del desplazamiento que se desarrolla en el medio urbano o natural, y consiste en ir superando todos aquellos obstáculos que se presentan durante el

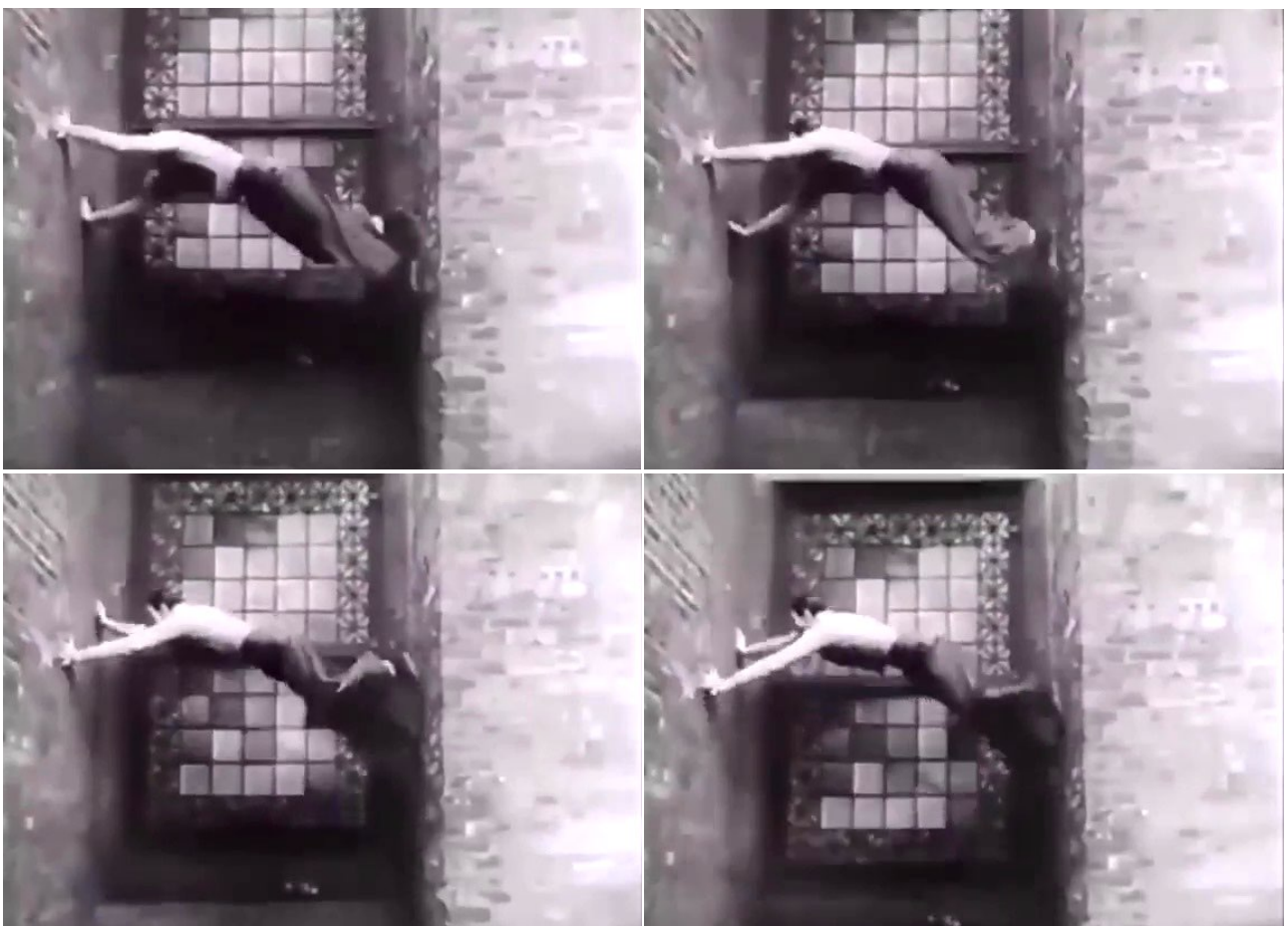


Figura 5.23 - Secuencia de la acción de trepar con cuatro apoyos sobre una doble pared (circa 1930)

trayecto, como los muros, las verjas u otros desniveles arquitectónicos (sean estos de mayor o menor magnitud o tamaño) con las posibilidades que brinda el cuerpo humano a nivel motor y de la forma más fluida y eficiente posible. Este deporte, de alta exigencia en cuanto a la técnica física y mental (requiere una gran concentración y entrenamiento contra el propio miedo, entre otros) permite sortear las diferentes alturas y acceder a las diferentes superficies que se disponen en el recorrido mediante el salto, la voltereta, la acción de reptar, deslizarse o colgarse por los espacios y estructuras que los componen. Tal es el caso de la Figura 5.23, una imagen fechada durante los años 1930 en la ciudad de Nueva York, donde un individuo (supuestamente John Ciampa, según investigaciones publicadas aquí: <http://www.ridleymcintyre.com/did-a-1930s-daredevil-really-invent-parkour/>) trepa por el espacio entre dos muros como si caminase por ellos de manos y pies.

Por último, conviene resaltar que en ocasiones la danza ha sustituido las paredes, rocas o raíces de árbol sobre las que trepar para alcanzar la cima, por apoyos de los compañeros de baile, permitiendo mediante la construcción de grupos humanos la coronación de determinadas alturas cuando se trata de trepar. Tal caso lo encontramos en el film de danza “Sink or swim” (2014) de Michiel Vaanhoud, donde podemos ver como en la Figura 5.24 un grupo de adolescentes bailarines ayuda a su compañero a trepar para salir de una piscina vacía.

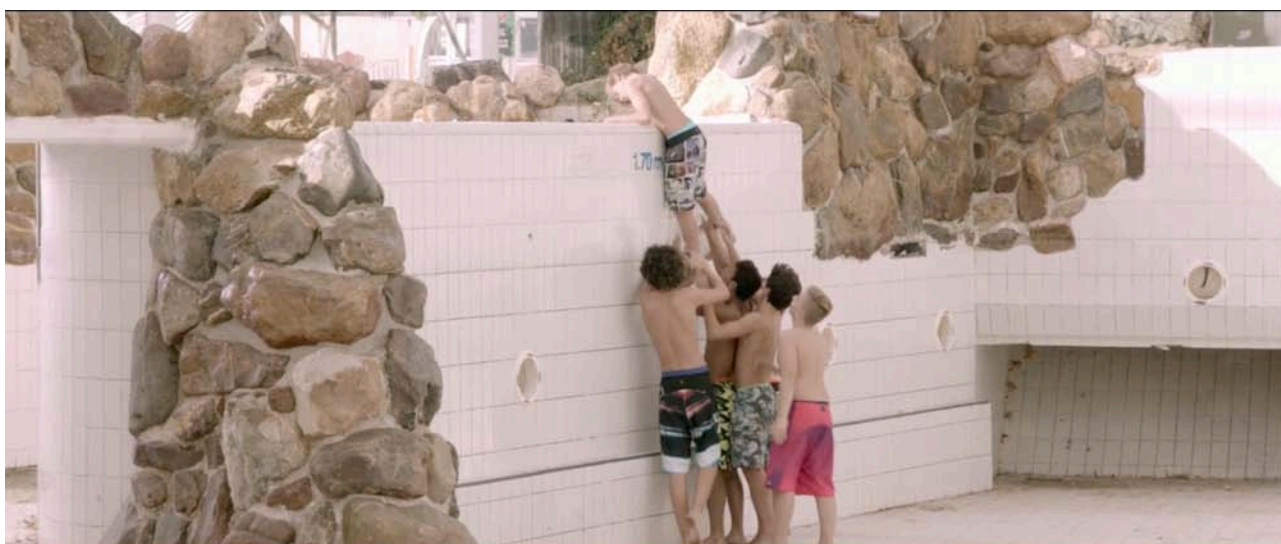


Figura 5.24 - Secuencia en la que el grupo ayuda al bailarín que trepa a salir de la piscina en “Sink or swim” (2014) de Michiel Vaanhoud

Subcódigo salto in situ

La palabra *salto* proviene del latín, y tiene tres acepciones¹ : danzar, saltar o subir. De ello se deriva *saltare*², que significa bailar con gestos y pantomima, y *salto*, que significa bailarín. El salto es uno de los movimientos que definen a la danza, sea cual sea su estilo, época o tendencia, y supone entre otras cosas el culmen del virtuosismo de un bailarín, ejercicio de destreza inigualable y un acceso a la ingravidez que se reescribe permanentemente y a lo largo de los siglos en toda coreografía que se precie.

¹ Recuperado de: <https://es.glosbe.com/la/es/salto>

² Recuperado de: <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=salto>

El salto como tal lo hemos desarrollado convenientemente en la categoría de desplazamiento horizontal con respecto al suelo, puesto que son pocas las disquisiciones que se pueden hacer sobre el salto estático y es en el desplazamiento donde encontramos el despliegue de todas sus posibilidades. Históricamente, el salto fue notado en el contexto del ballet como un paso más allá en la carrera hacia el virtuosismo, pero también como último eslabón técnico a superar para separarse definitivamente del suelo:

El gran repertorio de elevaciones es, como el vocablo lo indica, el abandono del suelo por el bailarín para continuar sus movimientos en el aire. Si todo lo anterior constituye, por decirlo así, el solfeo de la danza, ahora entramos dentro de su virtuosismo. En principio, los saltos parten de una posición determinada con su actitud correspondiente; se continúan en el aire como si se estuviese en tierra y se regresa al punto de partida. Pero, entre tanto, pueden cambiarse las posiciones de los pies, pueden separarse y juntarse (*assemblé*) siempre en el aire, y pueden, tan lejos del suelo como lo permita el arte del bailarín, hacerse *battements* y *developpées*; también pueden hacerse *jetés*, grandes o chicos, con vueltas de costado, y el llamado *jeté passé*, que engendra el bello movimiento de lanzar las dos piernas juntamente hacia atrás o hacia adelante como figura central de todo el proceso.

(Salazar, 2003, p. 136).



Figura 5.25 - Fotograma de un salto en "Event" (2011) de Timo Wright

El mecanismo de este movimiento in situ que vemos en la Figura 5.25 es igual en todas las tendencias de danza: el cuerpo prepara su propulsión descendiendo el centro de su posición y acercándolo más al suelo mediante el pliegue de rodillas u otras extremidades sobre las que se sostenga el cuerpo, las piernas u otras extremidades se extienden con el impulso de elevarlo hasta la posición suspendida fuera de todo contacto con el suelo; en la fase final éste permanece suspendido momentáneamente hasta que cae al suelo en la posición respectiva.

Código levantamiento acompañado

Este tipo de levantamientos presentan diversidad de formas de ascender un cuerpo propulsado fundamentalmente por el *partenaire* que hace el papel de portador en la acción de levantar. El bailarín portado suele representar un papel pasivo o semi-activo en todos los casos.

Subcódigo controlado con apoyo de partenaire

La subida controlada con apoyo del bailarín acompañante es una figura recurrente que puede presentar diversas modalidades. En este caso, la figura que ponemos como ejemplo (ver Figura 5.26) es un dúo que parte de la posición sentada, desde la que el bailarín levanta a su compañera sujetándola por la cintura con la fuerza de sus brazos ayudándole así a alcanzar la verticalidad. La bailarina, una vez alcanzada la estabilidad con la única pierna con la que mantiene el contacto con el suelo, continúa la dinámica de subida ya desde su propia fuerza motora sobre una pierna. Esta subida está mínimamente controlada por la bailarina, que sujeta con tensión su cuerpo y mantiene correctamente su posición para que el partenaire le ayude, siendo éste el que lleva a cabo toda la fuerza inicial del levantamiento. El apoyo/fuerza para el movimiento en este ejemplo se produce en la espalda baja de la bailarina con la acción de sujetarla e impulsarla del partenaire, que queda en el suelo, y sin duda este apoyo posibilita el levantamiento sin el cual hubiese estado imposible realizarlo (habría sido otro tipo de subida desde el suelo).

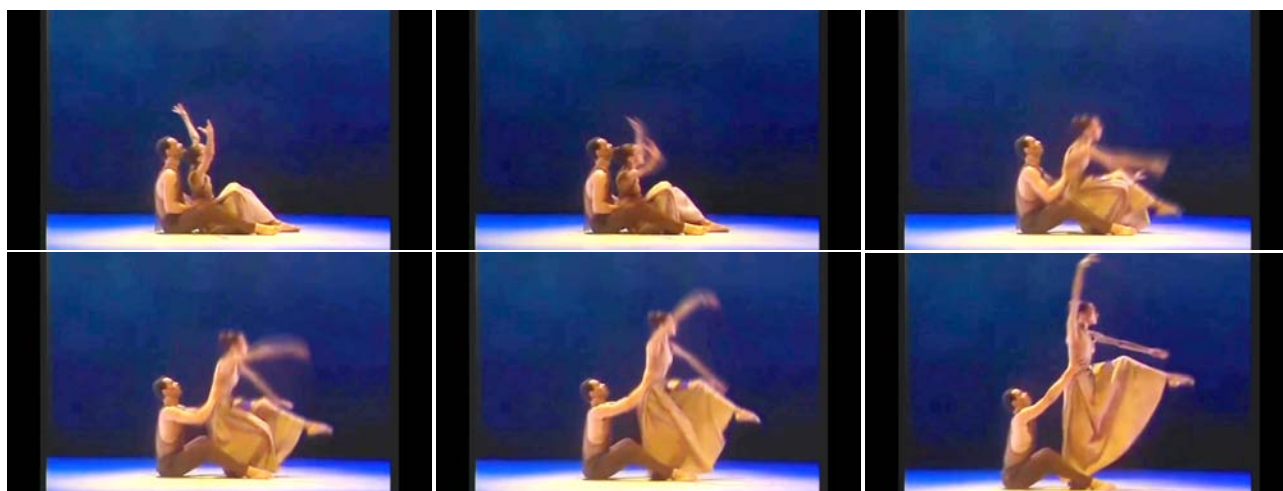


Figura 5.26- Secuencia de la subida controlada con apoyo en “Revelations” (Ailey, 1960)

Subcódigo propulsado por otros

En el levantamiento propulsado por otros, el cuerpo que es levantado permanece inactivo en todo el proceso del levantamiento, aunque es receptivo a los apoyos propulsores de sus compañeros bailarines y reacciona a su impulso desplazándose, modificando su postura o simplemente retomando su energía para continuar bailando una vez recompuesta la vertical o la estabilidad. Se trata de un levantamiento muy practicado en la técnica *contact improvisation* que persigue experimentar el peso del partenaire de baile, siendo este un caso donde el cuerpo del bailarín pasivo suelta conscientemente su peso sobre el cuerpo o las extremidades de otro u otros

bailarines, derivando su gestión en ellos que resuelven desplazando el cuerpo de un lugar a otro o de una posición a otra.

En el film de danza “Sink or swim” (2014) de Michiel Vaanhold encontramos el levantamiento del cuerpo de un bailarín por un grupo de bailarines. Este deja su peso en manos de sus partenaires, y es levantado en volandas. En este caso encontramos dos momentos relevantes a destacar: en un primer momento, la propulsión que se realiza al cuerpo del bailarín hasta que alcanza el nivel más alto de la posición, y en segunda instancia la carga que realizan del cuerpo del bailarín y los movimientos consiguientes en los que lo bajan y suben en la posición emulando los movimientos de un cuerpo buceando en el agua (Figura 5.27).



Figura 5.27 - Secuencia del levantamiento propulsado por otros en “Sink or swim” (2014) de Michiel Vaanhold

La secuencia que detallamos a continuación proviene de la pieza “Free Fall” (2015) de Friedman. Aquí aparecen dos bailarines en el suelo y tienen a una partenaire tumbada sobre ellos. La acción consiste en levantar desde aquí a la bailarina mediante la fuerza de piernas y brazos hasta que la consiguen resituar en la vertical (ver Figura 5.28). Este caso presenta diferencias notables en su posición respecto del anterior ejemplo, puesto que aquí la bailarina es levantada desde la espalda, y queda también a espaldas de los bailarines propulsores. Todo lo contrario del caso anterior, donde el bailarín queda a ojos del grupo sobre sus cabezas.



Figura 5.28 - Secuencia del levantamiento por otros, de la pieza “Free Fall” (Fridman, 2015)

Otro ejemplo interesante de resaltar es el que encontramos en la Figura 5.29. En esta pieza de videodanza, vemos como uno de los dos bailarines yace en el suelo y es incorporado a la vertical por su partenaire que le tira del brazo. Este movimiento suele reproducirse en muchas otras piezas de danza, y en este caso se trata de un levantamiento propulsado por un partenaire que pertenece a la pieza “Fall” (2017), donde vemos a Rauf Yasit (verdadero nombre del bailarín RubberLegz) tirando del brazo de su compañero para levantarlo usando toda su fuerza en ello, mientras que James Gregg recompone su figura participando en un último momento de su recomposición vertical.



Figura 5.29 - Secuencia de levantamiento controlado con apoyo de partenaire en “Fall” (2017), de RubberLegz y James Gregg

La subida invertida propulsada supone un raro avis dentro de este apartado. En la Figura 5.30 de Pina Bausch encontramos esta subida atípica, donde el peso para levantar el cuerpo de la bailarina lo sostiene por completo el bailarín acompañante, mientras que ella recompone su figura desde la posición boca abajo dando pasos hacia atrás y aprovechando el papel de contrafuerte de su acompañante, que la sostiene por los hombros, para alcanzar la verticalidad de manera dinámica.



Figura 5.30 - Descomposición de la subida inversa con apoyo del bailarín por los hombros, secuencia de la película “Pina” (Wenders, 2011)

Subcódigo levantamiento *porté*

Otras maneras de levantamiento con respecto al suelo las encontramos en los famosos *porté/portée* balléticos. El *porté* se caracteriza por definir la carga o levantamiento con respecto al suelo de un partenaire para transportarlo a otro punto del espacio generalmente mediante la fuerza de los brazos. La técnica de este movimiento requiere práctica para realizarlo correctamente, y en el lenguaje del ballet encontramos diversas variantes que ya destacamos en la categoría de movimiento horizontal del cuerpo con respecto al suelo. No obstante, conviene resaltar aquí las diferencias que encontramos entre este tipo de *porté* y los levantamientos por carga en el *contact improvisation*. A pesar de tener un procedimiento similar, el *porté* clásico que vemos en la Figura 5.31 (o los no tan clásicos, tal y como referenciamos en la Figura 5.32) requiere de los brazos para levantar al partenaire, mientras que en el *contact*, el trabajo del levantamiento por carga (al menos los ejemplos de carga que hemos referenciado como aporte de esta técnica) se realiza mayormente sin brazos para trabajar el

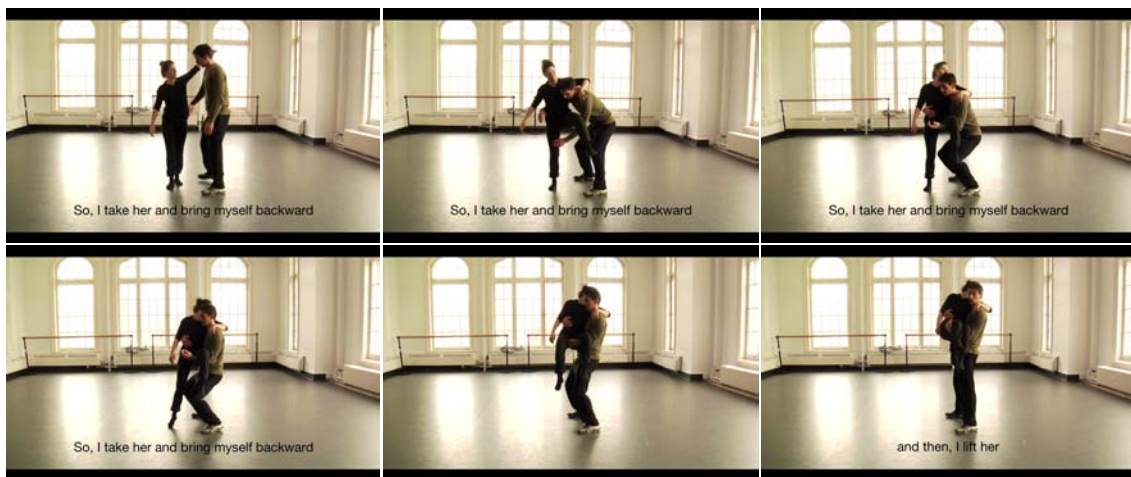


Figura 5.31 - Secuencia de la técnica básica del levantamiento *porté* en la danza clásica del video tutorial de



Figura 5.32 - Secuencia del levantamiento *porté* en “Monchichi” (2011) de Wang/Ramirez

intercambio de pesos sin manipulación y mediante el sostén del peso del partenaire por la cadera (en el nivel medio del cuerpo) y los hombros (el nivel superior).

Subcódigo levantamiento por carga

Este levantamiento propio del *contact improvisation* se caracteriza por aprovechar la dinámica del cuerpo del partenaire en la recuperación de un movimiento que tiende a la verticalidad o la posición bípeda, para llevar nuestro peso a un punto donde pueda recogerlo en su fase de recuperación y lo cargue hasta alcanzar el punto final del movimiento. Este tipo de levantamiento puede producirse frontal, dorsal o lateralmente, e implica un pacto previo entre los bailarines (aunque se trate de una mirada segundos antes de que se produzca el movimiento) para que ambos confirmen la responsabilidad autoasignada en la carga y puedan desarrollar el paso correctamente (ver Figuras 5.33 y 5.34). A diferencia de los casos anteriores la actitud activa o “despierta”, como gusta llamar en terminología *contact*, del bailarín portado es aquí fundamental, puesto que un cuerpo portado que no controle y gestione su peso se convierte en una carga imposible de sostener o levantar, además de ser cero dinámica para el portador con lo que se anula automáticamente un levantamiento de estas características cuando el cuerpo del portado pesa mas de la cuenta o no sostiene la línea de su cuerpo.



Figura 5.33 - Secuencia del levantamiento por carga en curso de CI "From Zero to Flying" impartido por Scott Wells (Atenas, 2016)



Figura 5.34 - Secuencia del levantamiento por carga lateral llevado a cabo por Blake Nellis y Aaron Brando en el *Earthdance* de Massachussets (EUA, 2009)

Subcódigo levantamiento mixto (por carga + *porté*)

Este levantamiento de técnica mixta, una mezcla del realizado por carga y del *porté*, lo encontramos en la pieza “Dansa de Cambra” (2011) de Juan Bernardo Pineda y Taiat Dansa, en la que participé como bailarín. En ella vemos como un grupo de bailarines me levantan desde la posición bípeda erguida hasta la horizontal suspendida en el aire. La operación presenta dos tipos de levantamiento: Ramón Vera se sitúa por detrás de mí, y espera el momento en que vuelco mi cuerpo en recto hacia atrás; entonces coloca la coronilla de su cabeza entre mis omoplatos, mientras que Meritxell Barberá e Inma García levantan mis piernas del suelo mediante un *porté*; mi cuerpo sigue así la dinámica del vuelco mientras los tres partenaire comienzan a caminar, de manera que el peso de mi tronco cae sobre la cabeza de Ramón e Inma y Meritxell acaban de subir mis piernas hasta la posición horizontal en paralelo al suelo (ver Figura 5.35).

Este tipo de levantamientos requieren dos o más de dos partenaire, para que se pueden producir diversas formas de levantamiento en una misma acción. Se trataría de una característica propia dentro del levantamiento grupal, que no lo hemos tratado aquí como tal pero en cuya caractereología también se encuentra una preeminencia del cuerpo portado pasivo en manos del grupo o *corps de ballet*.



Figura 5.35 - Secuencia del levantamiento por carga + *porté* en “Dansa de Cambra” (2011) de Juan Bernardo Pineda y Taiat Dansa

Subcódigo levantamiento por intercambio de pesos

Este subcódigo describe los levantamientos que se realizan por el intercambio de pesos, juego mayormente desarrollado por parejas en el *contact improvisation* como forma dinámica sencilla que lleva a la comprensión del

peso del compañero y nuestra dependencia de él para llevar adelante cualquier movimiento en esta posición. La posición donde se inicia este levantamiento siempre parte del suelo o cerca de él, ya sea sentados, tumbados o a escasos centímetros de la superficie, y se fundamenta en ceder tu peso y el control del mismo mediante el apoyo en tu compañero, que puede ser espalda con espalda, lateral con lateral o frontal con frontal. El levantamiento se produce justo cuando ambos lo deciden, y el proceso de alcanzar la verticalidad supone un constante dar y recibir información del compañero sobre el peso, equilibrio, posición y dirección de su cuerpo, a la vez que nuestro cuerpo realiza el mismo envío de información al partenaire (ver Figura 5.36).



Figura 5.36 - Secuencia del levantamiento por intercambio de pesos en “Sink or swim” (2014) de Michiel Vaanhold

Discusión

En esta categoría hemos descrito las diferentes posiciones y los modos para el acceso a la posición bípeda desde el suelo, su técnica y proceder. El levantamiento resulta fundamental no sólo como elemento del lenguaje coreográfico, también realiza labores de puente entre niveles con respecto al suelo, y puede llevarse a cabo en variedad de calidades, desde un carácter más virtuoso controlado hasta el propulsado por un grupo de bailarines sobre un *partenaire*.

Dentro del levantamiento activo, conviene destacar que las piernas son más importantes para el impulso del levantamiento de un cuerpo que los brazos, puesto que las últimas extremidades que se despliegan para alcanzar la verticalidad son las piernas y si no venimos de una posición cómoda para ellas, entonces necesitaremos añadir otros pasos para ello.

Encontramos un desarrollo interesante desde las subidas o *porté* del ballet clásico hasta los levantamientos del *contact*, donde podemos comprobar un cambio importante en el papel del bailarín portado hacia una mayor autogestión de su peso, pero también en el modo en que se suele proceder al levantamiento del *partenaire*. Mientras que en ballet el *porté* requiere de un bailarín portador activo que baje su centro del cuerpo para alcanzar las piernas de su *partenaire* portado, en el *contact* hay un intercambio real de peso aplicado para los levantamientos donde ambos bailarines que participan adoptan un papel activo tanto en su rol de portador como de portado. También es necesario remarcar la diversidad de levantamientos que adopta este género de nueva danza, destacando la no utilización de los brazos para levantar como vemos en el *porté* del ballet, sino mediante levantamientos por carga (donde ambos bailarines implicados se hacen responsables de su peso y del peso del *partenaire*), mixtos (*porté* + carga) o por intercambio de pesos como formas eminentemente *new dance* con un carácter de no manipulación del *partenaire* portado que ofrece nuevas fórmulas inteligentes de levantar los cuerpos.

Categoría desplazamiento respecto al suelo

Código desplazamiento con apoyo troncal _____	282
Subcódigo decúbito supino -----	282
Subsubcódigo acciones combinadas	282
Subsubcódigo saltar	283
Subcódigo decúbito lateral -----	284
Subsubcódigo acciones combinadas	284
Subsubcódigo salto.....	286
Subcódigo decúbito prono (o ventral)-----	287
Subsubcódigo acciones combinadas	287
Subsubcódigo gusano (arrastre).....	289
Subsubcódigo worm breakdance (salto).....	290
Subcódigo arrastre pasivo (por manipulación)-----	291
Subcódigo rodamiento -----	291
Subcódigo deslizamiento -----	297
Código cuerpo recostado _____	299
Subcódigo acciones combinadas -----	299
Código cuerpo sentado _____	301
Subcódigo acciones combinadas -----	301
Subcódigo caminar -----	302
Subcódigo saltar-----	303
Código cuerpo arrodillado _____	304
Subcódigo caminar -----	304
Subcódigo correr -----	304
Subcódigo saltar-----	305
Subcódigo deslizar -----	306
Código con un apoyo _____	307
Subcódigo monópodo -----	307
Subsubcódigo saltar	307
Subsubcódigo deslizar	309
Código con dos apoyos _____	312
Subcódigo bípedo-----	312
Subsubcódigo andar no estilizado	312
Subsubcódigo snakehips y derivados	316
Subsubcódigo andar sobre talones	319
Subsubcódigo andar estilizado	320

Subsubcódigo en pointe	322
ballet	323
cakewalk	325
twist	326
Subsubcódigo correr	327
Subsubcódigo deslizar	331
Tecktonic (TCK)	332
Subsubcódigo derrapar	334
Subsubcódigo saltar	335
Subcódigo bípedo (apoyando los brazos) -----	340
Subsubcódigo sobre objeto en transformación	340
Subsubcódigo sobre elemento móvil.....	342
Subcódigo bímano-----	342
Código con tres apoyos_____	345
Código con cuatro apoyos _____	347
Subcódigo brazos motores y piernas pasivas-----	347
Subcódigo manos-rodillas -----	348
Subcódigo manos y pies -----	352
Subcódigo manos y pies en supino-----	355
Subcódigo otros andares animales -----	356
Código voltereta_____	363
Discusión_____	365

Categoría desplazamiento respecto al suelo

Esta categoría estudia los desplazamientos en la horizontal respecto al suelo. A partir del análisis de los apoyos del cuerpo, codificamos las distintas posibilidades de movimiento que se pueden hacer en este sentido, siendo las más comunes caminar, correr, saltar, arrastrarse, rodar y deslizarse.

Categoría desplazamiento respecto al suelo

Ya hemos tratado los apoyos en la categoría de contacto de áreas del cuerpo respecto al suelo, lo cual es esencial para esta tesis. Pero más importante es aún definir los movimientos que podemos hacer con los diferentes apoyos, dado que hablamos de danza y el movimiento lo define todo. Aquí de nuevo, la técnica dancística ha necesitado desarrollar nuevas maneras aparte de los desplazamientos con apoyos más convencionales, como son pies o manos, y hemos estudiado ejemplos como el de “Nux Vómica” (1994) de Juan Bernardo Pineda, que trata de ir más lejos con las posibilidades del desplazamiento en el suelo mediante otras áreas del cuerpo, como e.g. el tronco. En ballet, aunque a veces pueda presentar alguna posición cuadrúpeda, no hemos encontrado ningún desplazamiento de suelo.

Código desplazamiento con apoyo troncal

El significado del concepto decúbito es que se trata de una postura corporal que implica estar tumbado, acostado o yacente. Deriva de la palabra latina *decumbere* («tumbarse», «acostarse», «yacer»). Este significado define una parte de la utilización del suelo que aquí tratamos, en concreto respecto al apoyo del tronco en el suelo. Puede ser una posición yacente, sin tensión corporal y peso dejado, o puede ser una posición que indica tensión, como en el butoh. Por lo tanto, mantenemos el término decúbito pero lo redefinimos como el apoyo del tronco (espalda, pecho, costado) sobre el suelo.

Desde esta posición no puedes correr, pero sí caminar, arrastrarte o saltar. Algo importante a destacar es que en este tipo de posiciones generalmente encontramos ejemplos de acción combinada (a excepción del arrastre gusano), pues mientras que las piernas pueden realizar la acción de caminar o de ser arrastradas, el torso tan sólo puede ser accionado mediante arrastre cuando se trata de desplazamiento. Está la excepción del suelo elástico, donde el contacto con el suelo se realiza ante todo con apoyo del tronco, espaldas o torso.

Subcódigo decúbito supino¹

Subsubcódigo acciones combinadas

En esta posición encontramos al bailarín (Wim Vandekeybus) caminar con los pies mientras arrastra el torso. Se trata de una acción combinada en este tipo de subsubcódigo que aparece en la pieza “IT” (2011) de Vandekeybus y Cherkaoui, donde la fuerza motora se ejerce por el caminar de las piernas plegadas y las



Figura 6.- “IT” (2011), de Wim Vandekeybus y Sidi Larbi Cherkaoui

¹ Posición corporal acostado boca arriba, generalmente en un plano paralelo al suelo.

plantas de los pies en el suelo para tal efecto. El desplazamiento en decúbito supino requiere posicionar las plantas de los pies en contacto total o parcial sobre el suelo para producir la acción de caminar o arrastrar (ver Figura 6.).

Otra posibilidad que incorpora la cama elástica es la del desplazamiento combinado mediante salto sobre espalda y sobre manos en posición del cuerpo invertida. Este tipo de suelo permite precisamente realizar traslaciones espaciales de este modo dado que la caída y contacto con el suelo por la espalda o el tronco no reviste daño y permite incorporar el salto como posibilidad dentro de esta posición (ver Figura 6.2).



Figura 6.2 - Secuencia de un desplazamiento combinado con saltos sobre cama elástica

Subsubcódigo saltar

El *breakdance* ha desarrollado multitud de posibilidades de traslación dado que los apoyos invertidos han creado nuevas formas de desplazarse. En el caso que nos ocupa, este movimiento proviene de un *windmill*² que termina en posición decúbito supino, inercia que aprovecha el bailarín para saltar impulsando su



Figura 6.3 - Secuencia del desplazamiento mediante salto en posición decúbito supino en la BBOY Battle 2012 entre los Massive Monkees y los Jinjo Crew

² El *Windmill* o "Molino" (algunos lo abrevian como Mill) es uno de los más reconocidos *power moves* del *breakdance*. El *breaker* gira su torso continuamente en forma circular sobre el suelo, de un lado al otro de la parte superior del pecho, hombros y espalda, mientras hace girar sus piernas en forma de V por el aire.

espalda y mediante giros horizontales en el aire volver a caer al suelo en decúbito supino (ver Figura 6.3). Lo realmente destacable de este salto es que en ningún momento utiliza otro apoyo sobre el que propulsarse que no sea la propia espalda, y lo repite durante al menos cuatro veces, en desplazamiento por el espacio escénico, sin variar un ápice la intensidad o el tipo de apoyo/impulso.

Subcódigo decúbito lateral

En esta posición encontramos también ejemplos de acciones, mayormente combinadas. Las piernas de nuevo se pliegan para permitir que los pies depositen parcial o totalmente la planta con la que poder ejercer presión sobre el suelo para motivar un desplazamiento del cuerpo. El costado del tronco superior del cuerpo reposa sobre el suelo, y las piernas lo hacen también de lado. Una particularidad de esta posición es que permite saltar sin necesidad de cama elástica, tal y como veremos en la figura de Guilherme Botelho.

Subsubcódigo acciones combinadas

En esta ocasión, la traslación se puede llevar a cabo con los brazos y las piernas activos, pero también con la acción motora surgida únicamente de piernas. La coreógrafa Marta Carrasco nos brinda un ejemplo muy clarificador en este último caso, donde vemos una figura que se desplaza horizontalmente en el suelo haciendo círculos con el impulso motor de piernas pero sin que intervengan los brazos activamente (por lo que son objeto de arrastre o deslizamiento). Aquí sus pies caminan sobre el suelo, pero su cuerpo superior es arrastrado por esta fuerza motora (ver Figura 6.4). Al igual que ocurre en el ejemplo de Vandekeybus en posición decúbito supino, los pies son fundamentales en el sentido que deben apoyar parcial o totalmente en el suelo y dirigir la presión de manera precisa sobre este para que se produzca el movimiento.

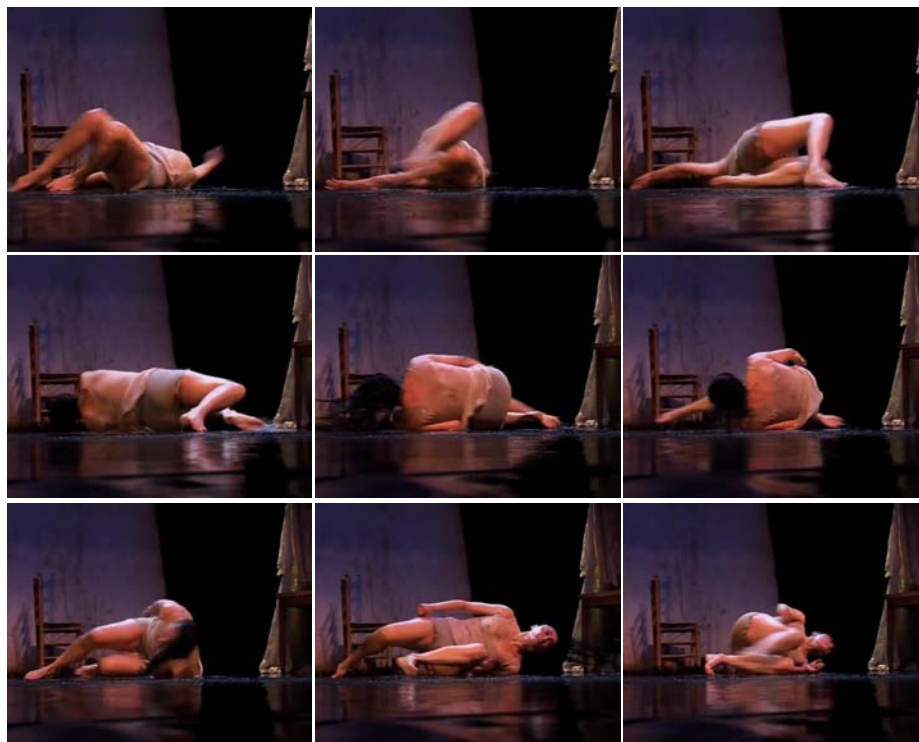


Figura 6.4 - Secuencia del movimiento de arrastre en círculo de Marta Carrasco en "Aiguardent" (1995)

Otro ejemplo diferente donde encontramos la acción activa de brazos y piernas nos muestra a un dúo de bailarinas en el suelo en posición decúbito lateral conectadas entre si por la espalda. Esta posición unifica las espaldas de las bailarinas y genera un nuevo soporte de transmisión de fuerza, suponiendo para una de las dos un refuerzo en su desplazamiento (sobre todo para la bailarina de la derecha en la Figura 6.5, pues la forma está desplazándose hacia la derecha de la imagen), que reduce su propio impulso motor dado que está siendo desplazada mayormente por la fuerza de su compañera. Se trata de un ejemplo donde tanto las piernas como los brazos desarrollan un papel activo, y en el que el impulso llega de ambas extremidades. El tronco en este caso se desliza o arrastra.



Figura 6.5 - Secuencia del desplazamiento de arrastre lateral en "Vertigo: choreography workshop" (2009) de Eduardo Torroja

Maurice Béjart utiliza otro tipo de acción combinada desde la posición decúbito lateral, donde predomina el arrastre de piernas. En su versión de "Le Sacre du Printemps" (1970), concretamente en el movimiento sexto de la primera parte conocido como *Procesión de los sabios*, vemos al bailarín principal en el suelo, moviéndose por el espacio tanteando la tierra y arrastrando sus piernas por la fuerza motora de los brazos que van avanzando apoyándose alternadamente sobre una u otra mano emulando la acción de caminar. El desplazamiento lo realiza ladeando levemente el pecho y el impulso motor del arrastre lo hace con los brazos, que a su vez le ayudan a reconocer el terreno dado que en este preciso momento tiene los ojos cerrados como si estuviera cegado (ver Figura 6.6).



Figura 6.6 - Fotograma detalle del bailarín principal en el sexto movimiento de "Le Sacre du Printemps", arrastrándose cegado y tanteando el suelo

Aquí las piernas son arrastradas por la inercia en actitud pasiva, y tiene un motivo argumental naturalista, pues describe mediante un simbolismo figurativo la lucha interna del protagonista. El torso en ambos casos se deposita parcialmente sobre el suelo en el desplazamiento, aunque vemos que en este último movimiento y dada la acción impulsada hacia atrás, lo mantiene mayormente separado del suelo.

Subsubcódigo salto

Guilherme Botelho presenta en la pieza “Documento” (2013) un ejemplo de salto en posición decúbito lateral. En cierto momento, el grupo de bailarines del *Ballet Junior de Genève* ocupan el espacio escénico en esta posición, y comienzan a realizar saltos que modifican ligeramente su posición en el suelo. No se trata de un desplazamiento sino más bien de un salto in situ debido a que no buscan expresamente trasladarse por la escena. No obstante, conviene resaltar esta posibilidad para indicar que los saltos en la posición decúbito lateral se realizan fundamentalmente en la vertical, y los ejemplos como este que modifican levemente la posición horizontal se deben a la mera reflexión o respuesta consecuencia del impulso (ver Figura 6.7).

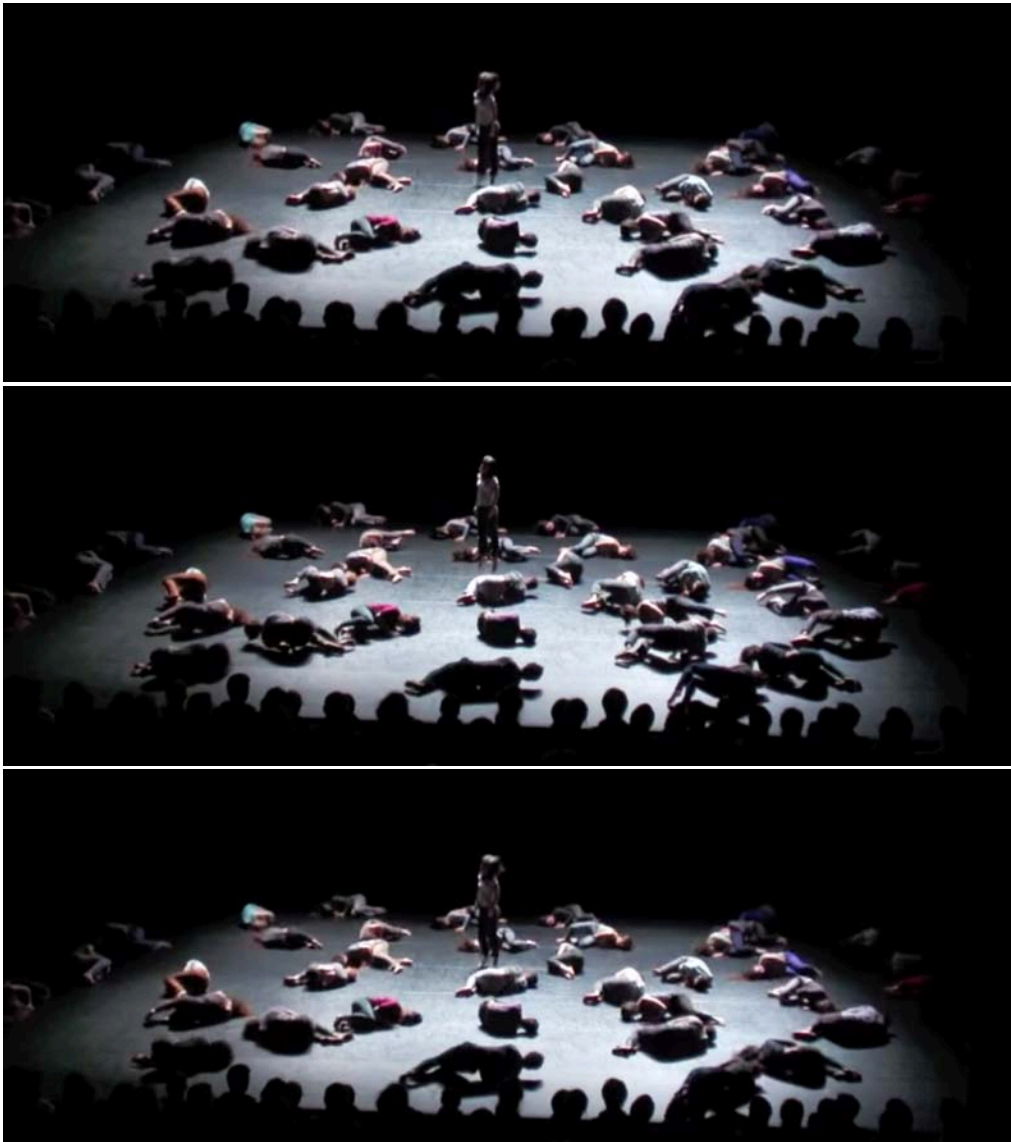


Figura 6.7 - Secuencia del salto en decúbito lateral en “Documento” (2013) de Guilherme Botelho

Subcódigo decúbito prono (o ventral)

Subsubcódigo acciones combinadas

Las distintas propuestas de performance de William Pope L. mediante la acción de arrastrarse (“reptaciones” como las llama André Lepecki, ver Figura 6.8) sugieren un uso del suelo como medium político que acoge este movimiento en señal de rebeldía ante la exclusión racial y el racismo institucionalizado, y “es de esta manera como podemos empezar a comprender su «abandono de la verticalidad» y su adopción de la reptación como declaración coreopolítica. Las reptaciones de Pope.L proponen una crítica cinética de la verticalidad” (Lepecki, 2006, p. 168):



Figura 6.8 - Arriba, William Pope L. en la *performance* “The Great White Way” (2001-2009); abajo, en “How Much is that Nigger in the Window a.k.a. Tompkins Square Crawl.” (1990-1991)

Pope.L’s street-based performances often involve grueling crawls in which he moves through public sites in New York City, such as Tompkins Square and Times Square, on his hands and knees to provoke acknowledgement and reconsiderations of social inequity, homelessness, and abjection. In speaking to these street crawl works, Pope.L notes that, “In New York, in most cities, if you can remain vertical and moving you deal with the world; this is urban power. But people who are forced to give up their verticality are prey to all kinds of dangers.” For these crawl performances, which he has been enacting since the late 1970s, Pope.L consciously strips himself of an upright

position of agency within the city in order to call attention to the hierarchies of power, especially as they relate to homelessness, which are overlooked in daily life and are accepted without question.

(Fialho, 2002. Recuperado de: <http://lmcc.net/place/creative-insiders-william-pope-1/>)

Nuestro análisis incidirá, no obstante, en el uso y la manera de llevar a cabo esta acción, para apuntar que aquí el arrastre del propio cuerpo se diferencia respecto del movimiento de BÉJART en que la acción de Pope L. presenta los brazos y las piernas participando activamente del arrastre desde una posición decúbito ventral, y donde el torso se desliza o arrastra en contacto con el suelo fundamentalmente a la altura del vientre. Este dato es importante porque contextualiza la acción: si en lugar de arrastrarse en esta posición y con las cuatro extremidades en papel activo lo hubiese hecho tan sólo de brazos, la acción de Pope L. tal vez no hubiese alcanzado la magnitud (en longitud) de la trayectoria que abordó una vez concluido el proyecto:

Pope.L only began to register in the consciousness of a broader public in the winter of 2001-2, when he embarked on the epically arduous *The Great White Way: 22 miles, 5 years, 1 street* (2002-ongoing), a Herculean project to crawl the length of Broadway, from the southern tip of Manhattan to its northern- most extremity.

(Trainor, 2004, p. 61).

Otro aspecto a tener en cuenta es el medio callejero donde transcurre la *performance*, que también resulta determinante en el sentido del arrastre, siendo mucho más cómoda y eficiente en su locomoción sobre el cemento este tipo de acción de arrastrarse que la de BÉJART, donde deja las piernas en actitud pasiva y las desliza.



Figura 6.9 - Fotogramas diversos en la *performance* "The Great White Way" (2001-2009) de William Pope L.

Además, este tipo de arte situado nos enseña que el contexto es primordial. En ese sentido, Pope L. buscaba recorrer de esta manera el espacio urbano ante el público azaroso de la ciudad porque “when it comes to catalyzing public reactions to any form of social estrangement, context is everything; add race and class to the mix, and things start to get educational” (Ibid. p. 62).

Por último señalar que Pope L. combinaba la acción de arrastrarse con la de patinar gracias a un *skateboard* que llevaba a su espalda y que, atendiendo al cansancio que tenía o al material del suelo y su adherencia, lo utilizaba a su antojo para desplazarse (ver Figura 6.9) incorporando así un elemento móvil de refuerzo en su desplazamiento.

Otro ejemplo en este sentido lo representa la escena que abre el primer capítulo de la tercera temporada de “Breaking Bad” (2010). En ella vemos una secuencia donde los devotos de la Santa Muerte en México se desplazan arrastrándose por el suelo en esta misma posición hasta alcanzar la ermita. Brazos y piernas se articulan como fuerzas impulsoras al tiempo que arrastran el torso y el resto del cuerpo por el suelo (ver Figura 6.10).



Figura 6.10 - Fotogramas diversos en la secuencia inicial del primer capítulo, de la tercera temporada, de “Breaking Bad” (2010)

Subsubcódigo gusano (arrastre)

Este movimiento que detallamos a continuación, que supone una manera muy peculiar de arrastrarse al estilo de un invertebrado como el gusano, representa el único desplazamiento con apoyo troncal que no

requiere de la acción de caminar de brazos, ni de la fuerza impulsora del caminar de piernas, o la combinación de estas u otras acciones para el desplazamiento.

La traslación aquí se realiza conformando un impulso vertical mediante la elevación del cuerpo por la cadera (en posición decúbito ventral), que junto con el desplazamiento refleja de la totalidad del tronco en el suelo como consecuencia y sin ayuda de las manos determina la cualidad de este movimiento. En este arrastre es importante el apoyo, pues el bailarín no utiliza las extremidades para reforzar o proyectar el impulso, por lo que el tronco y sobre todo el torso y las rodillas suponen el apoyo con el que se llevará a cabo la acción de arrastre (ver Figura 6.11).



Figura 6.11 - Secuencia del desplazamiento gusano en “Les Indes galantes” (1735) de Jean-Philippe Rameau, en la versión dirigida por Christophe Rousset (2014)

Subsubcódigo *worm breakdance* (salto)

La *dance street* contiene un desplazamiento del tronco en posición decúbito ventral mediante saltos. Tal y como vemos en la Figura 6.12, el *breakdancer* genera mediante los impulsos de manos, piernas y la curvatura

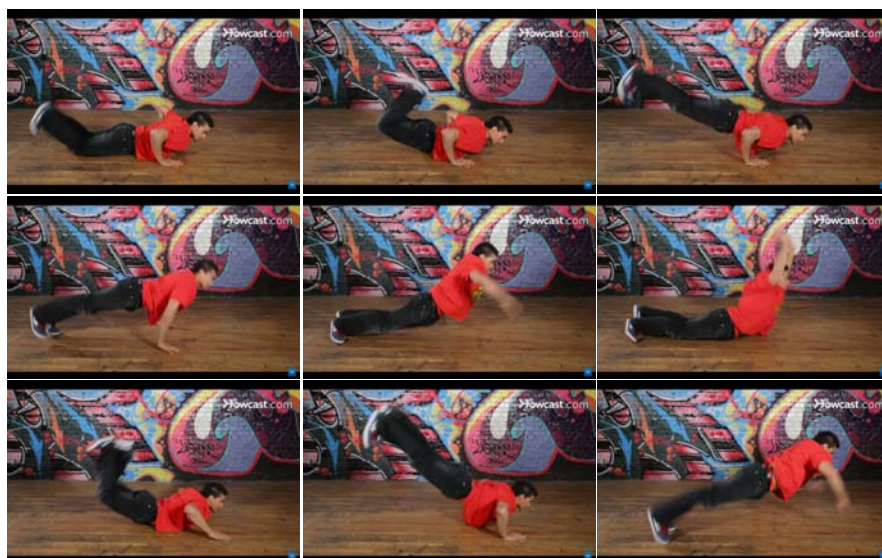


Figura 6.12 - Secuencia del desplazamiento *worm* en el *breakdance*, por Kid Glyde

de la espalda un balanceo que permite proyectar un movimiento que se traslada por el suelo contactando paulatinamente todo el lado ventral del cuerpo, y como el contacto se realiza con el cuerpo convexo respecto al suelo, esto genera un impulso constante para el desplazamiento.

Subcódigo arrastre pasivo (por manipulación)

En este apartado describimos los arrastres por manipulación, uno de los ejercicios del *contact improvisation* para la práctica del intercambio de pesos entre bailarines. Este arrastre proviene de la fuerza que el *partenaire* hace tirando del cuerpo del bailarín en el suelo, por eso lo describimos como pasivo (el bailarín arrastrado no ejerce ningún impulso motor). Hay muchas maneras de arrastrar por manipulación, pero la que adjuntamos

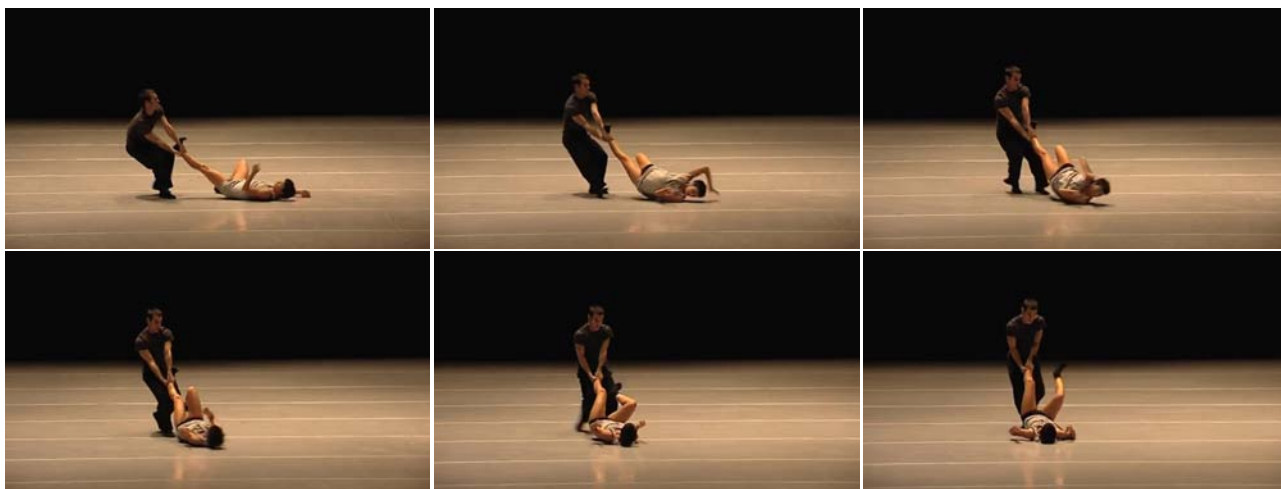


Figura 6.13 - Secuencia de arrastre por manipulación en "I had a blue bicycle, they have my blue bicycle" (2010) de Marina Mascarell Martínez

en la Figura 6.13 es un arrastre por piernas en posición decúbito, que inhabilita al bailarín arrastrado para incorporarse, y en la que la espalda es la parte de contacto con el suelo que recoge todo el deslizamiento. Aquí el *partenaire* es el que realiza el impulso de tirar del cuerpo pasivo de la bailarina, que en este caso su cuerpo tan sólo se deja llevar siendo arrastrada por la escena.

Subcódigo rodamiento

El rodamiento en el suelo es uno de los movimientos significativos de la *new dance*, y genera un cambio de plano y de dinámica muy interesante en cualquier coreografía que lo incorpora. En este tipo de desplazamiento con apoyo del tronco en el suelo se produce una forma dinámica compleja, que implica el contacto de ambas caras del cuerpo en el suelo, pero con matices de apoyo, en concreto de brazos y de pies, que conviene detallar.

En lo que respecta a los brazos y manos, podemos encontrar rodamientos que no implican su uso, y que posicionan los brazos a lo largo del tronco o por encima de la cabeza. En este caso el rodamiento supone un ejercicio de torsión de cadera y movimiento reflejo de torso (fundamentalmente parte superior) para que el impulso de desplazamiento se genere ininterrumpidamente. Incluso hay rodamientos que no implican

intervención de brazos/manos ni piernas/pies (generalmente en posición en *pointe* del ballet), y que buscan ante todo elevarlos del cuerpo para evitar que frenen o actúen de cualquier modo en el rodamiento (ver Figura 6.14).



Figura 6.14 - Secuencia del rodamiento sin impulso de brazos o piernas, realizado por Marlo Flsken

El otro caso que encontramos con apoyo de brazos en el suelo, actuando de manera activa, los presenta plegados sobre el pecho y generalmente con las palmas de las manos abiertas hacia fuera para que, en el momento del rodamiento en el que el cuerpo queda boca abajo, puedan apoyar sobre el suelo sirviendo de amortiguador o de impulsor del giro (ver Figura 6.15).



Figura 6.15 - Secuencia de rodamientos con brazos plegados en el pecho en P.A.R.T.S. (2016)

Respecto a las piernas y pies, encontramos diversas formas de posición de estos respecto al suelo durante el rodamiento. Una primera correspondería al rodamiento que evita el contacto de las extremidades inferiores con el suelo, tal y como ya hemos visto en la Figura 6.14, en la que tanto piernas como brazos se elevan para tal efecto. En este apartado también incluiríamos los rodamientos breves sobre tronco con piernas flexionadas, como podemos ver en la Figura 6.16, que suelen ser breves porque proceden de un salto (por lo que se trata de un rodamiento impulsado) y ruedan hasta que completan los 180°.



Figura 6.16 - Secuencia de rodamiento con piernas flexionadas en el workshop sobre *floor work technique* de Vova Zak

Y un último tipo de rodamiento sobre tronco, en este caso con piernas plegadas al pecho como muestra la Figura 6.17, que se distinguiría fundamentalmente del anterior por ser propulsado muscularmente, y no por impulso, distinción que explicada con otro tipo de acciones sería la que diferencia el correr (que impulsa el cuerpo) del andar (que controla el movimiento del cuerpo en todo momento). En este sentido, conviene matizar que correr también responde al esfuerzo muscular, como ocurre en el andar, pero además contiene

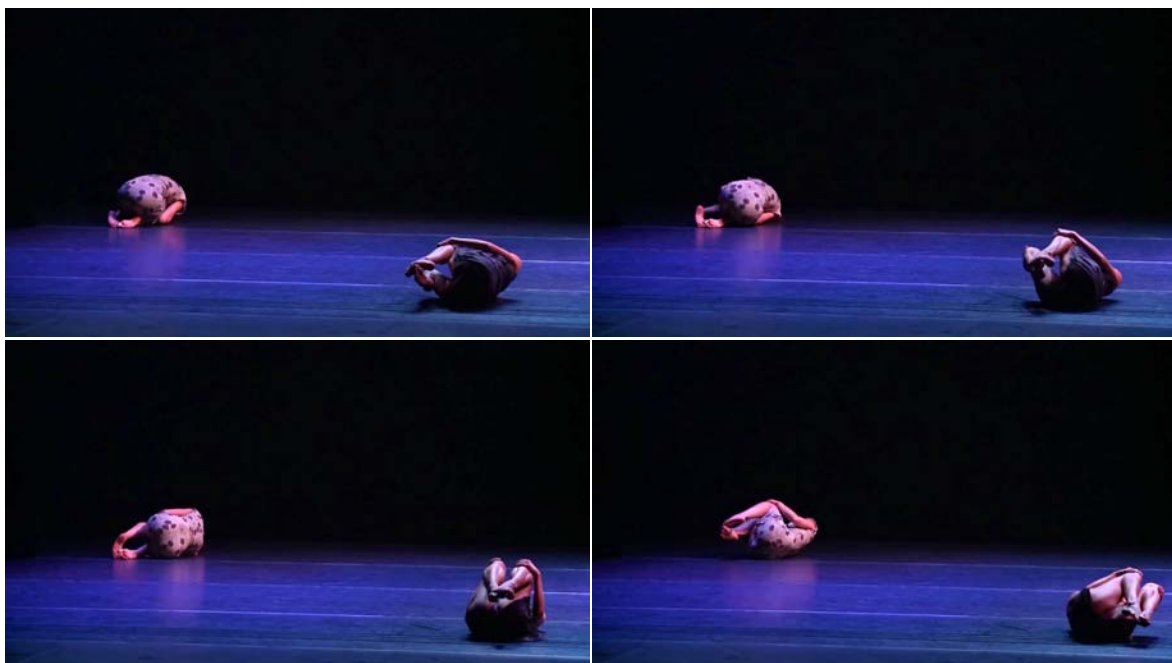


Figura 6.17 - Secuencia de rodamiento con apoyo troncal y piernas plegadas en “*Jetuinousvousils*” (2011) de Guilherme Botelho

un grado importante de impulso que no encontramos en el andar, que es un movimiento controlado en todo momento. En el ejemplo que analizamos a continuación, vemos este tipo de rodamiento reproducido por los bailarines a lo largo de todo el espacio de la escena. Resulta importante destacar que este movimiento no podría reproducirse sin tensión muscular, es decir, con el cuerpo abandonado.

En la versión de “Le Sacre du Printemps” (1970) de Béjart encontramos el mismo movimiento, sólo que aquí entra en escena otro bailarín que simula impulsar el movimiento del rodamiento mediante patadas al *partenaire* que se encuentra en el suelo. El movimiento aquí por lo tanto es activo por parte del bailarín que rueda, es él mismo el que lo genera y no el bailarín que de manera ficticia lo propulsa mediante patadas.



Figura 6.18 - Secuencia de rodamiento con apoyo troncal y piernas plegadas en “Le Sacre du Printemps” (1970) de Maurice Béjart

El rodamiento con apoyo troncal también tiene dos variantes a destacar respecto al punto de contacto de los pies en el suelo durante el rodamiento:

- rodando sobre empeine
- rodando sobre la base de los metatarsos.

Aquí operan una serie de diferencias importantes entre el rodamiento con contacto sobre empeine, de corte clásico (con el pie estirado del ballet) y el que deja el pie en posición normal y su contacto con el suelo se realiza con la punta de los dedos del pie. Conviene analizar bien esta pequeña diferencia pero que resulta



Figura 6.19 - Secuencia de la entrada al suelo con pierna extendida previa al rodamiento realizada por Vova Zak

fundamental porque de ello depende un grado mayor en rapidez de recuperación del suelo y una mayor eficiencia energética en la realización de este movimiento.

Una de las partes del cuerpo más importantes en el rodamiento, tras los brazos que amortiguan y aseguran el alineamiento del cuerpo durante el giro horizontal, son los pies. Una incorrecta entrada al suelo con los pies estirados y el empeine como punto de contacto en el suelo supone un menor anclaje en la superficie. En la Figura 6.19, vemos como el pedagogo de *floorwork* Vova Zak detalla cómo debe ser la entrada al suelo previa al rodamiento.

De igual manera, en la Figura 6.20 vemos al bailarín Eduardo Torroja de ÚLTIMA VEZ, la compañía de Wim Vandekeybus, corrigiendo durante un workshop sobre el repertorio del coreógrafo belga acerca de cómo deben estar posicionados los pies durante un rodamiento en el suelo, para poder tener capacidad de reacción y rapidez durante el giro horizontal en el suelo y en las levantadas. Efectivamente, la posición idónea de pies en todo rodamiento (sea lento o rápido, sea de larga o de corta distancia) debe ser con la punta de los dedos del pie en contacto con el suelo.



Figura 6.20 - Secuencia de la corrección de Eduardo Torroja (bailarín de Vandekeybus) sobre la posición de pies en rodamiento

Uno de los coreógrafos que trabaja los desplazamientos con más rigor y creatividad es Guilherme Botelho. En su pieza "Sideways Rain" (2011), esto se convierte en el eje central del discurso coreográfico, en el que vemos a catorce bailarines cruzando el escenario de lado a lado de manera incesante modificando cada cierto tiempo su manera de traslación: corren, caminan, se arrastran, ruedan por el suelo, forman figuras dinámicas que van cayendo lateralmente en un perpetuo trayecto. Es la postal viva de un tránsito, una reflexión sobre la transhumancia humana o una metáfora visual del nomadismo. En esta pieza vemos como los personajes realizan una secuencia de rodamientos a gran velocidad, y precisamente las manos y los pies (con la posición de contacto con la punta de los dedos y no sobre el empeine) son los que ayudan a mantener la linealidad en este giro constante y les sirve de timón de dirección en el caso de que deban corregir la posición mientras están realizando el trayecto. En este tipo de propuestas, donde se debe respetar la direccionalidad lineal que

marca la coreografía de lado a lado de la escena, este tipo de desplazamientos requieren de un control técnico importante (ver Figura 6.21).

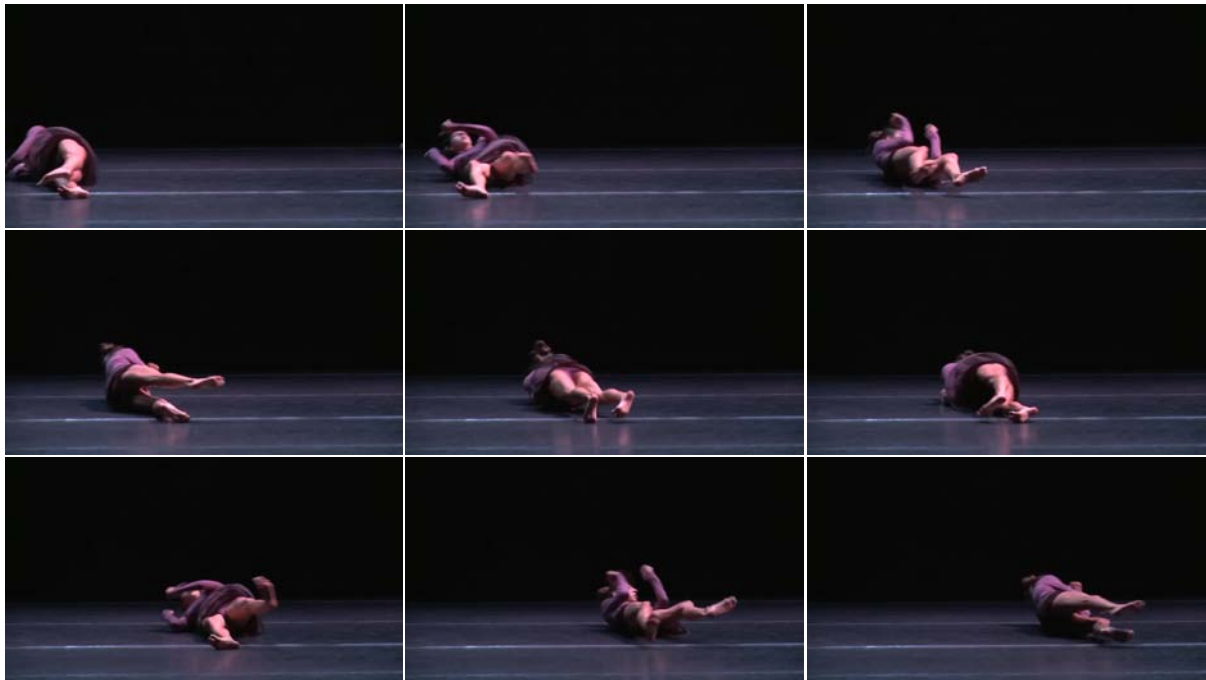


Figura 6.21 - Secuencia del rodamiento en "Sideways Rain" (2011) de Guilherme Botelho

Para ver dos tipos de rodamiento con diferencias de velocidad, tomaremos como ejemplos dos obras de videodanza que tienen como tema central el cuerpo en rodamiento sobre un suelo de arena. En el primer caso, se trata de "Étude sur sable n° 1" una pieza corta que realicé el verano del 2016, y que constituye un apunte audiovisual de desplazamientos y posiciones de suelo a orillas del mar (ver Figura 6.22). En este caso, el rodamiento se realizaba muy rápido, y la experiencia del cuerpo desnudo rodando por una pendiente mínima a la contra, con el material arena (siendo que, a pesar de encontrarse mojada y compacta, en cierto



Figura 6.22 - "Étude sur sable n° 1" de Rafel Arnal & Blas Payri (2016)

modo frenaba el desplazamiento de este tipo) resultó interesante dado que tuve que incrementar considerablemente el esfuerzo en el giro horizontal para alcanzar una velocidad en las vueltas similar al realizado sobre la tarima de un escenario o una sala de ensayos.

Otro ejemplo a destacar, en este caso a mucha menor velocidad de traslación, es la obra “El naufrago de la aurora” (2016) de Blas Payri (ver Figura 6.23). En este caso, el bailarín Denis Sanglard se mueve lentamente rodando en una secuencia que superpone distintas capas de esta acción, y donde su cuerpo con energía decaída va modificando la posición lentamente mediante los giros en horizontal. El movimiento lo realiza con la posición de los brazos por encima de la cabeza y los rodamientos se producen a tan baja velocidad, que no resulta necesario pararse a pensar en la técnica del cuerpo. Además, estamos en un suelo de arena, al borde del mar, como en la pieza de videodanza anterior. Los desplazamientos lentos en este tipo de suelo resultan incluso confortables, y en ese sentido la energía que requiere el cuerpo para ello es mínima, dando a entender por momentos que su movimiento responde más al empuje que le dan las olas en la orilla sacándole del mar que al impulso corporal que pueda darse el bailarín a si mismo.



Figura 6.23 - “El naufrago de la aurora” de Blas Payri (2016)

Subcódigo deslizamiento

Aunque resulte extraño, actualmente también es posible encontrar deslizamientos con apoyo de tronco en escena. No sin ayuda técnica, porque en los casos que remitimos a continuación, el suelo está cubierto de agua. Este subcódigo por lo tanto necesita del elemento deslizante del agua para poder producirse, y de no ser así no podríamos referenciarlo. El año 2014 tuvo dos producciones de danza, “Le poids des éponges”, de

la compañía Alias (Guilherme Botelho) y “A Swan Lake”, la versión del ballet de Chaikovski de Alexander Ekman para el Norwegian National Ballet, en las que los bailarines se lanzaban al suelo y desde la posición decúbito ventral o lateral resbalaban por el escenario (ver Figura 6.24).



Figura 6.24 - Arriba, “Le poids des éponges” (2014) de Guilherme Botelho; en el medio, “A Swan Lake” (1877) en reposición de Alexander Ekman (2014); abajo, fragmento de esta pieza de Ekman inserto en el desfile de Henrik Vibskov para la Semana de la Moda de Paris (2015)



Código cuerpo recostado

Subcódigo acciones combinadas

El desplazamiento en este tipo de posición, donde el cuerpo se encuentra recostado, implica un arrastre o deslizamiento de piernas pero también un empuje de brazos. El ejemplo que sigue a continuación pertenece a la obra “Quando l’uomo principale è una donna” (2004) de Jan Fabre (ver Figura 6.25), donde la escena está cubierta de aceite. La bailarina desarrolla una coreografía de rodamientos y arrastres que se antoja compleja porque el suelo se lubrica con este líquido y por lo tanto se elimina o modifica radicalmente la adherencia. El arrastre de piernas/pies y brazos/manos sufre con el aceite, dando lugar a una intensificación de este movimiento para que el cuerpo pueda desplazarse precisamente por la falta de adherencia. La bailarina en ningún momento de esta secuencia deposita su torso en el suelo porque esto le llevaría a anular la acción de arrastre y pasaría a realizar la de rodamiento; en la posición decúbito, el rodamiento es la única acción que garantiza una traslación eficiente con el suelo cubierto de aceite.

Por lo descrito, conviene remarcar que se trata de un código excepcional, donde la acción viene determinada por el aceite, y no hemos encontrado en otras piezas o situaciones de acción corporal similares.



Figura 6.25 - Lisbeth Gruwez en “Quando l’uomo principale è una donna” de Jan Fabre

“Sideways Rain” (2010) de Guilherme Botelho contiene otro ejemplo de acciones combinadas dentro del código de cuerpo recostado, donde todo el cuerpo de baile se encuentra en el suelo en posición recostada e inician una secuencia en la que van arrastrándose por el espacio escénico. Se trata de un arrastre que combina la fuerza de tirar de los brazos y el arrastre de las piernas. Por la velocidad con que lo hacen, así como por el gran avance por el escenario que realizan en poco tiempo podemos comprobar como este tipo de arrastre resulta mucho más veloz, eficiente y con menos gasto energético para los bailarines que el realizado por Gruwez. La adherencia al suelo (sin aceite), el hecho de que van vestidos (la ropa ayuda a

deslizar) y la rapidez del movimiento que viene marcada coreográficamente proveen a la escena de una fuerza dramática sobresaliente (ver Figura 6.26).

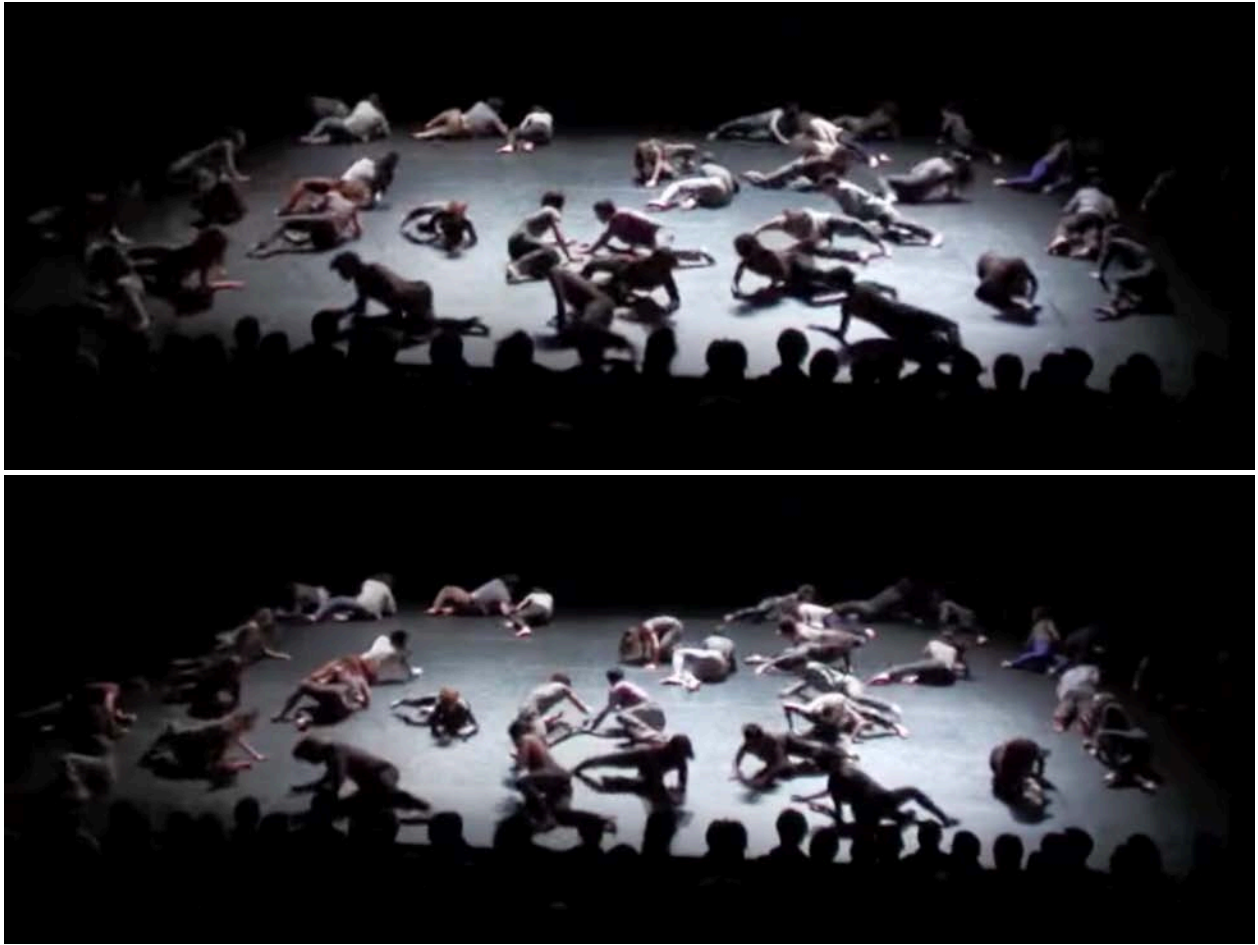


Figura 6.26 - Secuencia del arrastre grupal en posición recostado de "Sideways Rain" (2010) de Guilherme Botelho

Código cuerpo sentado

El desplazamiento del cuerpo sentado puede realizarse de distintas maneras. En “Sideways Rain”, de Guilherme Botelho, encontramos desplazamientos desde esta posición que utilizan los brazos como recurso motor, pero también como recurso de apoyo (ver Figura 6.27). A continuación describimos otras formas de desplazarse desde la posición sentada.

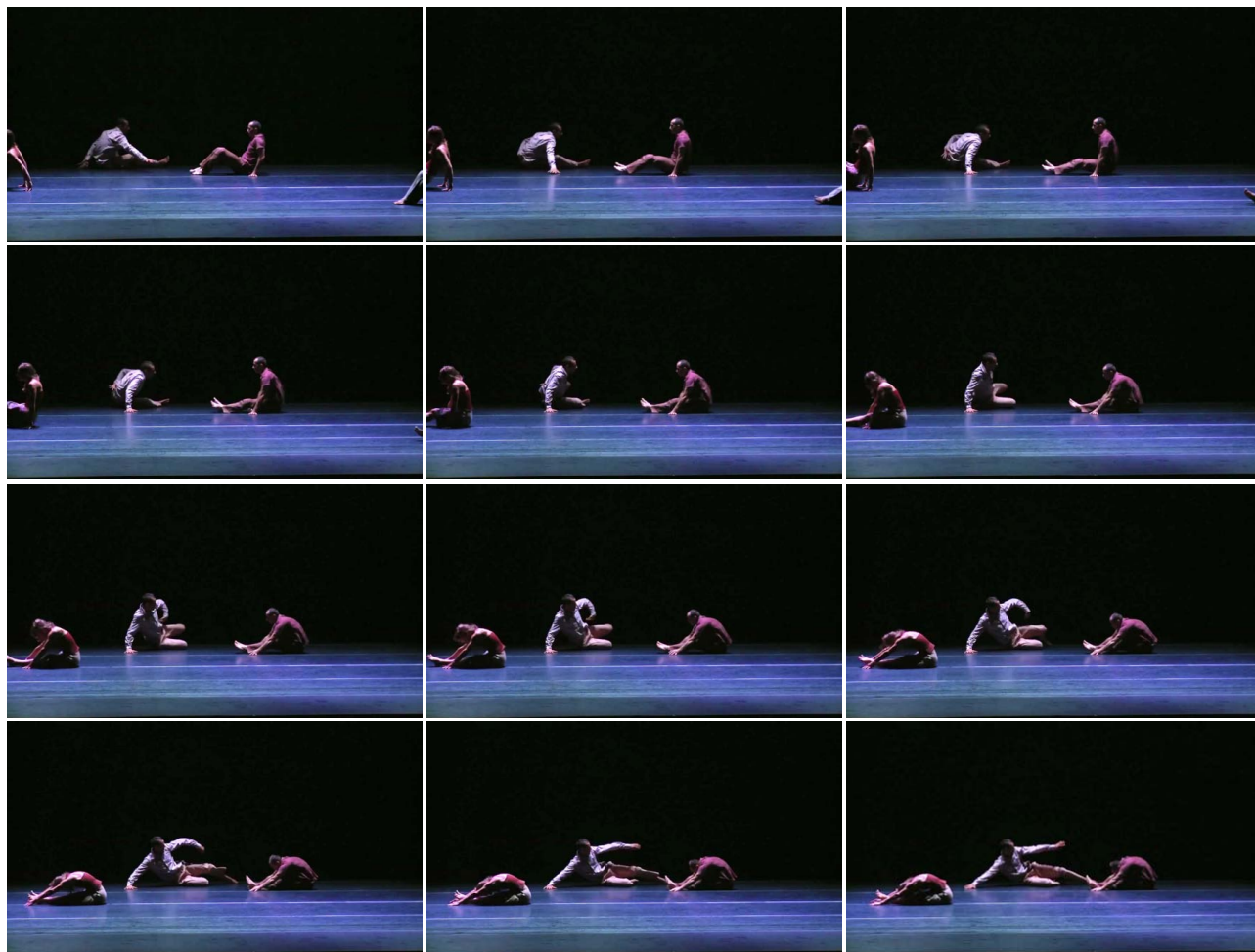


Figura 6.27 - Secuencia de diversos desplazamientos en posición sentada en “Sideways Rain” (2010) de Guilherme Botelho

Subcódigo acciones combinadas

Si analizamos en detalle los dos tipos de desplazamiento que muestra la Figura 6.28, encontramos en primer lugar un desplazamiento que impulsa hacia atrás el cuerpo con los brazos desde la posición sentada, pero en una segunda fase de esta traslación es la cadera la que impulsa la figura hasta la forma final plegada. El movimiento va dirigido hacia atrás mediante el tirar de brazos, y el cuerpo de la bailarina aparece sentado sobre cóccix y con las piernas extendidas y en toda su longitud en contacto con el suelo.

El segundo desplazamiento que conviene destacar en cambio tiene como impulso motor la cadera, y utiliza el brazo como soporte del movimiento. El desplazamiento se realiza en sentido lateral, y el muslo derecho del bailarín se desliza por el impulso de cadera que da hacia delante.

Ambos desplazamientos en posición sentada se realizan mediante arrastre o deslizamiento del cuerpo.

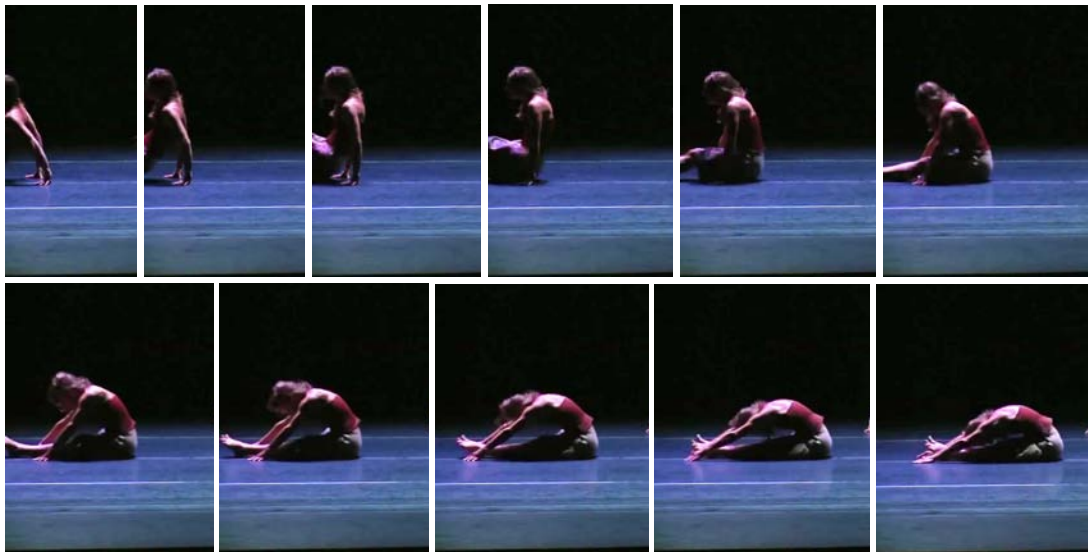


Figura 6.28 - Arriba, secuencia del desplazamiento hacia atrás; abajo, secuencia del avance en la posición sentada lateral, ambas de "Sideways Rain" (2010) de Guilherme Botelho



Subcódigo caminar

En la posición sentada podemos caminar. Este desplazamiento requiere extender las piernas hacia delante, que se mantendrán en contacto con el suelo en toda su extensión, y sentados sobre el cóccix avanzaremos a modo de paso una de las piernas hacia delante desde la articulación de la cadera, levantando la nalga justo donde comienza la articulación de la pierna (ver Figura 6.29). La pierna que avanza levanta toda la extremidad para dar el paso, y una vez que la depositamos de nuevo en el suelo, repetimos la misma acción con la otra pierna. Este desplazamiento no requiere arrastre si se hace bien, funciona como la propia acción de andar movilizándose alternadamente un lado del cuerpo y después otro, y puede caminar una extensión considerable a paso medio-lento. Se trata de un ejercicio de andar que no puede adquirir la velocidad de correr.



Figura 6.29 - Secuencia de la acción de caminar desde la posición sentada

Este tipo de desplazamiento se suele utilizar como calentamiento en el arte marcial *Judo*, pero también lo encontramos en piezas tan icónicas como “Hexentanz” de Mary Wigman, siendo en este caso el único tipo de desplazamiento que contiene la coreografía (ver Figura 6.30).



Figura 6.30 - Secuencia de la acción de caminar de Mary Wigman en “Hexentanz” (1926)

Subcódigo saltar

Otra de las acciones que podemos encontrar desde la posición sentada es la de saltar, por muy inverosímil que parezca. Esta acción se ha convertido en “deporte”, con su liga específica que dictamina y proclama vencedor o vencedora a quién salta más veces sobre una cuerda impulsada desde una de las manos haciéndola girar en horizontal a ras de suelo. Se trata de una especialidad conocida como *sitting skipping*, y en la imagen que mostramos a continuación (Figura 6.31) muestra cómo se produce el salto. Al igual que en el subcódigo anterior, la extensión de las piernas es fundamental, y para producir el salto se realiza una pequeña contracción que eleva flexionando levemente las piernas por las rodillas, movimiento que se refleja inmediatamente en el cóccix y que le lleva a elevarse unos centímetros por encima del suelo.



Figura 6.31 - Secuencia de la acción de saltar (“sitting skipping”) en el certamen del Guinness World Records Classics 2013

Código cuerpo arrodillado

Los desplazamientos con el cuerpo arrodillado suelen presentar diversas formas y posibilidades dinámicas. En este código encontramos la forma de caminar, que puede reproducirse a distintas velocidades y la acción de correr, que da la sensación de estar viendo un deslizamiento a gran velocidad sobre rodillas.

En el *Georgian National Ballet Sukhishvili* encontramos un ejemplo de desplazamiento sobre rodillas heredero de la danza tradicional de esta cultura.

Subcódigo caminar

El arte marcial *Aikido* contiene una forma de caminar que incluye la acción propia del avance de los pies junto al caminar de rodillas. Partiendo de la posición sentada *Kiza* (que ya distinguimos en la categoría de áreas de contacto del cuerpo respecto al suelo), la acción se inicia adelantando una pierna para dar un paso, depositando la base de los metatarsos en el suelo y a continuación avanzar el cuerpo de manera que la figura queda alineada sobre el centro del cuerpo depositando la rodilla en el suelo y adoptando una posición *kiza* abierta (ver Figura 6.32). Este paso se repite alternadamente con la otra pierna, y así podemos caminar durante un buen rato. Este desplazamiento, conocido técnicamente con el nombre de *shikko*, puede realizarse a diferentes velocidades, pero no puede reproducirse al nivel de la acción de correr.



Figura 6.32 - Secuencia de la acción de caminar sobre rodillas (*shikko*) en el arte marcial *Aikido*

Subcódigo correr

El *Georgian National Ballet Sukhishvili* realiza unos pasos de corte tradicional en posición arrodillada que conviene resaltar dentro del subcódigo correr. El desplazamiento que detallamos a continuación es muy cercano a la acrobacia, suele realizarse a gran velocidad y el único punto de contacto del cuerpo en el suelo son las rodillas y las puntas de los pies. Lo categorizamos como correr precisamente por la velocidad, pero la técnica está basada en giros vertiginosos del cuerpo sobre las rodillas y el apoyo de pies en el suelo, paso con el que suelen escenificar momentos de lucha de espadas dada su espectacularidad (ver Figura 6.33).

Otra de las características en este tipo de movimiento es que lo realizan sólo hombres, y encontramos grandes diferencias no sólo en este movimiento, que destila agresividad y dotes acróbatas, sino en el resto

del ballet, donde las mujeres tan sólo adoptan posiciones y movimientos bípedos, de velocidad mediana o lenta.



Figura 6.33 - Secuencia de la acción de correr sobre rodillas en el *Georgian National Ballet Sukhishvili*

Subcódigo saltar

En este mismo ballet, encontramos el salto arrodillado. El repertorio contiene diversos momentos en los que tras un salto se termina arrodillado, y desde aquí el bailarín salta diversas veces sin modificar su posición

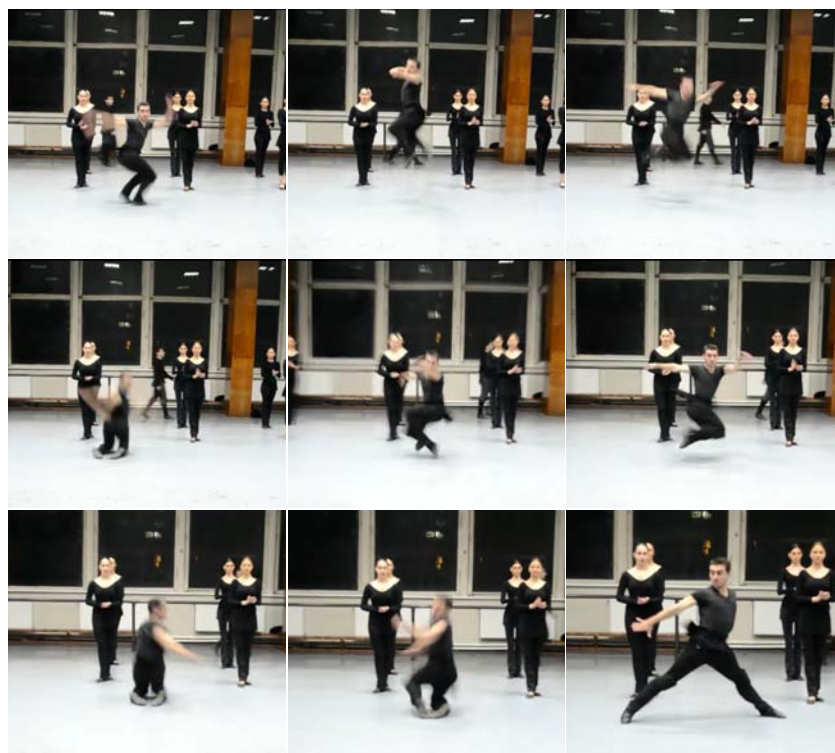


Figura 6.34 - Secuencia de la acción de saltar sobre rodillas en el *Georgian National Ballet Sukhishvili*

arrodillada (Figura 6.34). El impulso, tal y como ocurre en el subcódigo correr anterior, proviene de las piernas, que se recogen con ímpetu hacia el tronco y por extensión producen la propulsión del cuerpo hacia arriba consiguiendo suspenderlo durante breves segundos a pocos centímetros del suelo. No hemos encontrado que se desplacen mediante estos saltos, por lo que estamos ante un movimiento que se realiza fundamentalmente en estático.

Subcódigo deslizar

Hay una escena en la película “White Nights” (1985), dirigida por Taylor Hackford, en la que aparece Baryshnikov bailando en un escenario teatral ante la mirada de su acompañante, y donde encontramos un ejemplo del desplazamiento de rodillas en deslizamiento (Figura 6.35). Este paso necesita impulso previo para producirse, y Baryshnikov lo toma yéndose a una punta del escenario y cogiendo carrerilla, para acabar en el suelo arrodillado y deslizarse hasta llegar al otro lado de la escena con una fuerza inusitada. El material del suelo también resulta primordial para que se produzca este tipo de desplazamiento, siendo el linóleo de escenario uno de los idóneos por la adherencia que permite realizar un deslizamiento de este tipo sobre rodillas cubiertas de tela (pantalón largo).

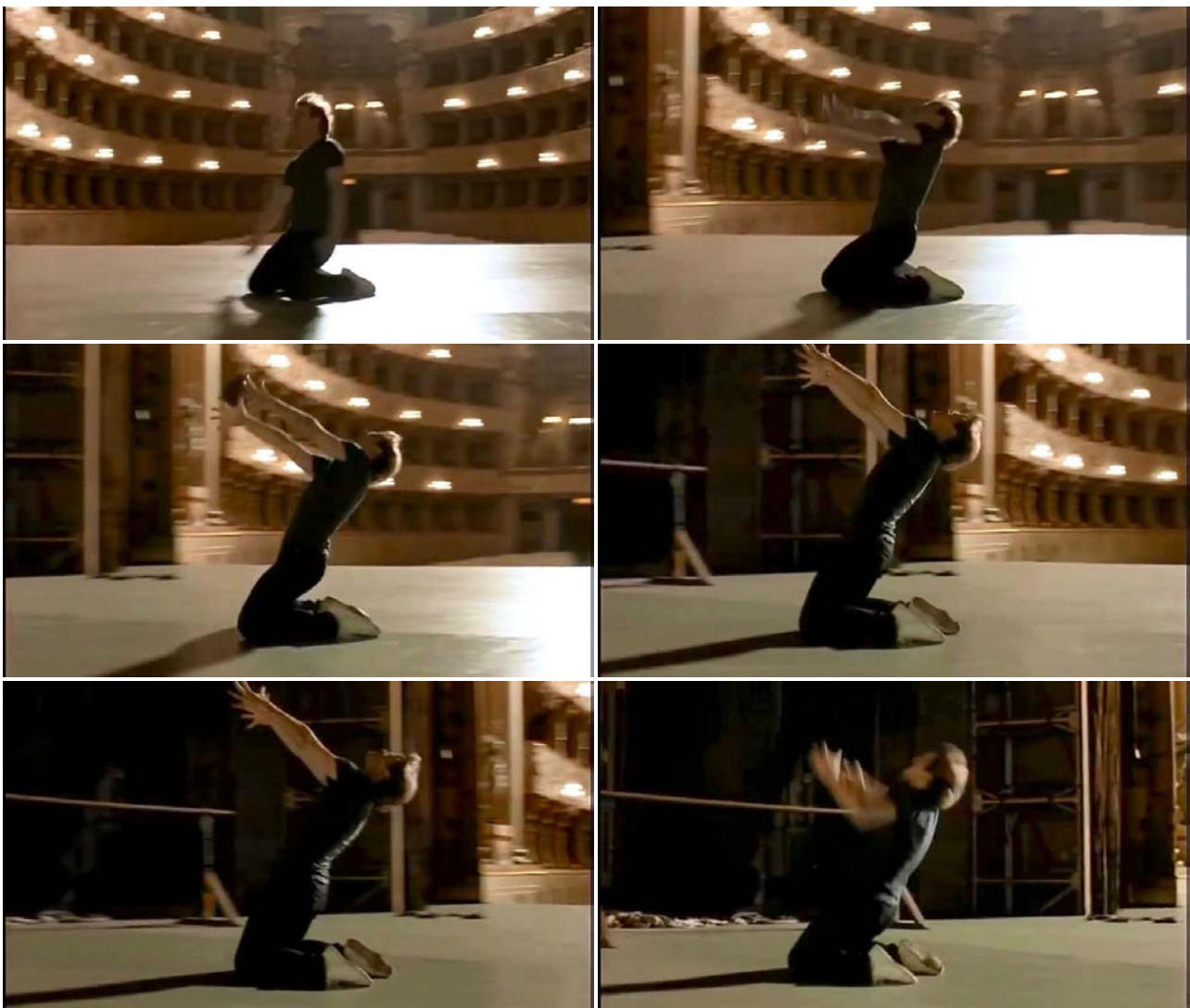


Figura 6.35 - Mikhail Baryshnikov deslizándose en posición arrodillada en “White Nights” (1985)

Código con un apoyo

Subcódigo monópodo

El subcódigo monópodo encuentra en los juegos de calle para niños modos de desplazamiento con un solo pie que nos remiten a la infancia, y en ese sentido encontramos ejemplos en danza que en algunos casos remiten al juego. El patinaje artístico presenta una figura de desplazamiento sobre una pierna en la pista de hielo que a pesar de pertenecer más a la esfera del deporte que a la danza, nos sirve como referencia para explicar este código.

Subsubcódigo saltar

El sambori (nombre en catalán del juego que yo disfrutaba siendo un niño, que se traduce como rayuela en castellano) es un juego de calle que tan sólo necesita una tiza, con la que se marca una trayectoria compuesta de cuadrados vacíos en línea, en algún tramo dibujados por partida doble, y que llega hasta las seis o las siete alturas o niveles.

El desplazamiento monópodo en este juego se realiza sobre un pie (ver Figura 6.36), saltando sobre él de casilla en casilla. Tan sólo cuando uno accede a la casilla doble tras el salto debe dejar el peso usando las dos piernas.



Figura 6.36 - Secuencia del movimiento que se realiza en el juego del sambori sobre un pie

El desplazamiento monópodo tiene pocas posibilidades si no es por medio del deslizamiento o salto, quedando descartada por imposible la acción de caminar. En efecto, con el salto el cuerpo se impulsa para avanzar, y el pie hace las veces de soporte con respecto al suelo, de amortiguador y de único punto de

equilibrio con el que recobrar el centro de nuestro cuerpo para sostenerlo. La planta del pie sirve de base de contacto en su totalidad para tal efecto.

Un ejemplo dancístico a destacar lo encontramos en la pieza “So Blue” (2013) de Louise Lecavalier. En esta coreografía, la bailarina alza la pierna para llevarla a lo más alto en posición *split* sobre un apoyo, y mientras la sujeta con una mano realiza diversos saltos monópedos que la desplazan por el escenario (Figura 6.37, arriba). A pesar de ser una posición incómoda y sujeta a un desequilibrio importante, Lecavalier solventa este momento realizando saltos ininterrumpidos de baja altura tal y como los realizaría una bailarina sobre sus puntas (en este caso sobre una), valiéndose de la media punta para sujetar su cuerpo y desde donde salta repetidas veces.



Figura 6.37 - Arriba, secuencia de desplazamiento mediante salto monópodo en “So Blue”(2013) de Louise Lecavalier; abajo, secuencia de desplazamiento sobre una mano



El salto sobre una mano que referenciamos en la imagen anterior (Figura 6.37, abajo) lo encontramos fundamentalmente en contextos de *street dance* como una de las posibilidades de desplazamiento sobre un apoyo. El bailarín aquí utiliza unas escaleras para facilitar este desplazamiento y dotarlo de cierto dinamismo, pero este paso también puede realizarse sin desplazamiento sobre la misma posición. A diferencia de la variación monópoda, en esta posición sobre una mano no hemos encontrado ejemplos de deslizamiento.

Subsubcódigo deslizar

En la misma pieza “So Blue” (2013) de Louise Lecavalier, vemos cómo la bailarina realiza un desplazamiento monópodo deslizando la planta del pie por el escenario mientras gestualiza con los brazos generando formas diversas. Este deslizamiento, de características idénticas al deslizamiento sobre las dos plantas de los pies, presenta aquí una dificultad añadida por el equilibrio que debe mantener la figura sumado a la incomodidad del deslizamiento sin poder articular el pie para desplazarse.

El pie en la Figura 6.38 (izquierda) realiza movimientos laterales impulsados desde los talones para que el cuerpo pueda moverse, y el material del suelo supone un elemento definitivo en este deslizamiento, pudiéndose realizar en suelos como el escénico, cubierto por linóleo, que permite una adherencia suficiente para sostener el movimiento a la vez que facilita la acción de resbalar del pie sobre la superficie como para poder desplazarse de esta manera.



Figura 6.38 - A la izquierda, desplazamiento mediante deslizamiento monópodo en “So Blue”(2013) de Louise Lecavalier; a la derecha, ejemplo del paso deslizante del “ángel” (sobre un pie) en patinaje artístico

En el mundo del deporte, el patinaje artístico desarrolla una secuencia conocida como “ángel” que consiste en deslizarse sobre una pierna por la pista de hielo alzando la otra por encima de la cadera (Figura 6.38, derecha). En este tipo de deporte, la coreografía se desarrolla mediante secuencia de pasos, saltos, piruetas, elevaciones y movimientos de enlace, entre otros, y precisamente una de las características de este tipo de danza sobre hielo es que permite hacer desplazamiento deslizando el cuerpo sobre una sola pierna. Este tipo de desplazamiento se produce debido fundamentalmente a la cualidad del suelo, cuyo material es el hielo, y al calzado (patines) de las bailarines, que contiene como base una hoja afilada que se extiende a lo largo de los pies para poder deslizarse sin problemas por la pista. Este tipo de suelo además permite el deslizamiento monópodo estando parado y sin impulsarte debido a la superficie helada y al calzado que media en él, con una direccionalidad bastante lineal (como la forma de las cuchillas en el calzado), y también resulta interesante destacar la velocidad que se consigue (hasta los 90 km hora) que hacen de este el ejemplo perfecto del subsubcódigo deslizar monópodo.

Otro deslizamiento sobre un solo apoyo interesante de destacar es el *slide* de cabeza, movimiento propio del *break dance*, que se realiza en posición invertida depositando la coronilla de la cabeza sobre la superficie del suelo y mediante el impulso hacia delante del cuerpo deslizarlo sobre este único apoyo por unos instantes (ver Figura 6.39).

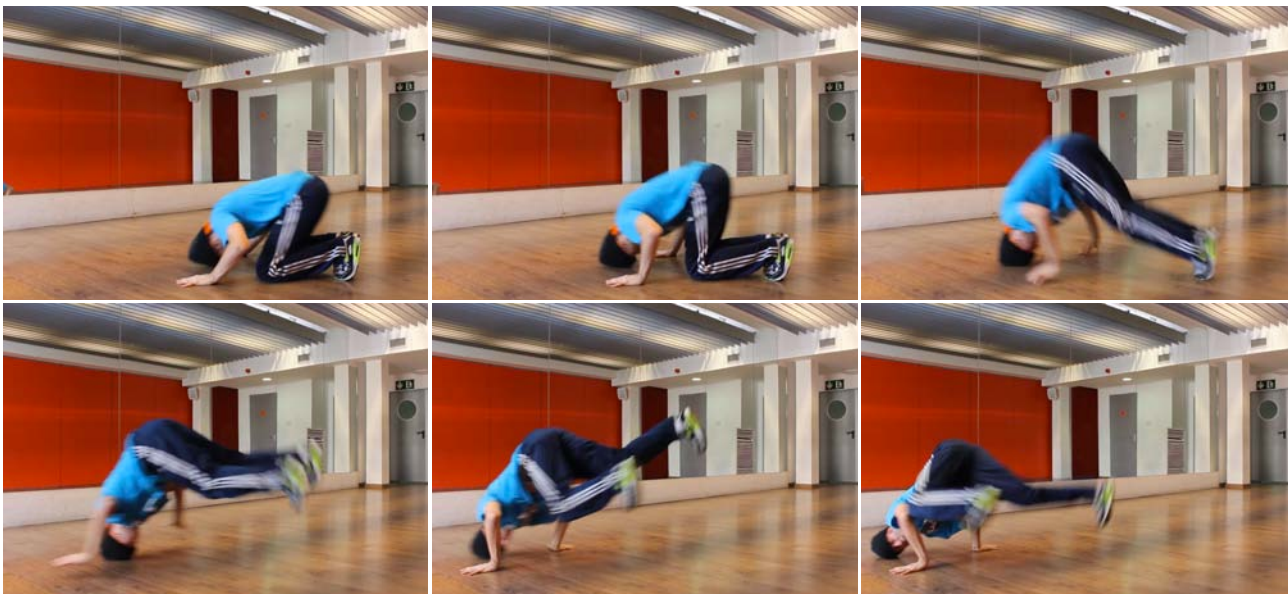


Figura 6.39 - Secuencia de desplazamiento invertido sobre un apoyo, conocido como *slide* de cabeza en el *breakdance*, por Bboy Xino365

Fuera de estos ejemplos, no hemos encontrado momentos en el contexto de la danza que utilicen otro tipo de desplazamiento monópodo que no sea mediante el salto o el deslizamiento. No obstante conviene comentar el caso de *Candoco Dance Company*, compañía de danza británica mixta, compuesta por bailarines diversos con y sin discapacidad física, donde vemos a una de sus bailarinas monópoda Tanja Erhart realizar movimientos desde la posición monópoda apoyándose momentáneamente sobre dos muletas, aunque no se

desplaza sino que queda estática sobre un pie, por lo que podemos referenciar este ejemplo en el mismo lugar en el que situamos los momentos de ballet estáticos sobre un pie (ver Figura 6.40).



Figura 6.40 - Fotograma de "Notturnino" (2013) de la compañía Candoco Dance Company con coreografía de Thomas Hauert, en el que vemos a la bailarina Tanja Erhart en el centro de la formación

Código con dos apoyos

La danza, tanto la histórica como la actual, desarrolla la mayor parte de su composición coreográfica sobre dos apoyos, y más concretamente sobre el apoyo bípedo. En este código estudiamos las distintas formas de desplazamiento que se pueden realizar sobre los dos pies, resumidas en acciones tales como caminar, correr, saltar o deslizarse, pero también hablamos del desplazamiento bímano como posibilidad sobre dos apoyos (aunque las difíciles características técnico-motoras de este desplazamiento tan sólo permita mantenerlo durante poco tiempo).

Subcódigo bípedo

Subsubcódigo andar no estilizado

La danza introduce la acción de desplazarse por el escenario caminando como uno de los movimientos modernos determinantes. Y nos referimos al caminar natural, que se distingue del estilizado en que primero apoya el talón para después dejar caer la planta del pie sobre el suelo cediendo el peso, continuando la acción con el levantamiento del talón para articular la pierna en el avance espacial propio de este movimiento.

Por contra, el caminar estilizado (propio del ballet clásico) propone un desplazamiento horizontal que avanza por puntas, y esta diferencia respecto al caminar no estilizado es determinante para comprender las posibilidades pero sobre todo las restricciones de este estilo en acciones como correr o saltar. Esta pequeña variación en los apoyos durante la marcha supone un hecho que modifica en gran medida el difícil arte de caminar, puesto que

en relación con el desplazamiento las posibilidades de movimiento que ofrecen las articulaciones de los pies comprometen permanentemente la conservación del equilibrio, éste se ve alterado por cada paso que se da. El movimiento de los pies en relación con el equilibrio es complejo no solo por las direcciones en las cuales la articulación puede moverse, sino también por la fragmentación de la misma en distintas zonas que desde el talón hasta los dedos acrecientan las posibilidades de crear continuas sucesiones de desequilibrios cuando el movimiento avanza por la planta del pie dando forma a la marcha.

(Sierra, 2015, p. 64)

La acción de caminar ha sido investigada desde la perspectiva actoral moderna, siendo Stanislavsky el autor-pedagogo que ha dado importancia al estudio de la presencia del actor naturalista en el escenario mediante el trabajo técnico de la posición erguida sobre los dos pies, pero también mediante el análisis de la marcha sobre el escenario. Konstantin Stanislavsky, considerado el padre de la interpretación naturalista, describe en su tratado actoral "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación" (1951) que "existen tres modos de utilizar el aparato de la planta y los dedos de los pies, lo cual crea tres tipos de marcha. En el primero, el talón inicia el paso. En el segundo, se avanza apoyando la planta entera. En el tercero, conocido como la marcha a lo Isadora Duncan, se avanza apoyando primero los dedos, luego el movimiento se va trasladando por la planta hasta el talón, para volver en sentido inverso por la planta a los

dedos y, después, más hacia arriba por la pierna.” (Stanislavski, 1951, p. 86). Stanislavsky conocía perfectamente la disciplina de la danza dado que tuvo la suerte de nacer en el seno de una familia acomodada en la que desde pequeño sus padres

Elizaveta y Sergei propiciaron en su prole un interés hacia las artes a través de sus constantes visitas a la ópera, el ballet y el circo. Esta costumbre iba acompañada de una enseñanza en casa que incluía, además de las asignaturas características, clases de gimnasia, danza, música y esgrima.

(Mata, 2010, p. 26).

Y ya como investigador y formador teatral reputado consideró imprescindible el trabajo del cuerpo en la preparación de los actores siguiendo “principalmente las ideas de Delsarte, Dalcroze y Duncan” (2010, p. 102).

Así pues, una acción tan banal como el caminar se convierte en materia de estudio y preparación actoral dentro de su método, proponiendo una formación de la marcha que active la consciencia corporal de esta acción por medio del control y la fluidez del movimiento pero sin perder la naturalidad de la acción:

la marcha se convierte en una poderosa acción de transición entre los niveles cotidiano y expresivo, ofreciendo en el preexpresivo múltiples aplicaciones didácticas para el trabajo de formación del actor [...] en este sentido invita a sus actores a experimentar con diversos tipos de marcha para que descubran la marcha ideal, aquella que según el Maestro representa de forma natural el espíritu de la vida humana.

(Sierra, 2015, p. 65).

Esa marcha ideal, según Stanislavsky, es aquella en la que

la suavidad [...] sólo es buena dentro de ciertos límites. Si se traspasan esos límites, se vuelve exagerada, vulgar, como la que observamos en los camareros. Una cierta oscilación del cuerpo de arriba hacia abajo se hace necesaria. Los hombros, la cabeza y el torso pueden flotar por el aire, pero no según una línea enteramente recta, sino siguiendo cierta ondulación” (Stanislavsky, 1951, p. 88). Su idea de marcha perfecta otorga a la columna vertebral el papel de eje central del equilibrio de hombros y cabeza, mientras que la parte inferior del cuerpo modera las sacudidas durante la marcha y la carrera en todas direcciones y sentidos al tiempo que las extremidades inferiores impulsan hacia delante el cuerpo para que “se deslice suavemente por una línea horizontal, sin grandes caídas y subidas verticales.

(1951, p. 83).

Tal y como podemos observar en las Figuras 6.41 y 6.42, en el andar cotidiano o no estilizado el talón accede primero dado que la ubicación habitual de la presión máxima en este tipo de desplazamiento está debajo de este. Esta información se extrajo midiendo las fuerzas de reacción del suelo ante la acción de caminar (ground reaction forces o GRF) y forma parte de un estudio que investigó la variación en los parámetros de la fuerza de reacción del suelo con respecto a las adaptaciones a la velocidad y el modo de progresión en acciones como andar y correr. La investigación revela las diferencias biodinámicas entre estas dos acciones motoras, apuntando que hay un cambio con la velocidad en la compleja interacción entre las fuerzas verticales y horizontales necesarias para la propulsión y el equilibrio durante la locomoción humana.

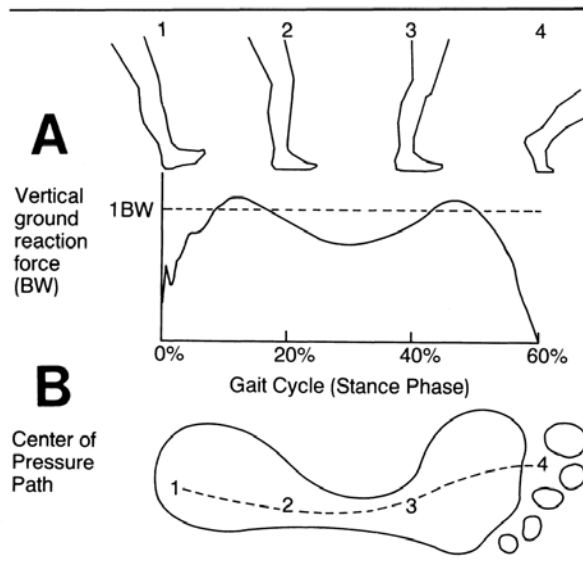


Fig. 3. Ground reaction forces (GRFs) beneath foot during walking: (A) Graph of classic vertical GRF during stance phase of gait cycle (BW = body weight; 1 = heel-strike; 2 = foot flat; 3 = midstance; 4 = toe-off); (B) path of the center of pressure, which represents series of instantaneous centroids of GRF during walking.

Figura 6.41 - Estudio de las fuerzas de reacción del suelo ante la acción de caminar, medidas por la fuerza de reacción vertical respecto a éste y por el trazado que realiza la presión que ejerce el pie al caminar (Rodgers, 1988, p. 1825)

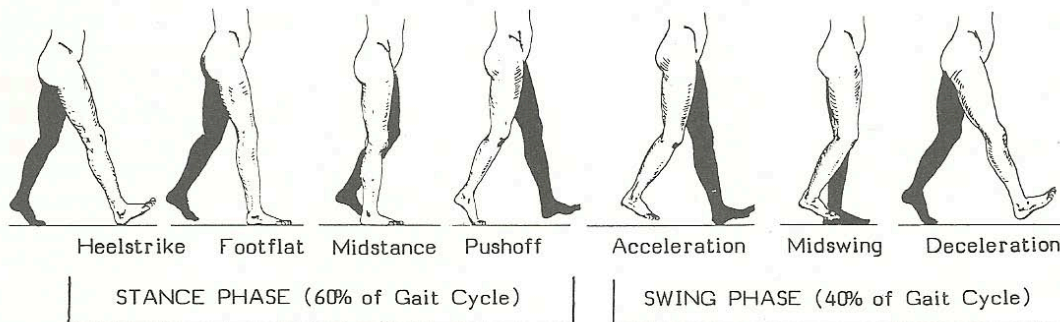


Figure 4.19. The complete gait cycle: stance and swing. Walking is a purposeful disturbance in body equilibrium during which alternating leg displacement sustains body weight.

Figura 6.42 - Secuencia del ciclo de la marcha (Schafer, 1987)

Una vez conocemos el proceso de apoyo consecutivo que se produce en el pie al depositarlo en el suelo durante el proceso de caminar o de marcha (ver Figura 6.42), conviene saber cómo se desarrolla la acción de andar:

El ciclo de marcha es la secuencia de acontecimientos que tienen lugar desde el contacto de un talón con el suelo, hasta el siguiente contacto del mismo talón con el suelo. Durante un ciclo de marcha completo, cada miembro inferior considerado pasa por dos fases:

- A) Fase de apoyo: en la cual el pie de referencia está en contacto con el suelo.
- B) Fase de oscilación: en la que el pie de referencia está suspendido en el aire.

La fase de apoyo constituye alrededor del 60% del ciclo y la fase de oscilación representa el 40% restante. Las fases del ciclo de marcha, para facilitar su estudio suelen dividirse, todavía, en componentes más pequeños o subfases, según la siguiente secuencia: El ciclo se inicia con el impacto de talón en el suelo; al 15% el antepié también contacta

con el suelo, por lo que esta subfase se denomina "pie plano sobre el suelo" o media; al 40% del ciclo, el talón comienza a elevarse del suelo (subfase de despegue de talón o final), al 50%, despegamos el antepié, que culmina al 60% del ciclo con el despegue de los dedos, lo que indica también el comienzo de la fase de oscilación. La atribución de percentiles en esta fase es algo imprecisa, pero en la primera parte, se realiza el avance del miembro oscilante hasta alcanzar el miembro contralateral, y la extensión de rodilla completa el avance del miembro inferior. Al cumplirse el 100% del ciclo, se produce de nuevo el impacto de talón, con el mismo pie.

(Sanz, 2006, p. 2).

Caminar tal y como lo hacemos cotidianamente adquiere en el contexto dancístico moderno y de la escena un significado de principio coreográfico desde que Doris Humphrey renunciara expresamente a enseñar la danza como un sistema de movimientos cerrados repetidos mecánicamente y promoviera una pedagogía más enfocada al estudio de los principios del movimiento como base para la creación:

"I never believed in teaching with a set vocabulary of movements, hardened into technical sequences. I always thought students should learn principles of movement and be encouraged to expand or embroider on these in their own" (Humphrey, 1959, p. 19)

Esta nueva manera de moverse radicaba según Humphrey en el estudio derivado de observar la interacción de formas dinámicas y voluntades individuales (o formas que expresaban esas voluntades) del entorno y de las personas en su quehacer cotidiano. Así, aconsejaba a todo aquel que se dedicara al arte de la danza y quisiera aprender a coreografiar que tomara nota de las formas que dinámicamente poblaran el paisaje a su alrededor, y que observara detenidamente a la gente "en masse, as in a street, moving in kaleidoscopic patterns or as individuals, old, middle-aged, young, who are meeting, parting, talking, walking, working" (Humphrey, 1959, p. 22).

Merce Cunningham sigue la propuesta de Doris Humphrey, y a pesar de no renunciar al código clásico como base del movimiento de sus piezas, incorporó en su obra "Collages" (1953) "a wide range of pedestrian movement (e.g., simple walking) as well as "realistic" gesture" (Copeland, 2002, p. 20), acciones que volvió a utilizar como movimientos coreográficos en "Variations V" (1966), en la que los bailarines van realizando



Figura 6.43 - Secuencia de "Variations V" (1966), donde vemos a la bailarina del fondo de la escena caminar hacia el bailarín situado en el centro, justo detrás de Cunningham

diversas acciones en espacios concretos de la escena y se desplazan hacia otras acciones caminando pausadamente (ver figura), o en “Walk-around Time” (1968) entre otras. Lo interesante de las incursiones de la acción de caminar en las piezas de Cunningham es que resultan convincentes en el sentido no estilizado y eso a pesar, como apuntamos anteriormente, de tener un cuerpo de baile de corte neoclásico en cuanto a técnica dancística (ver Figura 6.43).

La acción de caminar modifica el sentido de sus apoyos cuando se hace hacia atrás. Tal y como vemos en “Sideways Rain” (2010), el coreógrafo Botelho presenta al grupo de bailarines caminando de lado a lado del escenario, y en cierto momento cambian el sentido de la acción y pasan a hacerlo hacia atrás. El proceso de apoyos ahora se inicia con las puntas, pasando por la planta del pie y terminando por talones, que son los últimos que se levantan del suelo (ver Figura 6.44).



Figura 6.44 - Secuencia de “Sideways Rain” (2010), de Guilherme Botelho, donde los bailarines camina hacia atrás

La acción de caminar como acción “escénica”, antes incluso que fuera aceptada como movimiento por la danza culta, presenta multitud de variantes en otro tipo de escenas. Encontramos un rastro de formas documentadas, algunas de finales del siglo XIX como el *cakewalk* (subcódigo ir de puntillas), que conviene resaltar.

Subsubcódigo *snakehips* y derivados

Una variante del subcódigo andar, basada en el deslizamiento, y que ha generado multitud de derivados es la conocida como *snakehips*. Creada por el bailarín Earl “Snakehips” Tucker en Harlem a principios de 1920, se trata de uno de los movimientos más reconocibles de la *eccentric dance*³, un estilo de danza popular de principios del siglo XX que con el tiempo ha supuesto el origen de muchos de los movimientos del *breakdancing* actual. Básicamente, este baile es una sucesión de movimientos de contorsión fragmentada del cuerpo que simulan en cierto modo la acción de caminar arrastrando las plantas de los pies sin apenas

³ Recuperado de: <http://www.streetswing.com/histmain/z3eccnt.htm>

moverse del sitio (Figura 6.45); presenta un carácter de agitación controlada hecha alrededor del estómago, las caderas y las áreas de la parte trasera, y Tucker la llevó a los extremos con una danza contagiada permanentemente de este movimiento.



Figura 6.45 - Secuencia de *snakehips* bailado por Earl "Snake Hips" Tucker en la película "Crazy House" (1930) de Jack Cummings

Uno de los pasos que ha evolucionado de esta tendencia *snakehips* es el conocido como *Moonwalk*, nombre del paso de danza que dió a conocer Michael Jackson en sus múltiples actuaciones y videoclips. Se trata de un movimiento de baile en el que el bailarín se mueve hacia atrás mientras aparentemente camina hacia delante. Este paso ya apareció como movimiento precursor en películas de animación como "Minnie the Moocher" (1932) de Max Fleischer, inserto en un número introductorio del bailarín Cab Calloway junto a una banda de jazz realizando este paso (ver Figura 6.46).



Figura 6.46 - Secuencia de un incipiente *moonwalk* bailado por Cab Calloway en "Minnie The Moocher" (1932) de Max Fleischer

Mucho más tarde, Michael Jackson perfeccionó la técnica, y acabó por convertirlo en uno de sus movimientos insignes dentro del estilo de baile que le hizo popular. El *moonwalk* de Jackson añade más velocidad al original y se desarrolla como una acción de caminar pero a la inversa, llevando al artista a

desplazarse en tramos largos con este paso deslizado. Alcanzó fama mundial después de que Michael Jackson lo realizara durante su actuación en el programa especial “Motown 25: Yesterday, Today, Forever” que tuvo lugar el 16 de mayo de 1983 retransmitido por la cadena norteamericana NBC (ver Figura 6.47).



Figura 6.47 - Secuencia del moonwalker en el concierto de Michael Jackson en Munich (1997)

Por último, destacar la variante más reciente de este tipo de desplazamientos bípedos deslizados, conocida como *gangsta walk*. Esta nueva manera de desplazamiento dentro del subcódigo andar, estilo de *streetdance* creado durante la década de 1990 en la ciudad de Memphis (Tennessee, EUA), toma de esta ciudad el sobrenombre de *Memphis Jookin* dado su parecido con el *moonwalk*. En este caso, el paso no sigue una línea recta como en el movimiento de Jackson, que permite visualizar el efecto causado por el caminar inverso, se trata más bien de un código de caminata entrecortada que permite múltiples cambios de dirección y



Figura 6.48 - Secuencia del paso básico de gangsta walking bailado por G-Child (2015)

modalidades, como la inclusión del caminar de puntillas o el cruzamiento de piernas, que definitivamente lo diferencia de otros estilos (ver Figura 6.48).

Subsubcódigo andar sobre talones

Charles Chaplin, en “Modern Times” (1936), nos brinda diversos ejemplos de este tipo de andar sobre talones. Estamos ante un subsubcódigo que se opone a la “elegancia” de las puntas del ballet, para presentarnos un andar “ridículo” y definitorio de la acción del payaso. El andar de talones es el más parecido al andar cotidiano, por la mecánica del movimiento que presenta, pero Chaplin lo exagera para dotar de comicidad al personaje.

En la primera secuencia de imágenes que destacamos (ver Figura 6.49), Chaplin camina frontalmente hacia cámara sobre talones, sin apenas reposar toda la planta del pie en el suelo, que sumado a que lleva puestos zapatos de diversos números por encima de su medida, genera una situación de andar cómica que es la representativa del personaje y su manera de ser. Otra característica de este desplazamiento bípedo que conviene destacar es la velocidad, que Chaplin siempre modifica como parte de su personaje. Tanto este tipo de caminar como el siguiente que comentaremos se definen por un desplazamiento de pasos cortos y rápidos dando una imagen vigorosa y divertida de sus estilos de andar.



Figura 6.49 - Secuencia del caminar de talón en “Modern Times” (1936), de Charles Chaplin

Otra manera prototípica de andar de Charles Chaplin es la que abre sus pies en una posición casi de primera y, apoyando de talón, va avanzando. Como podemos ver en la escena final de esta misma película, momentos antes de que aparezca el *The End*, Chaplin camina de espaldas a cámara en dirección al punto de fuga del camino, por donde se alejará acompañado de su novia (ver Figura 6.50). Aquí observamos de manera precisa la diferencia entre su caminar y el de la chica, ya que mientras la figura de ella presenta un andar corriente que dirige la punta de sus pies hacia delante, en Chaplin vemos como sus pies caminan abiertos modificando incluso su figura durante el movimiento, que parece andar tambaleándose de un lado a otro. Este tipo de andar crea desde la acción de desplazarse el hecho identificativo del personaje, y tanto su manera de estar estático como el desplazamiento se han vuelto reconocibles a lo largo del tiempo hasta convertirlo en un personaje clásico de la historia del cine.



Figura 6.50 - Última escena de "Modern Times" (1936), de Charles Chaplin, en la que vemos al actor caminar con los pies abiertos hacia fuera (en posición de primera) y de talones

Subsubcódigo andar estilizado

En este subsubcódigo nos referimos al andar prototípico del ballet, que lo hace de puntas. Este tipo de desplazamiento subvierte la mecánica de apoyos que se produce en la dinámica del andar regular (no estilizado), puesto que los estudios mecánicos de esta acción señalan que durante el caminar se producen cinco momentos distintos durante la fase de apoyo del pie en el suelo, siendo el talón la primera parte que accede a éste, y al que le siguen por orden los siguientes puntos/momentos de presión del pie en la superficie del suelo: "heel-strike (HS), foot flat (FF), mid-stance (MS), heel rise (HR), and toe-off (TO)" (Rodgers, 1988, p. 1822).

La figura que nos sirve de ejemplo en este subcódigo corresponde al bailarín ucraniano Sergei Polunin, realizando un desplazamiento del tipo andar estilizado contenido en la videodanza "Take me to the church" (2013) filmada por David LaChapelle.

Cuando un bailarín modifica el acceso al suelo del pie cambiando el orden de apoyos diversos que ejerce sobre éste cuando camina (ver Figura 6.51), se produce una modificación mecánica importante con consecuencias que afectan al resto del cuerpo, y esto explica en parte que el modelo de lesión traumática más significativo en bailarines es el esguince de tobillo por mecanismo de inversión. En ese sentido, respecto a la distribución anatómica de las lesiones, hay una mayor distribución de afectación al miembro inferior respecto al resto del cuerpo con un 74%, siendo además predominantes en el miembro inferior las lesiones en pie y tobillo (Sanz & Corbalán, 2008, p. 16).



Figura 6.51 - Secuencia de la acción de caminar estilizado de Sergei Polunin en el videodanza "Take me to the Church" (2013) de David LaChapelle, con música de Hozier

Este andar estilizado del ballet es resultado del desplazamiento académico sobre puntas. La técnica en *pointe*, que tratamos en el siguiente subsubcódigo, puede provocar problemas muy importantes cuando se aprende prematuramente en edad infantil, aunque

la excesiva rotación externa en relación con las caderas es probablemente el fallo más común de la enseñanza (esto es, pedir un *dehors* plano de 180° de los pies, no permitiendo esto la cadera). Como regla general, los pies no deben rotarse más allá de lo que permita la rotación externa de las caderas.

(Howse, 2002, p. 74).

Isadora Duncan también habla del andar estilizado del ballet y del desplazamiento sobre la posición de puntas en su obra “The Art of the Dance” (1928), para apuntar el carácter tortuoso de estos ejercicios y desplazamientos en edades infantiles:

¿Han visto alguna vez a las niñas que estudian ballet actualmente? Estas pequeñas niñas, adorables, brillantes y graciosas, ven sometidos sus pies a la tortura para conseguir la deformación. Sus tiernos cuerpos son forzados por rígidos corpiños y pequeños corsés, mientras que sus graciosos movimientos naturales son violentados por rectos puntapiés de las piernas, el andar sobre las puntas y todo tipo de horribles contorsiones que son completamente contrarias a lo que el movimiento natural de la niña sería si se desarrollara en la dirección de la razón y la belleza.

(Duncan, 2003, p. 76).

Artemis Markessinis, en su “Historia de la danza desde sus orígenes” (1995) también carga contra las consecuencias del andar en *pointe*, y lo sitúa históricamente como un adelanto técnico del Romanticismo con efectos más negativos que positivos:

Este subir de puntas tuvo múltiples consecuencias, buenas y malas. Las puntas se convirtieron en la base de la nueva escuela femenina y calaron tan hondo, que han sobrepasado los límites de la época romántica llegando hasta hoy; lo malo es que a veces se abusa de ellas. En la época romántica se usaban con discernimiento, cuando se quería dar una auténtica imagen de ingravidez. Las zapatillas no eran armadas y el sostén lo proporcionaba un zurcido de la punta. Las puntas duras de hoy que cuestan de dominar son algo antinatural.

(p. 103).

Subsubcódigo en *pointe*

Bailar o desplazarse en puntas tiene un carácter eminentemente escénico, y el antecedente es el ballet “Flore et Zéphire” (1796) de Charles-Louis Didelot, “donde los bailarines se paraban sobre las puntas de los pies al ser sostenidos por alambres”(Quiroz, 2004, p. 47). Este ballet, “con sus bailarines desplazándose continuamente por los aires” (Markessinis, 1995, p. 97) fue el primero que usó los cables como elemento escenográfico dotando a los bailarines de una sensación volátil que más tarde se convertiría en el fundamento del ballet romántico y sus puntas. De la tradición que ya se apunta desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días, conviene analizar en este subcódigo las distintas maneras en que se ha abordado este tipo de desplazamiento a lo largo de la historia y los estilos.

No obstante, aunque abordemos este subcódigo con ejemplos escénicos y contextualizado en el campo de la danza, cabe decir que andar de puntillas también lo podemos encontrar en el desplazamiento bípedo no estilizado; en este caso, se trata de un tipo de patología juvenil conocida con el nombre de caminar en puntillas idiopático (Pomarino et al., 2016, p. 26) y que se da en la mayor parte de los casos en niños/ jóvenes que tienen la capacidad de caminar apoyando el talón y sin embargo caminan apoyando sólo el antepié o las puntas de pies.

ballet

El desplazamiento en las obras de ballet clásico suele realizarse en *pointe*, y conlleva una técnica curtida durante muchos años. Con la introducción del calzado reforzado “la ballerina se volvió más inmaterial, etérea, inalcanzable. Con las puntas se restringieron todavía más los movimientos naturales [...] se iniciaron innovaciones técnicas y virtuosas femeninas, con estilo exótico, calidad etérea y balance precario” (Quiroz, 2004, pp. 47-48). En efecto, el andar ballético (Figura 6.52) presenta un desplazamiento ciertamente exótico, que implica articular muy levemente las rodillas manteniendo la pierna estirada y esa rigidez de la figura de la bailarina en perfecta vertical, hecho que contrasta con la liviandad de sus gestos. El objetivo de bailar en *pointe* dentro de la danza clásica presenta dos motivos: primero por el “aligeramiento por reducción del



Figura 6.52 - Secuencia del desplazamiento en puntas de Natalia Osipova en “Coppelia” (2011), por el Bolshoi Ballet.

polígono de sustentación y desaparición de los ángulos” (Guillot & Prudhommeau, 1974, p. 14) con lo que la pierna sobre puntas se convierte en una línea continua que se clava en el suelo y levanta y sostiene la figura; por otro lado, esto hace que se reduzca al mínimo el contacto del cuerpo con el suelo, uno de los fundamentos clave que configuran este tipo de danza. Debemos resaltar que en este caminar no se deposita la planta del pie en el suelo en ningún momento.

Conviene diferenciar esta acción de caminar ballético que acabamos de ver en la Figura 6.51 con el desplazamiento en puntas que tan sólo busca sostener la figura *en pointe* (ver Figura 6.53). A pesar de ser dos maneras muy iguales de traslación en puntas dentro de la danza clásica, la que introducimos a continuación se realiza cambiando de apoyo (de pie) de manera repetitiva en espacios de tiempo muy cortos para buscar el sostenimiento de la figura hierática e ingrávida de la bailarina mientras realiza gestos con los brazos y se desplaza por la escena como si en lugar de andar estuviese flotando a ras de superficie. Este cambio de puntas, conocido técnicamente como *pas de couru*⁴, lo realiza tan rápido que de hecho, al realizar la captura de los fotogramas en el video con el que quiero ilustrar este tipo de desplazamiento, tan sólo he podido

⁴ En el ballet clásico es un término que significa “paso de correr.” Es un paso preparatorio que se realiza a ritmo muy rápido y pasos cortos en puntas, muy común para muchos saltos ya que actúa como un trampolín para el impulso previo.

capturar los momentos en que se encuentra con ambas puntas en el suelo, y al repasar la secuencia confirmamos como este tipo de paso genera una visión ilusoria de la bailarina que parece flotar por el espacio escénico sin perder el contacto de las dos puntas en el suelo.



Figura 6.53 - Secuencia del desplazamiento en puntas en “Le Cygne” de Saint-Saëns, de la gran gala del teatro Mariinsky de San Petersburgo (2013)

Este tipo de desplazamiento también ha sido teorizado por los maestros de la educación física como Georges Hèbert, discípulo de Francisco Amorós, creador del “Manuel d’éducation physique, gymnastique et morale” (1830) método físico sobre la base de los principios educativos del educador suizo Pestalozzi, siendo él mismo otro pionero de la educación, incluyendo la educación física, y precediendo tanto a Amorós como a Hèbert. Considerado como el precursor del *parkour*, Hèbert describe y clasifica en su obra “L’Éducation physique, virile et morale par la méthode naturelle” escrita en varios volúmenes entre 1936-1946, la manera de desplazarse en puntas:

Estos pasos, especialmente los que dan inicio por los dedos, se relacionan con la sensación que genera una persona elevándose del suelo tal como la bailarina sobre las puntas de sus pies que tras ese instante de ascenso etéreo, comienza la bajada suave, imperceptible, sin sacudidas, con el traslado consciente del peso en acción de una pierna a la otra esta sensación convertida en movimiento es denominada por el Maestro como “marcha flotante”.

(Sierra, 2015, p. 66).

Por contra, no podemos referenciar ningún movimiento o posición de talón de la misma naturaleza del desplazamiento en *pointe*, primero porque no hemos encontrado ningún desplazamiento así pero también porque la posición de talones (con la planta levantada) o el desplazamiento de talones en sí desequilibra el cuerpo, y esto nos muestra que el contacto de talones en el suelo tan sólo es válido para la acción de caminar y como movimiento de contacto transitorio para provocar el perpetuo desequilibrio que produce el movimiento de andar.

cakewalk

El *Cakewalk*⁵ nace alrededor del año 1850 en Florida, y es una forma satírica de caminar solemnemente creada por los esclavos afroamericanos a modo de parodia exagerada de los bailarines blancos de clase alta y sus gestos manieristas, incorporada más tarde como forma de baile en los *ballrooms* de la época. Se caracteriza por una manera de andar de puntillas por parejas o en solitario, y generalmente se presentaba con los bailarines ataviados con ropas elegantes o de etiqueta (ver Figura 6.54).



Figura 6.54 - Secuencia de *Cakewalk* (1903), documento audiovisual rodado en el “Biograph New York City studio”



Figura 6.55 - A la izquierda, portada de la partitura “High Yellow Cake Walk and Two-Step, de F. Henri Klickmann (1915); a la derecha, fotograma del fim “Stormy Weather” (1943), en el que se sucede un baile *Cakewalk*

⁵ Recuperado de: <http://www.streetswing.com/histmain/z3cake1.htm>

Este estilo de danza motivó la creación de verdaderas obras de arte en las cubiertas de las partituras de *ragtime*⁶ que se publicaban, estilo de música con el que se solían acompañar las veladas de *cakewalk*, y en la portada de estos libretos de música se solían dibujar escenas de la sala de baile o grupos de bailarines realizando el famoso movimiento. Tal y como podemos apreciar en la Figura 6.55, el paso en puntas que caracterizaba a este estilo de danza era dibujado y resaltado como el movimiento significativo que le daba nombre. Este tipo de caminar derivó más tarde en una forma más saltarina que alcanzó gran popularidad, incluyéndose como número de baile en películas musicales como “Stormy Weather” (1943), dirigida por Andrew L. Stone.

twist

En la danza tradicional irlandesa, conocida como *Irish stepdance*, encontramos un paso *twist* muy interesante por el desplazamiento que realiza en el suelo. Esta danza, que originariamente se realiza desde mediados del siglo XIX en contextos de festivales tradicionales de artes y cultura gaélica, generalmente se caracteriza por la construcción de una figura con un cuerpo superior rígido mientras que desarrolla movimientos rápidos y precisos con los pies. En este caso, los pies en posición de puntas realizan un movimiento de giro (*twist*) sin levantar la base de los metatarsos del suelo, por lo que el movimiento se visualiza como si se tratara de un balanceo de los talones, que se encuentran levantados en el aire, de un lado a otro. Para avanzar, la bailarina debe levantar uno de los dos pies (se trata de un movimiento que simula la acción de caminar) mientras que el otro pie gira sobre un mismo punto de contacto en el suelo, y así sucesivamente. Este estilo de desplazamiento puede describirse como andar de puntas deslizándose en giros sobre un punto y de manera alternada los pies (Figura 6.56).



Figura 6.56 - Secuencia de paso *twist* en la danza tradicional irlandesa (*Irish stepdance*)

⁶ Recuperado de: <http://www.ragtimepiano.ca/rags/cakewalk.htm>

Subsubcódigo correr

La acción de correr en escena fue incorporada por la danza moderna, pero no ha sido hasta la irrupción de la nueva danza que no hemos visto todas las posibilidades físicas y expresivas de esta acción como paso coreográfico de gran valor escénico.

Martha Graham utilizó en “*Diversion of Angels*” (1948) la acción de correr como elemento coreográfico transitorio para dejar paso en escena a otra secuencia de movimientos. En el caso de la Figura 6.54, las tres bailarinas que ocupan la escena central abandonan el espacio y tras su salida se produce la entrada de la bailarina principal realizando una acción que mezcla los saltos y el correr para cruzar en diagonal la escena. Esta pieza, compuesta por 11 bailarines, se compone de diversos números coreográficos que se van sucediendo a medida que se forman y se disuelven distintas agrupaciones de bailarines en escena. Otro punto interesante a remarcar en Graham es que, a pesar de utilizar una figura con los brazos abiertos levantados para la acción de correr de las tres bailarinas, la mecánica del desplazamiento está naturalizada (no amanerada o “representada”) y las bailarinas cruzan de un lado a otro el escenario con la velocidad y la destreza propias de este tipo de acción (ver Figura 6.57).



Figura 6.57 - Secuencia del momento en que corren para salir de escena las tres bailarinas en “*Diversion of Angels*” (1948) de Graham

El coreógrafo belga Wim Vandekeybus utiliza este movimiento de manera específica en muchas de sus obras, y los bailarines que pueblan sus propuestas escénicas o fílmicas recurren a menudo a correr por el escenario sin amanerar o minimizar la energía explosiva que caracteriza esta acción. Así lo comprobamos en la que fue su primera pieza “*What the body does not remember*” (1987), o en películas tan recientes como “*WIM*” (2016) documental de su obra coreográfica y cinematográfica dirigido por su hermana Lut Vandekeybus, donde se recogen ensayos, documentos audiovisuales inéditos y material de archivo de la compañía ÚLTIMA VEZ (ver Figuras 6.58 y 6.59).

Los personajes que corren en las piezas de Vandekeybus lo hacen con urgencia y/o por necesidad, y encontramos ejemplos diversos en este sentido: bien porque se dirigen a recoger a un compañero de baile que está en proceso de caída, o porque les han lanzado un ladrillo en el otro extremo de la escena y deben recogerlo a tiempo antes de que alcance el suelo (como en "What the body does not remember", de 1987); o bien porque escapan de algo o alguien, o en caso contrario lo persiguen (como en "WIM", de 2016).



Figura 6.58 - Secuencia donde un bailarín corre en escena en "What the body does not remember" (1987) de Vandekeybus

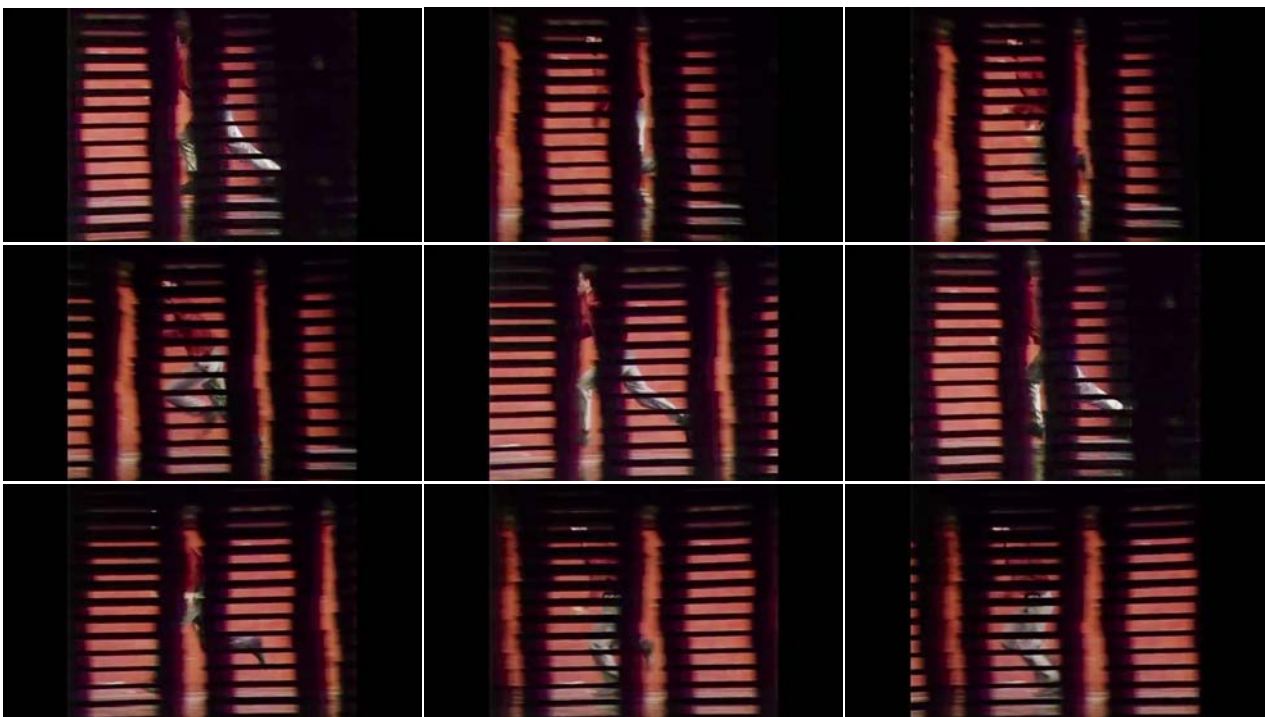


Figura 6.59 - Secuencia extraída del documental "WIM" (2016) de Lut Vandekeybus

La coreógrafa valenciana Sandra Gómez realizó una pieza en el 2014 que utilizaba la acción de correr con un propósito diferente. La obra, con el nombre de "The love thing piece", y cuyos antecedentes se sitúan en la acción de Yvonne Rainer "We shall run" (1965) "in which its participants jog for seven minutes onstage wearing regular street clothes" (Bryan-Wilson, 2012, p. 62) así como en la investigación *circling movement* de Simone Forti durante la década de 1970 (Morse, 2016, p. 157), constaba de una "acción de movimiento" como

bien se señala en el dossier de la misma, donde se plantean las acciones motoras de caminar y correr como un “ejercicio para alejarse del yo, difuminarlo y descentralizarlo buscando otra forma de pensarse, sentirse y vivirse” (sic). La escena aparecía vacía, y Sandra accedía a ella para empezar a caminar en círculos al toque de inicio que daba la música. Lejos de “bailar” la música, la bailarina se limitaba a marcar el paso en círculos, caminando de manera natural al estilo del andar cotidiano, y esta acción iba *in crescendo* hasta que movida por la pulsación cada vez más rápida que marcaba el ritmo de la canción de turno, comenzó a correr con leves acentos de estilo danzado (ver Figura 6.60). Esta forma de correr, que acentúa las partes fuertes del ritmo de las canciones que se suceden, incorpora una manera de desplazarse corriendo nueva en tanto que mimetiza en el cuerpo los golpes que estructuran la pieza sonora. En efecto, la acción de correr aquí no tiene un sentido atlético, ni como ocurre con Vandekeybus trata de buscar imprimir cierta agresividad y naturalidad a lo que

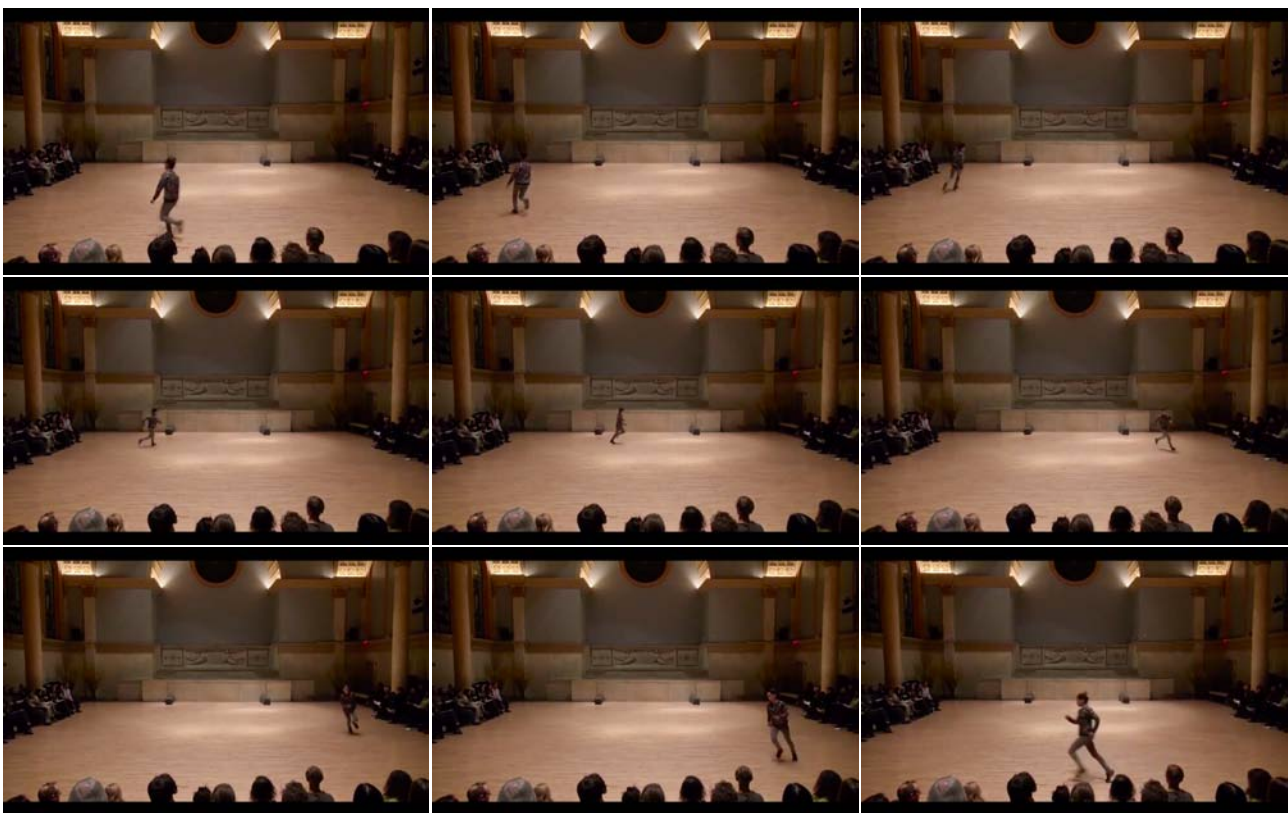


Figura 6.60 - Secuencia de la acción de correr durante la representación de “The love thing piece” (2014) en la Judson Church de Nueva York (EUA)

acontece. Tal y como señala Jaime Conde-Salazar en la crítica que publicó en 2015 sobre la pieza para la revista/portal web Continuum⁷, es en este momento cuando “los pasos se complican, las canciones se suceden y su cuerpo se transforma”. Se trata más bien de una acción que a ojos del espectador le acerca a una cierta experiencia de catarsis por su carácter repetitivo y circular. A pesar de ser mayormente caminada, el paso o cambio de nivel que se produce cuando la bailarina empieza a correr hace que la acción adquiera una nueva dimensión:

⁷ Recuperado de: <http://www.continuumlivearts.com/wp/?p=3971>

La carrera en círculos deja un vacío en el centro. Se trata de rodear el ser, de dar vueltas y no llegar nunca a un punto de estabilidad. La imagen escapa porque el sujeto no está en el punto de fuga, en ese lugar en el que el ser se muestra como una realidad monolítica y sin fisuras. Correr alrededor es una forma sutil de resistencia.

(Conde-Salazar, 2015).

En el ballet clásico, la acción de correr es uno de los movimientos ciertamente imposibles de realizar con toda la destreza y velocidad que se supone en este tipo de desplazamientos. No obstante, la acción de correr en la danza clásica también está codificada, aunque presenta sus particularidades propias. Una de las formas de correr en el ballet se realiza “peinando” el suelo (Figura 6.61). Esta variante no permite alcanzar una velocidad



Figura 6.61 - Secuencia de la acción de correr en el ballet

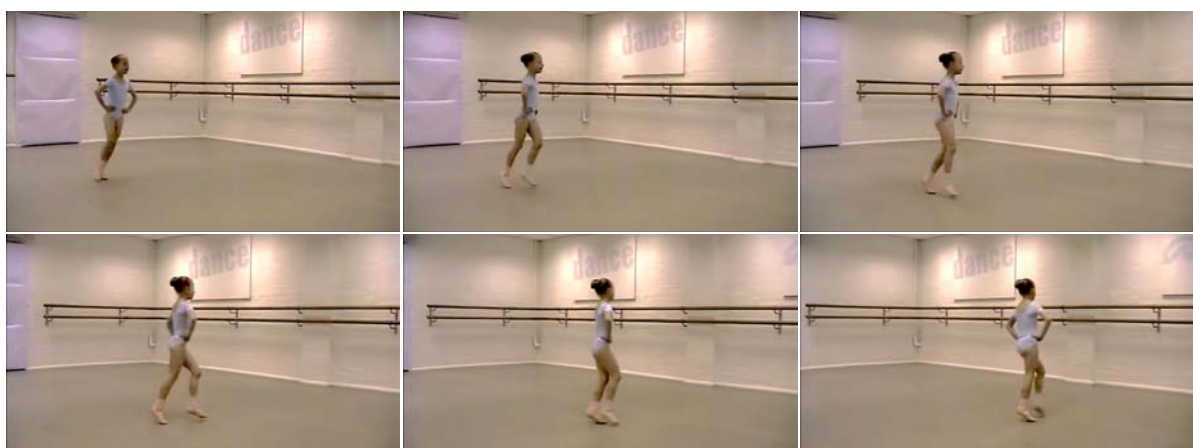


Figura 6.62 - Secuencia del *pas de couru* sobre medias puntas

consecuente a lo que entendemos por correr, y persigue más una forma estética y técnica de desplazamiento que someter al cuerpo a un cambio de velocidad. En cierto modo, estamos ante un paso cuyo impulso viene dado por la pierna que se avanza, al igual que en la acción de correr, pero aquí se deja atrás el cuerpo (no busca

alinearlo hacia delante más allá de los dedos de los pies como sería de esperar) y toda la energía se concentra en la patada delantera para propulsar el cuerpo en respuesta a esta y adelantar así el paso. Este paso se realiza con una cierta rapidez, pero tal y como demuestra la secuencia de fotogramas resulta muy difícil alcanzar una gran velocidad.

Otra manera de correr que ya hemos visto anteriormente en el código andar es el *pas de couru*. Si lo hemos tratado anteriormente como una forma de andar (rápida) es simplemente porque la velocidad que se alcanza no es realmente equiparable a la acción de correr (ver Figura 6.62). Pero el ballet considera que estamos ante una forma del correr en danza clásica, y es aquí donde debe categorizarse. Conviene recordar pues que se trata de un desplazamiento en pasos muy cortos y muy rápidos sobre puntas (en este caso la figura nos muestra a una niña desplazándose sobre la base de los metatarsos y sin zapatillas reforzadas).

Subsubcódigo deslizar

En este subsubcódigo el desplazamiento bípedo se realiza mediante el arrastre de los pies o su deslizamiento a través del suelo. Una de las piezas recientes en la danza-teatro que recoge este tipo de desplazamiento es la de



Figura 6.63 - Secuencia del deslizamiento sobre las plantas de los pies en ambos personajes en "JOHN"(2014) de DV8 Physical Theatre

"JOHN" de DV8 Physical Theatre, que se estrenó en el ImPulsTanz 2014 de Viena (Austria). En la escena de la sentencia, los personajes se encuentran en distintos puntos del escenario giratorio, y mientras hablan se mueven por escena pero sus desplazamientos no son de caminar normal sino deslizando ambas plantas de los

pies en el suelo mediante la técnica *twist* (giro) de articulación de tobillo. Este tipo de acción que sustituye al caminar corriente se debe a una consigna dramática que consigue el efecto idéntico al desplazamiento de *pas de couru* en el ballet, como si los personajes flotaran en el espacio con ambas plantas de los pies ancladas al suelo. Este tipo de recurso expresivo corporal de carácter simbólico, cuyo ejemplo podemos ver en la Figura 6.63, consigue en secuencias de una evidente presentación y discurso figurativo un efecto muy interesante de extrañamiento que suele ser recurrente en las propuestas contemporáneas de danza-teatro, derivando en el cuerpo y su versatilidad y potencia expresivas el encargo de subvertir o multiplicar los significantes de las obras que siguen parámetros discursivos de tipo naturalista.

En la versión de “A Swan Lake” (2014) sobre la música de ballet de Chaikovski, Alexander Ekman dispuso un suelo lleno de agua sobre el que los bailarines se lanzaban para deslizarse en diversas posiciones. Una de estas es sobre la posición bípeda, con las dos plantas de los pies sobre el suelo, y mediante el impulso de una carrera previa los bailarines cruzaban el escenario deslizándose sobre sus pies (ver Figura 6.64). Este sería un ejemplo perfecto de deslizamiento para este subsubcódigo si no fuera porque se produce con un suelo lubricado de agua, siendo posible esta acción gracias al líquido y no por la destreza física y motora del cuerpo. En efecto, este movimiento sería imposible de realizar sin la ayuda del agua en el suelo y con un linóleo convenientemente acondicionado para esto, que proporciona una superficie resbaladiza idónea.



Figura 6.64 - Secuencia del deslizamiento sobre plantas de los pies en “A Swan Lake” (2014) de Alexander Ekman para el Norwegian National Ballet

Tecktonic (TCK)

La danza *Tecktonik* es un baile popular que nace en las pistas de baile de los suburbios de París, en la década de los 2000. Se caracteriza por un uso del *twist* de los pies (algo que ya apuntó el *lindy hop* en la década de 1920 del



Figura 6.65 - Secuencia de *Tecktonic* en el videoclip de Yelle “A cause des garçon” (2007)

siglo pasado) expresado en dos sentidos: con toda la planta del pie en el suelo, o levantando ligeramente la planta y haciendo ligeros *twist* con los talones (ver Figura 6.65). Su influencia alcanza estilos derivados como la *electro dance*⁸, la *shuffle dance*⁹ o el *tutting*¹⁰, formas todas estas que dan preferencia de manera diversa al movimiento de unas extremidades frente a otras. El *tutting* (la última de las tendencias en este tipo de bailes urbanos) da más preferencia al uso de los brazos y la parte superior del cuerpo dejando en un segundo término las formas y saltos de los pies. Todo lo contrario a la *shuffle dance* (Figura 6.66), que privilegia los



Figura 6.66 - Secuencia de paso deslizante en la *shuffle dance*

⁸ “El Electro dance (también llamado *Milky Way* o “Baile electro”) es un frenético y peculiar estilo de baile urbano generalmente se baila o realiza con música electro house, y se basa predominantemente en el movimiento de los brazos, tomando elementos básicos del glowsticking como el concepto de manos libres, las figuras en forma de ocho, y la idea de la mano líder en un esquema llamado liquid’ (una mano siguiendo a la otra en movimientos geométricos)”. Recuperado de: <https://bailesica.wordpress.com/2016/01/29/electro-dance/>

⁹ Estilo también conocido como *Melbourne shuffle*. Este se caracteriza por la agilidad e intensidad de sus movimientos, algunos de los cuales tienen gran amplitud o involucran saltos cortos para desplazarse en alguna dirección o para cambiar el pie de apoyo.” (Figueroa, 2013, p. 69)

¹⁰ “is a modern street dance in which the performer constructs and deconstructs geometrical shapes by arranging body parts in specific configurations”(Boychev, 2013, p. 120)

desplazamientos, saltos, twist y distintas combinaciones de piernas y pies frente al dibujo o la coreografía de brazos.

Por último, el *electro dance* supone una evolución del *tecktonik* y, a diferencia del carácter improvisado de este, combina diferentes disciplinas de baile urbano, desde el *breakdance* hasta el *vogue* permitiendo grupos de más de dos personas en sus coreografías. Este estilo tampoco tiene preferencia por los pies en sus desarrollos coreográficos, busca más la construcción de geometrías corporales cuanto más complejas mejor antes que la inventiva de desplazamientos complejos en el suelo.

Subsubcódigo derrapar

Este apartado, pese a ser una forma muy concreta de deslizamiento, conviene comentarlo aparte porque presenta diferencias en la mecánica del movimiento y en la respuesta del suelo.

El derrapamiento es un término aplicado a los vehículos para definir cuando patinan desviándose lateralmente de la dirección que llevaban. En el caso del cuerpo humano, hay suelos que por la calidad del material de que se componen o el nivel de adherencia que presentan producen idéntico comportamiento, siendo un tipo de deslizamiento muy particular que a mayor desequilibrio de la figura más retroalimentación sufre en el derrapamiento. En las figuras 6.67 y 6.68 se aprecian dos tipos diferentes de derrapamiento, el de mano y el de pie.



Figura 6.67 - Secuencia de paso de mano con derrape en "Lucha o vuelo" (2012) de Elías Aguirre



Figura 6.68 - Secuencia de paso de pies con derrape en "Lucha o vuelo" (2012) de Elías Aguirre

Subsubcódigo saltar

El ballet clásico incorpora el desplazamiento con saltos en su codificación, y estos se despliegan como componentes principales de secuencias como el *petit allégre*¹¹. Utilizados en el entrenamiento, los saltos ayudan en el desarrollo de la musicalidad, la coordinación y el juego de pies rápido (haciendo hincapié en el uso de la parte inferior de la pierna), mientras que en el escenario, son ampliamente utilizados en las variaciones y/o danzas de carácter contenidas en los ballets de larga duración.

El *petit allégre* se compone de saltos con y sin desplazamiento, a continuación detallaremos los que conllevan desplazamiento:

Glissade (+jeté): salto en desplazamiento lateral, puede hacerse a poca y a media altura en puntas (ver Figura 6.69). El final incluido en esta figura es un *jeté*, salto lateral de carácter estático que puntúa la acción, y también puede incluir desplazamiento.

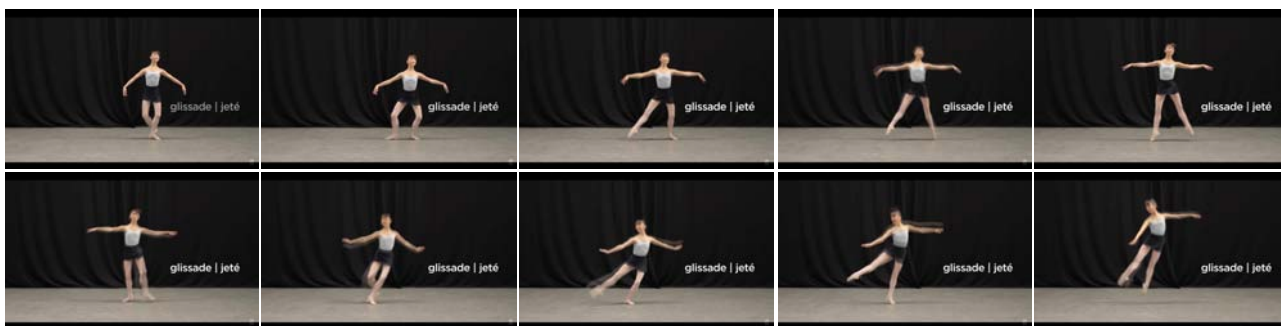


Figura 6.69 - Secuencia del *glissade jeté*

De hecho, el *grand jeté* es uno de los saltos con desplazamiento más reconocidos en el ballet (Figura 6.70). Con el salto se lanza una pierna adelante a 90° y la otra hacia atrás conformando un *split* aéreo. El *grand jeté* siempre es precedido por un movimiento preliminar como un *glissade*, un *pas de bourré couru* o un *coupé* y puede ser



Figura 6.70 - Secuencia del *grand jeté* realizado por Aurélie Dupont y Manuel Legris (Ballet de la Ópera de París)

¹¹ Del italiano, indica un movimiento vivaz y brioso. Los allegros en ballet son todas aquellas variaciones realizadas de modo veloz, ligero y virtuoso.

realizado en todas las direcciones. Hay una variedad amplia de *jetés*, existiendo variantes de corte espectacular, como el *grand jeté en torunant entrelacé* (ver Figura 6.71).

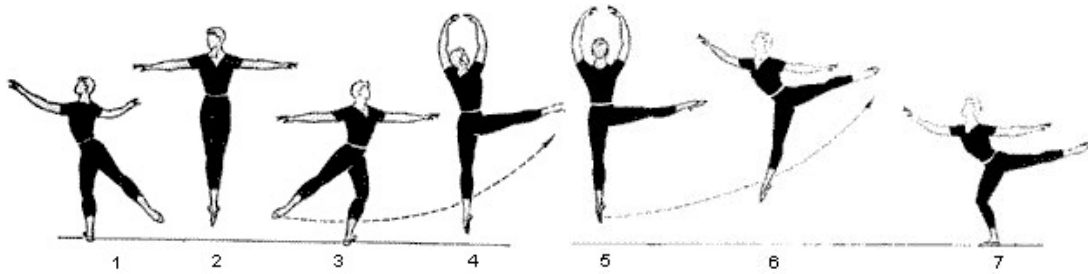


Figura 6.71 - Dibujo de la secuencia del *grand jeté en torunant entrelacé*

Pas de chat: este paso es un salto que pliega las dos piernas consecutivamente en el aire llevando los talones hacia los glúteos, y puede realizarse a alta, media y baja altura en puntas (ver Figura 6.72).



Figura 6.72 - Dibujo de la secuencia del *pas de chat*

Lo podemos encontrar fácilmente en cualquier título del repertorio clásico, pero una de las escenas más populares que contiene este salto es la del cuarteto “El Lago de los cisnes” (1895), con coreografía de Petipa e Ivanov, donde se baila en grupo desplazándose a baja altura con pasos muy cortos y una coreografía de cabezas muy interesante acompañando el desplazamiento (ver Figura 6.73).

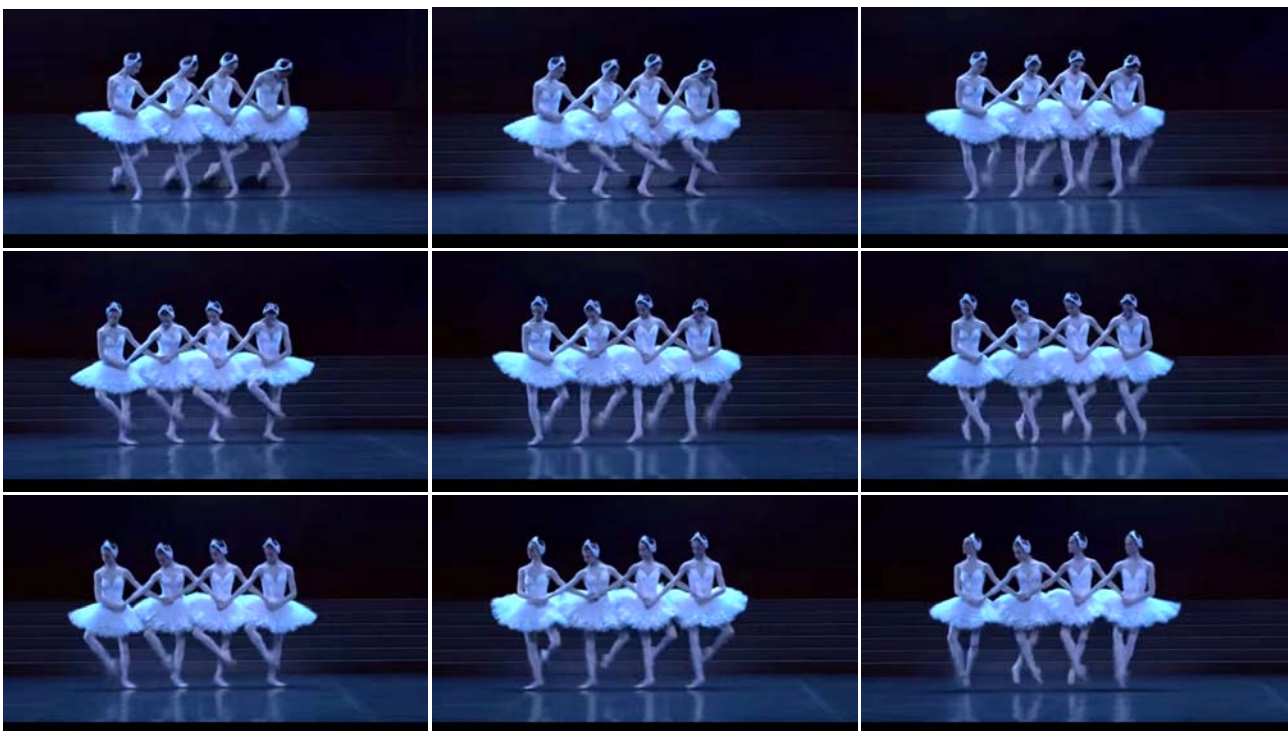


Figura 6.73 - Dibujo de la secuencia del *pas de chat* realizado por las bailarinas Fanny Fiat, Myriam Ould-Braham, Mathilde Froustey y Dorothée Gilbert

La danza clásica utiliza el salto con desplazamiento como un elemento de elevación connatural, y por eso ha desarrollado todo un catálogo de variantes, dentro de las cuales hemos descrito las más reconocibles. Esta variedad ha permitido consolidar el estilo, así como también ha reforzado la técnica para la investigación de nuevas posibilidades de desplazamiento mediante salto, tales como el salto sobre puntas que vemos en la película "White Nights"(1985) de Taylor Hackford, donde un joven Mikhail Baryshnikov realiza una traslación hacia atrás mediante saltos sobre puntas no reforzadas que certifican la destreza y virtuosidad del bailarín en el dominio del lenguaje clásico de la danza (Figura 6.74).



Figura 6.74 - Secuencia de Mikhail Baryshnikov en "White Nights" (1985), donde salta sobre puntas

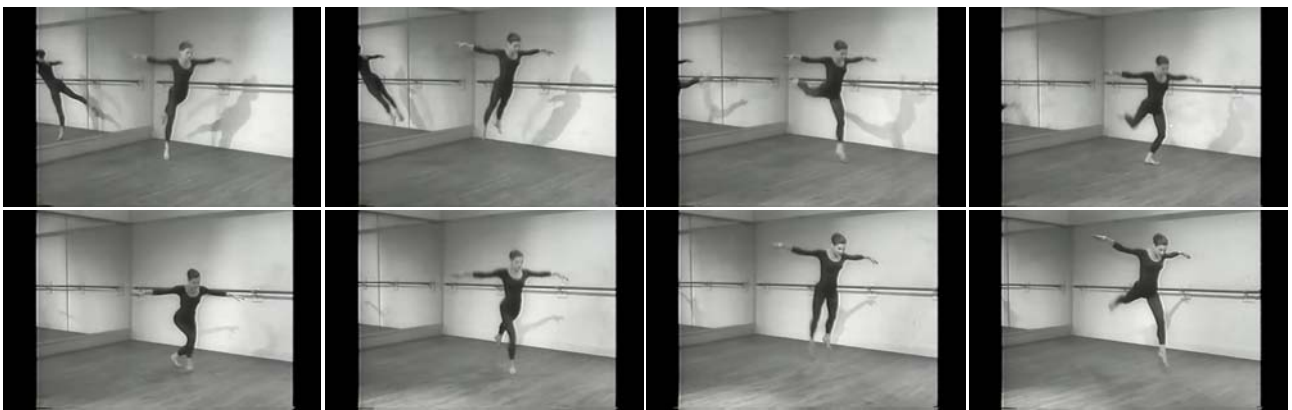
Todos los desplazamientos mediante salto descritos presentan un procedimiento idéntico en cuanto a técnica, donde prevalece la figura en puntas tanto en las entradas y salidas del suelo como en la fase aérea del mismo. También existe un mismo patrón en la posición de las extremidades inferiores, con tendencia a la máxima extensión, y un carácter grácil e ingravido en todos los tipos de salto evitando mostrar cualquier esfuerzo en el sostenimiento del peso del cuerpo en el aire. Pero el elemento más importante en este tipo de saltos con desplazamiento del ballet es que en ninguno de ellos encontramos un encorvamiento o cierre del torso, más bien al contrario, el pecho persigue abrirse aún cuando se trata del *pas de chat* de altura media-alta, en el que el impulso en saltos con cierta altura como este conllevan un ligero encorvamiento del torso superior fruto del impulso de elevación versus la fuerza de la gravedad sobre el cuerpo. La variedad en la velocidad de los saltos, así como el amplio alcance de los mismos, muestran que la técnica del ballet imprime una calidad inigualable en el desplazamiento del cuerpo con la elevación del salto.

Algo similar ocurre con la danza moderna, donde la técnica sin peso del ballet todavía supone la base del entrenamiento de los bailarines en plena época de Graham. La coreógrafa incluye una diversidad de saltos en sus obras que introducen novedades en cuanto al tratamiento del torso superior o la posición aérea de las

piernas. Graham busca formas que desequilibren la tendencia vertical ascendente del salto clásico, y propone modelos donde el bailarín balancea hacia delante el tronco superior (ver figura 6.75).



Figura 6.75 - Secuencia de saltos en un ensayo de la compañía de Martha Graham incluido en el documental "Martha Graham: An American Original in Performance" (1988)



Otro tipo de saltos estilo Graham buscan formas plegadas inversas aéreas, con apertura de piernas de estilo *pas de chat* pero con una pierna delante y otra atrás (Figura 6.76).

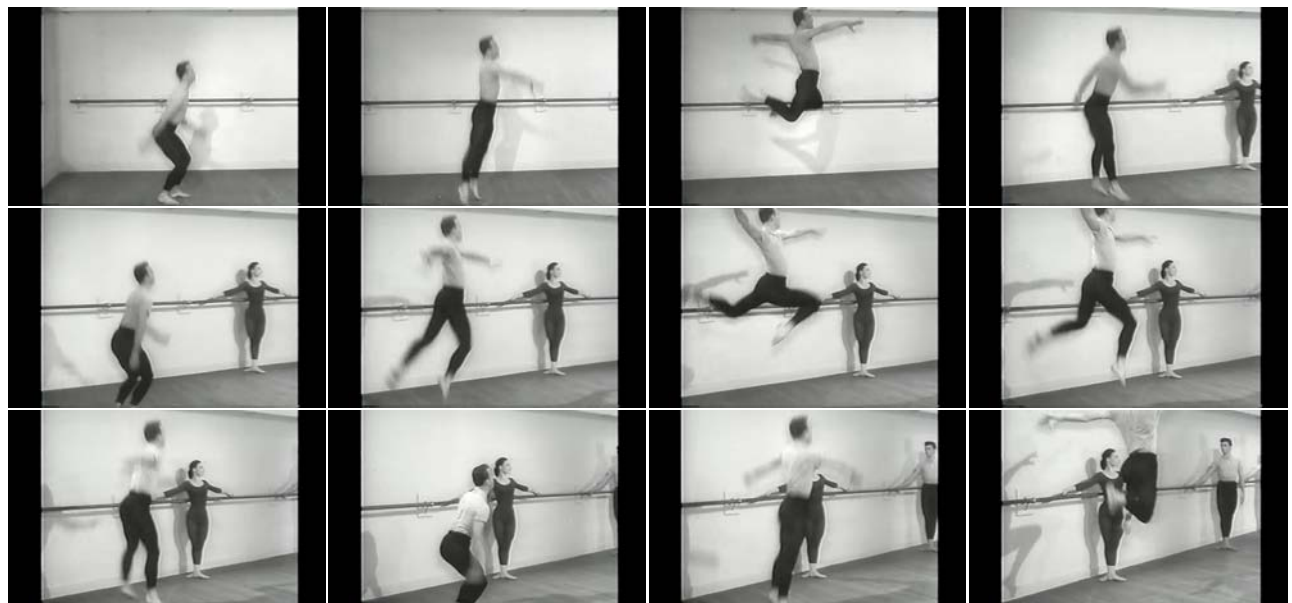


Figura 6.76 - Secuencia de un salto plegado inverso con piernas estilo *pas de chat* (1988)

La danza moderna no aporta realmente nada nuevo en la calidad de los saltos respecto al suelo, mostrando solamente diferencias en la parte superior del cuerpo pero manteniendo la ingravidez y las puntas en las piernas y los pies. Algo diferente ocurre con la nueva danza y con la danza de corte popular urbana.

Una de las novedades que incluyen este tipo de estilos contemporáneos es la pesantez de los cuerpos, que se muestran conscientes de su peso pero no lo esconden o disfrazan mediante una técnica de elevación que directamente ignore la fuerza de la gravedad en los saltos. Al contrario, lo realmente importante es marcar el peso y generar formas de salto que varíen la dirección, el sentido, el equilibrio y los ángulos del cuerpo.

Otro matiz importante con respecto al salto con desplazamiento del ballet es que tanto en la *street dance* (ver Figura 6.77) como en la nueva danza (ver Figura 6.78) el torso registra el impulso del salto y en la mayoría de las ocasiones se encorva por la fuerza de propulsión que lanza el cuerpo en la vertical. Esto viene marcado en gran parte porque las extremidades no tienden hacia la máxima extensión, se trabaja en el sentido de libertad articular y de consciencia del peso y eso da como resultado formas mucho más relajadas en suspensión.



Figura 6.77 - Secuencia del salto *free-style* en la actuación de los FootworKINGz de Chicago en la Red Bull BC One USA de 2011



Figura 6.78 - Secuencia de saltos con desplazamiento en el *workshop* de Yeri Anarika (2012)

Subcódigo bípedo (apoyando los brazos)

Subsubcódigo sobre objeto en transformación

“Sometimes making something leads to nothing” (1997) de Francis Alÿs, es una performance rodada en México, en la que el artista empuja una placa de hielo por toda la ciudad hasta que se deshace por completo. La acción, que es seguida por una cámara durante todo el trayecto de empuje, presenta distintos planos que tratan de construir un relato visual de lo que sucede enmarcado en un contexto urbano (ver Figura 6.79).



Figura 6.79 - Fotogramas de Francis Alÿs en acción muestran distintos planos del arrastre del bloque de hielo por la ciudad de México (1997)

Lo interesante de esta pieza es que la posición del artista varía en función del nivel de deshielo del bloque que empuja, y conforme avanza la performance y el hielo se va derritiendo vemos como se siente obligado a bajar su postura mas cerca del suelo con el fin de continuar la acción.

El suelo registra el trazo del deshielo en forma de un camino de agua que contrasta con el cemento de la carretera o las aceras (ver Figura 6.80). Lo que aquí vemos es un desplazamiento horizontal respecto al suelo de carácter bípedo apoyando los brazos mientras empuja con las manos y se apoya apoya. Conforme avanza la figura por las calles y la placa de hielo va reduciéndose, vemos como pasa del arrastre sobre medias puntas (que permite una posición de fuerza de empuje) a la simple caminata dejando sobre el suelo las plantas de los pies por completo.



Figura 6.80 - Detalle de la acción de empujar donde se ve el trazo que deja tras de sí el paso del bloque de hielo

En cierto momento, cuando el bloque ya ha alcanzado un grado importante de deshielo y el artista debe sortear unas escaleras con él, vemos como lo trata de agarrar (en lugar de apoyarse para empujarlo) con el fin de continuar el trayecto sin que se le pueda escapar por la pendiente de las escaleras (ver Figura 6.81).



Figura 6.81 - El artista agarra, sin levantarlo del suelo, el bloque de hielo con el fin de seguir avanzando en el trayecto

Esto nos permite comprobar cómo los cambios morfológicos tanto de la placa de hielo como del espacio modifican con ello la postura y el tipo de acción del performer.

Una vez el bloque de hielo se ha deshecho lo suficiente como para no poder ser empujado con las manos, se produce un nuevo tipo de desplazamiento bípedo relacionado con propulsar o lanzar en este caso la pequeña porción de hielo. La diferencia entre este código y el que hemos descrito anteriormente reside en que ahora esta acción de lanzar o darle patadas a algo no requiere de apoyo sobre este mismo objeto para moverlo por el espacio (ver Figura 6.82).



Figura 6.82 - dos planos de la acción de lanzar la pequeña bola de hielo con el pie

Subsubcódigo sobre elemento móvil

Una de las escenas de “The cost of living” (2004) de DV8 Physical Theatre presenta a uno de los bailarines empujando la silla de ruedas de otro. En este caso, el bailarín con discapacidad David Toole, al que le faltan ambas piernas, es propulsado por su compañero de baile que conduce temerariamente su silla de ruedas (ver Figura 6.83) por calles y carreteras. Aquí se produce una situación idéntica a la de Francis Alÿs, solo que en este caso la silla de ruedas de Toole no se derrite como la pieza de hielo y por lo tanto el bailarín que la maneja no debe modificar su posición corporal. Los elementos mediadores en danza, como lo puede ser una silla de ruedas, proponen nuevas formas de relación del cuerpo con los objetos, y no necesariamente tienen como objetivo el adquirir la máxima destreza y virtuosismo en su manejo. En cualquier caso, la escena que destacamos de este film de danza nos presenta a un bailarín que se desplaza en código bípedo corriendo, y



Figura 6.83 - Fotogramas de diversos momentos de la secuencia en la que corren con la silla de ruedas en “The cost of living” (2004)

durante todo el trayecto que recorre apoya sus manos en un elemento como la silla de ruedas con el que lidiará en determinadas situaciones delicadas (con desequilibrios varios) para no dejar caer a su compañero al suelo. El cuerpo del bailarín que conduce la silla registra diversos estados o posiciones en este desplazamiento, destacando los dos que ilustran las imágenes: para resolver situaciones de desequilibrio del peso abre sus piernas con el fin de reequilibrar y gestionar mejor el balanceo de la silla, y en situaciones como líneas rectas y asfalto seguro, el cuerpo del bailarín baja su centro corriendo con las piernas más flexionadas de lo normal y depositando su peso superior ligeramente más sobre la silla que sobre sus propias piernas.

Subcódigo bímano

Este subcódigo se diferencia del bípedo no sólo por los apoyos, que aquí pasan a ser las manos, sino también por el tipo de desplazamiento que se puede realizar y las variantes tipológicas que permite el apoyo sobre los pies (sobre planta, medias puntas o puntas). Mientras que sobre los apoyos de pies podemos caminar, saltar, correr, deslizar/resbalar e incluso derrapar, sobre las dos manos tan sólo podemos realizar apropiadamente las acciones de caminar (figuras 6.84, 6.85 y 6.86) y saltar (Figura 6.87).

La técnica para realizar la acción de caminar o saltar sobre las manos es la misma, y requiere mucha fuerza, equilibrio y destreza en el cambio de peso. Lo podemos encontrar como entrenamiento en cualquier tipo de

deporte que conlleve un incremento de musculación del tren superior, o como paso en el estilo *break dance* de danza urbana.



Figura 6.84 - Secuencia de danza bímano protagonizada por David Toole en “The cost of living” (2004)

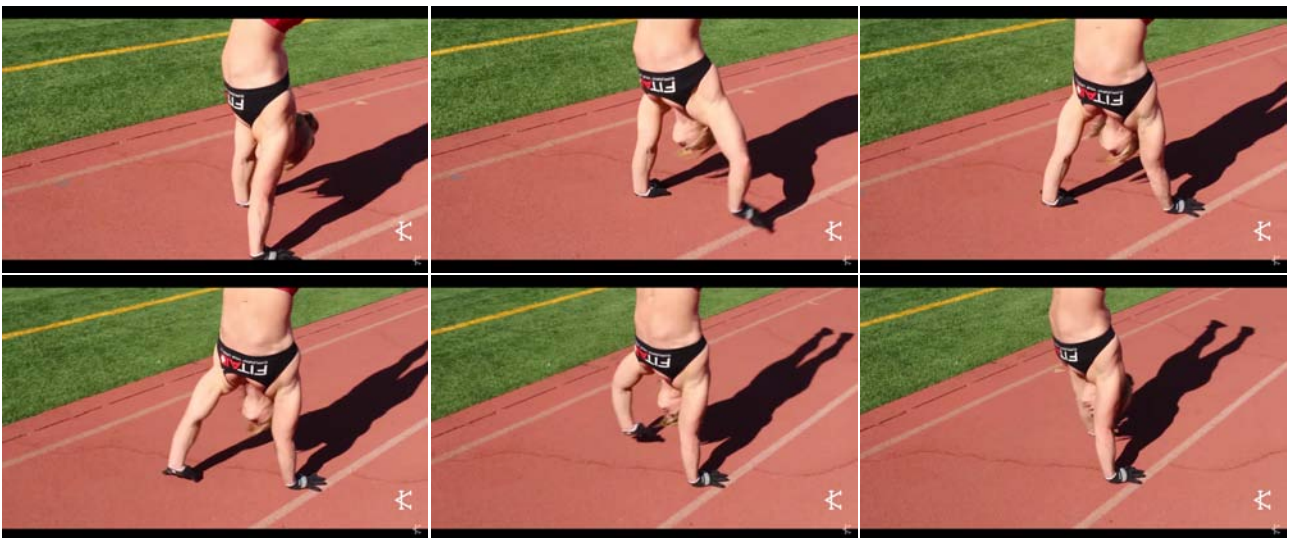
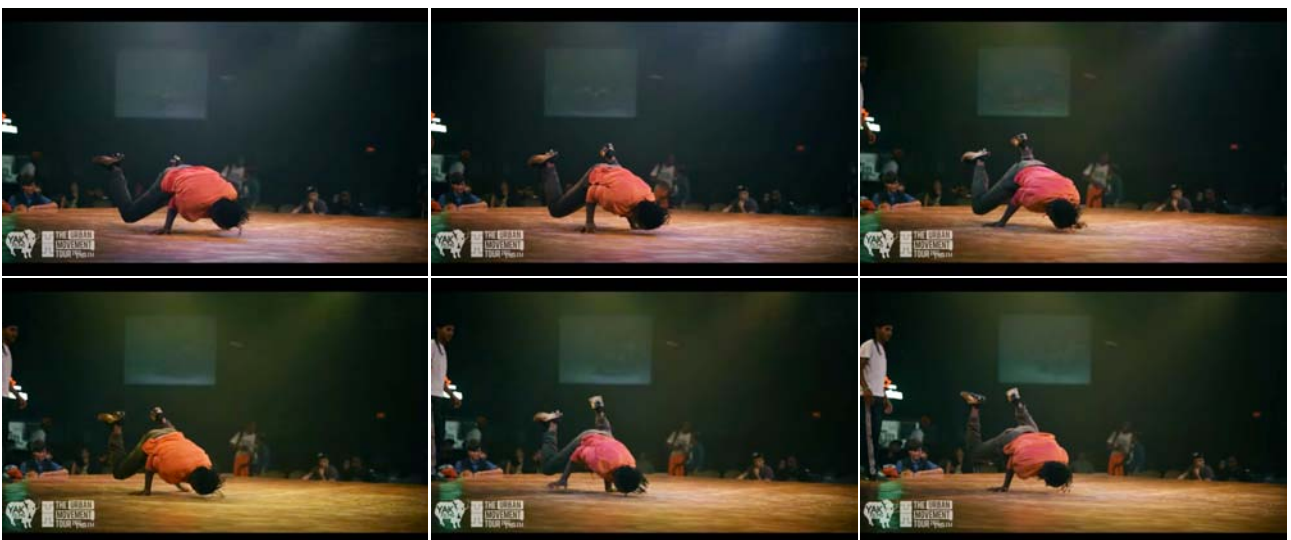


Figura 6.85 - Arriba, secuencia de caminar sobre las dos manos realizado por la gimnasta Ashley Beaver; abajo, secuencia con el mismo movimiento en una batalla de *street dance* (2016)



Se trata pues de un desplazamiento muy especializado que, como ocurre en el ballet, requiere de un entrenamiento específico y continuado para llegar a poder realizarlo. Una de la variaciones que hemos encontrado en este desplazamiento es el referido a la acción de caminar en esta posición invertida pero sobre puños (ver Figura 6.86).



Figura 6.86 - Secuencia de caminar en posición invertida sobre dos puños, en una batalla de *street dance*

En el caso del salto, este movimiento todavía resulta más difícil porque añade variables de equilibrio y fuerza mucho más complejas (ver Figura 6.87).

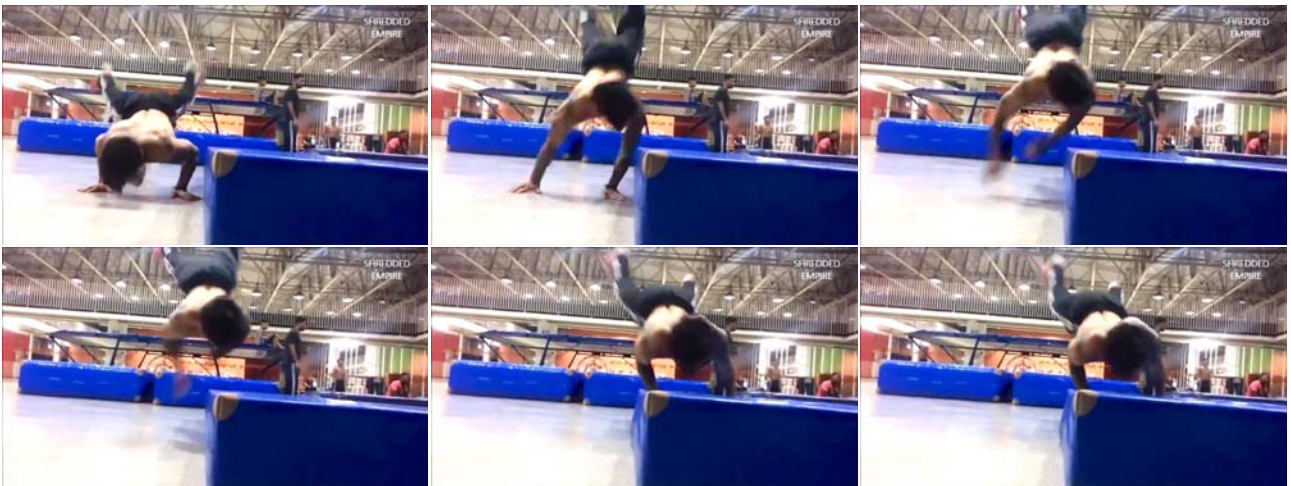


Figura 6.87 - Descomposición del salto en posición invertida sobre dos manos

Código con tres apoyos

El desplazamiento trípodo se da de manera muy excepcional en estilos de danza contemporáneos, como la *street dance*, siendo este el único contexto dancístico en el que hemos encontrado ejemplos, puesto que se trata de un código que funciona más como transitorio estático entre unos movimientos y otros.

La figura que ilustramos a continuación proviene de la *Dexterity Dance League*¹², un torneo norteamericano "focus on the illusionary dance styles of arms, hands, and fingers" según reza en la página de este concurso. Krow es uno de los bailarines más reputados dentro del *extreme street dance* especializado en el desarrollo de coreografías y posiciones imposibles mediante las extremidades, y dada su hiperlaxitud es capaz de generar una serie de movimientos y desplazamientos cuanto menos sorprendentes. En la Figura 6.88 vemos como se apoya sobre tres puntos (rodilla, pie y mano) mientras que con la pierna que tiene liberada lanza diversas patadas en el aire que modula mediante la cadera para impulsar el movimiento de deslizamiento sobre estos tres apoyos a lo largo del escenario.



Figura 6.88 - Secuencia del bailarín Krow (EUA) en la *Dexterity Dance League* 2016

¹² Recuperado de: https://www.facebook.com/pg/DexterityDanceLeague/about/?ref=page_internal

En esta figura el desplazamiento se produce mediante deslizamiento generado por el lanzamiento de la pierna pero también es importante resaltar que con el cuerpo trata de redistribuir el peso constantemente para no suponer un freno en la propulsión y desplazar en bloque todo el cuerpo.

Otra figura trípoda que descubrimos en uno de los torneos protagonizados por Krow es la que detallamos a continuación: desde una posición de tipo contorsionista que ha construido en el suelo, mantiene las dos palmas de la mano y una sola rodilla apoyadas en el suelo. Mediante la fuerza hacia si mismo que hace con las manos, hace avanzar la figura deslizando la rodilla y con ello todo su cuerpo al mismo tiempo que mantiene los tres apoyos en el suelo (Figura 6.89).



Figura 6.89 - Secuencia del bailarín Krow en *O.N.L.Y. All Styles Dance Festival 2014* (EUA)

Este desplazamiento es, a pesar de trípodo, un desplazamiento con transiciones, donde el cuerpo pasa por tres apoyos, dos, tres, dos, y así...es decir, no se puede comparar al caminar, que es una acción que se puede sostener ininterrumpidamente.

Código con cuatro apoyos

El desplazamiento cuadrúpedo es un movimiento moderno en la danza. Anteriormente a este periodo, el movimiento cuadrúpedo en el ballet se utilizaba de manera muy excepcional, y cuando algún bailarín alcanzaba el suelo era por razones argumentales, realizando desplazamientos sin un peso técnico dentro del lenguaje clásico y más cercano a la pantomima (ratones en “El Cascanueces”), o adoptando posiciones estáticas que no implicaran movimiento (e.g. posturas de muerte, de dormir o de reposo en diferentes niveles). Uno de los primeros momentos en el repertorio moderno en el que se produce un movimiento cuadrúpedo depurado técnicamente es en “L’après-midi d’un faune” (1912), cuando el fauno despierta dando comienzo al ballet, coreografiado por Nijinsky (ver Figura 6.88). En efecto, aquí encontramos un breve momento de desplazamiento hacia atrás sobre manos y rodillas, que en realidad no alcanza a ser más que un paso, pero que presenta la animalidad del personaje a través de esta posición y movimiento como un valor coreografiable. Los gestos aquí son estilizados, la posición busca una cierta ingravidez elevando el torso y los pies, en contacto con el suelo sobre la base de los metatarsos, y funcionan como apoyos formales en la construcción de una figura que prima el contorno y la armonía de la forma más que el desarrollo de un desplazamiento (ver Figura 6.90).



Figura 6.90 - Secuencia del desplazamiento cuadrúpedo en la versión bailada por Nureyev de “L’après-midi d’un faune”(1979) con el Joffrey Ballet en Nueva York

Subcódigo brazos motores y piernas pasivas

Martha Graham propone un desplazamiento cuadrúpedo en la pieza “Night Journey” (1947), coreografía basada en la obra “Edipo Rey” de Sófocles. Aquí el personaje de Tiresias alcanza el suelo en una caída en

plancha que amortigua con los brazos, y realiza un recorrido en posición cuadrúpeda cuya fuerza motora del impulso la generan los brazos mientras que las piernas en recto, con las rodillas elevadas, simplemente se deslizan motivadas por la fuerza de arrastre (ver Figura 6.91). Este movimiento se da justo antes de que Tiresias revele a Edipo que fue él mismo quien cometió involuntariamente el asesinato del antiguo rey de Tebas, Layos. De manera simbólica, se acerca a la figura compuesta por Edipo y su madre/esposa Yocasta, y este desplazamiento revela un sentido estilizado de traslación cuadrúpeda que busca simbolizar un estado anímico del personaje mediante la particularidad de su movimiento.



Figura 6.91 - Secuencia de Tiresias en posición cuadrúpeda en "Night Journey" (1947) de Martha Graham

Subcódigo manos-rodillas

A principios de siglo XX Nicolai Foregger, autor teatral y coreógrafo de la vanguardia rusa, desarrolló un método de uso del cuerpo enfocado al entrenamiento actoral a través de la mecanización de los movimientos. Desarrollado en su estudio *Mastfor* (acrónimo de *Masterskaya Foeggera*, cuyo significa en ruso es precisamente "Taller de Foregger") se componía de un corpus de ejercicios físicos y de ritmo que constituían más de 80 referencias diferentes de elementos maquinales tales como válvulas, pistones, partes de una caldera, cintas transportadoras, poleas, sierras, etc. El nuevo método dancístico no era más que

un autre épisode où la danse du début du siècle a abandonné la conquête du ciel grâce à la légèreté bipède pour s'approcher encore plus au sol [...] où la référence à une position quelconque, un alignement ou un déplacement caractéristiques du ballet classique disparaissait.

(Arnal, 2016, p. 90).

Este método de movimiento, que Foregger llamó "TePhyTrenage", dio origen a una producción coreográfica que bajo el título "Danzas Mecánicas" (1923) se presentó con el acompañamiento musical de una "Orquesta de Ruidos" que empleaba elementos industriales y objetos como tubos, silbatos, planchas metálicas e incluso los gritos de los propios intérpretes para hacer ruido emulando el paisaje industrial de fábricas, máquinas y humanos trabajando en ellas. En una de estas danzas, llamada "Danza de la cadena de transmisión" la situación consistía en que "dos hombres estaban de pie a unos 3 metros de distancia el uno del otro y varias mujeres, cada una bien agarrada a los tobillos de la otra, se movían como una cadena alrededor de ellos." (Molina, M. et alt., 2004, p. 60). Esta obra fue reconstruida por el Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Universitat Politècnica de València en el año 2004, y supone un ejemplo de movimiento en posición cuadrúpeda al estilo gateo, que presenta una variación respecto a la realización grupal, en coreografía circular y sobre todo en los apoyos de manos, que no se depositan el suelo sino sobre los gemelos del compañero/-a de delante (ver Figura 6.92). El mecanismo motor de esta figura compuesta se genera con el arrastre de las piernas, que son a su vez las que mueven los brazos y por extensión el grupo.

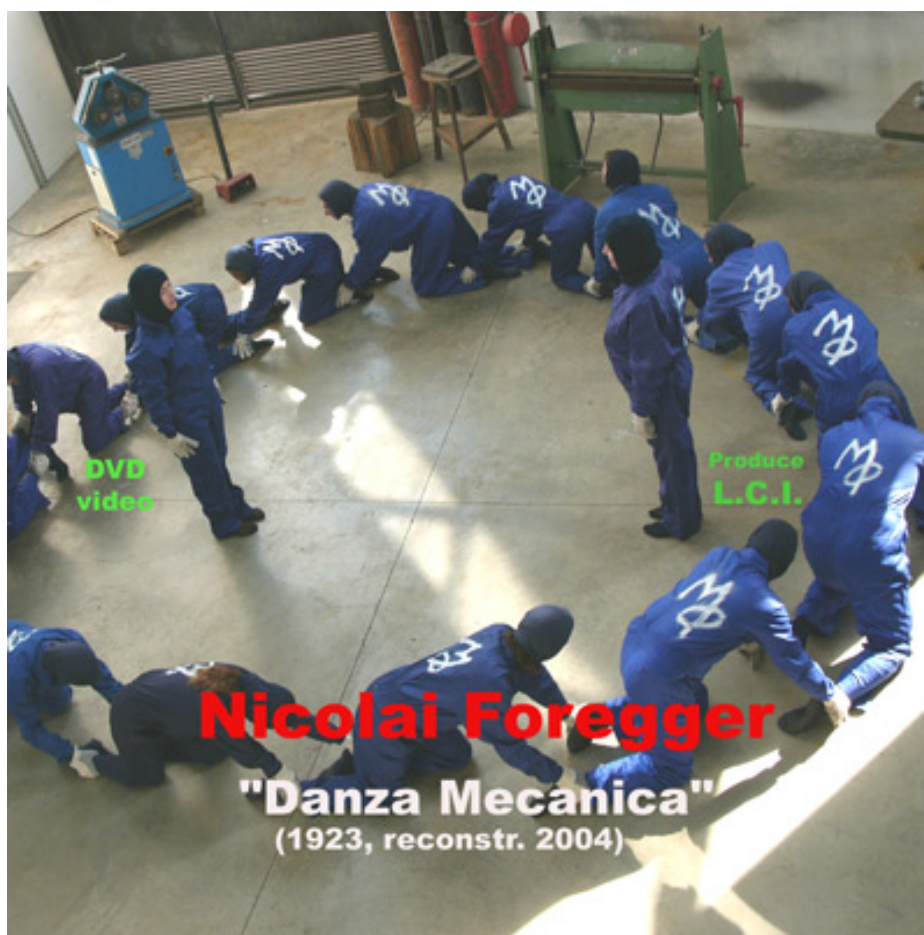


Figura 6.92 - Fotograma de la reconstrucción de la "Danza mecánica" (1923) de Foregger, por el L.C.I. de la Universitat Politècnica de València (2004)

Este movimiento de gateo se caracteriza por ser de fácil ejecución, y todo el mundo lo puede realizar sin necesidad de estudiar un estilo dancístico o entrenarse concienzudamente. Con la irrupción de la *new dance* a mediados del siglo XX, se empiezan a experimentar distintos tipos de desplazamientos de suelo cotidianos, y más en concreto las posibilidades motoras y expresivas de la traslación cuadrúpeda como el gateo. Simone

Forti, una de las coreógrafas más importantes de la *new dance* norteamericana, trabajó la locomoción humana a través del estudio del movimiento de animales en un contexto de improvisación dancística, y el fruto de su investigación supuso una influencia seminal en el campo del nuevo movimiento que se gestó alrededor de la escena de la Judson Church en Nueva York (ver Figura 6.93). Su mentora Anne Halprin promovió entre sus alumnos la idea de ritualización de las tareas cotidianas como base de un nuevo vocabulario físico de danza:

Ann Halprin worked primarily on the West Coast after 1955, she had a far-reaching impact on choreography in New York through her students. Halprin had studied kinesiology, anatomy, and improvisation with her teacher Margaret H'Doubler at the University of Wisconsin in the early 1940s. Halprin's use of improvisation, tasks, and slow or often-repeated movements influenced Simone Forti, who studied and performed with Halprin for four years, and her other students, including Yvonne Rainer, Trisha Brown, and Robert Morris.

(Banes, 1987, p. 8).

Y esta aproximación investigadora al movimiento supuso la base sobre la que Forti cimentó sus fundamentos coreográficos:

While lying on the floor, each student was talked through a set of basic physical investigations of the fundamental laws of the body's joint and muscle mobility. As if revisiting the way an infant tests the body's fitness to walk, Halprin investigated each incremental action necessary to drag the body forward in a crawl, or unfurl it into the upright pose of standing.

(Ross, 2004, p. 60).

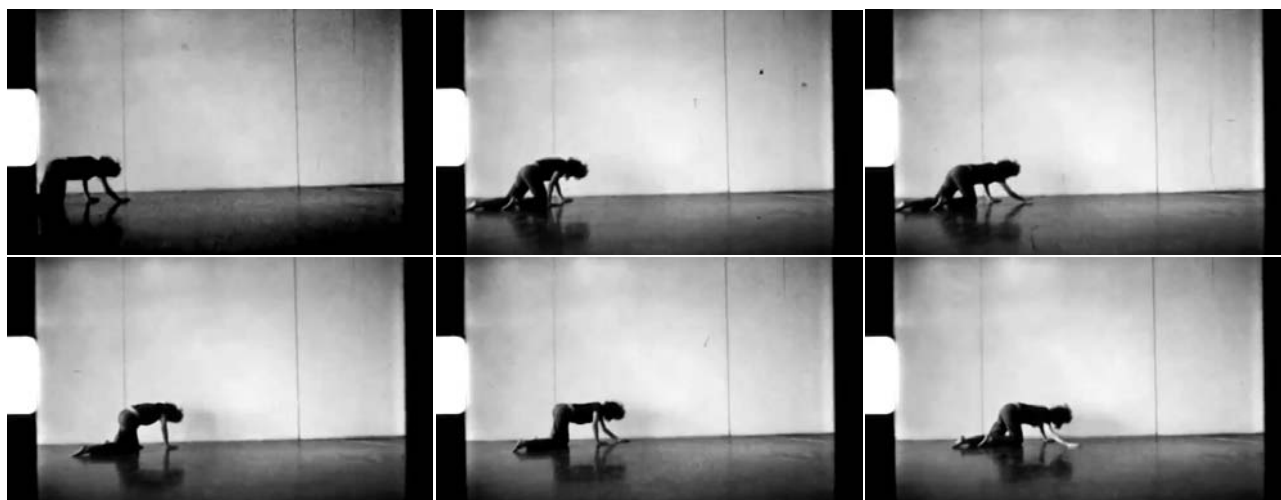


Figura 6.93 - Secuencia del *crawling* de Simone Forti (1972)

La investigación de los desplazamientos cuadrúpedos de Forti, desarrollada durante la primera mitad de la década de 1970, incide en la traslación sobre rodillas y manos en el suelo a modo del gateo de un bebé o el desplazamiento de un mamífero cuadrúpedo:

From crawling, she suddenly yet deliberately drops the weight into one hip, and finds herself pivoting to sit, facing another direction, as the hip meets the floor. Then she crawls and sits, crawls and sits, the way an infant experiments with a chance.

(Banes, 1987, p. 33).

De la investigación en estudio a la performance callejera, este tipo de desplazamiento ha sido muchas veces utilizado con un fin irreverente, crítico o incluso de modo simbólico en piezas de arte político o en videodanzas. Tal es el caso de la artista Valie Export, que allá en el año 1968 realizó la performance *Aus der Mappe der Hundigkeit*, en la que llevaba a su compañero, Peter Weibel, en posición cuadrúpeda atado con una correa por las calles de Viena, causando incomodidad y confusión a los transeúntes (ver Figura 6.94). Esta



Figura 6.94 - "Aus der Mappe der Hundigkeit" de Valie Export (1968)

acción, documentada en video y fotografías, tenía como objetivo revelar la relación entre los sexos opuestos como un juego de poder consistente en invertir los roles y llevar hasta el extremo una idea de liberación de la mujer sujeta a la imagen de dominación del sistema masculino heteropatriarcal.

Otro ejemplo más singular lo encontramos en la obra del ganador del Jurado del Festival de cortometrajes *60 seconds* en su edición 2017, Bjørn Magnhildøen, con una pieza titulada "X" que registra la acción de un individuo por las calles de Valencia gateando en posición cuadrúpeda (ver Figura 6.95).



Figura 6.95 - "X" de Bjørn Magnhildøen (2017)

Y por último, y como ejemplo simbólico de este tipo de desplazamiento "animal", destacamos la pieza de videoperformance de Pepe Romero, titulada "Tránsito Estival" (2015), en la que vemos al artista recorrer un

camino sin asfaltar en esta posición vestido con traje y chaqueta formales (ver Figura 6.96); o la performance entre cerdos reales convertida en una serie fotográfica titulada “Autorretratos” (2011) del artista Enrique Rottenberg (ver Figura 6.97).



Figura 6.96 - Secuencia del artista Pepe Romero en “Tránsito Estival” (2015)



Figura 6.97 - *Puercos*, de la serie “Autorretratos” de Enrique Rottenberg (2011).

Subcódigo manos y pies

Tanto en este caso, como en el anterior relativo al gateo, conviene destacar las connotaciones sociológicas que sopesan cuando se adopta este tipo de posición como modo de locomoción, ya sea de manera casual en la composición coreográfica o la realización de un videodanza, o continuada como es el caso de la familia cuadrúpeda de Turquía. En este último caso, el descubrimiento de una familia a principios de la década del 2000 que se desplazaba caminando exclusivamente sobre sus manos y pies (ver Figura 6.98) dio pie a numerosos estudios científicos que describieron este tipo de conducta atípica como “Uner Tan Syndrome” (UTS) y la catalogaron como un ejemplo de “reversión” evolutiva a un estado primate más primitivo:

Interestingly, neural patterns for diagonal-sequence locomotion of human quadrupeds emerged 400 million years ago as an ancient mode of locomotion, suggesting human quadrupedalism as a deeply conserved adaptive response to impairments in balance. In this context, it was suggested that Uner Tan syndrome may be considered under phylogenetic diseases associated with phylogenetic regression, which, in turn, is closely related to reverse evolution. It was concluded that a dramatic process of adaptive self-organization with rewiring of the nervous system may play a role in the emergence of habitual quadrupedal locomotion during infancy, or even much later in childhood.

(Tan, 2010, p. 87).

Posteriormente a este estudio, la científica Liza J. Shapiro publicó los resultados de una investigación que comparaba el caminar cuadrúpedo de los humanos con el de animales cuadrúpedos primates y no primates (gatos) para resolver contrariamente a las afirmaciones anteriores que las personas con la condición como la de los miembros de esta familia con "UTS" no caminan según el patrón característico diagonal de primates no humanos, como los monos y los simios, dato que refuta la involución descrita en los estudios de Uner Tan:

The quadrupedal gait of these individuals has therefore been erroneously described as primate-like, further weakening the "devolution" hypothesis. In fact, the quadrupedalism exhibited by individuals with UTS resembles that of healthy adult humans asked to walk quadrupedally in an experimental setting. We conclude that quadrupedalism in healthy adults or those with a physical disability can be explained using biomechanical principles rather than evolutionary assumptions.

(Saphiro et al., 2014, p. 8).



Figura 6.98 - Fotogramas extraídos del documental "The Family that Walks on All Fours" (2006) de Jemima Harrison para la BBC

Esta posición, a diferencia del ganeo que deposita las rodillas en el suelo, permite alcanzar una velocidad considerable dado que aquí se suspende el tronco del cuerpo en el aire (desplazando el peso hacia arriba) y los apoyos se reparten entre las dos manos y los dos pies abriendo espacio entre las extremidades y facilitando así las posibilidades motrices tales como correr. Encontramos uno de tantos ejemplos en la obra coreográfica de Elías Aguirre "Lucha o vuelo" (2012), en la que tal y como vemos en la imagen extraída de la pieza en escena aparece Elías Aguirre y Ruth Muelas corriendo en esta posición, acción que requiere una pequeña rotación sobre el eje de la forma cuadrúpeda de manera que el desplazamiento se realice más lateralmente que frontalmente para alcanzar la máxima velocidad (ver Figura 6.99).



Figura 6.99 - Elías Aguirre y Ruth Muelas en “Lucha o vuelo” (2012)

Este desplazamiento puede presentar una modificación de la forma con la que se traslada el cuerpo. En la disciplina deportiva *animal flow*¹³ encontramos diversos ejemplos a resaltar, como son el *chameleon* o el *crouching*

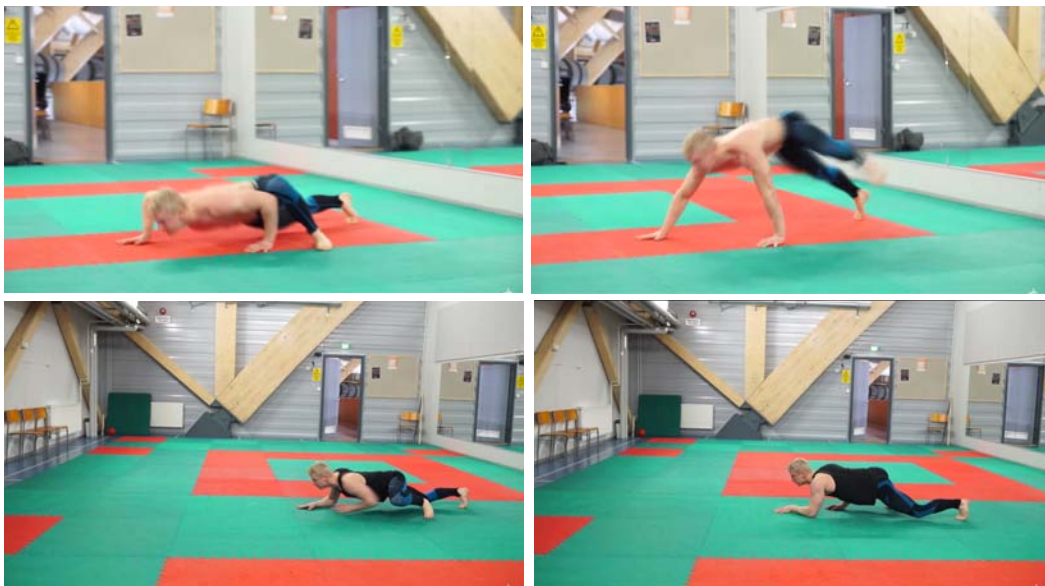


Figura 6.100 - Arriba, fotogramas del momento más bajo y más alto en la posición del *chameleon*; abajo, secuencia de la posición en el desplazamiento del *crouching tiger* (2016)

tiger (ver Figura 6.100). Estos desplazamientos cuadrúpedos varían la altura del tronco con respecto al suelo llevándolo de un extremo a otro (la máxima y la mínima altura en cuadrúpedo), promoviendo un desplazamiento que exige más resistencia y donde se abarca mucho más espacio dificultando con la amplitud

¹³ Este deporte de tipo *fitness* combina ejercicios en posición cuadrúpeda utilizando el peso del cuerpo para realizar acciones que reproducen la locomoción animal mediante movimientos fluidos y cambios de planos, y que presenta beneficios de movilidad, flexibilidad, estabilidad, fuerza y comunicación neuromuscular.

del movimiento el sostenimiento del propio cuerpo. En el caso del *crouching tiger*, los apoyos son los dos pies y los antebrazos para asegurar un desplazamiento bajo, por momentos casi rozando con el torso la superficie del suelo. Este tipo de desplazamientos también se han incorporado a la danza o la videodanza, como ocurre en “Becoming” (2009), la propuesta canadiense que ganó el premio del jurado en el *Internacional Screendance movement FIVER 2013*, y que cuenta la historia de Idolamantis, una anciana que se mueve como una mantis religiosa. Aquí la bailarina trata de desplazarse por un bosque emulando a un invertebrado, aunque este tipo de movimiento se parezca demasiado al *crouching tiger* que hemos descrito anteriormente (ver Figura 6.101).



Figura 6.101 - Fotogramas del desplazamiento en “Becoming” (2009) de Ayelen Liberona & Joseph Johnson Camí

Subcódigo manos y pies en supino

Dentro de la disciplina deportiva *animal flow*, la caminata de cangrejo es una de los desplazamientos inversos cuadrúpedos más característicos por sus beneficios motores y propioceptivos (ver Figura 6.102). En este caso los puntos de contacto con el suelo durante el desplazamiento son las palmas de las manos y las de los pies, y con este ejercicio se consigue una distribución del peso equitativa que permite ir tanto hacia delante como hacia atrás en el movimiento. La velocidad en esta posición, a diferencia de otros ejercicios de desplazamiento cuadrúpedos y de posición boca abajo como el “camaleón” o el “tigre agazapado” anteriormente citados, depende en gran medida de la capacidad de soporte del peso propio, pero en general no suele ser este un desplazamiento que permita incrementar la velocidad más allá de un tiempo de marcha.

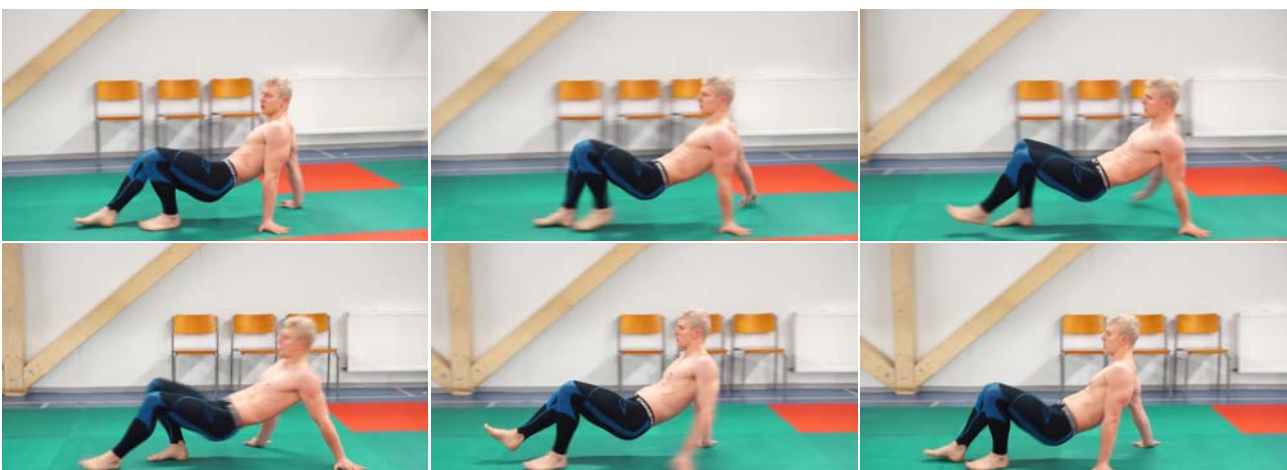


Figura 6.102 - Secuencia del *crab walking* (2016)

Subcódigo otros andares animales

El interés por la mecanicidad animal viene parejo al del estudio de la locomoción humana. Durante el siglo XVII se consolidan los estudios sobre la mecánica animal y la fisiología del movimiento desde una perspectiva científica centrada en el descubrimiento de la complejidad de la estructura física de los animales y la efectividad de su movimiento. Científicos como Friedrich Hoffmann (1660-1742), Hermann Boerhaave (1668-1738), George Cheyne (1671-1743) y François Boissier de Sauvages (1706-1767) fundamentarían en ese sentido la base sobre la que se ha asentado la biomecánica. Posteriormente, en plena Revolución Industrial, François Delsarte (1811 – 1871) aplicaría los conocimientos derivados del estudio y la observación de la locomoción a la búsqueda de una eficacia funcional del movimiento realizado, con el fin de poder revelar cómo se pueden expresar emoción y estados mentales a través de posturas y secuencias de posición (Álvarez Puente, 1994, p. 12). Los artistas que presentamos a continuación se acercan a la locomoción animal en aras de una mejor comprensión de nuestra biomecánica, pero también como metodología experimental sobre la que fundamentar nuevas propuestas de movimiento, como recurso expresivo en coreografías que imiten los movimientos de los animales o con el fin terapéutico de reeducar la postura a través de la mejora de los hábitos en la locomoción humana.



Figura 6.103 - Fotograma del film "Solo nº 1", de Simone Forti, donde la vemos realizar desplazamientos "animales" en círculo (Forti, 1974).



Figura 6.104 - Fotograma del film "Three Grizzlies", de Simone Forti, donde vemos el caminar de un oso en círculos en el interior de una jaula (Forti, 1974).

En 1968, la coreógrafa y bailarina Simone Forti se mudó de Estados Unidos a Italia. Pasó un tiempo en Roma, donde empezó a visitar animales en el zoológico al tiempo que descubría y se empapaba del Arte Povera¹⁴. Este viaje fue crucial para Forti a nivel artístico, puesto que descubrió nuevos métodos de movimiento y materialidad, así como modelos de colaboración entre bailarines y objetos o estructuras adaptadas para la

¹⁴ "El Arte Povera (Arte Pobre) surgió en Italia en los últimos años de la década de los sesenta y su nombre hace alusión a los materiales que emplea: materias primas, elementos orgánicos efímeros, productos de deshecho y materiales industriales apenas manipulados. También hace referencia al empobrecimiento de los signos que los artistas povera en franca oposición a las convenciones iconográficas y el peso histórico de lo simbólico, reducen a arquetipos y a su esencialidad matérica; quieren así desprenderse de lo aprendido para entrar en relación directa con una realidad física, inmediata, primigenia. En sintonía con el sentir general de aquellos años, los artistas povera querían liberar al arte de la historia para establecer una relación directa con el mundo, consigo mismo y con el espectador." (Martínez M., 2001, pp. 124)

práctica investigadora del movimiento, que bien pronto se convirtieron en el eje de sus procedimientos de construcción de la danza donde a través del juego y la experimentación se gestaba la composición por sí sola.

Lo que más nos interesa destacar en este subcódigo es que desarrolló una metodología de investigación sobre el movimiento basada en la observación y el estudio locomotor de los animales, unificando inseparablemente la investigación con la creación. Forti analizó el comportamiento de los osos polares (grabando sus desplazamientos dentro de la jaula del zoo) cuando desarrollan de manera repetitiva patrones de movimiento en respuesta a determinados ambientes (ver Figura 6.104). Así, primero aprendía la secuencia completa, y después de segmentarla repetía pequeños pasajes de movimiento descontextualizado de la secuencia completa para crear una partitura mediante pausas e intervalos en el tiempo que resultaba analítica en su presencia motora, pero poética en su dimensión discursiva (ver Figura 6.103). Mientras observaba a los animales, tomaba notas o dibujaba para comprender mejor los procedimientos que seguían en sus movimientos y adaptarlos más tarde a sus propias pruebas experimentales motoras:

I've been pacing my crawling to my breathing, coordinating the reaching with my inhalation, and the consolidating with my exhalation. Then I stand up by stepping back with my hands until my weight is completely on my feet and I've become erect in a standing stride. I set my feet together and adapt part of the crawling-breathing coordination to this standing position.

(Forti, 1975, pp. 38).

Este método no pretendía erigirse en un dogma de estilo o técnica dancística, para Forti se trataba de una práctica de investigación que asimilaba las lógicas motoras animales para una mejor comprensión y uso del



Figura 6.105 - Simone Forti arrastrándose por la Sonnabend Gallery de New York (1974)

espacio, el tiempo y el movimiento que después aplicaría en sus piezas individuales o de grupo y con objetos o construcciones arquitectónicas (ver Figura 6.105). De todo esto habla en una entrevista reciente con Sarah Lehrer-Grawier:

I spent a lot of time going from striding to crawling, without missing a beat of the contralateral movement, and then all the way down to the ground with my limbs splayed out like a crocodile or a lizard. Okay, now I'm walking. Good. Now I'm walking and I'm bending over. And now my hands are touching the ground. Now I'm crawling. Okay I'm crawling. So I'm not really wondering about style.

(Lehrer-Graiwer, 2016).

En un plano mucho más teatral y de una búsqueda visual mimético-abstracta, encontramos también destacable la obra de Claire Heggen y su compañía *Théâtre du Mouvement*. Formada inicialmente como bailarina clásica y contemporánea, estudió con Étienne Decroux las técnicas de mimo y trabajó con Gerda Alexander y Moshe Feldenkrais el movimiento somático. La animalidad de sus piezas (ver Figura 6.106), sobre todo la primera que creó con la compañía y que tituló "Les Mutants" (1975), revelan un sentido ilustrativo en la mimesis de sus movimientos - como no podía ser menos dado su maestría en el mimo y la pantomima-, que deriva en secuencias de una belleza abstracta verdaderamente conseguidas:



Figura 6.106 - Fotogramas del film "Les Mutants", donde Claire Heggen e Yves Marc realizan movimientos que simulan insectos (Heggen & Marc, 1975).

Cette pièce de référence est une fiction réinventant la création de l'homme et la femme à partir du chaos primordial. Partant d'une boule indissociée, ils traversent et donnent à voir par la poétique du mouvement différents états de corps animaux, aquatiques, aériens et terrestres jusqu'à la verticalisation humaine. A travers une écriture d'une extrême précision, Claire Heggen et Yves Marc développent des registres de mouvement virtuoses autour d'un de leurs thèmes favoris : l'animalité.

(Texto del catálogo de la exposición¹⁵).

Su obra más reciente investiga acerca del teatro objetual y la máscara sin abandonar la animalidad a la que nos referimos, y tuvimos la ocasión de ver una clase magistral que dio durante la pasada *Mostra Internacional de Mim a Sueca* (MIM) - 2016 en la que hablaba de la teatralidad del movimiento, conferencia que acompañó de intervenciones demostrativas de desplazamiento cuadrúpedo con máscara (ver Figura 6.107). A pesar de que la referencia a un lobo ahora era mucho más literal, el trabajo de Heggen se centra primero en fijar el movimiento

¹⁵ Recuperado de: http://cataloguedoc.marionnette.com/index.php?lvl=notice_display&id=35714

como algo reconocible para luego elaborar una dramaturgia del gesto que narrativamente lo libere de la pura ilustración.



Figura 6.107 - Fotograma de video sobre la clase magistral de Claire Heggen en la 27ª Mostra de Mim a Sueca (2016)

El coreógrafo Elías Aguirre produce en 2014 “Lucha o vuelo”, una pieza corta de 35 min. en la que investiga los mecanismos biológicos y motores que se disparan en los animales bajo condiciones de estrés. La pieza desarrolla distintos momentos a destacar, pero nos interesa remarcar aquí el duro entrenamiento que tuvo que hacer Elías Aguirre y Ruth Muelas, la bailarina que le acompaña en escena, para conseguir no sólo reproducir la acción de correr a cuatro patas de los animales (por poner uno de los elementos animalistas que desarrollan como ejemplo), sino el hecho de acompasar, coordinar y en definitiva ir los dos parejos en la realización de un movimiento - tan poco estilizado y codificado - como este. Para Aguirre, el comportamiento de los animales exige una compenetración total con el otro compañero, pues estos consiguen volverse uno solo ante situaciones de peligro. Convertir el movimiento de cientos de miembros en el movimiento de uno (Figura 6.108).



Figura 6.108 - Fotograma del video promocional de *Lucha o vuelo*, coreografía de Elías Aguirre (2014)

Cuando un animal siente una amenaza se disparan mecanismos de estrés. El término “Fight or flight response”, en español “Lucha o vuelo” acuñado por Walter Bradford Cannon, alude a que en estas situaciones los animales se preparan físicamente para luchar o volar. El corazón late más rápido, se agudizan los sentidos, se ralentizan los órganos digestivos, se eriza el pelo... Muchos animales conviven en grandes grupos creando estructuras gigantes. De algún modo el paso de situaciones de calma a situaciones de estrés afecta a todo el grupo y hace que éste se comporte como si se tratara de un único individuo. Una bandada de pájaros o una manada de búfalos pueden comportarse como una masa aparentemente caótica y sorprendentemente organizada a la vez.

(Texto del espectáculo¹⁶).

Otra de las piezas recientes que conviene destacar en este subcódigo se refiere a la obra de Camille Hanson. Esta coreógrafa norteamericana afincada en Madrid viene desarrollando un trabajo que conecta danza, activismo medioambiental y performance. La obra que referenciamos, “Staying Alive: The Sacrifice of Giants” (2015), supone un estudio del movimiento de los animales que pertenecen al mundo marino, y describe a través de un viaje expresivo que reproduce los desplazamientos submarinos de los cetáceos, mayormente delfines, una historia en clave narrativa que es todo un alegato sobre el drama que viven estos animales en cautiverio (ver Figura 6.109).



Figura 6.109 - Fotograma de la pieza *Staying Alive: The Sacrifice of Giants*, de Camille Hanson (2015)

La investigación del movimiento de los cetáceos no les ha llevado a imitarlos (para ello la pieza debería haberse realizado dentro de un tanque de agua) sino más bien a recrear sus movimientos sobre una tarima de escenario, que sorprende porque en su mayoría se trata de movimientos de suelo y en muy pocas ocasiones alcanzan la verticalidad con pasos bípedo, y el motor que ha llevado a esta exploración de lo animal marino es el intento de “explorar el cuerpo en la naturaleza” según palabras de Hanson. El montaje está diseñado acorde a la estructura reivindicativa del evento “Empty the Tanks” (Vaciar los tanques): un movimiento mundial que lucha

¹⁶ Extraído de la fuente: <http://www.teatrochegaray.com/es/info/actividades-para-lelas-ciclo-danza-2014>

contra el cautiverio de cetáceos y promueve la educación pública, el ecoturismo y la conservación de las especies y el océano.”¹⁷

Las nuevas tendencias en la práctica del deporte se centran en el estudio de la locomoción humana y animal para alcanzar nuevas formas híbridas de entrenar y desarrollar la mejor de las preparaciones. En este sentido, cabe destacar dos técnicas nuevas que se han centrado en la adaptación de las diferentes maneras de desplazarse de los animales a las posibilidades esquelético-musculares del cuerpo humano. Aquí no estamos hablando por tanto de un ejemplo dentro de este subcódigo destinado a la producción artística, sino mas bien centrada en el desarrollo de una destreza técnica cuya función es realizar una reproducción lo más precisa posible de la locomoción animal con fines deportivos.

Por un lado, encontramos el trabajo de Mike Fitch, que desde hace más de 17 años ha implantado un método fruto de la unión de la gimnasia, el *parkour*, el *breakdancing* y el entrenamiento funcional, donde se utiliza el peso del cuerpo para desplazarse. Ya hemos hablado anteriormente de esta nueva disciplina deportiva que parte del movimiento cuadrúpedo (o desde la posición en cucullas) para reproducir los movimientos típicos de algunos animales como pueden ser los monos, cangrejos, o caballos con un objetivo de acondicionamiento físico y atlético de probados resultados. El *Animal Flow*, como se le conoce a este método, se adapta a la condición física de cada persona que lo practica y mediante el juego de los desplazamiento y posturas se consigue un fortalecimiento adaptado y progresivo (ver Figura 6.110).



Figura 6.110 - Ejercicios de andar prototipos de Animal Flow: a la izquierda, el pato, al centro el cangrejo, y a la derecha el camaleón (atleta desconocido)



Figura 6.111 - Dos fotogramas en los que Cameron Shayne explora en *slow motion* los pasos y transiciones del *Budokon*, nueva técnica mixta de artes del movimiento (2013).

¹⁷ Extraído de la fuente: <http://www.rtve.es/noticias/20150228/sonrisa-forzada-del-delfin-cautivo-danza/1105964.shtml>

Paralelamente, encontramos el trabajo de Cameron Shayne (ver Figura 6.111) , creador e instructor de *Budokon*, una nueva técnica corporal que mezcla yoga, artes marciales y locomoción animal. Este método-técnica mixta de artes del movimiento fue creado en 2001 como un acondicionamiento físico y mental integral, donde no sólo aprender a desarrollar los desplazamientos de los animales, sino generar todo un código de movimientos integrador de esta exploración con otras posturas, secuencias y marcos de trabajo del cuerpo como la meditación en aras de una comprensión holística del bienestar del cuerpo.

Código voltereta

La voltereta también supone una manera de desplazarse horizontalmente por escena dentro de una coreografía. Ejercicio derivado de la gimnasia, además de ser uno de los juegos infantiles más populares, este movimiento se realiza modificando alternadamente los apoyos bípedos del cuerpo de la manera que sigue a continuación: dos pies, pie-mano, mano-mano, mano-pie, dos pies. El sentido del desplazamiento en la voltereta clásica es lateral (ver Figura 6.112) pero la *capoeira* ha desarrollado diversas variantes entre las que destacaremos la *aú de costa* que propone una voltereta dorsal, aunque también puede ser frontal (con su variante sin manos); la *macaco*, que se realiza también hacia atrás pero desde la posición plegada en el suelo sobre las plantas de los pies; o una de las más espectaculares, la *aú helice*, que modifica la pierna de caída natural para apoyar la otra y generar así una rotación de tronco, quedando boca arriba cuando ambas piernas alcanzan el suelo (ver Figuras 6.113 y 6.114).



Figura 6.112 - Secuencia de la voltereta lateral en "Diversion of Angels" (1948) de Martha Graham en la reposición que se mostró en el Liceu de Barcelona (2011)

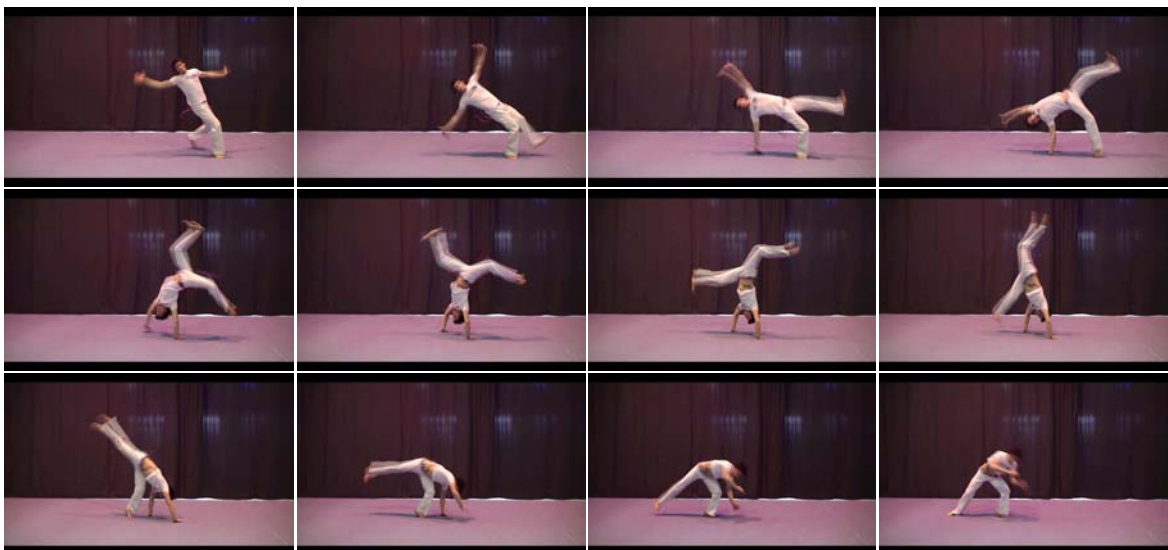


Figura 6.113 - Secuencia de la voltereta lateral *aú de costa* en el capoeira

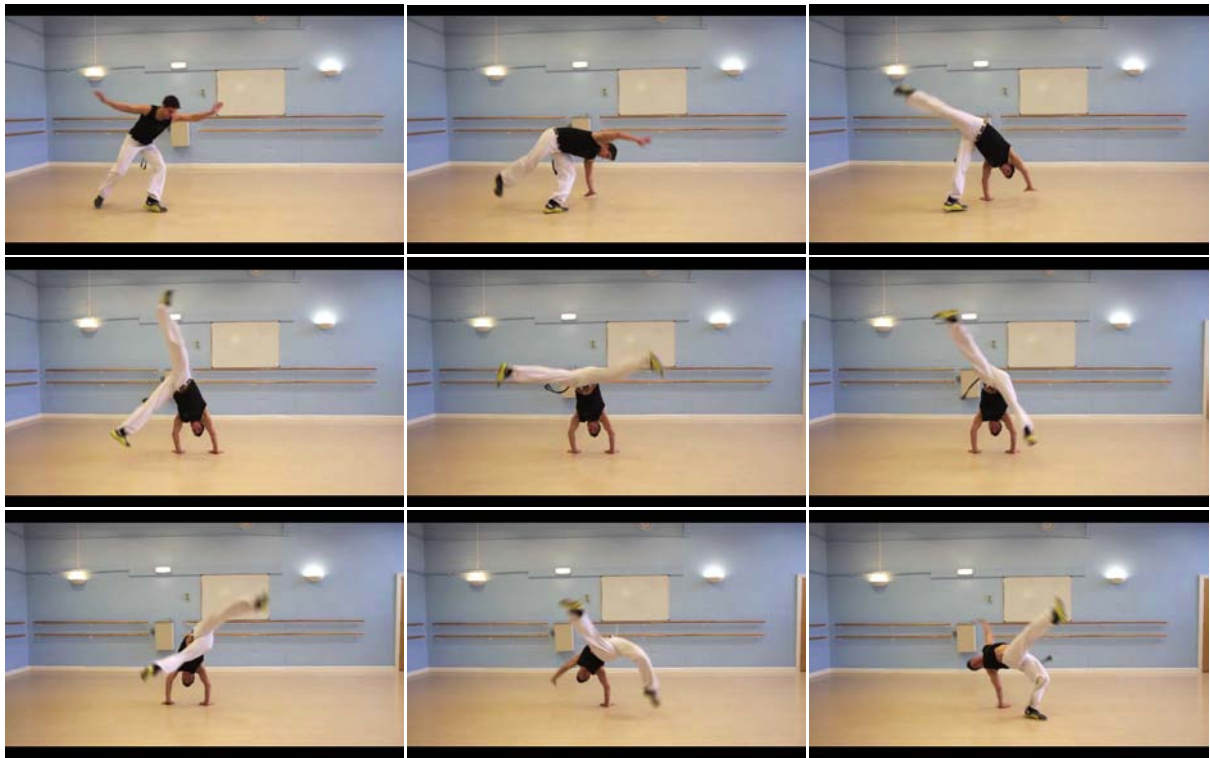


Figura 6.114 - Secuencia de la voltereta lateral *au helice* en el capoeira

La dinámica de apoyos en el desplazamiento de todas las volteretas es siempre el mismo, y se trata de un movimiento que permite acentuar el proceso del giro o modificar la velocidad a gusto del bailarín. En este tipo de movimientos sí que se requiere una cierta práctica o entrenamiento, si bien es muy popular y parece sencillo necesita de una buena resistencia de brazos y de destreza en la levantada de las piernas. Las volteretas poco entrenadas muestran un levantamiento pobre del tronco (la elevación hasta la posición boca abajo no llega a producirse, y las piernas tampoco se levantan más allá de la cadera) y suelen ser cortas en desplazamiento.

Por último, comentar que este desplazamiento tiene suficiente entidad como para referenciarlo aparte del código bípedo, y eso a pesar de presentar similitudes por sus características en el desplazamiento. La razón fundamental de por qué no lo incluimos reside en que este movimiento presenta un impulso, y eso tiene que ver más con el correr o el saltar que con el caminar, que tan sólo requiere fuerza muscular. La acción de correr, al igual que la voltereta, no la puedes descomponer en su proceso porque lleva consigo un ímpetu, a diferencia de lo que ocurre en el caminar.

Discusión

Este estudio nos ha permitido conocer el uso residual del desplazamiento de suelo en el ballet, que lo incorpora excepcionalmente en desplazamientos de personajes con una función figurativa muy definida como los ratones en el ballet “El Cascanueces”, y no resulta significativo porque ya no volvemos a encontrar desplazamientos sobre cuatro apoyos en ningún otro título de corte clásico (aunque sí que encontramos algunos ejemplos de posiciones estáticas cuadrúpedas). El desplazamiento horizontal en este lenguaje dancístico siempre se ha realizado desde la posición bípeda, y esto se erige en signo diferencial respecto al resto de géneros o lenguajes de la danza.

A pesar de que Fokine estableció un decálogo para establecer una nueva concepción del ballet ya entrado el siglo XX, este no sufrió un verdadero cambio técnico, y sobre todo, no introdujo una ruptura con la búsqueda de elevación y huida del suelo, que sí promoverían el nuevo grupo de coreógrafos modernos:

From Beauchamps to Fokine, ballet, invariably turned out in the limbs, rigid in the torso, with its emphasis on long, unbroken line, on lightness and ease, was the only fully developed technique available for use. But in the twentieth century, a new group appeared to construct a contrary language, devoid of turn-out, and employing a writhing torso, angular line, and the floor plane of movement instead of the air which the outmoded sylphs had inhabited. In violent reaction to the nineteenth century abuses, the moderns rejected the entire ballet vocabulary.

(Cohen, 1983, p. 21)

Es por tanto la danza moderna la que introduce una nueva relación corporal con el plano del suelo, desarrollando el desplazamiento en posiciones bajas. Esto no significa que los coreógrafos modernos abandonen completamente la posición erguida para moverse, se trata más bien de una operación de sumar nuevas posibilidades motoras a las ya desarrolladas a lo largo de la historia de la danza, incorporando e.g. la acción de caminar sobre glúteos en “Hexentanz”(1914) de Mary Wigman o el gateo del fauno en “L’après-midi d’un faune” (1912), por nombrar tan sólo un par de entre muchas más facultades de traslación del cuerpo que se integran a partir de la danza moderna.

Podemos decir que, a pesar de algún caso excepcional en el ballet, los desplazamientos sobre cuatro apoyos (manos y pies) son modernos, así como los desplazamientos con apoyo de tronco. No obstante, después de analizar los tipos de desplazamientos posibles en cada posición, confirmamos que la posición bípeda es la más eficaz para cualquier desplazamiento, siendo la acción de correr (por la dinámica y el impulso que necesita) la que resulta determinante para esta afirmación puesto que en ella encontramos los dos principios básicos que determinan un desplazamiento, que son la fuerza muscular (que sostiene) y el impulso (que proyecta el movimiento para su continuidad).

La resistencia es un parámetro importante en esta categoría, pues marca la diferencia entre mantener una postura y desplazarla por el espacio. En la Figura 6.115, donde vemos la posición *spider* sobre cuatro apoyos, muy similar al ejemplo que hemos estudiado anteriormente del movimiento *crouching tiger* (dentro del *animal flow*), tenemos una posición para el desplazamiento que exige gran resistencia a pesar de contar con cuatro



Figura 6.115 - Fotograma de Milena Sidorova caminando en posición *spider*

apoyos. En efecto, a diferencia de la posición bípeda, que con sólo dos apoyos exige unos niveles de resistencia mínimos con los que mantener la posición erguida durante el movimiento, este tipo de posiciones hiperextendidas son mucho más complicadas de sostener aunque tengan más apoyos porque sujetan el tronco central del cuerpo a ras de suelo, y debido a que se trata de la parte del cuerpo más ancha y más pesada, mantenerla en suspensión a tan poca distancia de la superficie sobre la que se desplaza demanda un gran esfuerzo de fuerza y resistencia. Además, cuanto más separadas las extremidades del resto del cuerpo, más difícil resulta el desplazamiento y mayor impacto muscular implica. El desplazamiento de la figura 6.116 en cambio ya presenta una mejor ductilidad, puesto que las extremidades inferiores reposan sobre las rodillas en el suelo, con lo que la espalda baja descansa de algún modo sobre este apoyo, y los brazos (a pesar de encontrarse plegados) no sujetan la parte inferior del cuerpo por lo que reducen considerablemente el peso total que deben sostener.

En desplazamientos cuadrúpedos sobre manos y pies con la cadera elevada (ver Figura 6.117), la posición permite desarrollar traslaciones más dinámicas que las descritas en las figuras 6.115 y 6.116, pues las extremidades se encuentran extendidas prácticamente al nivel de la posición bípeda (refiriéndonos aquí más concretamente a las piernas). La extensión a la que nos referimos no garantiza mayor dinamismo, pues mantener el cuerpo completamente estirado sobre cuatro apoyos manos-pies inmoviliza para el movimiento dado que el centro gravitatorio de nuestro cuerpo queda tensado por las extremidades (ver figura 6.118).

Con todo esto, es pertinente decir que el cuerpo en posiciones bajas descubre situaciones motoras en las que aparecen nuevos músculos (por el hecho de que no se han desarrollado previamente por falta de uso cotidiano), que en realidad se descubren por el uso diferente que el desplazamiento requiere del cuerpo, y esto es producto y a la vez causa de nuevos esfuerzos que conducen al desarrollo de técnicas y de modos de desplazamiento nuevos.



Figura 6.116 - Ko Murobushi en “Ritournelle” (2013)



Figura 6.117 - Imagen de “Lucha o vuelo” (2014) de Elías Aguirre



Figura 6.118 - Posición de *push ups* en ejercicio de Pilates

En las acciones propias del desplazamiento distinguimos los siguientes casos a describir:

- deslizamiento
- control muscular (andar)
- movimiento con impulso (correr)
- saltar

Cada una de estas acciones ofrece una calidad o dinámica distinta de movimiento, a lo que debemos sumar el elemento motor, que puede ser activo o pasivo. Aquí activo se refiere al bailarín que realiza un deslizamiento de manera que él mismo genera la fuerza para desplazarse deslizándose. En cambio, pasivo se refiere a la situación en la que el bailarín se desliza por el suelo porque está siendo arrastrado, es decir, el impulso motor no lo genera él con su cuerpo sino su *partenaire*, reproduciendo un deslizamiento de su cuerpo desde una actitud pasiva motora.

En apoyo de tronco podemos tener motricidad pasiva en situaciones como ser arrastrado, rodar cuesta abajo, rodar tras coger un impulso por caída (en ese caso el rodamiento se alimenta tan sólo inicialmente del impulso).

En apoyo bípedo es difícil la motricidad pasiva, porque los miembros (piernas o manos) deben moverse aunque te empujen. No obstante, hemos encontrado un ejemplo (ver Figura 6.64) donde se produce un deslizamiento sobre plantas de los pies de motricidad pasiva en la pieza "A Swan Lake" (2014) de Alexander Ekman, que utiliza como suelo el linóleo de teatro lubricado con agua sin lo cual sería imposible que se produjera este tipo de desplazamiento. Mucho más difícil de encontrar (de hecho, no hemos conseguido ningún ejemplo) es la motricidad pasiva cuando los dos apoyos son las manos. Pero se podría en un suelo relativamente deslizante o con arena, de hecho hay derrapamientos que es un deslizamiento pasivo después de un impulso (no hemos encontrado derrapamiento por empuje ajeno).

En los desplazamientos sobre tres apoyos, es importante destacar la calidad del movimiento que los posibilita. Hablamos del *breakdancing*, único género dancístico donde encontramos ejemplos en este sentido, que se sirven del deslizamiento generado muscularmente para producir velocidad, de manera que los gestos o pasos deben ser por fuerza muy enérgicos para mantener el equilibrio en el movimiento.

Parte II. Metacategoría de las características del suelo

Categoría de propiedades y materiales de suelo

Código duro liso amortiguado _____	373
Código duro rígido liso _____	375
Código duro rugoso que no desliza _____	379
Código semiduro que no desliza _____	382
Código duro con elementos movedizos _____	385
Subcódigo tierra y arena-----	385
Subcódigo partículas y elementos varios-----	386
Subcódigo elementos escenográficos-----	389
Subcódigo elementos envolventes-----	390
Código duro liso deslizante _____	392
Código blando que no desliza _____	395
Código líquido _____	403
Código pastoso _____	406
Subcódigo barro-----	406
Subcódigo nieve-----	406
Subcódigo arena-----	408
Subcódigo otros suelos friables-----	412
Código elástico _____	413
Discusión _____	416

Categoría de propiedades y materiales de suelo

El material del que está hecho el suelo y sus propiedades mecánicas de elasticidad, adherencia y dureza definen en gran parte las posibilidades de la danza y las coreografías que se van a generar. La danza ha ampliado su corpus técnico ante la diversidad de suelos que los coreógrafos han ido incorporando en sus obras, en parte debido a la influencia de otros tipos de danza no escénica que se realizaban en suelos distintos a la danza “cultura”, y también a la irrupción del cine como lenguaje complementario y extensible del hecho dancístico, que ha permitido localizar fuera del espacio teatral cualquier obra de danza que se precie.

La danza en lugares específicos ha abierto la utilización de nuevos suelos, y también se han buscado, dentro del marco escénico, la introducción de materiales sobre o contra el suelo escénico convencional.

Código duro liso amortiguado

Iniciamos esta categoría con este tipo de suelo que ha sido y sigue siendo el suelo por defecto del escenario teatral para la danza. Aquí es importante entender por qué este tipo de suelo sigue utilizándose independientemente del estilo de danza, del país, o de la apuesta escénica.

El suelo duro permite un reflejo del movimiento fidedigno dado que garantiza una respuesta constante e idéntica en todo momento ante cualquier desplazamiento, esfuerzo o interacción con respecto a la estructura esquelético-muscular. Cuando el cuerpo se entrena en suelos elásticos, éste modifica su respuesta ante el nuevo soporte, de carácter irregular y en constante variación de nivel, para regular la fuerza y el impulso adaptándose a la respuesta de este material. Esto en el suelo duro no ocurre dado que entendemos se trata del suelo estándar, y sus particularidades son «neutras».

El suelo liso (en el sentido de la superficie) tiene una característica de adherencia que permite deslizamiento y sujeción a la vez, y esto se consigue con el parquet (que está encerado) o con el linóleo (ver Figura 7.).

La amortiguación es muy importante en la danza, y el suelo debe contener un porcentaje de movilidad que permita ayudar a la amortiguación del cuerpo en las situaciones con impacto sobre el suelo. La amortiguación del suelo en danza suele darse en superficies de parquet con cámara de aire o en teatros donde se encuentra suspendido el suelo del escenario, sobre el cual se deposita el linóleo, para evitar que los bailarines dañen sus articulaciones y puedan disponer de una superficie regular.

No obstante, en este tipo de suelos aparentemente idóneos para la danza pueden existir algunos inconvenientes: conviene destacar que demasiada amortiguación reduce o incluso impide el impulso del bailarín, al igual que un suelo demasiado liso resulta deslizante y no permite estabilidad, como también el caso de un suelo que resulta demasiado adherente no permite el deslizamiento correcto.



Michael Linsmeier in *The Second Detail*. Oregon Ballet Theatre. Photo credit: Blaine Trullitt Covert

Figura 7.- Salto en ballet sobre suelo escénico en "The Second Detail", de William Forsythe (2012, Oregon Ballet Theatre)

Para corregir este tipo de matices en los materiales y las superficies, la danza clásica siempre ha utilizado tanto en sus aulas como en el escenario el material de la resina, mayormente en piedra, que depositada dentro de una caja de madera en los extremos de la sala de ensayos o en la escena se utiliza para ser pisada por los bailarines calzados con sus respectivas zapatillas de punta con el fin de aumentar la adherencia de sus pies y puntas al suelo, evitando caídas o deslizamientos varios mientras realizan cualquier paso.

También conviene apuntar que la desnudez de los pies para la práctica de la danza ha aportado una nueva manera de relacionarse con el suelo y sus materiales. Desde que Isadora Duncan lo extendiera como un signo distintivo de la “danza del futuro” (Duncan, 2003, p. 55) lo encontramos en multitud de coreografías modernas y *new dance*, lo que ha permitido una motricidad distinta en respuesta a una mayor adherencia a este tipo de suelo por bailar descalzos sobre él.

Por otra parte, conviene resaltar que este tipo de suelo actúa como símbolo de suelo neutro por excelencia en cualquier pieza o coreografía que lo utiliza. Tanto si se trata de danza clásica (ver Figura 7.), como de *new dance* en la que toda la coreografía se desarrolla en el suelo (ver Figura 7.2), este tipo de superficie resulta ser la mejor aliada para la coreografía tanto en el sentido motor del término como en el escenográfico-simbólico.



Figura 7.2 - Frase de danza sobre el suelo en “What the body does not remember” (1987) de Wim Vandekeybus

Código duro rígido liso

Este es el suelo que se encuentra en edificios de múltiples usos: museos, viviendas, oficinas, etc. No es un suelo concebido para la danza, pero ha sido apropiado por las nuevas corrientes de coreógrafos a modo de conquista de nuevos espacios donde bailar o experimentar el hecho escénico dancístico.

Un ejemplo de uso de este espacio para la danza lo encontramos en la compañía valenciana Taiat Dansa. La pieza “No half measures. Episodios de danza en museos” (2014) fue ideada precisamente para “investigar de manera teórica la presentación, la historia y las posibilidades de la danza en el espacio museístico”¹. Esta danza específica fue de gira a distintos centros de arte contemporáneo del territorio nacional e internacional, y la presentación escenográfica se realizó mayormente en espacios abiertos y amplios del museo, como el hall de entrada, que delimitaban con una pieza de linóleo cuadrado negro sobre la cual desarrollaban la coreografía.

El Museo del Prado, en Madrid, celebró el Día Internacional de la Danza en su edición 2016 con una serie de coreografías cortas insertas en espacios concretos del museo. Los bailarines realizaron intervenciones durante todo el día en distintos espacios de la pinacoteca, marcadas en grupo o de manera individual,



Figura 7.3 - “No half measures” (2014) de Taiat Dansa, en el Museo Guggenheim de Bilbao



Figura 7.4 - Danza en el Museo del Prado, con superficie de linóleo gris añadido al suelo

¹ Extraído de: <http://www.taiatdansa.com/obras/no-half-measures/>

estando las primeras enmarcadas en rincones delimitados con una pieza de linóleo gris sobre el suelo de mármol. Como podemos ver en las Figuras 7.3 y 7.4, estas propuestas añaden linóleo en el suelo de los espacios del museo para tener las propiedades de adherencia que permitan los movimientos de la danza, sobre todo los que conllevan evoluciones de pie con desplazamientos que pueden ser rápidos, por lo que el linóleo se hace necesario.

Vemos que en las danzas concebidas específicamente para el suelo del museo, el desplazamiento vertical u horizontal es generalmente limitado o lento, y no hay saltos o caídas. Uno de los ejemplos paradigmáticos de esta danza específica viene representado por la obra de Tino Sehgal (ver Figuras 7.5 y 7.6). Este artista y coreógrafo presentó en la pasada Bienal de Arte de Venecia (2013) una selección de sus performances en las que diferentes personas se situaron en el suelo del museo y desde ahí desarrollaban diferentes posiciones en un movimiento continuado sin perder la posición sentada.



Figura 7.5 - Dos performers de Tino Sehgal en Il Palazzo Enciclopédico, por la Muestra central de la 55a Exposición Internacional de Arte, Bienal de Venecia

Uno de sus proyectos emblemáticos, de nombre “Kiss” (2002), toma como referencia las esculturas de los amantes besándose de Rodin, y con ello desarrolla una coreografía en formato dúo en el suelo del museo que emula este momento amoroso. La danza presenta los cuerpos de los bailarines-*performers* completamente



Figura 7.6 - Bailarines en la pieza “Kiss” (2002) de Tino Sehgal

tumbados, y el desplazamiento se realiza mediante rodamientos manteniendo en todo momento los cuerpos unidos o enroscados el uno en el otro.

Otra pieza más reciente de Tino Seghal para la Tate Modern de Londres presenta a un grupo numeroso de personas corriendo y moviéndose apresuradamente en la sala de Turbinas de este museo. En esta performance, de nombre "These Associations" (2012) vemos como en realidad, cuando los bailarines o performers deben hacer desplazamientos rápidos, visten calzado (deportivo) aunque no se tiran al suelo ni hacen caídas (ver Figura 7.7).



Figura 7.7 - Performers corriendo en "These Associations" (2012) de Tino Seghal

En contraejemplo, tenemos la utilización de un suelo de cemento en el que se hacen caídas y varios movimientos siguiendo la técnica de Martha Graham, precisamente para demostrar la virtuosidad de la bailarina y la eficacia de los movimientos de caída de esta técnica incluso en un suelo sin ninguna capacidad



Figura 7.8 - Bonnie Bird realizando la caída Graham en el Greek Theatre en Mills College, California (1938-1939)

de amortiguación. El documento audiovisual al que nos referimos contiene una secuencia de caídas, saltos y desplazamientos de demostración realizados por la bailarina Bonnie Bird entre los años 1938-1939 en el escenario Greek Theatre del Mills College en California (ver Figura 7.8).

Código duro rugoso que no desliza

Este tipo de suelo ha ido introduciéndose poco a poco a tenor de las manifestaciones dancísticas populares de corte urbana o la tendencia a sacar las artes escénicas en general, y la danza en particular, del espacio teatral tradicional. Últimamente también es escenario común de muchas piezas de videodanza. La característica fundamental es que son suelos que requieren de un calzado para bailar (suelo de nave industrial, exteriores urbanos, aceras, terrazas de asfalto) siendo el más adecuado el conocido como «de calle», y las danzas que se realizan en él no implican un contacto con el suelo más allá de lo bípedo (ver Figura 7.9).

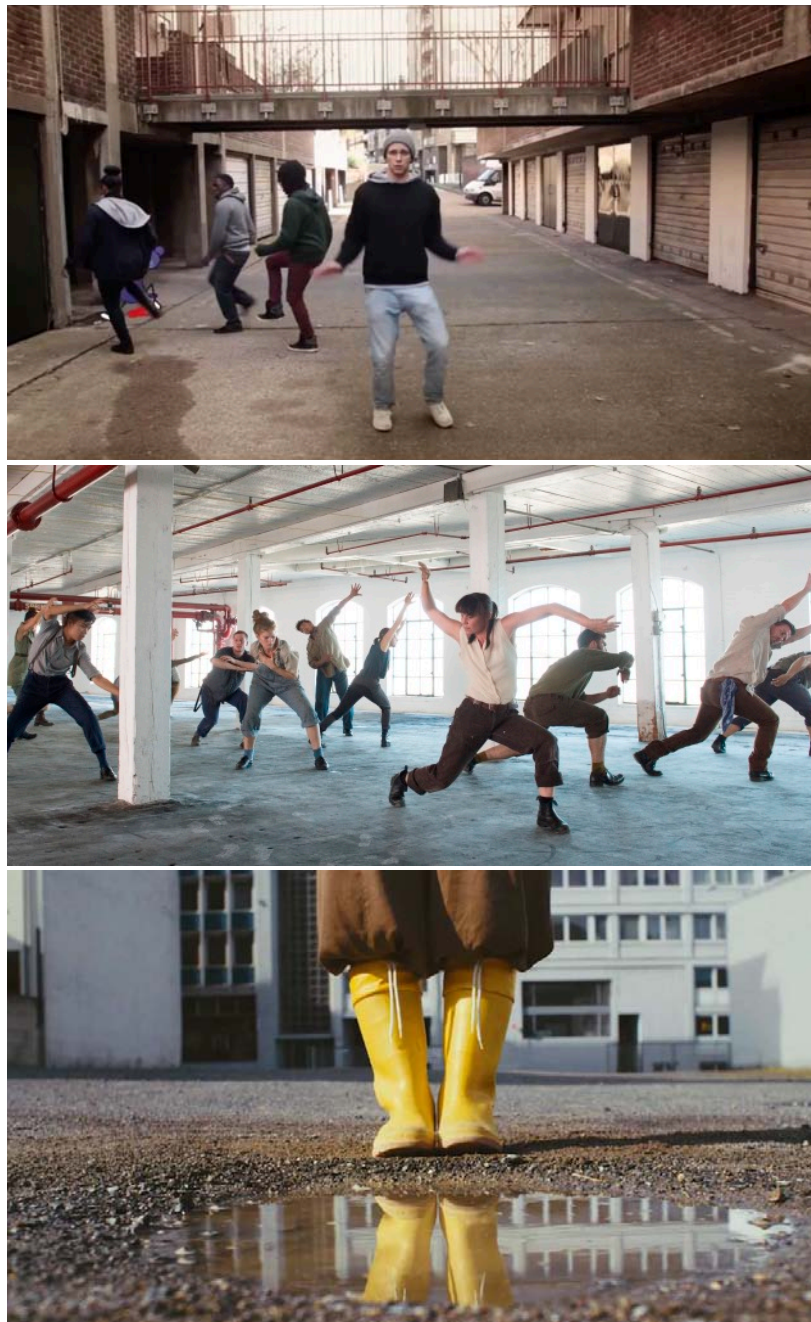


Figura 7.9 - Arriba, fotograma de la videodanza "End of the Block" (2013) de Kyle Stevenson; en el centro, fotograma de "Inheritor Recording" (2014) de Brian Johnson y Lisa Gelley; abajo, fotograma de "Approaching The Puddle" (2015), de Sebastian Gimmel

En contraposición la cultura hip-hop, en su expresión dancística conocida como el *breakdance*, es un baile urbano, típicamente callejero, que se realiza en general sobre suelos de cemento duro y rugoso (acera, calle) tal y como se observa en la Figura 7.10. El suelo de cemento rugoso fuerza a ciertas condiciones de movimiento y calzado, sin deslizamientos ni caídas, pero este tipo de danza urbana subvierte los límites para proponer movimientos de corte atlético y acrobático en este tipo de suelos introduciendo saltos, giros y desplazamientos desde puntos de apoyo muy diversos como las manos o la cabeza.



Figura 7.10 - Dos escenas callejeras de *breakdancing*

La danza hip-hop se caracteriza por un despliegue de virtuosismo en el enfrentamiento con el suelo, utilizando precisamente suelos duros y rugosos, que no amortiguan ni la dureza de los golpes repentinos a base de repetir los movimientos ni los impactos físicos constantes de esta danza, precisamente para curtir y acostumbrar el cuerpo a este tipo de contextos. La calle, el medio urbano, dio lugar a esta danza, y es en ella donde el bailarín de *breakdance* aprende y perfecciona su técnica. No obstante, algunas veces se utilizan elementos para amortiguar la rugosidad y dureza del cemento, sobre todo en los casos de movimientos con apoyo invertido sobre cabeza, como el *headspin* (ver Figura 7.11).



Figura 7.11 - Imagen del movimiento *headspin* propio del *breakdancing* en Washington Square Park de la ciudad de Nueva York, a principios de la década de 1980 (fotografía de Leo Vals)

La dureza de este suelo ha permitido desarrollar una técnica fundamentada en la composición de nuevas formas fruto del uso de otras partes del cuerpo más allá de los pies como apoyos de suelo, con tendencia al movimiento centrífugo y centrípeta del cuerpo que se presenta con una potencia y una calidad en los pasos explosiva y acrobática.

Por contra, también hay ejemplos de danza en suelo duro rugoso que se acercan a la danza Butō en la naturaleza (*body weather*), y en este caso el calzado e incluso la ropa suelen estar ausentes en la puesta en escena, tanto si se presenta en escenarios teatrales tradicionales (Min Tanaka) como en entornos naturales en formatos como la videodanza (Daniel Gwirtzman). Este suelo presenta sobre todo su función como suelo de naturaleza, y el hecho de que los bailarines dancen descalzos o semidesnudos potencia el contacto humano con el medio natural. Pero las propiedades mecánicas de este suelo duro y rugoso, hace que fuerce a cierto tipo de danza donde las evoluciones son lentas, estáticas, con apoyos firmes o estables, y sin rodamientos, caídas o desplazamientos rápidos (ver Figura 7.12).

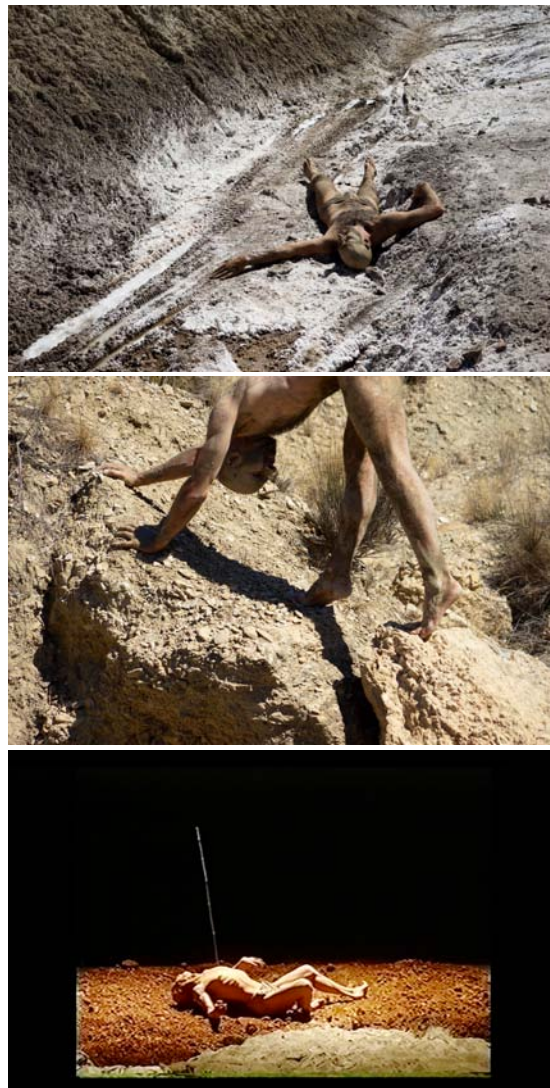


Figura 7.12 - Arriba y en el centro, fotogramas de la videodanza "Terrain" (2016), de Daniel Gwirtzman; abajo, fotograma del video de reposición de "Where we fall into transparency" (2005) de Min Tanaka, grabado en el *Setagaya Public Theater de Tokyo*

Código semiduro que no desliza

Otro suelo de carácter natural que se utiliza a menudo tanto en propuestas de *body weather* como en videodanza o danza en entornos naturales es el semiduro conformado por suelos de tierra compacta, hierba, y en sus materiales artificiales homologables, la moqueta o el césped artificial.

Tras analizar diversos trabajos al respecto, vemos que las danzas desarrolladas en este tipo de suelo permiten las caídas, una cierta energía liberada frente al control permanente de la danza que se baila sobre suelo duro rugoso, y también encontramos distintas calidades de movimiento que combina las posiciones y pasos estáticos con el desplazamiento. El cuerpo que baila en este suelo da a entender cierta confortabilidad, y esto



Figura 7.13 - Arriba a la izquierda, imagen de "MASS" (2015), de Milka Djordjevich y Chris Peck, en la sala The Kitchen de Nueva York; arriba a la derecha, fotograma del videodanza "Europe Endless" (2014), de Ana Cembrero Coca y Jorge Piquer; abajo, fotograma del videodanza "Little Green Man" (2014), de Mathieu Lee y Martin Bochatay

se comprueba con la amplia paleta de movimientos que conforman las coreografías enmarcadas en este contexto (ver Figura 7.13).



Figura 7.14 - Distintos momentos de la pieza "Levée des conflits" (2010) de Boris Charmatz

Por ejemplo, observamos en "Levée de conflits" (2010) de Boris Charmatz una utilización que es ante todo figurativa del césped, en la que los bailarines se mueven como unos aspersores que cobran energía cuando el agua de riego virtual aumenta de presión y los sacude. Pero además del aspecto puramente anecdótico del césped, observamos que este medio permite evoluciones como rodar en el suelo, arrodillarse, o diferentes sacudidas, sin que supongan ningún daño a los bailarines (ver Figura 7.14). El hecho de que el césped tenga una cierta adherencia, permite también ponerse en pie y mantener diferentes equilibrios (cosa que sería imposible en un terreno resbaladizo).

En la videodanza, vemos que el césped como suelo "escénico" también ha facilitado el movimiento de construcciones humanas, ofreciendo una superficie mullida pero suficientemente sólida que garantiza la carga y el desplazamiento con peso tal y como vemos en la pieza "Eden" de Maguy Marin, originalmente creada para la escena teatral en 1986 que años más tarde, en el 1997, fue rodada por Luc Riolon (ver Figura 7.15).



Figura 7.15 - Fotogramas de "Eden" (1997) dirigida por Luc Riolon, con coreografía de Maguy Marin

En “Les Indes Galantes” de Jean-Philippe Rameau, en versión de Christophe Rousset (2014), tenemos una superficie de césped artificial que emula las propiedades del césped natural para el movimiento (ver Figura 7.16). En esta pieza encontramos desplazamientos de “gusano” que resultan ser factibles, dado que este material suaviza el roce (adherencia media al roce) y amortigua el choque, desplazamiento que sería difícil sobre un linóleo al uso (mayor adherencia que excoria la piel).

Otra coreografía que también utiliza un suelo similar al césped artificial es “Nelken” (1982) de Pina Bausch (ver Figura 7.17). En este caso se trata de un suelo acolchado desde donde surgen centenares de rosas, superficie que permite versatilidad de movimientos de suelo entre los que destacamos la acción de correr sobre cuatro apoyos (manos y pies) de manera más inestable aunque confortable que si este paso se llevara a cabo sobre un linóleo.



Figura 7.16 - Imagen del movimiento de “gusano” sobre el césped en “Les Indes Galantes” de Jean-Philippe Rameau, en versión de Christophe Rousset (2014)



Figura 7.17 - Diversos momentos de “Nelken” (1982), de Pina Bausch

Código duro con elementos movedizos

La danza contemporánea ha integrado en escena materiales naturales como elementos escenográficos para proponer un relato coreográfico más realista a la vez que simbólico en sus propuestas. Esta aportación matérica al discurso dancístico determina el movimiento de los bailarines, que en el caso de los elementos movedizos discurre entre la inestabilidad y la solidez de los pasos para ofrecer un movimiento naturalizado que huye de la perfección y limpieza de gestos a favor de integrar los cuerpos que bailan con los materiales naturales.

Subcódigo tierra y arena

En el caso de la tierra, la aportación a nivel de movimientos posibles que ofrece este tipo de material en escena suele ser de tipo barridos y derrapes en los desplazamientos bípedos (sobre todo en acciones como correr), rodamientos para cubrirse de tierra o jugar con ella, e incluso introduce la posibilidad de bailar descalzos en escena. La tierra moldea el movimiento del cuerpo a la vez que este también moldea la tierra del suelo, de manera que encontramos un intercambio entre elementos vivos que van modificándose conforme avanza la pieza. La adherencia en este caso es media, los bailarines deben hundir medianamente los pies en el suelo para mantenerse firmes, y la dureza leve de esta superficie permite las caídas, puesto que la tierra amortigua el impacto, aunque también reduce considerablemente el alcance en acciones como rodar o desplazar el cuerpo de otras maneras que no sean la bípeda. No debemos obviar también el aspecto simbólico de este elemento, que en el caso de la obra de Pina Bausch se antoja recurrente (ver Figura 7.18).



Figura 7.18 - Dos imágenes de piezas de Pina Bausch con tierra en escena: a la izquierda, "Vollmond" (2006), y a la derecha "Le Sacre du Printemps" (1975)

Frente a la tierra, encontramos otro elemento muy similar que apenas modifica las condiciones descritas. Se trata de la arena, que plantea un reto muy similar a la tierra aunque cabe destacar el uso dramático que se ha llevado a cabo con este material natural otorgándole una función puramente coreográfica, como un elemento que deja rastro tras los pasos. A diferencia de la función figurativa-simbólica de la tierra, encontramos el caso de la pieza de videodanza "Violin Phase" (1982) de Anne Teresa de Keersmaecker y Thierry de Mey, que plantea una coreografía de desplazamientos basada en la realización de un dibujo circular con radios, a modo de una flor, fruto de los giros del cuerpo que la propia Keersmaecker realiza sobre

la arena (ver Figura 7.19). Otra de las piezas representativas en este sentido es “Neige” (2009) de Michèle Anne De Mey, que reproduce la misma fórmula pero con la nieve artificial que poco a poco va cayendo sobre el escenario (ver Figura 7.20).



Figura 7.19 - A la izquierda, fotograma de la videodanza “Violin Phase” (1982) de Keersmaecker y De Mey; a la derecha, la reposición de esta pieza para el Museum of Modern Art de Nueva York (2011)



Figura 7.20 - Imagen de “Neige” (2009) de Michèle Anne De Mey

Subcódigo partículas y elementos varios

El catálogo de posibilidades en cuanto a utilización de materiales diversos como suelo ha crecido exponencialmente durante los últimos años en la escena dancística. Actualmente vemos elementos varios y partículas máticas en cantidades importantes cubriendo los suelos de los escenarios como superficies sobre las que bailar y con funciones diversas a nivel dramático que enriquecen las coreografías.

En la pieza “Der Fensterputzer” (2009) de Pina Bausch encontramos un suelo cubierto parcialmente de flores artificiales con una función claramente simbólica dado que emulan ser pétalos de rosa (a tenor del color). Aunque en determinados momentos los bailarines se cubren completamente de estas flores, o incluso las apartan vaciando determinados espacios de la escena para bailar sobre el linóleo, los “pétalos” no presentan una función coreográfica como sí ocurría con la arena. El elemento escenográfico central es una estructura-montaña de flores que va desprendiendo pétalos a medida que esta estructura se mueve por la escena, y los bailarines interactúan escalando sobre esta montaña, por lo que en ningún momento encontramos un suelo enteramente cubierto de color rojo (ver Figura 7.21). La capacidad de amortiguación del material en esta propuesta por lo tanto no es significativa, su adherencia irregular, y tan sólo cabe insistir en el carácter meramente simbólico de esta propuesta de suelo.



Figura 7.21 - Dos capturas de la pieza “Der Fensterputzer” (2009), de Pina Bausch.



Figura 7.22 - "Midsummer Night's Dream" de Alexander Ekman (2015)

Una propuesta similar es la planteada por Alexander Ekman en su "Midsummer Night's Dream" (2015), donde cubre de paja seca el suelo del escenario y el cuerpo de baile desarrolla diversas secuencias de interacción con este material (ver Figura 7.22). En este sentido, y a diferencia de la propuesta de Pina Bausch, existe una clara función coreográfica en el trabajo de Ekman, ya que los bailarines realizan figuras levantando con las manos manojos de paja, o lanzándolos al aire, siendo estos una muestra de los muchos movimientos de interacción con el material que forman parte de la partitura de la composición.

Dentro de este subcódigo, resulta relevante la propuesta que plantea el equipo de arquitectos que conforman *Snarkitecture*. "The Beach" (2015) es una instalación interactiva llevada a cabo por este estudio de arquitectura que reimagina los elementos naturales y culturales de la playa para crear una experiencia novedosa. La instalación utiliza materiales como andamios, paneles y espejos para crear un recinto con un suelo inclinado que conduce a un océano de más de 1.000.000 de bolas de plástico antimicrobiano reciclables del tamaño de una pelota de tenis. Esta "playa" invita a todo tipo de público a explorar, jugar y relajarse en un entorno inmersivo, como una gran performance protagonizada por los propios visitantes (ver Figura 7.23).



Figura 7.23 - Imagen de la instalación "The Beach" (2015) en la ciudad de Washington (EUA)

Este tipo de suelo presenta unas condiciones muy interesantes en cuanto a adherencia, amortiguación, dureza o elasticidad. No permite sostenerse de pie, por lo que el cuerpo se sumerge (y de eso consta en gran

parte el éxito de la propuesta) tal y como ocurre con el medio acuoso, aunque en zonas de la instalación con poca profundidad permite alcanzar el suelo de la base con los pies y por lo tanto caminar sin hacer un gran esfuerzo; las pelotas son agradables al tacto, no pesan y no resultan duras en el impacto con el cuerpo, lo que permite realizar saltos y entradas de cabeza gracias a su alta amortiguación, y actúa como elemento que permite el deslizamiento, dado que las pelotas funcionan como un elemento líquido.

Por último, se trata de un material elástico en su conjunto que permite emerger o sumergirse en él, siendo más fácil cuando el desplazamiento del cuerpo se realiza de manera horizontal sobre la superficie de las pelotas. La interacción de brazos (apartando, empujando o apoyándose en el material) resulta fundamental para levantarse o cambiar de posición, y el suelo que propone es muy inestable para las posiciones bípedas en condiciones de mucha profundidad.

Subcódigo elementos escenográficos

En este tipo de subcódigo se utilizan elementos de suelo por su carácter figurativo o simbólico, pero no modifican realmente la movilidad de los bailarines o la coreografía. En la pieza "Tauberbach" (2014), de Alain Platel para *Les Ballets C de la B* vemos un suelo recubierto de piezas de ropa desordenadas que sirven como suelo teatral (ver Figura 7.24). Si que pueden desestabilizar momentáneamente la posición bípeda, dado que se trata de una superficie irregular que no presenta suficiente elasticidad como para modificar su posición de manera fácil, como ocurría con las pelotas de goma en "The Beach" de *Snarkitecture* o con las flores artificiales de Pina Bausch, pero en cambio ofrecen un suelo mullido en el que caer descontroladamente sin miedo a hacerse daño.



Figura 7.24 - "Tauberbach" (2014), de Alain Platel, para Les Ballets C de la B

Subcódigo elementos envolventes

Este subcódigo influye más en la escenografía que en la coreografía, puesto que el tipo de movimiento no viene determinado o afectado por el elemento introducido aunque los bailarines interactúen con él. Materiales como el papel o la tela son utilizados mediante su manipulación en piezas que los integran a través del baile, y que por la propia dinámica del material y la interacción de los bailarines con él, acaba ocupando parte del suelo donde se desarrolla la coreografía.

En este suelo envolvente hay una fusión entre el suelo y los bailarines, la coreografía está basada un poco en esa creación de la materia en movimiento, es una pieza poética. Los movimientos surgen por la manipulación de los papeles, la necesidad de agacharse para recogerlos, el juego de lanzarlos hacia otros bailarines o a sí mismos, tumbarse y rodar en ellos; hace que este tipo de movimientos funcionales dibujen una coreografía en un contexto compositivo que parece improvisado (ver Figura 7.25).



Figura 7.25 - Arriba, fotografía original de la presentación de la pieza "Parades & Changes" (1965), de Anna Halprin; abajo, reposición de 2008 dirigida por Anne Collod en Lyon (Francia)



Resultado de una experimentación a largo plazo basada precisamente en la improvisación y el proceso colaborativo, "Parades & Changes" (1965) de Anna Halprin es una obra representativa del subcódigo que

introducimos, y que resulta emblemática de las investigaciones y procesos desarrollados por la coreógrafa norteamericana desde los años cincuenta del siglo pasado. En este caso el material que utiliza es papel de gran tirada y longitud, que es manipulado por el cuerpo de baile a distintos niveles de altitud respecto al suelo y con variaciones dinámicas previstas dentro de una estructura libre e improvisada. Muy similar a esta pieza es “Wildfire” (2002), de Amy Greenfield (ver Figura 7.26), videodanza en la que vemos a diferentes bailarinas en un escenario, completamente desnudas, sacudiendo pedazos grandes de tela similares a sábanas, generando formas abstractas como resultado de las figuras generadas por el movimiento. Esta obra, que inicia y acaba con imágenes de la pieza de Dickson & Heise “Annabelle Serpentine Dance” (1895) a modo de homenaje, consigue por momentos generar a ojos del espectador la idea que las bailarinas se encuentran flotando sobre un suelo nubes de tela que se van transformando ininterrumpidamente.



Figura 7.26 - Fotogramas de “Wildfire” (2002), de Amy Greenfield

Código duro liso deslizante

En los suelos duros lisos deslizantes podemos encontrar principalmente los suelos con un lubricante y el suelo de hielo.

La danza ha introducido elementos líquidos que responden como lubricante; un lubricante parcial como el agua en Pina Bausch (ver Figura 7.27), o un líquido extremadamente lubricante como el aceite en «Quando l'uomo principale è una donna» (2004) de Jan Fabre (ver Figuras 7.28 y 7.29).



Figura 7.27 - Dos escenas de "Vollmond" (2006) de Pina Bausch

En el aceite, la lubricación es muy alta con lo que la adherencia es nula, y así la danza no permite un apoyo bípedo. Para que la figura del bailarín pueda alcanzar el estatismo, debe recostarse, o adoptar la posición cuadrúpeda (la posición trípoda como mínimo). Además, aquí toda la fuerza que se ejerce sobre el suelo, si no es vertical estrictamente, va a suponer un desplazamiento porque el cuerpo resbala atendiendo a la direccionalidad de los impulsos. Si no es una fuerza vertical, si el eje de la fuerza es ligeramente diagonal,



Figura 7.28 - «Quando l'uomo principale è una donna» (2004) de Jan Fabre

enseguida hay un desplazamiento por la falta de adherencia. Y no permite alcanzar la verticalidad, tan sólo levantarse parcialmente, por lo que en esta coreografía siempre aparece la bailarina en posiciones medias o bajas con respecto al suelo, y con un apoyo casi total, o el cuerpo recostado/sentado.

Los desplazamientos aquí son por deslizamiento o por rodamiento. Esto demuestra que cuando no hay adherencia, no podemos hacer danza, sólo deslizarnos o rodar. Estas condiciones de suelo te fuerzan a hacer determinados movimientos, y la velocidad aquí es mayor no motivada por la que emerge del bailarín sino porque el suelo aceitoso te dispara, propulsa tu cuerpo al mínimo impulso.



Figura 7.29 - "Quando l'uomo principale è una donna" (2004) de Jan Fabre

El suelo deslizante más común en danza escénica es el suelo lubricado con agua o aceite, pero no podemos obviar el suelo conformado de hielo que se utiliza en las pistas de patinaje artístico. En este caso, fuera de la propia disciplina de patinaje deportivo no hemos encontrado coreografías escénicas con este tipo de suelo, por lo que cabe decir que se trata de un tipo de suelo liso deslizante específico para ser utilizado con patines de hielo con los que se puede controlar el movimiento y mantener la estabilidad al hendir el filo en la superficie (ver Figura 7.30).



Figura 7.30 - Imágenes de patinaje artístico por parejas en pista sobre hielo

Encontramos performance con un carácter cómico donde precisamente un personaje lucha por mantener la estabilidad sobre el hielo (ver Figura 7.31). Aquí, además de tener un suelo de hielo, la *performer* va sobre zapatos de plataforma con tacón muy alto, por lo que eleva el riesgo de resbalar y caer en el estudio del equilibrio que plantea esta *performance*.



Figura 7.31 - Secuencia de la performance "Girl walking on ice with high shoes " (2017) de di1NI, en la que la *performer* camina sobre hielo con plataformas de tacón

Código blando que no desliza

En este código encontramos diferentes suelos matéricos (naturales y artificiales) que se caracterizan fundamentalmente por ser blandos, con amortiguación, pero una respuesta baja o nula de rebote y deslizamiento (colchón, hierba esponjosa). Este tipo de suelo permite hundir levemente el cuerpo para mitigar el impacto, ofreciendo un amortiguamiento que recoge y succiona la velocidad y el peso de introducción del cuerpo en la superficie sin ofrecer respuesta debido a su nula flexibilidad.

En la pieza de videodanza "Midsummer Night's Dream" (2015), que realizó Alexander Ekman junto a Ari Willey a propósito del estreno de esta coreografía para el *Royal Swedish Ballet*, vemos como un grupo de bailarines suben sobre balas de paja esparcidas por el campo para bailar (ver Figura 7.32). Sus movimientos desde la posición bípeda, con pequeños saltos y cambios de peso, son recogidos por el suelo de paja de manera que los pies se hunden ligeramente a modo de amortiguación sin movimiento reflejo de respuesta.



Figura 7.32 - Fotograma de "Midsummer Night's Dream" (2015), de Alexander Ekman y Ari Willey

En la pieza promocional de videodanza sobre el espectáculo "Lucha o vuelo" (2012) de Elías Aguirre encontramos una respuesta interesante del cuerpo ante suelos como el que nos ocupa. El bailarín se encuentra bailando en un espacio exterior de tierra que presenta una capa blanda sobre un suelo duro. Hay

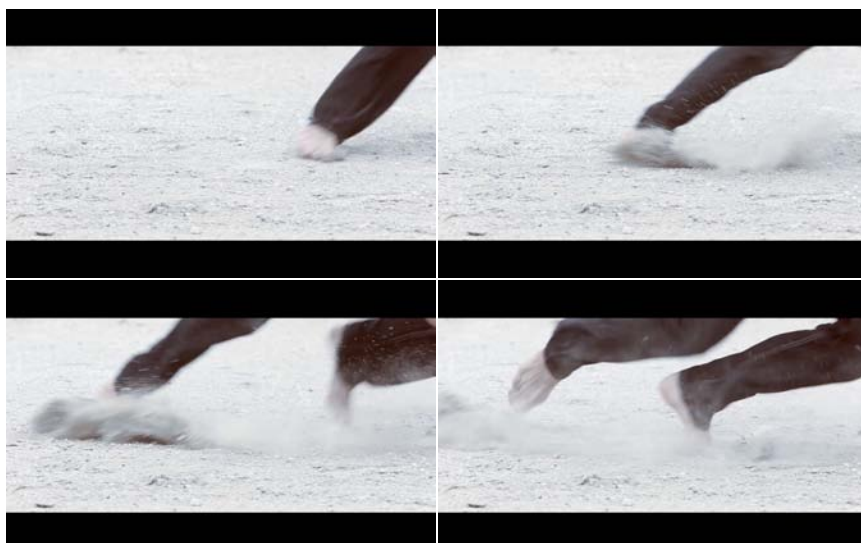


Figura 7.33 - Fotograma de "Lucha o vuelo" (2012) de Elías Aguirre

una secuencia en la que el pie del bailarín entra en plano y vemos como su pie derrapa para corregir el desequilibrio motivado por el peso del cuerpo junto a la fuerza de entrada en la superficie y proseguir en su desplazamiento recuperando la estabilidad. Esta reacción del bailarín ante un suelo que amortigua pero frena la respuesta flexible del impacto del cuerpo en la superficie supone una respuesta corporal posible a destacar dentro de este código, puesto que introduce un deslizamiento motivado por la acción física del bailarín y no por las condiciones técnicas del suelo (ver Figura 7.33).

En cuanto a los materiales no naturales que ofrecen un suelo blando sin deslizamiento, encontramos un trabajo que nos permite aprender de sus hallazgos y conclusiones al respecto. La propuesta de Odile Duboc y Françoise Michel (ver Figura 7.34), creadores de “Projet de la matière” (1993) plantea una *performance*-danza experimental sobre la experiencia del cuerpo en la interacción con materiales de tipo colchón, para extraer las posibilidades de movimiento respecto a estos materiales y las sensaciones derivadas de ello:

les danseurs se meuient dans l'espace à partir des installations imaginées par l'artiste plasticienne Marie-José Pillet. Presque en état d'apesanteur, ils se livrent à une aventure sensorielle, évoluent avec la matière – des coussins d'air ou des réserves d'eau – expérimentent « l'envol, le vertige et l'abandon », ces trois états du corps et de l'âme si chers à Odile Duboc.

(Texto de la web²).



Figura 7.34 - Imagen de “Projet de la matière” (1993), de Odile Duboc y Françoise Michel

Esta obra clave de la danza contemporánea francesa se convirtió en documento audiovisual y un libro de la mano de Julie Perrin bajo el nombre de “Projet de la matière – Odile Duboc – Mémoire(s) d’une œuvre chorégraphique (+ DVD)” (2003), y más tarde dio fruto a una película documental de la mano de la bailarina

² Extraído de: <http://www.fondationentreprisehermes.org/Savoir-faire-et-transmission/Insertion-par-la-culture/Petit-Projet-de-la-matiere?force=true>

y pedagoga Anne-Karine Lescop, que bajo el nombre de “Projet de la matière, une transmission” (2010) fue dirigida por Hervé Portanguen (ver Figuras 7.35 y 7.36).



Figura 7.35 - Imagen de “Projet de la matière – Odile Duboc – Mémoire(s) d’une œuvre chorégraphique (+ DVD)” (2003), de Julie Perrin



Figura 7.36 - Imagen de “Projet de la matière – Odile Duboc – Mémoire(s) d’une œuvre chorégraphique (+ DVD)” (2003), de Julie Perrin

La experimentación que se plantea en este trabajo se centra sobre el suelo blando que no desliza, y que al amortiguar completamente cualquier acción, impide un desplazamiento fácil. De hecho, para Duboc, el suelo duro resulta generoso porque te permite realizar cualquier movimiento fácilmente, a diferencia del blando, como el colchón, donde debes hacer un esfuerzo para desplazarte.

Sasha Waltz presenta en su performance “Cloud” (2002) una acción sobre el cuerpo inmerso en un gran globo blanco que entendemos es una nube (de ahí el título) sobre la que la performer se abalanza, reclina, juega con su peso depositándolo de múltiples maneras sobre este suelo blando, y es recogida y elevada desde el interior de la nube por bailarines que se encuentran en su interior.

El resultado es una pieza de corte poético simbólico, que a diferencia de la propuesta de Duboc persigue más la experiencia estética derivada del visionado de esta performance que la propia experimentación de este tipo de suelos (ver Figura 7.37).



Figura 7.37 - Dos imágenes de "The Cloud" (2002) de Sasha Waltz, que pertenecen a la exposición "Sasha Waltz Installationen Objekte Performances" realizada en el *Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe* (Alemania) en el año 2013

Los colchones han sido utilizados de forma continuada en la danza no sólo como elementos matéricos para la experimentación del cuerpo frente a sus propiedades, sino también con el fin de tener un suelo sobre el que lanzarse desde diferentes alturas y emular un salto al vacío, descontrolado.

En la pieza "END" (2008), de Kris Verdonck para la compañía *A Two Dogs Company*, vemos un suelo de colchones oscuros que sirve para tal efecto. Situados al fondo de la escena ocupando todo el ancho del espacio escénico, los bailarines se sitúan en el punto más alto de la tramoya, fuera de la vista del espectador, y saltan al vacío hasta que caen sobre el suelo de colchones (ver Figura 7.38). Este efecto genera en el público una sensación extraña e inusitada, puesto que por momentos piensa que el cuerpo que cae va a hacerlo sobre un suelo duro de madera con resultados desastrosos.

Otro de los ejemplos a reseñar que emplean los colchones como elemento sustitutivo del suelo, aunque con menos "riesgo", lo encontramos en "Collision Course - a.k.a. Pillow Talk" (2012) de *Maida Withers Dance Construction Company* (ver Figura 7.39 y 40). En este caso es interesante ver cómo se lanzan al suelo sobre los

cojines, y la diferencia que encontramos sustancial en la manera en que se lanzan sobre otros cuerpos. Cuando se lanzan sobre otros cuerpos lo hacen cuidadosamente, mientras que cuando se lanzan sobre cojines lo hacen en estilo caída libre.

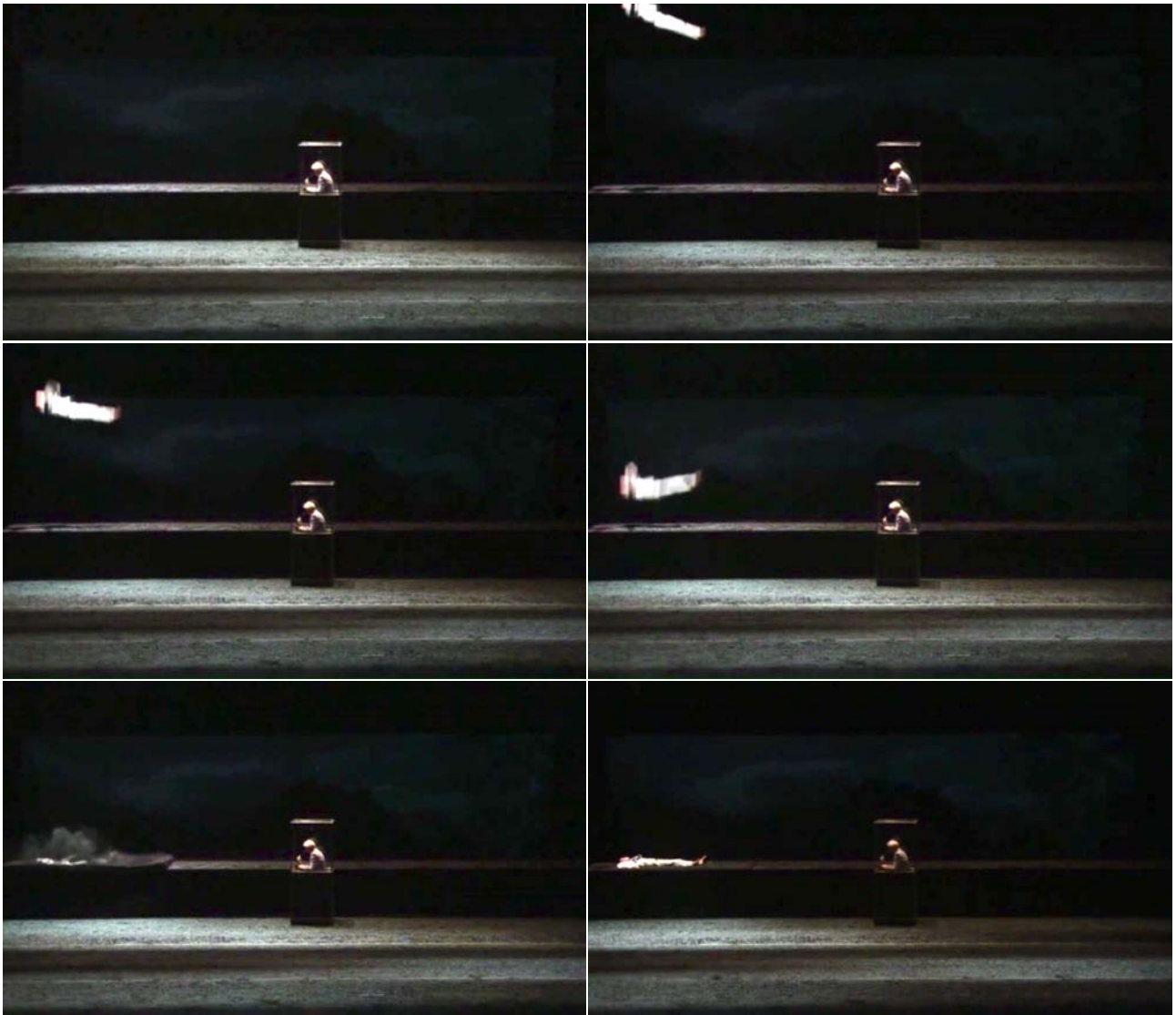


Figura 7.38 - Secuencia de "END" (2008) - de Kris Verdonck, en la que vemos caer el cuerpo al vacío en el fondo de la escena

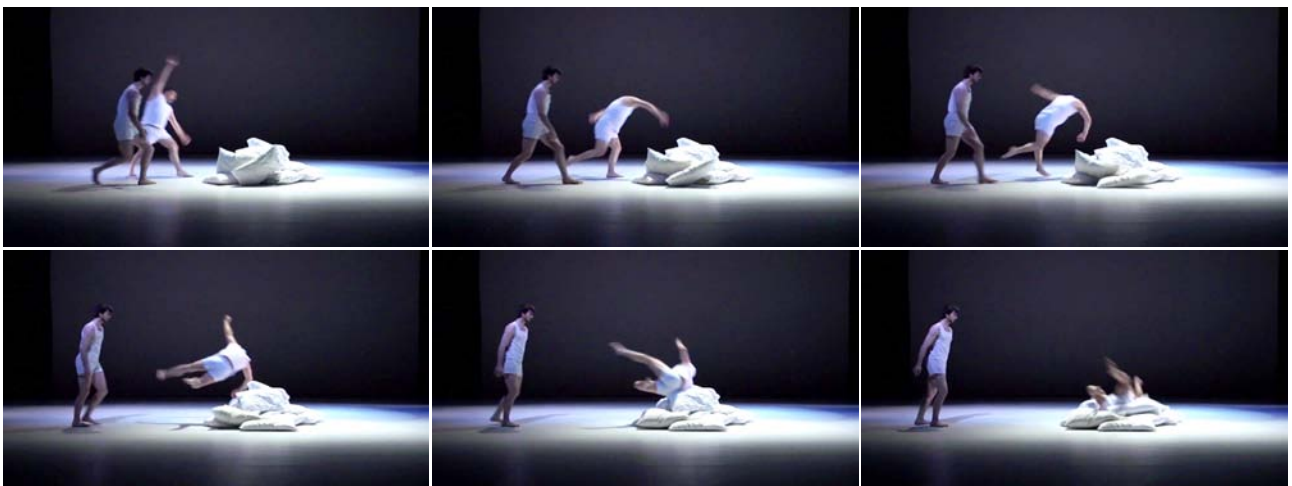


Figura 7.39 - Secuencia de caída sobre cojines en "Collision Course - a.k.a. Pillow Talk" (2012) de Maida Withers Dance Construction Company

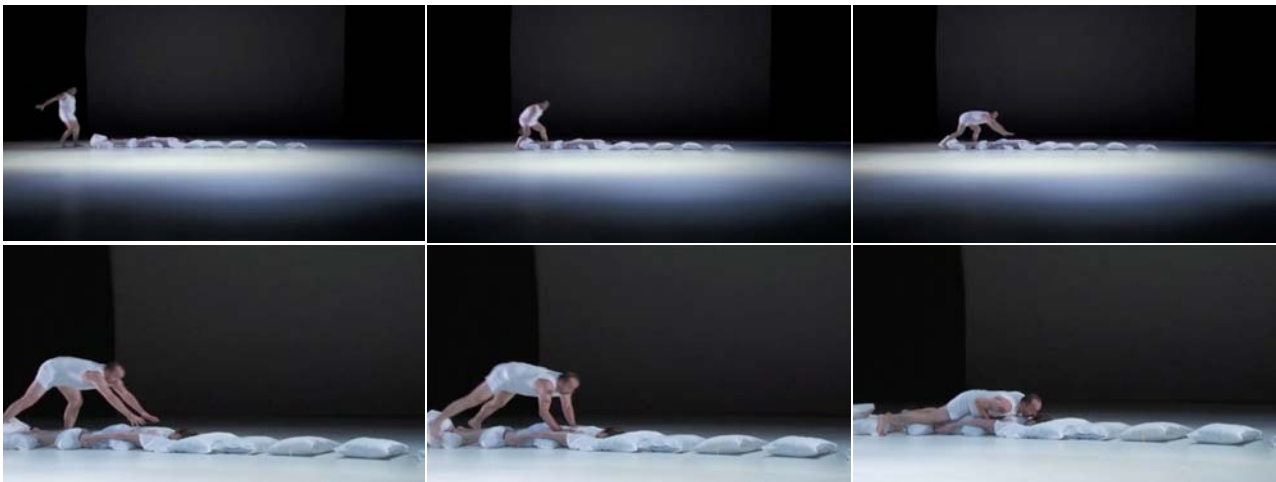


Figura 7.40 - Secuencia de caída sobre la espalda de un bailarín en “Collision Course - a.k.a. Pillow Talk” (2012) de Maida Withers Dance Construction Company

Leni Riefenstahl también realizó la grabación de sí misma lanzándose sobre un colchón de plumas. Lo vimos en “Hitler’s Women. Leni Riefenstahl” (2001), documental de Christian Deick que contiene material de archivo inédito de la cineasta en escenas o actividades cotidianas. En estas imágenes (ver Figura 7.41) se aprecia como Riefenstahl no coloca los brazos como signo de precaución frente al colchón, sino que los mantiene abiertos y en línea con el cuerpo hasta el momento del impacto con la superficie de la cama.



Figura 7.41 - Secuencia de caída de Leni Riefensthal sobre una cama de plumas en “Hitler’s Women. Leni Riefenstahl” (2001), documental de Christian Deick

La Coja Dansa, compañía de danza contemporánea de València, también tiene una coreografía en la que el bailarín juega con una colchoneta que utiliza a modo de material de soporte para las diversas caídas que practica. En este caso, el elemento no se encuentra en el suelo, pero ejerce la función de este dado que el bailarín experimenta las caídas sujetando el colchón de playa hasta alcanzar el suelo y experimenta cómo su

cuerpo impacta con intermediación de este elemento escenográfico. “Lladruc” (2013), de Santi de la Fuente para La Coja Dansa presenta caídas laterales, frontales y de espaldas en el suelo, en las que el cuerpo accede al desequilibrio relajadamente e impacta en el suelo sin miedo (cae el cuerpo en bloque) ni daños esquelético-musculares. El impacto es amortiguado por la colchoneta de aire, sin reflejo o rebote, ofreciendo un suelo blando que no desliza (ver Figuras 7.42 y 7.43).

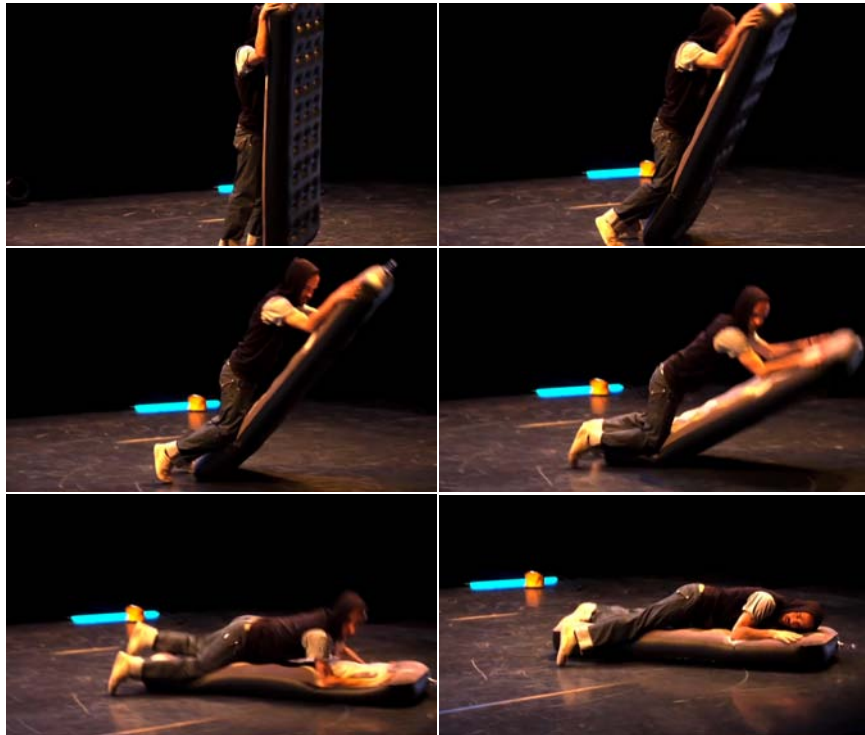


Figura 7.42 - Caída frontal en secuencia en “Lladruc” (2013) de La Coja Dansa

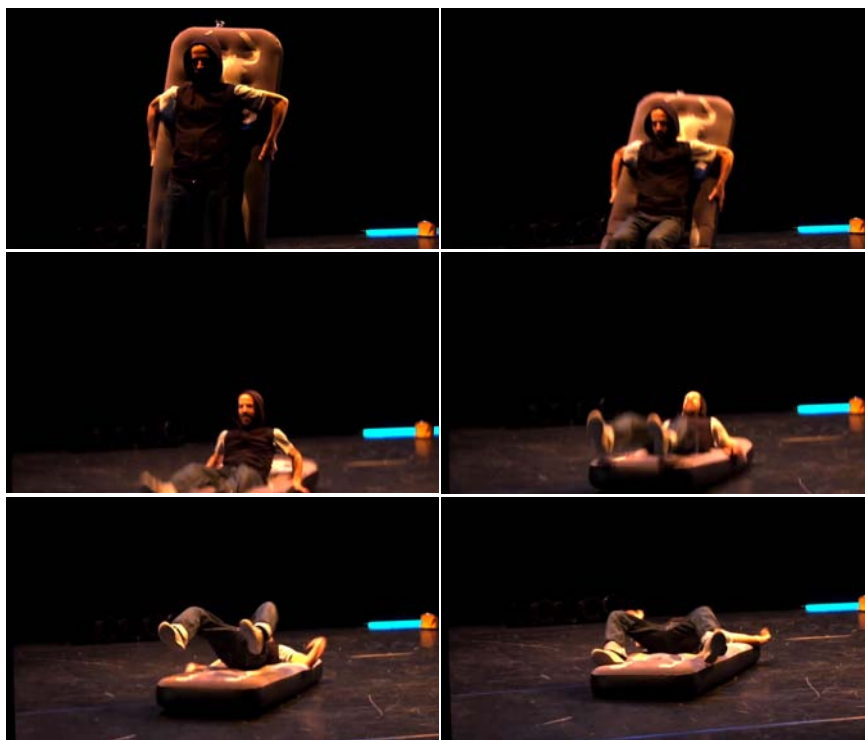


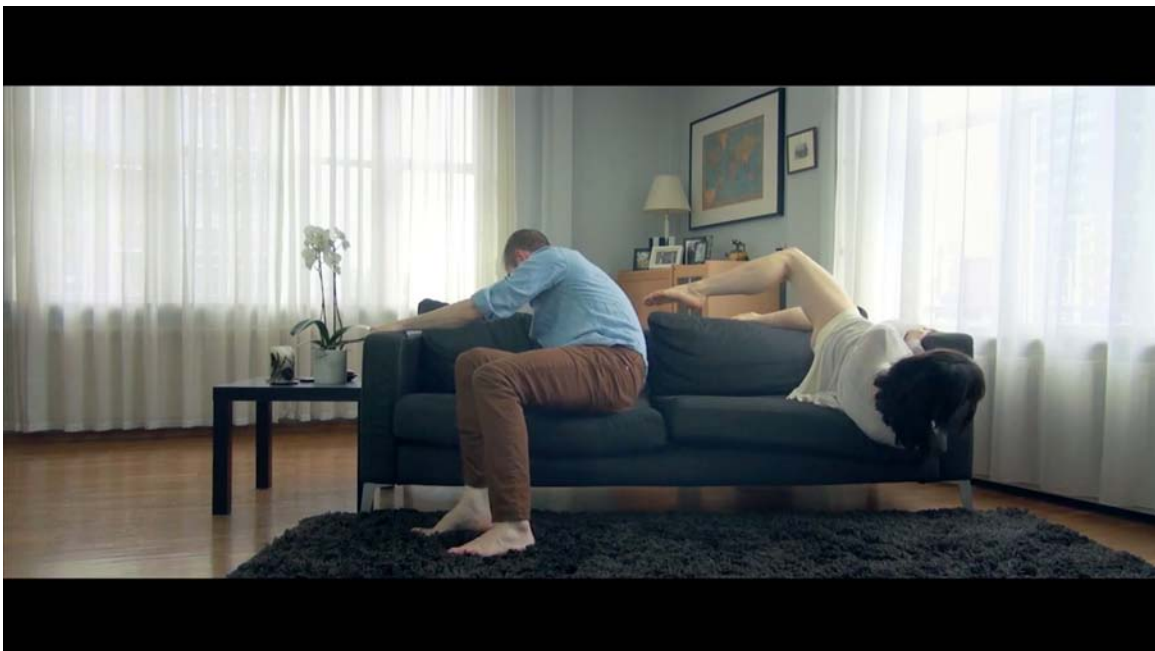
Figura 7.43 - Secuencia de la caída de espaldas en “Lladruc” de La Coja Dansa

En la videodanza también se ha investigado acerca de este tipo de suelos blandos. La pieza “Still” (2013), de William Lü, ofrece distintas secuencias de corte cotidiano donde los personajes bailan sobre muebles de la casa que suponen un suelo blando como la cama o el sofá. Los movimientos son mayoritariamente sin desplazamiento, aunque hay diversos cambios de posición horizontal hacia sentada y también a la inversa. La danza mantiene una calidad muy parecida a la técnica del *contact improvisation*, con movimientos que inciden en la experimentación del peso, del cambio de apoyos y la conformación de figuras que acogen las formas de los muebles y las integra en la composición coreográfica.

En esta pieza de videodanza el colchón de la cama no está para crear una coreografía especial, sino para representar una escena figurativa de pareja en su lecho. Lo mismo ocurre con los cojines que conforman el sofá (ver Figura 7.44).



Figura 7.44 - Arriba y abajo, fotogramas de “Still” (2013), de William Lü



Código líquido

La video-danza o la video-performance han contribuido a una ampliación insólita de espacios posibles para la práctica de la danza. Tanto los coreógrafos como los artistas plásticos que trabajaron con su cuerpo a mediados del siglo XX entendieron que el acceso a las cámaras de video domésticas era una invitación a salir de los estudios y las salas de ensayo para practicar una expresión corporal integrada con la naturaleza y sus elementos, que pasaría a constituirse como material fílmico al nivel de sus coreografías escénicas u obras escultóricas o pictóricas.

El código suelo líquido que nos ocupa se centra en las posibilidades que ofrece el mar y los ríos para el movimiento humano en su intervención con el medio, y desvela un potencial como material de interacción para la danza destacable al modificar sustancialmente la calidad del movimiento y el desplazamiento humano (ver Figura 7.45).

Luce Irigaray (citada por Hunter, 2015, p. 216) teoriza el concepto de “suelo líquido que resiste frente a la estabilidad, fijeza, centricidad y linealidad” e indica que el flujo del líquido influye en el flujo del cuerpo y su coreografía. La exploración del suelo matérico es más profunda en la obra de Amy Greenfield, donde pretende hacer una exploración de los cuatro elementos (Haller 2012, p.49) con *Element* utilizando la tierra [...] y *Tides* el agua [...]. En el caso de Greenfield, el cuerpo se funde con la materia del suelo, y reacciona a sus propiedades de viscosidad y a su energía, ya que en *Tides* se buscó un día de olas fuertes después de un huracán en el Atlántico.

(Haller 2012, p.118). (Payri, 2016, p.111).



Figura 7.45 - Arriba, fotogramas de “El naufrago de la aurora” (2016), de Blas Payri; abajo, de “Tides” (1982) de Amy Greenfield

Payri distingue entre el suelo matérico activo y pasivo, sobre todo cuando hablamos del agua: “En el caso de *El naufrago de la aurora*, podemos hablar de suelo matérico activo, ya que la energía del agua empuja y define

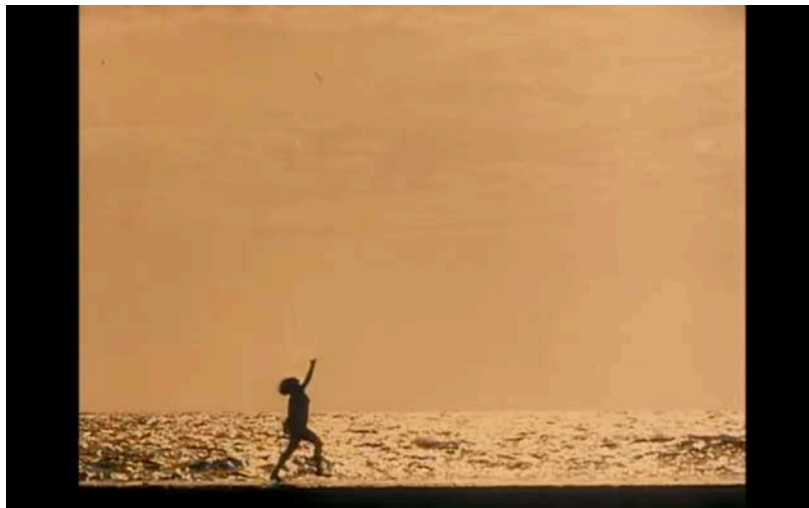
la evolución del cuerpo, tal y como ocurre en *Tides*, y se opone al suelo matérico pasivo como la nieve o el barro que se deforman sin imponer una energía". (2016, p.114)

La categorización de suelo matérico activo y pasivo de Payri permite distinguir las condiciones del enclave en el que se ejecutará una danza o acción física, y nos ayuda a ver como el suelo líquido afectará al movimiento a diferencia de otros suelos matéricos más sólidos donde será el cuerpo el que por medio únicamente de su fuerza motora interactuará para generar movimiento.

No obstante, para que se produzca una interacción activa en suelo líquido es necesario que el cuerpo se sumerja en el agua ("Tides") o esté en contacto con ella ("El naufrago de la aurora"). Si comparamos la pieza de "Tides" (1982) de Amy Greenfield, en la que vemos una integración total del cuerpo en movimiento de la bailarina con la fuerza de las olas que la arrastran y empujan a tenor de la marea, con la secuencia de la *Tanz*



Figura 7.46 - Arriba, fotograma de "Tides" (1982) de Amy Greenfield; abajo, fotograma de "Tanz an das Meer" (fragmento de la película "Der heilige Berg") (1926) de Leni Riefenstahl



an das Meer (danza al mar) de Riefenstahl (fragmento de la película "Der heilige Berg" filmada el año 1926) se observa como aquí la bailarina recoge e imita el movimiento del mar, de las olas, pero se trata de un movimiento preconfigurado y no causado directamente por la fuerza del mar. Es una imitación o alegoría pero no una influencia directa del suelo matérico activo sobre el cuerpo de la bailarina. En este caso, el hecho de que la bailarina no se sumerja (siquiera toque el agua) es determinante (ver Figura 7.46).

Con "Terrain" (2016) de Daniel Gwirtzman, encontramos el caso contrario. En este ejemplo, pasamos del elemento líquido pasivo al activo, con la corriente del agua como elemento coreográfico que determina el desplazamiento del cuerpo del bailarín mientras que es el cuerpo el que toma el papel pasivo para dejarse llevar por la corriente (ver Figura 7.47).



Figura 7.47 - Secuencia del arrastre del cuerpo por la corriente de agua en "Terrain" (2016) de Daniel Gwirtzman

Esta actitud pasiva del cuerpo sobre suelo líquido ha sido profusamente explotada por Min Tanaka, con sus performances en las cuencas de los ríos. La expresión del butō conocida como *Body Weather*, de la que él es reconocido como creador, trabaja el movimiento lento en contextos naturales con el fin de integrarse en el propio medio, por lo que hace primar la desaparición de todo gesto que sobresalga sobre el paisaje o la dinámica de los elementos que lo componen en favor de una escucha en un plano de igual a igual con el agua, las plantas y otro tipo de materias presentes en el enclave donde se desarrolla la acción. En ese sentido, el cuerpo de Tanaka no responde físicamente a las embestidas de las olas del mar, o a la fuerza del discurrir del agua en las cuencas del río. Busca zonas en la orilla del río o del mar donde el cuerpo pueda quedar varado, y entonces procede a recoger la energía del flujo del agua para nutrir su danza de un movimiento leve e imperceptible con el fin de entablar comunicación con el medio (ver Figura 7.48).



Figura 7.48 - Diferentes imágenes de acciones en el mar y en ríos llevadas a cabo por Min Tanaka

Código pastoso

En este código destacamos los elementos sólidos blandos y maleables que se adhieren al cuerpo, como el barro, la arena o la nieve, y que pueden constituirse en suelo sobre el que realizar una danza. La adherencia del material al cuerpo o la propiedad mediante la cual este se hunde por su propio peso en él, hacen de este código un apartado interesante de analizar. No por todas estas dificultades añadidas la danza ha huido de enclaves conformados por este tipo de materia, encontramos diferentes piezas, sobre todo de videodanza, en las que se experimenta expresamente sobre la interacción entre estos suelos matéricos y cómo afectan al movimiento o a las posibilidades expresivas del cuerpo en relación con él.

Subcódigo barro

En la videodanza “Element” (1973) de Amy Greenfield vemos a la artista revolcarse en un suelo de barro situado en un paraje natural sobre el que trata de caminar, correr, caer, arrastrarse o rodar, sin poder evitar el hundirse en él y acabar completamente cubierta por esta materia (ver Figura 7.49). La cámara persigue la acción combinando planos detalle con medios planos, mientras que su cuerpo parece luchar por liberarse de la adherencia del barro mientras lidia con un cuerpo más pesado, torpe y totalmente integrado en el contexto matérico. En este caso, el suelo no sólo se hace presente por la insistencia en aparecer en todos los planos de esta pieza de video, sino porque lo impregna todo y cubre el cuerpo de la *performer* hasta la cabeza con su materia blanda y pastosa. Resulta interesante ver como el cuerpo se hunde paulatinamente en el suelo, y por momentos nos parece estar diciendo que en esta acción de tragárselo también parece estar dándole vida, puesto que nunca lo hace desaparecer del todo bajo el fango y la performer siempre recupera sus extremidades de la succión constante del suelo.

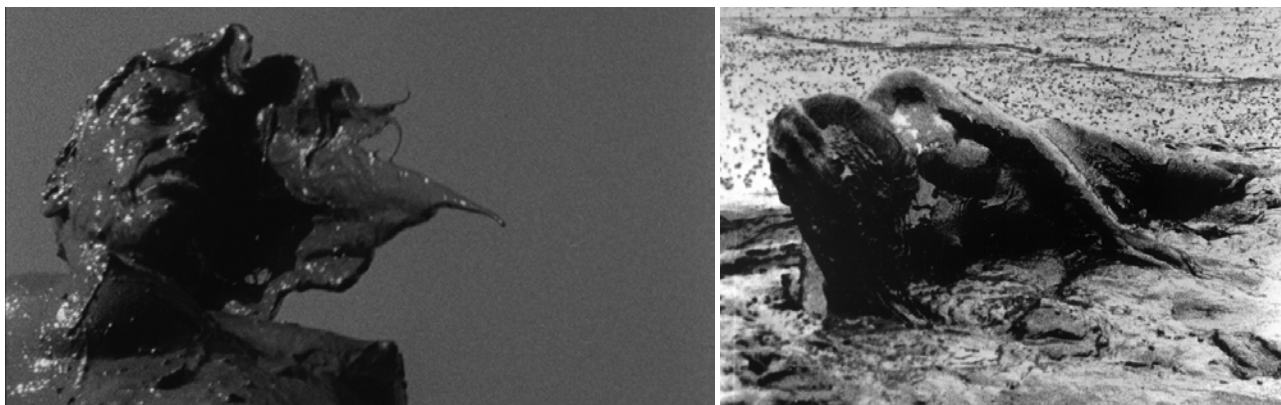


Figura 7.49 - Dos fotogramas de “Element” (1973) de Amy Greenfield

Subcódigo nieve

La coreógrafa Cindy Van Acker reproduce en “1/6 D’après Obvie”, primer videodanza de Orsola Valenti dentro de la recopilación de seis piezas contenidas en el DVD “Films 6/6 de Orsola Valenti rélices d’après six soli de Cindy Van Acker” (2010), la coreografía original “Obvie” (2008) ahora en un paisaje inhóspito de suelo nevado. La coreógrafa y bailarina baila esta pieza hundiéndose en el manto de nieve que cubre la



Figura 7.50 - Fotograma de "1/6 D'après Obvie" (2010) de Orsola Valenti

pradera donde se localiza este cortometraje de danza, mientras trata de llevar a cabo una coreografía que reproduce matemáticamente una combinación de movimientos de rodamiento (a duras penas ejecutados sobre este suelo) con sus modulaciones de velocidad respectivas en evolución (ver Figura 7.50). Su cuerpo parece desaparecer por momentos del plano, cuando de nuevo emerge (interesante la combinación del negro de su vestuario que contrasta fidedignamente con el blanco de la nieve) y podemos ver cómo insiste en su danza:

la danseuse se jette comme à l'eau, glisse furtive à la surface d'un tapis de sol blanc immaculé avant de s'enfoncer doucement dans une grammaire tissée de stations successives, jambes en ciseaux, corps d'équerre, qui mêlent sentiment de lâcher prise et concentration intérieure. Comme une prière adressée entre deux-eaux.

(Texto de la web de la compañía³).

Este tipo de suelo se adhiere matéricamente menos que el barro al cuerpo, aunque presenta un alto grado de amortiguación del movimiento. La nieve es un material menos pastoso que el barro, y dependiendo de la calidad de la nieve, su cantidad y la altura en que se encuentre el suelo duro respecto a la superficie nevada puede sumergir un cuerpo igual o más que el barro. Una de las aportaciones compositivas de esta videodanza a la propia coreografía original reside en la capacidad de hacer aparecer y desaparecer el cuerpo en un contexto nevado como el del video, que Valenti aprovecha para, mediante las tomas de sonido y el

³ Extraído de: <http://www.geneveactive.ch/article/cindy-vanacker-investit-trois-lieux-avec-6-soli-4-films-et-une-etude/>

juego de planos, componer una partitura visual físico-sonora (el sonido de la nieve con el rodamiento sobre la superficie del cuerpo) que enriquece y complejiza aún más si cabe a nivel sensitivo la propia coreografía de Van Acker.

Subcódigo arena

La arena es un material que permite una alta amortiguación de los impactos, aunque con poca flexibilidad en su respuesta, y se suele utilizar para danzas con desplazamiento rodado en el suelo. No obstante, impide desplazamientos rápidos y ágiles ya que hunde parcialmente el cuerpo absorbiendo así el impulso de su entrada en la superficie. A pesar de esto, se trata del material dentro de este código que menos se adhiere al cuerpo, y tal y como vemos “95 Rituals (for Anna Halprin)” (2011) de Nao Nakazawa y en “Dune



Figura 7.51 - Arriba, fotograma del cuerpo medio enterrado en “95 Rituals (for Anna Halprin)” (2011) de Nao Nakazawa; abajo, fotograma de una caída dentro de la misma secuencia filmica



Dance" (1978), permite enterrar el cuerpo sin ser succionado por la propia materia del suelo y realizar caídas seguras (ver Figuras 7.51 y 52).

Precisamente la caída y el rodamiento sobre arena de la playa es una de las secuencias clave en la videodanza "Dune Dance" (1978). En esta pieza, dirigida por la ex-bailarina de la compañía de Cunningham Carolyn Brown, vemos como el cuerpo de la bailarina Sara Rudner se lanza desde lo alto de una duna de arena rodando, se incorpora y vuelve a caer para seguir con el rodamiento hasta alcanzar el llano de la playa. Aquí vemos como el cuerpo rueda ágil y veloz por la arena debido al desnivel pronunciado que ofrece la duna, por lo que la capacidad retentiva del impacto y la alta amortiguación (hasta frenar en seco el movimiento) de esta materia se disuelve cuando se trata de una pendiente. Rudner además muestra una falta total de precaución cuando se lanza sobre la arena, hasta el punto de que cae en plancha sobre la superficie sin que medien los brazos en su caída.



Figura 7.52 - Secuencia de la caída en rodamiento por la pendiente de una duna de arena de Sara Rudner en "Dune Dance" (1978), de Carolyn Brown

También resulta destacable que Rudner, hacia el final del tramo de duna en pendiente, simplemente deja su cuerpo deslizarse por la arena sin realizar movimiento alguno. Esta es precisamente otra de las posibilidades

motoras que ofrece por interacción este suelo matérico en pendiente, un grado medio de deslizamiento por peso.

Resulta muy interesante la transición de suelo matérico y las posibilidades motoras al respecto que se exploran en una videodanza que ya hemos reseñado previamente. Hablamos de “Little Green Man” (2014), de Mathieu Lee y Martin Bochatay, videodanza en la que el bailarín pasa por tres estados de suelo matérico



Figura 7.53 - Tres fotogramas distintos donde vemos tres suelos diferentes, en “Little Green Man” (2014), de Mathieu Lee y Martin Bochatay

diferentes, que nos permite comprobar los movimientos realizables en uno u otro suelo (ver Figura 7.53). En el primer suelo, semiduro que no desliza, el bailarín realiza diversas caídas pero sobre todo desarrolla una danza bípeda en la que busca pasos con cambios bruscos de dirección para resbalar mínimamente sobre las hojas de pino secas que acolchan el suelo; en el segundo suelo, de tierra compacta, las caídas suelen reducirse aunque no desaparecen, y el bailarín accede al suelo por fases y sin ser brusco. En el último suelo matérico, la arena de playa, vemos como se deja caer y rueda por la pendiente de una duna al igual que en el videodanza de Brown, con el cuerpo abandonado a la dinámica de la caída.

Como contraejemplo, encontramos la pieza "Aunis" (1994), videodanza de Luc Riolon sobre la coreografía original de Jacques Garnier (1979). En esta pieza se enfrentan dos tipos de suelo en una localización exterior de playa (ver Figura 7.54). Por un lado, una primera parte coreográfica que se desarrolla en las dunas del mar, en un espacio enmarcado con las dimensiones de un escenario teatral que asemeja ser de cemento blanco, donde vemos que los bailarines realizan una danza bípeda basada en giros y desplazamientos continuos sin demasiada dificultad. Más tarde, una segunda secuencia coreográfica donde los mismos bailarines se disponen a realizar pasos sobre la misma orilla del mar, y en la que vemos más saltos y pequeños movimientos que desplazamientos. La impresión es que efectivamente la coreografía se modifica o adapta al lugar específico, dado que a orillas del mar resulta más pesada una secuencia de desplazamientos



Figura 7.54 - Fotogramas de "Aunis" (1994), videodanza de Luc Riolon sobre coreografía de Jacques Garnier (1979)

y giros que en el espacio teatral de cemento, y por eso se suprimen este tipo de movimientos en la orilla en pro de otros que son más estáticos y no requieren arrastrar el peso del cuerpo. Por último, es interesante ver también como toda la danza en el mar que se plantea es bípeda, menos en la introducción y en el final donde los bailarines hacen figuras de suelo estáticas sobre la arena a modo de inicio y conclusión de la pieza.

Subcódigo otros suelos friables

Otro suelos posible compuesto de elementos matéricos friables, que se desmenuzan, lo encontramos en ejemplos como el de la obra "Remote sense" (2015) de Rodrigo Sobarzo. En esta performance, Sobarzo intenta traer el término abstracto "datos" (referido aquí a la información electrónica) al ámbito físico, para representar el movimiento resultante de la búsqueda automatizada de cantidades extremadamente grandes de información electrónica a través de un paisaje de sal y luz (ver Figura 7.55). Como un escultor, Sobarzo trabaja la superficie de este suelo matérico con sus manos, escribiendo significados en la sal, creando una mina de sal de "datos" que más tarde el público descifrará. Este suelo, fuera del sentido metafórico que contiene, permite al performer jugar con su deformación, construyendo huecos, hoyos y paredes distintas con la simple fuerza del caminar de sus pies o el arrastre de sus manos. Es muy similar a nivel matérico con la arena, y por diferencias de humedad pesa menos. Además, la adherencia matérica al cuerpo es mínima, ofreciendo la misma amortiguación que la arena, y por ser más liviano permite gestionar mejor el peso del cuerpo dado que frena menos el movimiento.



Figura 7.55 - Imágenes de la performance "Remote sense" (2015) de Rodrigo Sobarzo

Código elástico

En este código analizamos las obras que utilizan trampolines o materiales que rebotan como suelo para la danza. Este tipo de suelo permite y obliga a ciertos movimientos coreográficos: el propio salto de trampolín, así como el tirarse de bruces al suelo elástico, son dos de las posibilidades que este suelo permite y que lo relacionamos con un cierto gozo de lanzarse sin miedo. Las coreografías inscritas en este suelo potencian el movimiento vertical, y el desplazamiento horizontal sobre un suelo elástico se convierte en algo torpe e incómodo.

La propuesta artística del artista de circo Yoann Bourgeois gira en torno a suelos inestables o elásticos. “Fugue / Trampoline” (2011) es una de sus piezas más aclamadas, en la que nos topamos con una estructura escenográfica compuesta de una escalera sólida que parece detenerse a cierta altura en su ascenso al cielo. El escenario se sitúa a una considerable altura también respecto al público, pero no logramos entender por qué hasta que empieza la coreografía. El bailarín sube repetidas veces hasta el final de la escalera, desde donde se lanza al vacío del suelo escénico para encontrarse con una cama elástica escondida a ojos del público. La belleza de las imágenes que consigue este coreógrafo-artista de circo en esta pieza son equiparables a la sensación sobrecogedora que da el ver por primera vez como el bailarín se lanza de espaldas al vacío (ver Figura 7.56).



Figura 7.56 - Secuencia de la caída al vacío desde la escalera en “Fugue / Trampoline” (2011), de Yoan Bourgeois

Las caídas aquí se realizan sin cortapisas, son aparentemente descontroladas aunque en el fondo todo esté medido al milímetro. Se trata de accesos a la cama elástica en caída desde una altura marcada por la escalera,

que son a la vez acciones de impulso para la recuperación de la posición del bailarín en el punto exacto de la escalera desde donde procedía antes de caer. Las posiciones adoptadas por este, sobre todo en el transcurso de la caída, donde vemos un encorvamiento voluntario de su espalda para ejercer más peso de su cuerpo en el impacto, son ejemplos de la destreza técnica desarrollada que surge de la experimentación de movimientos posibles para un uso expresivo de este tipo de suelos.



Figura 7.57 - Secuencia del acceso impulsado a la cama elástica para un efecto rebote adecuado en "Cavale" (2010), de Cie Yoann Bourgeois

Por lo tanto, uno de los efectos remarcables a destacar que aporta este suelo para la realización de movimientos es la potenciación de la energía del impulso a través del efecto elástico y la puesta en resonancia del conjunto elemento elástico-cuerpo excitador (ver Figura 7.57). Un movimiento fundamentalmente vertical propiciado por la propulsión del cuerpo en su rebote con la cama elástica. La coreografía se compone de subidas y bajadas, y en el tiempo en suspensión se realizan giros en el aire y rodamientos. La virtuosidad reside en saber aterrizar (en el caso de Yoann, en el escalón, porque debes calcular la fuerza y reposo exactos para quedar en vertical de nuevo sobre el suelo de la escalera, como adquiriendo una posición natural).

La energía cinética también tiene importancia, porque cuanto más energía (velocidad/aceleración) llega al elástico más alto se sube, y también más tiempo de suspensión (espacio donde el bailarín realiza los giros y rodamientos horizontales en el aire). Si logramos sostenernos más tiempo en el aire, damos más espacio a realizar más giros y/o piruetas.

En la videodanza “Flip” (2013), de Sanna Silvennoinen y Rauli Kosonen, encontramos el ejemplo que estamos destacando. Esta obra busca la máxima expresión en la pirueta, el giro, y la suspensión en el aire. Aquí también encontramos un ejemplo de desplazamiento sobre el colchón elástico basado en el rebote, impulsándose con los pies, cambio de lado sobre cabeza y vuelta a la posición sobre pies. Este último movimiento en concreto es como una pirueta con un apoyo (la cabeza) en el punto intermedio del movimiento; lo interesante es que fílmicamente está resuelto con cambios de plano de distintas localizaciones mientras el movimiento presenta continuidad (ver Figura 7.58).

Este suelo elástico condiciona por tanto los movimientos que se pueden realizar. De hecho, resulta muy difícil caminar sobre este suelo, o cualquier desplazamiento que no esté basado en el rebote.



Figura 7.58 - Secuencia de la pirueta con cambio de lado sobre la cabeza en “Flip” (2013), de Sanna Silvennoinen y Rauli Kosonen

Discusión

El material que se elige como suelo determinará no solamente una manera de moverse, también construirá un discurso como símbolo que forma parte de la escenografía de la pieza, aunque todo esto dependa del tipo de material que se escoja, y teniendo en cuenta que hay materiales que no afectan considerablemente al movimiento y por lo tanto tendrán únicamente un efecto simbólico.

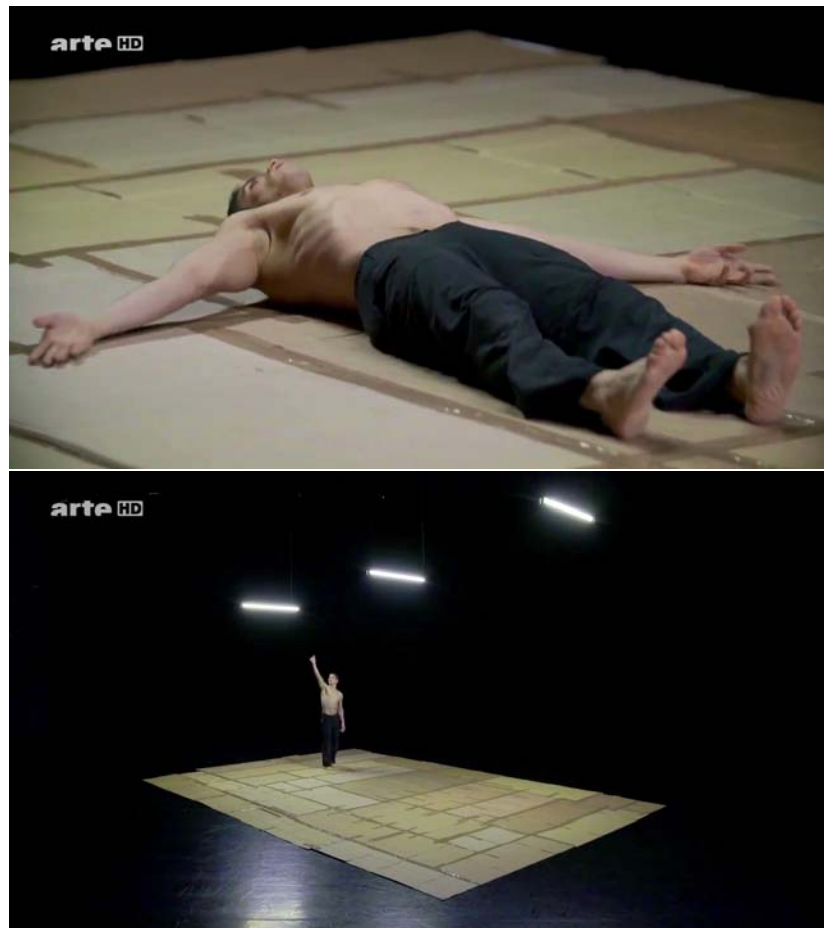


Figura 7.59 - Fotogramas donde se aprecia el suelo de láminas de cartón unidas con cinta adhesiva en "Tu Meur(s) De Terre" (2015), de Hamdi Dridi

Una muestra de esto lo representa la pieza "Tu Meur(s) De Terre" (2015), de Hamdi Dridi (ver Figura 7.59), una oda al vacío que dejó la pérdida de su padre en la vida del coreógrafo:

Expression de la trace d'un homme dans un solo habité, dont la lumière intérieure irradie l'obscurité. Un court mausolée chorégraphique, intense et poignant.

Dans ses gestes qui tracent l'espace, il raconte et cherche au fond de lui-même la présence paternelle, constituant essentiel de sa propre identité. Oui, il est bien le fils de ce peintre en bâtiment qu'une tumeur a soudain terrassé. À présent, il rassemble les images, souvenirs d'une gestuelle répétée, de l'épuisement du mouvement, de l'élégance aussi. "Tout père est une oeuvre d'art dont rien ne vaut la valeur".

(Texto del programa en la web⁴).

⁴ Extraído de: http://www.bonlieu-annecy.com/fiche_spectacle.php?id_spectacle=253

Esta puesta en duda del valor real de los lazos sentimentales entre padre e hijo, fuertemente marcado por la pérdida irreparable de la figura paterna, viene reflejado en el suelo cubierto de cartones unidos por cinta adhesiva como una evidencia de lo frugal, lo efímero y despojado de los sentimientos del artista al respecto. Al mismo tiempo, repara en nosotros como espectadores una sensación de tristeza y desamparo que hace de esta pieza de danza una de las más vibrantes muestras del arte coreográfico tunecino reciente.

La misma sensación flota en la pieza "Palermo Palermo" (1990) de Pina Bausch, donde vemos un escenario cubierto parcialmente de bloques de obra puestos en el suelo como si se tratara de un muro que ha caído irreparablemente (ver Figura 7.60). Lo que era antes un muro es ahora un suelo informe, símbolo de la ruina, el caos, sobre el cual la vida continúa a pesar de todo. La imagen de una de las bailarinas sentada con una silla frente a una mesa de cafetería sobre este suelo crea una imagen poderosa de banalización, a la vez que superación, de ciertos momentos históricos relacionados con lo político y/o social en Europa.



Figura 7.60 - Imagen extraída de la pieza "Palermo Palermo" (1990), de Pina Bausch

Por otro lado, la exploración de nuevos materiales fuera del linóleo o tablero del escenario ha introducido la posibilidad de la relación del cuerpo con la tierra como una única unidad orgánica con la idea de evidenciar la condición humana como parte integrante de la naturaleza. Esta relación orgánica del cuerpo con el suelo de la naturaleza ha sido explorada por un lado por la corriente Butô, pero también por las nuevas danzas occidentales. Por ejemplo, Amy Greenfield no era una bailarina convencional, pero sí que consiguió hacer de

la cámara una extensión de su cuerpo y con ello investigar otras dimensiones de la danza no resueltas en el medio escénico. “Element” (1973), donde vemos a Greenfield desnuda caer y levantarse repetidas veces de un suelo lleno de barro, o “Tides” (1982) en la que realiza una acción similar pero en un entorno de playa junto a la orilla, desde donde se revuelca con el batir de las olas, son ejemplos de performances en el medio natural que buscan jugar con las ideas de nacimiento y muerte o la naturaleza como lugar (Ontiñano Abadías, 2014, pp. 168). En ambas obras, el cuerpo de Greenfield busca una posición de suelo tumbada y realiza acciones de rodar para establecer una relación orgánica con el agua y el barro respectivamente. Esta posición, y el hecho de rodar, imprimen un carácter muy concreto a la presencia del cuerpo en su relación con los elementos matéricos en los que se recrea, y nos desvela una función muy interesante del cuerpo en relación con su presentación (desnudez), la posición que adopta ante determinados materiales y el vínculo que establece con ellos mediante el juego.

Finalmente, la relación orgánica con la naturaleza es una forma de volver a un contacto más profundo con el medio natural, y esto aquí se presenta desde posiciones obviamente bajas y con movimientos expansivos horizontales (rodando) propios de los fenómenos naturales a ras de suelo.

El *Body Weather*, de Min Tanaka, es una “experiencia” dancística desarrollada a partir de la forma tradicional de movimiento lento de la danza japonesa (Butō), y fue creada para conectar profundamente a los bailarines con el espacio natural y el paisaje que los rodea (ver Figura 7.61). Allá por 1985, Tanaka decidió crear el “Body Weather Farm”, un espacio de experimentación dancística en un pueblo de montaña llamado Hakushu (a las afueras de Tokio) en el que se exploraba los orígenes de la danza a través de la vida en el campo. El trabajo en esta “granja” de la danza era fundamentalmente pasar varias horas haciendo labores de agricultor como recoger arroz, plantar verduras, o cuidar de las gallinas, tras lo cual entrenaban durante muchas horas seguidas el butō.



Figura 7.61 - Min Tanaka durante la performance en la clínica psiquiátrica de La Borde en Francia (1986)

El ambiente cooperativo de la granja, donde se aprende el sentido de comunidad y el trabajo colaborativo, formaba parte de la idea fundacional del *body weather*, pues trabajando en el medio natural uno conecta de manera directa con la naturaleza, y durante el proceso de las labores campestres el paisaje va filtrándose en el

cuerpo. Para Tanaka, la relación con el medio natural influía de manera determinante en el arte que se crea (ver Figura 7.62).



Figura 7.62 - Plantación de arroz, en el evento "Soil session" celebrado en el Dance Hakushu (2009)

Esta nueva relación dancística con el medio rural y la naturaleza tuvo su origen mucho antes de la creación de la "Body Weather Farm"; de hecho, se fraguó en las primeras piezas de Tanaka como bailarín de butō: en 1977 tuvo una intensa gira que lo llevó de norte a sur bailando al menos una vez en diferentes lugares: "each of these solo improvisations constituted a response to the ground which he danced upon. "I do not dance in a place," he explained, "I dance the place." (Marshall, 2006, pp. 56).



Figura 7.63 - Secuencia de *Dust and water*, de Camille Hanson (2012)

Frente a una serie de obras que buscan establecer una relación con la naturaleza, encontramos otro tipo de propuestas que se acercan a ella para desarrollar ideas de fusión matérica, o mejor dicho, que trabajan el cuerpo como materia orgánica propia de los elementos que componen el medio natural. En este sentido, conviene que destaquemos dos ejemplos de cuerpo matérico: el cuerpo como tierra y el cuerpo como agua. Camille Hanson, de quien ya hablamos anteriormente, tiene una pieza llamada "Dust and Water" (2012) que presenta el cuerpo como material connatural al ecosistema en el que vivimos. En el trailer de la obra, combina diferentes tomas de

interior (escenario) y de exterior (campo labrado) desde donde emerge de la tierra y empieza a caminar con dos peces atados a sus brazos (Figura 7.63). Al respecto, el dossier de la pieza destaca:

Dust and Water es la consecuencia del interés de la coreógrafa en la danza y la imagen como medios para transmitir experiencias y plantear cuestiones acerca de la supervivencia en tiempos de dramáticos cambios medioambientales. Dust and Water se inspira en la mirada del artista Grant Hayunga y del ecologista John Muir, quienes comparten la filosofía de que cuando tratamos de encontrar algo por sí mismo, nos encontramos con que está ligado a todo lo demás en el universo.

(Texto web de la proyección⁵).

En otro nivel, cabe destacar la pieza “Pindorama” (2013) de Lia Rodrigues. Se trata de una obra coral, de corte performativo, donde se realiza una puesta en escena de danza/ teatro físico que reflexiona sobre la singularidad y la colectividad mediante acciones donde sus cuerpos se convierten en agua para hablar de los ciclos de la vida, la transformación y la muerte. Los actores/bailarines se entremezclan dentro de una gran sábana de plástico transparente, desnudos, bañados en agua, en medio de un silencio que confiere un sentido ritual a la pieza. De esta manera, la obra cruza los debates medioambientales y políticos dando lugar a una escenificación de fuerte contenido poético y visual (ver Figura 7.64).

Como abordar, ainda uma vez, as possíveis relações do estar junto? Misturando-se até a diluição? Afirmando limites e singularidades? Quais rituais, sacrifícios e acordos seriam necessários para a constituição de um coletivo, ainda que temporário? Que paisagens criar para Pindorama - nome indígena dado às terras brasileiras antes da chegada dos europeus? Ciclos de morte, transformação, vida.

(Texto de la web de la compañía⁶)



Figura 7.64 - Fotogramas de *Pindorama*, de Lia Rodrigues (2013)

Lia Rodrigues realiza una resignificación de los cuerpos para mostrar los flujos, las corrientes y las mareas del agua (el cuerpo humano está compuesto en un 70% de agua, el cerebro en un 70%, la sangre en un 80% y los pulmones contienen un 90% de este elemento) transformando el espacio teatral en un inmenso afluyente de cuerpos accediendo al océano.

⁵ Recuperado de: <http://www.lacasaencendida.es/escenicas/dust-water-camille-hanson-1777>

⁶ Recuperado de: <http://liarodrigues.com/page2/page3/styled-3/index.html>

La videodanza ha introducido estos y otros suelos más al imaginario y la práctica de la danza. Esto ha venido dado a consecuencia de salir a las calles, los bosques, las naves industriales, los desiertos, etc. a rodar coreografías o video-performances de movimiento. De aquí se desprenden dos ideas fundamentales:

- una nueva manera de moverse, condicionada por las propiedades mecánicas y técnicas con las que se debe enfrentar el bailarín, y que ya hemos estudiado convenientemente en las categorías del cuerpo precedentes.
- una resignificación semántica de los materiales del suelo, que viene a enriquecer la danza a través de los diferentes sentidos de la materia. Aquí encontramos que el suelo de cemento puede tener un sentido experimental en los ejercicios de caídas de Graham en el *Greek Theatre*, para comprobar in situ las propiedades mecánicas de este tipo de suelo y la respuesta corporal ante él. Sin embargo, en el arte callejero del *breakdance*, la danza se realiza sobre cemento y en un entorno urbano porque es el lugar y el material en el que se originó este lenguaje dancístico, pero además porque suponen un espacio y un suelo matérico revolucionarios en sí, frente al estudio confortable de parqué y con tarima flotante de la danza clásica y moderna.

Categoría movilidad del suelo

Código suelo estable _____	424
Código suelos reactivos _____	425
Subcódigo suelo elástico -----	427
Código escenario en movimiento _____	428
Subcódigo movimiento horizontal -----	428
Subcódigo rotación en torno al eje horizontal (rotación vertical) -----	431
Código elementos mediadores móviles _____	434
Subcódigo con ruedas -----	434
Subcódigo rueda Cyr -----	438
Subcódigo zancos y calzado con plataformas -----	439
Código elementos de suspensión _____	441
Discusión _____	450

Categoría movilidad del suelo

En esta categoría estudiamos los elementos móviles que suponen un suelo sobre el que realizar una coreografía, y presentamos tanto casos de escenario móvil como subescenarios, plataformas o elementos escenográficos con características de movilidad. La danza ha incorporado este tipo de recurso escenográfico a través de la influencia de los avances técnico-mecánicos de la tramoya teatral y del circo, y la inclusión de estructuras móviles en escena ha determinado el tipo de danza y la composición coreográfica a realizar, adaptando los movimientos para sacar el máximo provecho de la condición móvil, pero también creando pasos, desplazamientos o saltos generados in situ dadas las condiciones específicas del contexto.

Código suelo estable

Este código analiza el suelo tradicional, que no se mueve. Es el suelo por defecto, y precisamente lo que se busca en cualquier producción coreográfica que no pretenda utilizar un concepto diferente de suelo en la propuesta de danza porque lo que interesa es el movimiento de los bailarines y no de la tramoya o de los elementos escenográficos.

Respecto al desplazamiento relativo, este es un caso de suelo fijo donde todo desplazamiento viene del bailarín, y en el que el suelo no registra ningún tipo de reacción a la dinámica que marcan los movimientos de este. Este es el suelo más común en todo tipo de género dancístico (ver Figura 8.).



Figura 8.- Arriba a la izquierda, "La Bella Durmiente", coreografía original de Petipa (1890), por el Australian Ballet Company (2017); a la derecha, Martha Graham (Jocasta), Bertram Ross (Edipo), y Robert Cohan (Tiresias) en "Night Journey" (1947); abajo a la izquierda, imagen de "Caída Libre" (2014) de Sharon Fridman

Código suelos reactivos

El suelo reactivo es un tipo de suelo de carácter móvil que tan sólo se mueve en respuesta a la interacción del bailarín, a causa de su estímulo. Aunque se trata de un suelo extraño de encontrar, la *new dance* en sus inicios contiene propuestas que experimentan, mediante la relación del bailarín con estructuras arquitectónicas simples, las reacciones físicas y sensoriales de la danza al enfrentarse a este tipo de suelos. Respecto al desplazamiento relativo, en el ejemplo de la Figura 8.2 que nos ocupa, el bailarín se desplaza sobre el columpio que sube y baja en sentido vertical mientras que la estructura del mismo permanece fijo en la escena.

En el año 1961, la coreógrafa Simone Forti “redefinió la danza como una especie de estructuración escultórica en tiempo real” (Robinson, 2013, p. 15) mediante sus *dance constructions*, una suerte de ejercicios “hechos de diversos materiales, entre los cuales se cuenta el cuerpo humano en movimiento” (García, 2015, p. 108) “que requieren de la mirada y del movimiento físico y mental del otro para ser completadas” (Écija, 2011). Su pieza “See-saw”(1960) combinaba la experimentación física del movimiento de dos cuerpos sobre un columpio con la improvisación a dúo:



Figura 8.2 - Arriba, imágenes de “See-Saw” (1960), con Simone Forti y Steve Paxton en el *Danza Volo Musica Dinamite Festival*, celebrado en la galería *L’Attico*, en Roma (1969); abajo, reproducción celebrada en el Moderna Museet Malmö (2015)

Most of the 'Dance Constructions' consist of three parts: object, instruction and performance. The stated task is almost always directly related to the object's shape, thus supplementing the sensory cues the object itself gives as to how it might be put to use. The performances differ, however, in regard to whether they are more strongly guided by the object or the task. [...] See-Saw is the most theatrical and self-explanatory of the 'Dance Constructions'. Forti once described it as a 'domestic drama'. A board lies across a sawhorse in such a way that it can be used as a seesaw. Two performers balance on the board, shifting their weight and positions in order to compensate for each other's movements or surrendering to the forces at play: the heavier partner can keep the other performer in the air.

(Kaminski, 2014).



Figura 8.3 - Arriba, Simone Forti y Robert Morris en acción durante la pieza "See-Saw" (1960), realizada en la Reuben Gallery de Nueva York; abajo, imágenes de "Extrêmités" (2012), del Cirque Inextremiste

En este tipo de suelo, la coreografía está supeditada a las posibilidades de movimiento que ofrece la superficie del columpio, y esta a su vez que modifica su posición en relación a la propia danza. Tanto en el caso del columpio de Simone Forti como en el de la compañía *Cirque Inextremiste* (ver Figura 8.3), el punto de equilibrio y la gestión de las cualidades de intensidad del movimiento, además de la sincronización entre los participantes, resultan cruciales. El dueto de Forti y el trío de la compañía de circo son tan precisos como un *pas-de-deux*, y el suelo-columpio es el elemento que fundamenta toda acción y movimiento de la pieza.

Otro columpio diferente, en este caso el conformado por el elemento de tipo silla que deja suspendido en el aire el cuerpo del bailarín y que se mueve de manera oscilatoria a partir del impulso de este, presenta unas características estructurales diferentes aunque supone igualmente un suelo reactivo en toda regla. Este columpio, a diferencia del anterior que necesita de la participación de dos o más bailarines, tan sólo requiere de la interacción del bailarín que se sube en él, y aunque generalmente se trata de una simple silla suspendida en el aire y sujeta con diversas cables o cuerdas a una estructura que la sostiene, permite levantarse sobre ella y realizar diversos tipos de movimientos además del específico de sentarse (ver Figura 8.4).



Figura 8.4 - Fotograma extraído del videodanza "MeM#5 —3) Cobweb" (2014), de Talía Falconi

Subcódigo suelo elástico

En la Subcategoría cambios de altura corporal (descenso), dentro del código de tipos de descenso al suelo, y contenido en el subcódigo caída libre hemos realizado un estudio detallado de la caída sobre suelo elástico, enfocado al estudio de la acción del cuerpo respecto al suelo con estas características. En este subcódigo concreto de movilidad del suelo encontramos una exploración técnica de un suelo no convencional que deriva en una técnica muy precisa para sacar el máximo provecho a las posibilidades que ofrece a los acróbatas o bailarines lanzarse sobre una cama elástica. Remitimos a la subcategoría cambios de altura corporal (descenso) para ver los diversos ejemplos sobre suelo elástico.

Código escenario en movimiento

La categoría de escenario en movimiento agrupa las estructuras que, ya sean escenario o subescenario, se desplazan. En ella encontramos una diversidad importante de propuestas escénicas. Se trata de suelos que funcionan respecto al desplazamiento relativo moviéndose e influenciando con su movimiento a los bailarines que se encuentran sobre él.

Subcódigo movimiento horizontal

El suelo activo de “Celui Qui Tombe” (2014) de Yoann Bourgeois que vemos en la Figura 8.5 presenta una estructura escénica central suspendida, en la que los bailarines-*performers* se sitúan para responder físicamente a las diferentes velocidades, desniveles y otras variaciones de la estructura diversas que, de manera programada al son de una dramaturgia coreográfica sujeta a la propia mecánica de la estructura, constituyen en sí el discurso de esta pieza:

Avec ce projet, je cherche à approfondir une théâtralité singulière en radicalisant un parti pris : une situation naît d'un rapport de forces. La scénographie que j'ai conçue pour ce projet est un sol, un simple plancher mobilisé par différents mécanismes (l'équilibre, la force centrifuge, le ballant...). Six individus (sorte d'humanité minimale) seront sur ce sol, et tenteront de tenir debout. Ils réagiront aux contraintes physiques, n'initiant jamais le mouvement. C'est dans le corps à corps entre cette masse et telle ou telle contrainte qu'une situation apparaîtra. La multiplicité de principes physiques entraînera une multiplicité de situations. Je cherche à situer mon théâtre



Figura 8.5 - Diversas imágenes de “Celui Qui Tombe” (2014) de Yoann Bourgeois

sur cette crête aiguë où la chose apparaît. Mon intention est d'affiner radicalement mon geste en misant sur l'acuité d'un principe essentiellement circassien : l'acteur est le vecteur des forces qui passent par lui.

(Duminy, 2016).

La estructura-escenario gira sobre si misma a diferentes velocidades o se inclina hasta quedar en posición vertical, situación en la que los bailarines quedan colgados desde un extremo de la estructura para no caer. Este escenario conduce al cuerpo de baile en muchos momentos a quedar en un punto de suspensión del movimiento, en el que se dejan llevar por la dinámica de esta estructura móvil sosteniéndose en el desequilibrio constante como pueden, a tenor de la fuerza gravitatoria.

Una propuesta de suelo mucho menos versátil es la de Ekman con "Left Right Left Right" (2012). Esta pieza contiene una secuencia coreográfica donde los bailarines suben a diferentes cintas de correr situadas en el escenario para realizar una coreografía adaptada expresamente a este suelo (ver Figura 8.6).



Figura 8.6 - Left Right Left Right Alexander Ekman (2012)

Y muy similar a esta es la propuesta de suelo que encontramos en el videoclip del artista musical Jamiroquai, de nombre "Virtual Insanity" (1996). Aquí encontramos un plano fijo de un salón de estilo minimalista, con sus muebles correspondientes (sofas) donde Jamiroquai inicia la letra de la canción. A continuación el suelo se mueve horizontalmente siguiendo la música mientras las paredes quedan fijas, y se hace evidente gracias a que se produce un desplazamiento de muebles y del cantante sin que este de un sólo paso. En cierto modo, la coreografía está supeditada al movimiento del suelo, y el músico juega con eso y con la extrañeza de la situación (ver Figura 8.7). La diferencia entre esta pieza y la de Bourgeois es que aquí hay tabiques que crean un espacio cerrado como una habitación, con lo que no podemos ver la maquinaria del suelo activo completamente y esto nos produce un curioso extrañamiento.



Figura 8.7 - Jamiroquai en "Virtual Insanity" (1996)

El suelo activo de Bourgeois concibe su coreografía y los movimientos de los bailarines por reacción al suelo y a sus imposiciones mecánicas. Es el suelo el que acciona y los bailarines reaccionan para poder mantenerse en pie o estables. Además del contenido metafórico o simbólico de una fuerza ejercida sobre la humanidad, la concepción de la coreografía debe tener en cuenta primero el movimiento del suelo, convirtiéndose este en el agente principal de la pieza. De hecho, tal y como apunta Yoan Bourgeois en el reportaje televisivo¹ sobre la presentación de "Celui qui tombe" (2014), referenciada en la Figura 8.5, "los actores reaccionan, más que actúan [...] esta obra es una metáfora sobre la humanidad que intenta mantenerse de pie".

Cuando el suelo se inclina, la posición del bailarín debe adaptarse, a diferencia del suelo de Jamiroquai en el que el bailarín podría quedarse en su posición de suelo, moverse en contra o acompañar su movimiento. El suelo en Jamiroquai no impone el movimiento del bailarín, tan sólo lo limita pero con diversas posibilidades. El movimiento circular horizontal no condiciona la coreografía, los bailarines pueden andar en el sentido del suelo, en su contrario o permanecer en el punto del suelo y moverse con él.

¹ Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Hy1zRy0VIHU>

Este tipo de suelos que giran horizontalmente se utilizan en espectáculos *peep-show* o en barras americanas también para mostrar todas las facetas de la coreografía y tener un ángulo de visión completo de ella, pero sin modificarla.

El suelo-cinta de correr de Ekman (ver Figura 8.6) realiza la misma función, pero aquí se trata más de un elemento que se utiliza como estar in situ caminando. Estaría emparejado con las escaleras mecánicas, solo que las escaleras producen otro tipo de coreografía; las cintas dinámicas de caminar te obligan a moverte sin moverte, las escaleras provocan coreografías mucho más espaciales que incluyen distintos niveles.

En la coreografía de Ekman hay un movimiento del bailarín respecto a la cinta, pero relativamente al escenario el bailarín no se desplaza. Este es un ejemplo de elemento móvil que hace desplazarse in situ al bailarín.

En los ejemplos de Jamiroquai y de Bourgeois, tenemos una combinación de desplazamiento del bailarín respecto al suelo móvil, y de desplazamiento del suelo móvil respecto a la referencia del estudio o escenario. La combinación de ambos crea la coreografía, y en ambos casos está muy estudiado cómo se desplazan los bailarines en el suelo móvil, a veces anulando el desplazamiento relativo respecto al suelo de referencia, a veces siguiendo el desplazamiento de la plataforma móvil: este juego queda muy claro en las coreografías de Bourgeois donde diferentes bailarines siguen diferentes estrategias de movimiento relativo.

Subcódigo rotación en torno al eje horizontal (rotación vertical)

Este caso de suelo móvil presenta un componente importante de ilusionismo, pues pretende crear en el espectador la sensación de falsa verticalidad u horizontalidad. Para ello, vemos diversos ejemplos con un fin ilusionista diferente. En un primer caso, estudiamos la pieza “*Sehnsucht/Schmetterling*” (2014), con

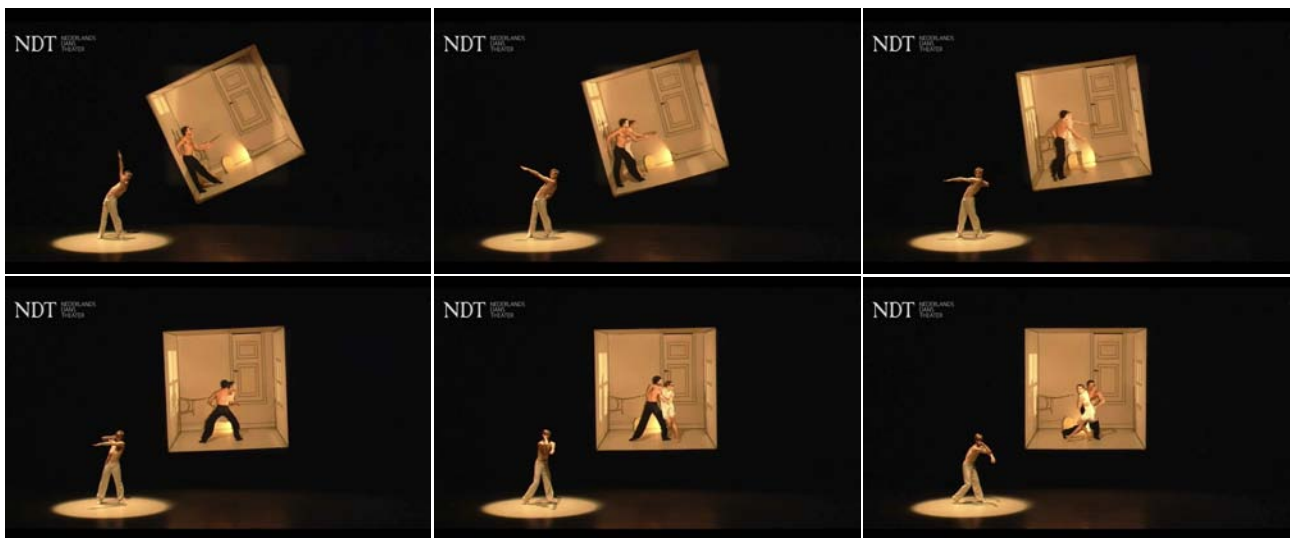


Figura 8.8 - NDT 1 - “*Sehnsucht/Schmetterling*” (2014), de León & Lightfoot (NDT 1)

coreografía de León & Lightfoot para la compañía *Nederlands Dans Theater 1* (ver Figura 8.8). En esta pieza vemos como juegan con la falsa verticalidad a través de un cubo de grandes dimensiones, donde dos

bailarines del cuerpo de baile se cuelan en un momento dado de la coreografía para bailar en su interior, mientras unos operarios giran manualmente la estructura. Lo interesante de esta pieza reside en que se busca confrontar esta visión de falsa verticalidad con el suelo normal, ocupado por otros bailarines que también bailan mientras se produce el mecanismo ilusorio del cubo. Y otro aspecto que también resulta interesante es que el giro del cubo se realiza manualmente (ver Figura 8.9) lo que denota que los movimientos de la estructura están coreografiados.

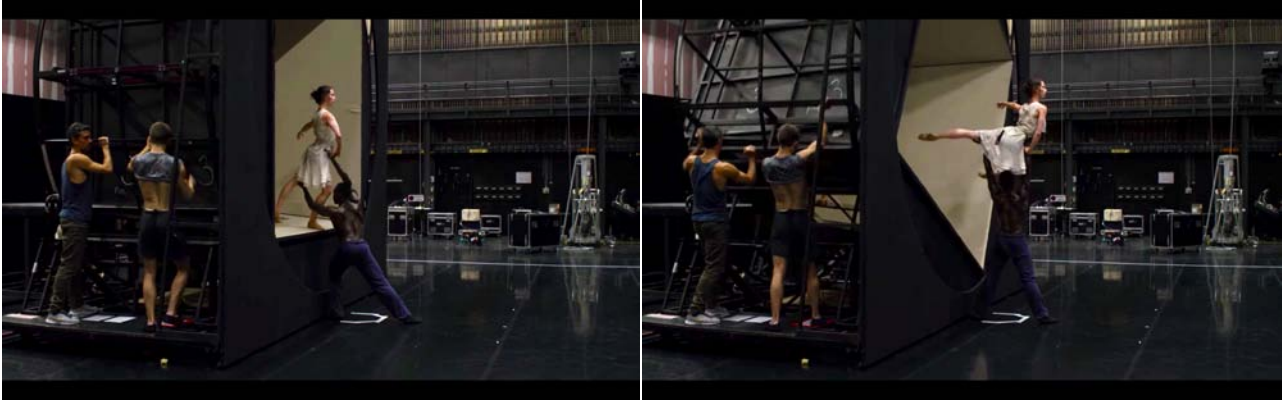


Figura 8.9 - Ensayos con la caja móvil de "Sehnsucht/Schmetterling" (2014), de León & Lightfoot (NDT 1)

Un contraejemplo, aunque se encuentra dentro del mismo subcódigo, lo representa la escena de la habitación que gira sobre su mismo eje en "Royal Wedding" (1951) de Stanley Donen (ver Figura 8.10). En el caso de la escena protagonizada por Fred Astaire dentro de esta película, donde le vemos en el interior de una habitación amueblada bailando sobre las paredes y el techo sin que los propios muebles muestren las consecuencias de la pérdida de suelo gravitatorio (lo que denota el truco cinematográfico de mantenerlos pegados al suelo original para evitar que caigan en el momento en que la habitación comienza a girar sobre sí misma) lo que se busca es crear verdaderamente una ilusión de falsa verticalidad, a diferencia del cubo escénico que aparece en "Sehnsucht/Schmetterling" (2014), de León & Lightfoot. El medio cinematográfico



Figura 8.10 - Escena de la danza alrededor de la habitación en "Royal Wedding" (1951)

hace que este truco funcione sin fisuras en el espectador, para que tenga una sensación plena de esta ilusión de la verticalidad falseada.

En cuanto a movimiento relativo, aquí tenemos un desplazamiento del bailarín dentro del escenario móvil, y un movimiento del escenario móvil respecto al suelo del estudio o teatro. En estos casos el bailarín se desplaza junto con el elemento móvil (dentro de él) manteniendo su verticalidad respecto al mundo real mientras se desplaza en su interior.

Este suelo configura de manera determinante la coreografía, constriñe al mismo tiempo que abre nuevas posibilidades de movimiento. En los picos de cambio de suelo, cuando pasamos de una superficie a otra, el bailarín está en cierto modo obligado a fijar su cuerpo al suelo, o bien dejando el peso más detenidamente en ambos suelos con los dos pies (uno en cada suelo), o bien utilizando los cuatro apoyos (manos y pies), o también tumbándose directamente para pasar al siguiente suelo evitando caer (ver Figura 8.11). El movimiento del suelo hace que la conciencia del peso del cuerpo cobre más relevancia, dado que la inestabilidad de la superficie sobre la que caminas te obliga a sujetar más el peso al suelo, descendiendo en la mayor parte de pasos el centro de gravedad del cuerpo para asegurarse un mejor equilibrio y estabilidad.



Figura 8.11 - Secuencia explicativa de la habitación rotatoria del videoclip de Lionel Richie "Dancing on the Ceiling" (1986), de Stanley Donen

Código elementos mediadores móviles

En este código estudiamos todos aquellos elementos mediadores (e.g. patinete, bicicleta, rueda) que utilizados en la práctica física o dancística nos proporcionan nuevas maneras de movernos a partir de la interacción con ellos. Se trata de conocer qué se puede hacer con esta serie de elementos, qué movimientos surgen de la ejecución virtuosa y conocer la manera en que se trabajan respecto al suelo.

Subcódigo con ruedas

La *new dance* investigó sobre el movimiento más allá del impulsado por el propio cuerpo humano, mediante la introducción en escena de objetos varios en procesos de improvisación del movimiento que ofrecían nuevas posibilidades coreográficas y plásticas en el estudio de esta materia. En los primeros trabajos que dieron inicio a este nuevo lenguaje, artistas como Deborah Hay y Robert Rauschenberg plantearon la introducción de patinetes en escena; en el caso de Deborah Hay, para probar como se mueve un objeto (sujeto a una cuerda de la que se tira desde fuera de escena para desplazarlo) que está originalmente diseñado para generar

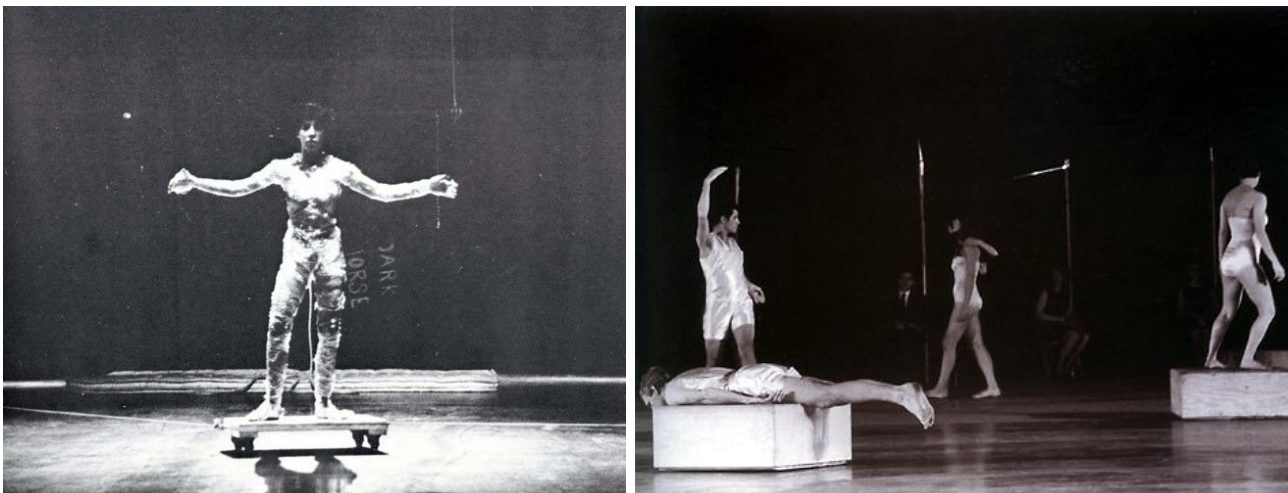


Figura 8.12 - Dos imágenes de la obra de Deborah Hay; a la izquierda, "Fig" (1965); a la derecha, "Solo" (1966)

movimiento, mientras el cuerpo del bailarín permanecía en actitud pasiva sobre él, tal y como lo encontramos en la pieza "Fig" (1965), o también en la coreografía "Solo" (1966) que se presentó en el evento *9 Evenings: Theatre and Engineering*² y donde esta vez los bailarines se desplazaban por el espacio escénico subidos en cubos que se movían mediante control remoto (ver Figura 8.12); en el caso de Rauschenberg, para generar una coreografía en la que los bailarines se desplazasen por la escena evitando tocar suelo, como ocurre en la pieza "Pelican" (1963) que vemos en la Figura 8.13 (arriba).

² Evento que se desarrolló durante nueve noches en el mes de octubre de 1966 en la ciudad de Nueva York, y en el que un grupo de artistas colaboró con ingenieros en las primeras fases de producción de obras de arte que utilizaban tecnología innovadora como nuevo material. El grupo de artistas seleccionados fueron coreógrafos y bailarines como Deborah Hay, Yvonne Rainer, Lucinda Childs y Steve Paxton; músicos como John Cage y David Tudor; y cuatro artistas plásticos como Robert Rauschenberg, Öyvind Fahlström, Alex Hay y Robert Whitman, que colaboraron con más de treinta ingenieros de Bell Laboratories.

Estos elementos móviles plantean en el bailarín una situación parecida a bailar sobre un suelo sin adherencia. Los patines en Rauschenberg aumentan la inestabilidad con la estructura que los bailarines sujetan en sus hombros. Si bien estos patines se mueven por iniciativa del bailarín, a diferencia de los patinetes en las obras de Hay que son móviles activados por una cuerda que estira manualmente o por control remoto, el hecho de tener unas ruedas como intermediarias ante el suelo conduce a modificar sustancialmente en ambos casos el tipo de movimiento que hacer y la distribución del peso en los desplazamientos. Los patinetes sujetos a los pies en Rauschenberg obligan a adelantar el cuerpo respecto a los pies para avanzar en la traslación y tener más control del peso sobre las ruedas. En unos patinetes como los de Hay, el cuerpo simplemente debe sostenerse erguido lo mejor que pueda para evitar el desequilibrio,



Figura 8.13 - Arriba, imagen de la coreografía "Pelican" (1963) de Robert Rauschenberg; abajo, imagen de un atleta en una competición de patinaje artístico sobre ruedas



tanto en posición baja como en la vertical sobre la tarima, porque aquí no es el cuerpo el impulsor del movimiento y cualquier cambio en la velocidad de desplazamiento puede ocasionar una pérdida de equilibrio o una redistribución del peso indeseada. Respecto al desplazamiento relativo, en Hay tenemos el desplazamiento de la estructura cubo sobre la que está colocado el bailarín, que no influye en el impulso para mover el cubo dado que permanece inmóvil sobre él, y la estructura se mueve respecto a un suelo que permanece fijo; en Rauschenberg el bailarín se desplaza junto al elemento móvil que él mismo impulsa. La propuesta de Rauschenberg se empareja técnicamente con el patinaje artístico sobre ruedas, que es una disciplina deportiva donde los atletas realizan diversas acrobacias sobre dos ruedas. Aunque requiere una coreografía y una música, se consume como espectáculo deportivo en estadios y no en escenarios.

Unos patinetes similares a los de Hay los encontramos en la pieza "Pond (1982)" de Alwin Nikolais, aunque en este caso los bailarines son los que mueven el propio patinete con su cuerpo (ver Figura 8.14). En esta obra vemos como la danza está forzada a adoptar posiciones bajas y controladas, no permite que los bailarines se levanten, ni tampoco hacer vuelcos de peso extraños sobre la tarima, ya que el peso debe estar centrado para que el patinete no vuelque. En cuanto al movimiento relativo, aquí los bailarines se desplazan sobre el elemento móvil en forma de patinete que ocupa cada uno de ellos, y que impulsan ellos mismos desplazándolo a través de un suelo fijo.



Figura 8.14 - Fotogramas de la coreografía "Pond" (1982) de Alwin Nikolais, en la reposición realizada por la NYU Tisch School of the Arts (2010)

Con la incursión de nuevos mecanismos motores en los diseños de automoción para el desplazamiento, han aparecido nuevos tipos de patinetes que ya han sido integrados en piezas coreográficas actuales. Tal es el caso de la banda de música norteamericana *OK Go*, que en su videoclip "I won't let you go" (2014) realizan una coreografía sobre patinetes a motor que recuerda a las de Busby Berkeley. Este nuevo medio de transporte puede alcanzar los 50 km por hora, y en ese sentido el bailarín debe aprender primero a sostenerse sobre el artefacto que no tiene manillar, y más tarde a controlar y ejercer las distintas velocidades, giros y demás posibilidades de desplazamiento que pueden llevarse a cabo utilizando tan solo sus pies. Respecto al movimiento relativo, los bailarines se desplazan sobre el elemento móvil con motor, por lo que ellos no lo impulsan. Sí que lo dirigen mediante sus pies, en un desplazamiento sobre suelo fijo (ver Figura 8.15).

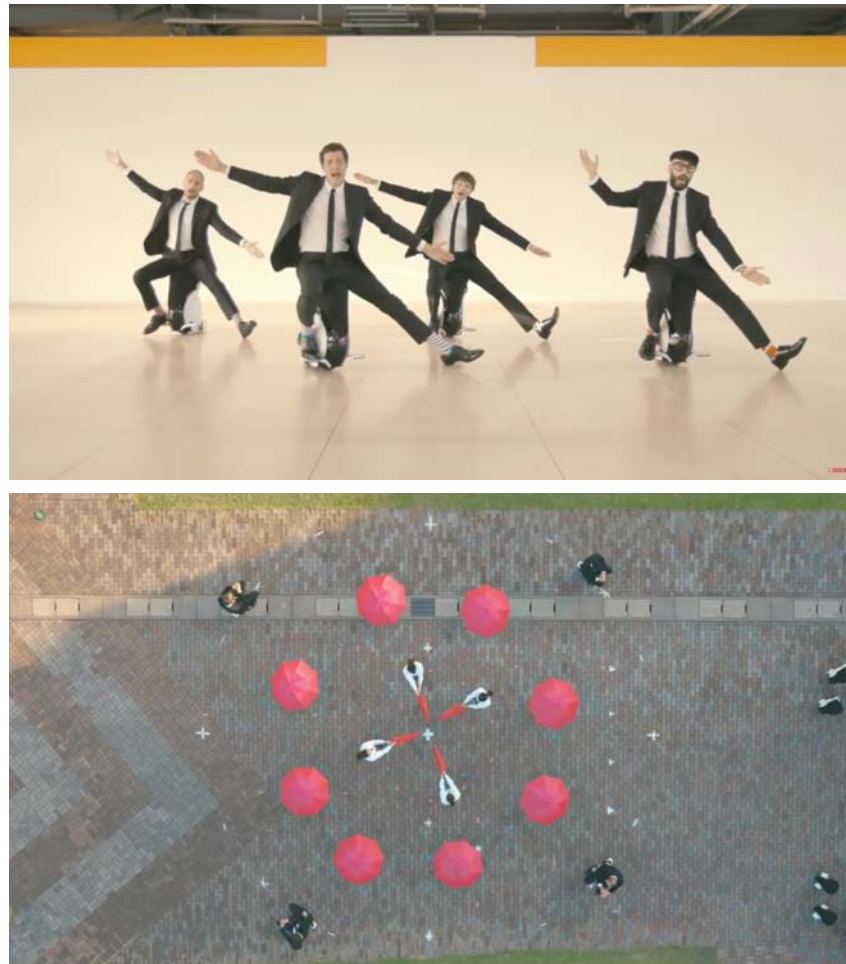


Figura 8.15 - Fotograma del grupo de música OK Go en su videoclip "I Won't Let You Down" (2014)

Dentro de los elementos móviles con ruedas, existe una corriente acrobática que utiliza la bicicleta o el monopatín como elemento móvil en localizaciones específicas con rampas o desniveles para provocar saltos y desplazamientos vertiginosos. El proceso en estos casos es tomar impulso a través de la pendiente de la



Figura 8.16 - Imágenes de acrobacia con la bicicleta en una calle y en un parque específico con rampa

rampa o el desnivel, alcanzando una velocidad que permite ascender a través de otra rampa y realizar como colofón un salto que suspenda al ejecutante en el aire por unos segundos (ver Figuras 8.16 y 8.17).



Figura 8.17 - Imágenes de acrobacia con el monopatín, en una calle y en una competición con rampa

Subcódigo rueda Cyr

La rueda Cyr es una estructura en forma de aro o rueda metálica creada por Daniel Cyr en el año 2003 (de ahí su nombre), estructura simplificada de la rueda alemana creada en el año 1925 en el contexto de la ciencia física y deportiva³, que tuvo su presentación en sociedad durante el *Festival du Cirque de Demain* en París ese mismo año. Presenta un mecanismo de generación del movimiento muy interesante, y en el mundo del circo se utiliza para ejecutar volteretas que desafían la gravedad y acrobacias diversas a partir de propulsar el artefacto sujetándolo con las manos y los pies (ver Figuras 8.18 y 8.19).



Figura 8.18 - Fotogramas de Daniel Cyr en acción, con el arco acrobático que él creó, en *Legendarium* (2012)

Este tipo de elementos requiere de una práctica constante para alcanzar la virtuosidad, y se trata de estructuras móviles en las que el suelo permanece fijo, y el movimiento del bailarín acompaña al elemento mediador en su movimiento. El elemento mediador es el que se desplaza sobre el suelo (sea cual sea la fuente motriz).

³ Recuperado de: http://es.cirquedusoleil.wikia.com/wiki/Rueda_Simple



Figura 8.19 - Fotogramas del Cirque du Soleil; a la izquierda Cory Sylvester en *Quidam* (1996), sobre rueda alemana; a la derecha, los gemelos en *La Nouba* (1998)

Subcódigo zancos y calzado con plataformas

Los zancos, así como el calzado con plataformas (como los antiguos coturnos en la tragedia griega), son elementos mediadores que se utilizan en el contexto teatral, aunque menos en las piezas de danza. Realzan el cuerpo, lo mantienen en tensión por el desequilibrio que crean, y añaden espectacularidad tanto por la parafernalia de estos elementos como por el virtuosismo del actor o bailarín que lo integran en su ejecución.

En las artes populares, este tipo de elementos mediadores se utilizan para representar a gigantes y seres sobrenaturales, además de ser un recurso para el teatro de calle que permite elevar a los actores por encima del público y hacer más visible e impactante su actuación.

Su función es la de agrandar el cuerpo y exagerarlo (Reznik, 2016), factores importantes en un contexto más teatral que dancístico en el que los personajes y su caracterización resultan fundamentales para la puesta en



Figura 8.20 - Fotograma de la pieza "Mülrier" (2016) de Maduixa Teatre, donde se desarrolla toda la coreografía sobre zancos

escena del argumento de la pieza, aunque la danza los ha ido incorporando y últimamente vemos diversas piezas dancísticas que los integran en sus coreografías.

En “Mülier” (2016) de Maduixa Teatre, la coreografía de la pieza es enteramente sobre zancos, que sirven para “investigar los límites físicos con la danza y el equilibrio, el movimiento y la poesía o la fuerza y las emociones”, según reza el programa de mano del espectáculo. Cinco bailarinas bailan una coreografía donde las bailarinas nunca tocan el suelo, tan sólo mantienen contacto con él a través de los elementos mediadores en acciones como correr, saltar, desplazarse o desarrollando figuras grupales e individuales propias de la composición coreográfica. En este sentido, la visión de una pieza de danza en la que los zancos son tan fundamentales nos lleva a pensar que el elemento mediador se convierte en una extensión del cuerpo de la bailarina.

La pieza de danza teatro “SOS” (2017) de Juan Carlos Verdú presenta a una de las bailarinas, Lorenza di Calogero, buscando posiciones de desequilibrio subida a un calzado de plataformas. Este tipo de zapato, que en la época de la antigua Roma se utilizaba como calzado para la tragedia teatral, proporcionaba altura al actor



Figura 8.21 - Fotograma de la pieza “SOS” (2017) espectáculo teatral de danza de Juan Carlos Verdú con la bailarina Lorenza di Calogero

que representaba personajes nobles elevándolo por encima del coro y construyendo una corporalidad que potenciaba la tragedia (Reznik, 2016).

En este caso, en la pieza de Verdú la bailarina calza las plataformas con el propósito de trabajar el desequilibrio sobre ellas mediante el caminar y el estatismo, y no pretende construir un personaje que argumentalmente esté por encima de los otros dos bailarines.

Código elementos de suspensión

Los elementos de suspensión desde donde cuelgan los actores o bailarines en escena tienen como antecedente al famoso *deus ex machina* del teatro greco-romano (ver Figura 8.22), aunque este recurso de tramoya teatral se ha integrado de manera general desde el siglo XIX en las propuestas escénicas occidentales. La utilización de estos mecanismos escenográficos en la escena romántica, que en aquella época venían a ser lo que hoy día suponen los efectos especiales de las películas, cumplían la función de impactar al público mediante la utilización de maquinarias complejas para suspender en el aire a los actores o bailarines con arneses y cables (ver Figura 8.23), efectos lumínicos que creaban espacios insospechados en los decorados, y artefactos protésicos diversos.

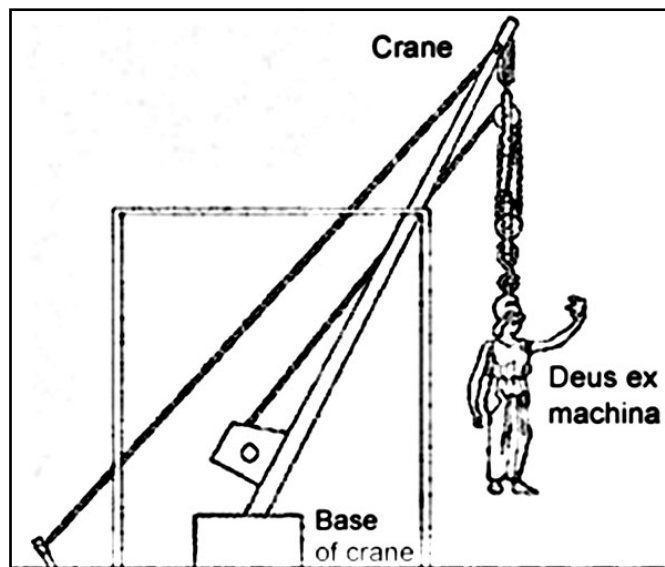


Figura 8.22 - Ejemplo gráfico de suspensión *Deus ex machina* (Williams, 2013)

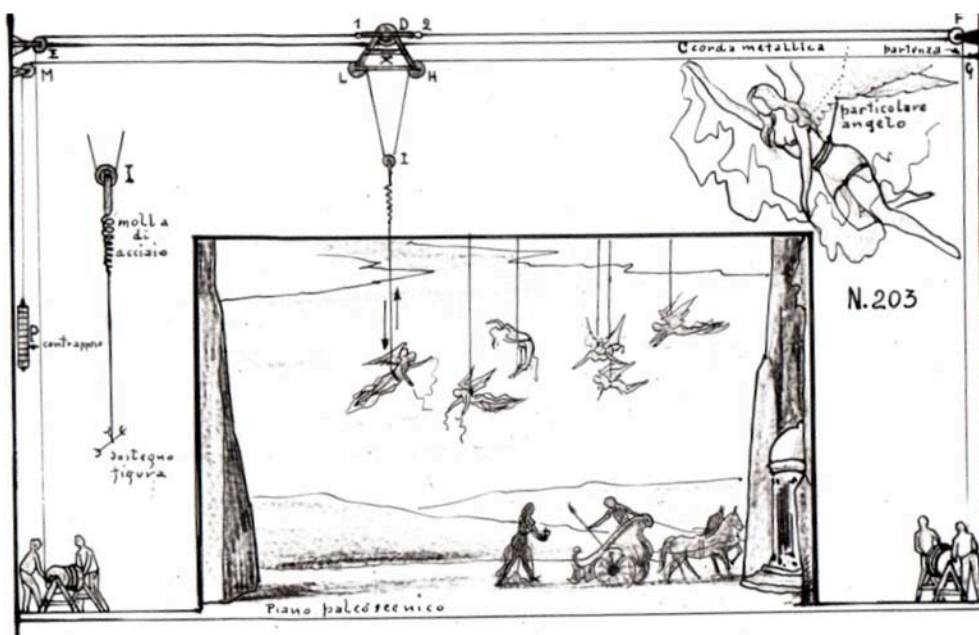


Figura 8.23 - Dibujo donde se observa el mecanismo de suspensión mediante cableado que se hacía servir en el espacio escénico romántico (Mello, 1993, p. 248)

El arte circense y el teatro de calle contemporáneos recuperan esta tradición con montajes de corte espectacular que no esconden el aparataje mecánico-técnico de este recurso escénico, al contrario de lo que ocurría en la escena romántica que buscaba provocar la ilusión de personajes que volaban en el espectador. En los montajes actuales, la estructura que sujeta a los actores-bailarines forma parte de la escenografía, y debido a la popularidad que han alcanzado montajes tan sonados como “Quidam” (1996) de Cirque du Soleil o “MTM” (1994) de La Fura dels Baus, encontramos múltiples propuestas derivadas tanto en obras escénicas (danza, ópera) como en ceremonias conmemorativas o inaugurales multitudinarias.

El Ballet Aéreo que coreografió Decouflé para la ceremonia de los Juegos Olímpicos de Invierno de Albertville (Francia) en 1992 utilizó una gran estructura desde la que colgaban decenas de bailarines suspendidos al estilo circense (ver Figura 8.24):

Decouflé and the Téléma team worked around the idea of the circus which was one of the elements of the Games' style. [...] Forty dancers hitched up to elasticated ropes attached to an umbrella at the top of a central mast. Then the whole space gradually began to fill with flying, jumping, rolling and sliding creatures.

(Papa, 1995, 214).



Figura 8.24 - Imagen del Ballet Aéreo que coreografió Decouflé para la ceremonia de los Juegos Olímpicos de Invierno de Albertville en 1992

La Fura dels Baus hizo lo propio con las Olimpiadas de Barcelona de ese mismo año. Una de sus aportaciones a las estructuras mecánicas de suspensión de actores-bailarines en el aire viene representada por *La Xarxa Humana* (ver Figura 8.25), una red de cables de sujeción levantada con una gran grúa desde la que poder colgar a decenas de actores al mismo tiempo:

La Xarxa Humana és el nom que La Fura ha triat per referir-se a un element escenogràfic capaç de generar coreografies aèries en què intervenen un gran nombre de participants. La Xarxa té com a base una gran biga metàl·lica suspesa des d'una grua. És capaç de formar diferents figures mitjançant pistons hidràulics.

L'espectacularitat d'aquest element es defineix a partir de la suma de les seves possibilitats de transformació i de les evolucions dels actors penjants. Així, des del punt de vista de l'espectador, la Xarxa proposa un impacte complet, és el resultat de la mecànica i de la part gestual, proposa una metàfora molt elaborada que té a veure amb la reunió, amb el complementari, amb la suma de esforços, amb totes les estructures humanes que representem com a xarxa i connexió (genoma, teixit nerviós, unió, participació, etc).



Figura 8.25 - La Fura dels Baus representa *La Xarxa Humana* en el Perth International Arts Festival de Australia (2010).

Un equip de Riggers manipula els moviments de la xarxa en l'espai. Són tècnics especialitzats que també formen part de la posada en escena. Els 42 participants i la banda sonora és la part fonamental d'aquest impactant espectacle.

(Texto de la web de la compañía⁴)

En el México Prehispánico existieron excelentes acróbatas, malabaristas y gimnastas aéreos. Una manifestación acrobática importante en el legado de cultura física mexicana es el ritual de los voladores de Papantla (ver Figura 8.26)

llamados matlanchines, fueron acróbatas que desafiaban las leyes de la naturaleza. El ritual de los voladores de Papantla o teocuahpatlanque, actividad que se caracteriza por el uso de aparatos giratorios y maniobras acrobáticas donde los ejecutantes cuelgan de los pies en dicho aparato, con sus variantes en las diferentes regiones del país.

(Ramírez Torrealba, 2012, p. 118).



Figura 8.26 - Voladores de Papantla en Veracruz (México)

Los tres ejemplos citados coinciden en el aspecto aéreo de la suspensión del cuerpo, y se presentan en grandes estructuras escenográficas que entablan un cierto riesgo por las dimensiones y la altura que pueden llegar a alcanzar determinados actores-bailarines en su participación. La propuesta de Decouflé juega además con cables de sujeción elásticos que reaccionan como muelles, por lo que los bailarines suspendidos han coreografiado sus posiciones junto a sus homólogos que les estiran desde el suelo para calcular

⁴ Recuperado de: <http://www.lafura.com/ca/obres/red-humana/>

adecuadamente el impulso y la dirección de la acción. La propuesta de la Fura dels Baus juega sobre la flexión y extensión de una grúa desde la que se cuelgan cerca de 40 bailarines, que van creando diversas figuras de grupo acercándose unos a otros aprovechando el movimiento de la estructura, sujetándose desde las extremidades para formar una red o un tubo circular conformado de cuerpos flotando en el aire. Por último, los Voladores de Papantla se lanzan al vacío desde lo alto de una estructura simple conformada por un tronco de unos 25 metros de alto sujetados por los pies con una cuerda, y quedan boca abajo y con los brazos extendidos dando vueltas alrededor de esta estructura llevados por la dinámica del giro alrededor del tronco y con el peso de su cuerpo abandonado.

En cuanto al movimiento relativo en estos tres casos, conviene indicar que se trata de ejemplos donde el bailarín se mueve por los aires y sin tocar el suelo, atendiendo a diversas dinámicas que posibilitan su desplazamiento aéreo. En el caso de Decouflé responde al juego del cableado elástico, que conecta a los bailarines con la estructura central fija en el espacio y los impulsa a través de la intervención de los partenaires respectivos que se encuentran en el suelo; si revisamos la propuesta de la Fura, es la estructura móvil la que en primer lugar determina la posición de los bailarines suspendidos desplazándose por el espacio de la calle, y tras parar en un sitio concreto son estos los que desarrollan diferentes figuras en grupo. En último término, los Voladores de Papantla se desplazan alrededor de la estructura que permanece fija en el suelo, y a la que se encuentran atados por los pies. La gravedad y la dinámica del movimiento del cuerpo boca abajo sujetado por una cuerda a una estructura móvil cuadrada que sirve de eje en movimiento circular de los cuerpos, posibilita el desplazamiento aéreo de los bailarines y ofrece una imagen visualmente muy poderosa.

Otro caso serían las pértigas o mástiles chinos, una disciplina de circo que presenta uno o más mástiles fijos al suelo y en los que vemos trepar y realizar diversas figuras invertidas, a diferentes alturas, a los acróbatas-



Figura 8.27 - Ejemplo de ejercicio pértigas o mástiles chinos en "Saltimbanco" (1992) de *Cirque du Soleil*

bailarines (ver Figura 8.27). En este caso, el trabajo de los ejecutantes sobre el mástil supone la realización de posiciones suspendidas en el aire mediante la sujeción con diversas partes del cuerpo de los bailarines al mástil (manos fundamentalmente, aunque también otras partes del cuerpo que forman figuras cerrando piernas, entre otros).

La *new dance* por su parte introduce los elementos de suspensión desde otra perspectiva. Huye en primer término del factor riesgo y de la espectacularidad que conforman las prácticas descritas anteriormente, y se trata más bien de estructuras arquitectónicas de carácter escultórico (instalaciones) que se introducen como objetos de apoyo de la danza o la práctica física para experimentar y subvertir conceptos como el peso o la gravedad.

“Hangers” (1961) de Simone Forti es una pieza con elementos de suspensión para bailarines que ella misma describe de la siguiente manera:

There are three ropes attached to the ceiling in a triangle—they hang down and loop. And there are seven performers: three stand in that loop of rope and four people walk between the hangers. I sometimes almost think of it as a wind chime in terms of the kind of walking through.

In a way it's one of the more difficult pieces to perform because there's so little to do, especially for the hangers. But [it's also difficult] for the walkers. The ropes are close enough that the walkers brush the hangers, and the hangers are rocking; the walkers also brush each other. The whole thing is moving. It's breathing.

I have to be careful that the performers' eyes stay open, and that they keep seeing. That their gaze doesn't turn inwards. I call that the zombie look. Say a performer who is used to doing very technical things now is being asked to just stand there in the rope while walkers brush across them. Such a performer is likely to get a zombie look, because what is this anyway? It's the job of the teacher to get them excited about the piece, and that the piece has its own interest and beauty. And then they start to get with it. They do. It takes a little time.

(Lim, 2016).



Figura 8.28 - “Hangers”, de Simone Forti (estrenada en 1961), en la Hayward Gallery, de Londres (2010)

“Floor of the Forest” (1970) de Trisha Brown es una pieza que consiste en un marco de acero de tamaño escultural que sostiene una red de cuerdas enhebradas con ropa usada de diferentes colores. Colocado a nivel de los ojos, este plano horizontal se convierte en una plataforma “escénica” sobre la que dos bailarines suben para interactuar. Una vez en la plataforma, los bailarines se mueven a través de la estructura poniéndose y quitándose la ropa que cuelga de las cuerdas, pausando la acción de vez en cuando para permitir que la gravedad haga caer sus cuerpos hacia el suelo, mientras la ropa actúa como un capullo o una hamaca que recoge y sujeta sus cuerpos (ver Figuras 8.29 y 8.30).



Figura 8.29 - “Floor of the Forest” de Trisha Brown (estrenada 1970) en el Hammer Museum de Los Angeles (2013)



Figura 8.30 - Detalle de “Floor of the Forest” de Trisha Brown (estrenada 1970) en el Institute of Contemporary Art of Boston (2012)

“Walking on the Wall” (1971), de Trisha Brown plantea un ejercicio de falsa horizontalidad mediante elementos de suspensión. En este caso, los bailarines se suspenden sobre una pared vertical, en la que colocan la base de sus pies para iniciar una marcha que les hace caminar alrededor de la sala habilitada en el *Whitney Museum of American Art de Nueva York*. Sus cuerpos quedan suspendidos en posición horizontal con respecto al suelo, aunque anclados a la pared vertical del espacio expositivo (ver Figuras 8.31 y 8.32). Este tipo de danza ha pasado a reconocerse como un subgénero dentro de la danza contemporánea bajo el nombre de danza vertical, y tiene incluso festivales coreográficos especializados en este tipo de danza (e.g. Burgos, donde se crea el primer festival de danza vertical de Europa en 2008 - que no se volvió a repetir-, o en Pamplona, que en el año 2016 andaba por su cuarta edición).



Figura 8.31 - Imagen de “Walking on the Wall” (1971), de Trisha Brown

Lo interesante de las propuestas sobre elementos suspensorios aportadas por la *new dance* es que en los tres casos es el peso del cuerpo en suspensión lo que determina la coreografía: ya sea porque introduce un nuevo cuerpo que oscila a tenor de la gravedad y la respiración (y su respuesta en movimiento) suspendido sobre el arco de una cuerda en *Forti*, ya sea porque estructura dramáticamente el desplazamiento y las paradas de los bailarines sobre la estructura de cuerdas y ropa en “*Floor of the Forest*” (1970) o porque supedita el impulso motor para el desplazamiento en la posición horizontal en “*Walking on the Wall*” (1971), ambas piezas de Brown.



Figura 8.32 - Imágenes de "Walking on the Wall" (2011), de Trisha Brown (coreografía original de 1971), en el Barbican Art Gallery de Londres

Discusión

El concepto de suelo móvil influencia en gran medida las coreografías que lo utilizan. Los elementos móviles o el suelo móvil modifican el movimiento y el desplazamiento del cuerpo permitiendo nuevas velocidades o trayectorias, pero al mismo tiempo restringiendo la capacidad de movimiento.

Luego, estos elementos redefinen el concepto mismo de movimiento ya que tenemos los movimientos relativos del cuerpo respecto a los elementos, y los elementos entre sí con respecto al suelo.

Finalmente, estos elementos, que a menudo vienen de la acrobacia, exigen una técnica particular y en algunos casos se han integrado en la danza y en otros se han quedado como práctica acrobática o deportiva.

Respecto al movimiento relativo, y tras la categorización y codificación que hemos realizado, podemos decir que existen cuatro tipos de movimiento relativo:

- el suelo está fijo y el desplazamiento viene del bailarín (en este caso el suelo no responde a su movimiento y se mantiene quieto). Aquí hay desplazamiento del bailarín respecto al suelo y a la escena (el suelo está fijo en la escena).
- desplazamiento del bailarín sobre un elemento mediador (patinete, bicicleta). El suelo principal está fijo, y el movimiento del bailarín es solidario con el elemento mediador, pero stricto sensu, es el elemento mediador el que se desplaza sobre el suelo (sea cual sea la fuente motriz). Podemos considerar el elemento mediador como una extensión del cuerpo del bailarín.
- presencia de un suelo móvil que se desplaza respecto al escenario, como una cinta móvil o una escalera móvil. El bailarín se desplaza respecto al suelo móvil (cinta en movimiento) pero permanece fijo respecto al escenario. El bailarín anula con su desplazamiento relativo el desplazamiento del suelo móvil.
- presencia de una plataforma móvil que acarrea el cuerpo y que actúa como suelo para el bailarín. Por ejemplo un ascensor, una plataforma sobre grúa o algunos columpios. En este caso el bailarín podría bailar sobre la plataforma pero no puede anular su movimiento relativo al escenario. Aquí la plataforma no es un elemento mediador respecto al suelo principal sino que es un nuevo suelo.

En la videodanza “Modern Daydreams” (2001), de Mitchell Rose, vemos como un personaje juega en diferentes situaciones y escenas con el movimiento relativo y el absoluto. Por un lado, con los elementos fijos del gimnasio sobre los cuales se desplaza (cinta de correr estática, remo estático, pared de escalada móvil, o bicicleta estática) pero no respecto al suelo de referencia; por otro, con diferentes elementos móviles, con los que se desplaza el bailarín en escenarios reales (barca en estanque o bicicleta). Resaltamos esta obra de videodanza en la discusión porque recoge diversa y acertadamente el tema de la movilidad del suelo, y pone en relieve la cuestión del desplazamiento relativo (ver Figura 8.33).

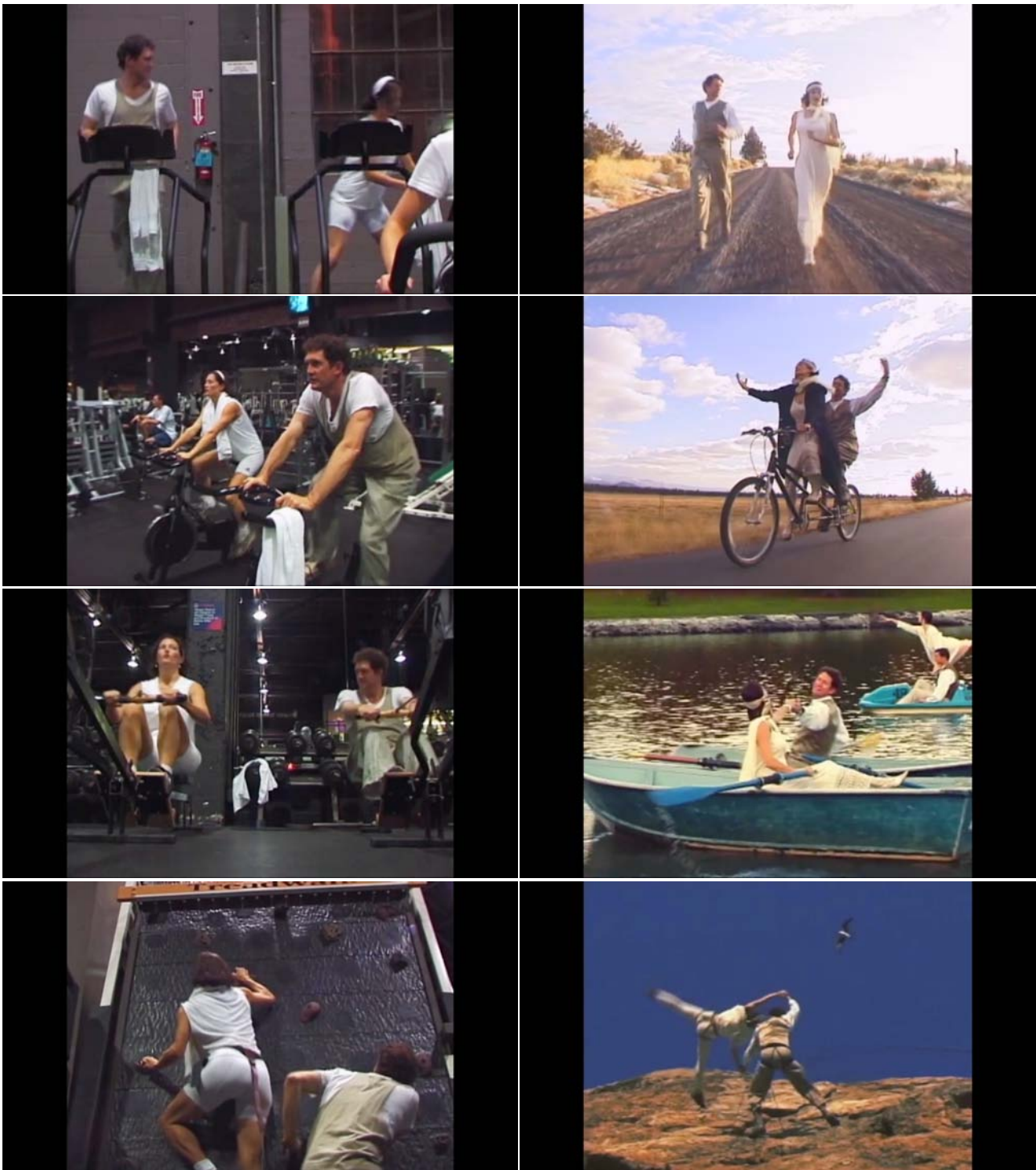


Figura 8.33 - Fotogramas de la videodanza "Modern Daydreams" (2001), de Mitchell Rose

Con Decouflé, la Fura dels Baus, y últimamente con el *Cirque du Soleil*, se han creado unas coreografías que dependen mucho del dispositivo escénico, y que pueden ser consideradas como un género aparte dentro de las artes escénicas. Además, con este tipo de propuestas ya no tenemos el coreógrafo ligado al escenario de danza, sino que tenemos realmente la introducción de las tres dimensiones (actores-acróbatas repartidos por todo el espacio, frente a los bailarines-actores en escena, que se visualizan en dos dimensiones), y el pensamiento de la coreografía a partir o a través del mecanismo motor.

Finalmente, hay que remarcar que la grandísima parte de la producción dancística no utiliza elementos o suelos móviles, pero dentro del uso en la danza hay elementos como los patines, zancos, estructuras móviles escénicas que los coreógrafos han integrado en su discurso.

Otros elementos como la bicicletas, la rueda Cyr, los monopatines, finalmente presentan un uso sobre todo en disciplinas deportivas o acrobáticas.

Remarcar que en las piezas de danza donde se han utilizado los patines como elemento móvil para la coreografía (Rauschenberg, Hay) no presentan un interés específico por desarrollar acrobacias con estos, tan sólo lo utilizan como recurso para evitar el desplazamiento por escena convencional (caminar, correr o saltar).

Los elementos móviles y de suspensión descritos han permitido expandir el espacio coreográfico con ejemplos como las paredes verticales de la danza aérea o la conquista de alturas que no están al alcance de la dimensión humana.

Categoría de orografía del suelo

Código nivel plano _____	454
Código multinivel _____	454
Subcódigo escaleras-----	454
Subcódigo mesa-tarima -----	458
Subcódigo silla -----	464
Subcódigo del multinivel perforado-----	468
Código suelos verticales e inclinados _____	472
Discusión _____	475

Categoría de orografía del suelo

En esta categoría introducimos los suelos multinivel, agujeros, suelos inclinados y verticales, subsuelos, que han sido escenario de piezas de danza o lugares para el desarrollo de coreografías. La escena teatral siempre ha utilizado tramoyas subterráneas para subir o bajar plataformas, o escenarios subterráneos donde tener preparada otra decoración o escenografía para poder alzarla rápidamente en un cambio de escena. Pero su función siempre ha sido la de servir como espacio secundario, de apoyo al espacio teatral central donde ocurre la acción.

A partir de la incursión de la videodanza, muchos de los espacios con estas características situados en exteriores han recobrado un especial protagonismo, donde las localizaciones en las que transcurre la acción son fundamentales para acometer una producción fidedigna (se huye del artificio o la ilusión teatral para enseñar escenarios reales), y esto también ha afectado a la propia escena teatral donde últimamente se vienen realizando propuestas que rompen la cuarta pared para presentar acciones teatrales o dancísticas que desbordan el espacio escénico y en las que se utilizan todos los espacios disponibles del edificio del teatro como escenario, incluso los subterráneos.

Código nivel plano

En este código, la danza se desarrolla sobre el suelo plano. Todos los géneros dancísticos, sea en el formato que sea que se presenten (escena, videodanza) se desarrollan mayoritariamente en un suelo plano, sin más alturas o niveles que el de la propia escena tradicional.

Código multinivel

El suelo multinivel se empieza a utilizar en el contexto dancístico con el ballet, cuyas producciones hacen uso de decorados con diferentes alturas como balcones, escaleras o tarimas en las que curiosamente no se bailaba, porque eso estaba reservado tan sólo a la escena central. Este uso meramente decorativo cambia con la danza moderna, que incorpora el suelo multinivel como recurso escenográfico con función coreográfica en propuestas escénicas protagonizadas por Martha Graham o Maurice Béjart, entre otros.

En este código distinguimos diferentes tipos de suelo multinivel: las escaleras, la mesa, la silla, la tarima y el suelo perforado.

Subcódigo escaleras

Las escaleras funcionan en el ballet como parte del decorado de la escena teatral sin más, y aunque los bailarines hacen uso de ellas en escena, su función es puramente argumental figurativa (personaje que sube o baja escaleras para acceder a otro espacio, como se puede ver en la Figura 9.).



Figura 9. - Fotograma del ballet “Coppelia”, reposición del Paris Opera Ecole de Danse (2001)

También las encontramos en óperas, en representaciones teatrales o en el cine con un cierto simbolismo como espacio de tránsito hacia otros mundos, o como representación de una pasarela hacia los sueños (ver Figura 9.2).

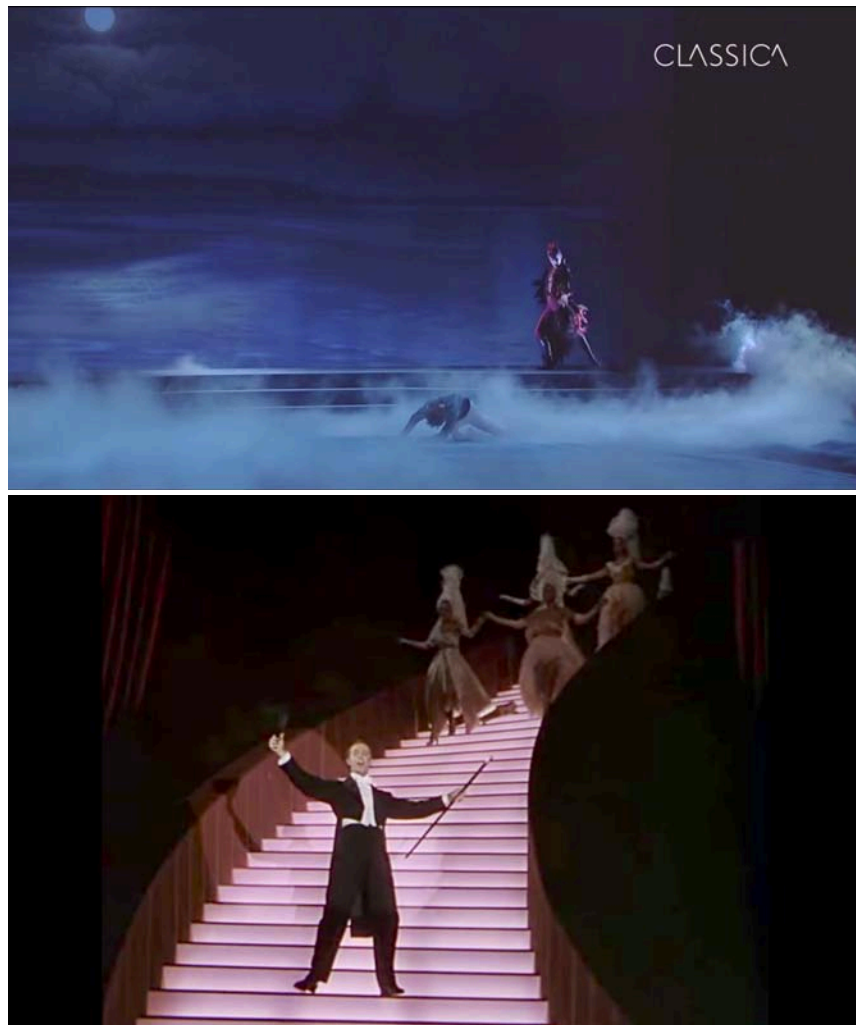


Figura 9.2 - Arriba, fotograma extraído del ballet “El lago de los cisnes”, reposición del Vienna State Ballet (2014) ; abajo, escena de “Un americano en París” (1951), de Vincente Minnelli

Por otro lado, conviene recordar que las escaleras han sido usadas como suelo multinivel con un objetivo cómico en forma de gag para películas, shows diversos en directo e incluso piezas de videoarte-videodanza (ver Figura 9.3 y 9.4).



Figura 9.3 - Izquierda, fotograma extraído de "The Electric House" (1922) de Buster Keaton; a la izquierda, fotograma del videoarte "The Staircase" (1998) de Peter Land

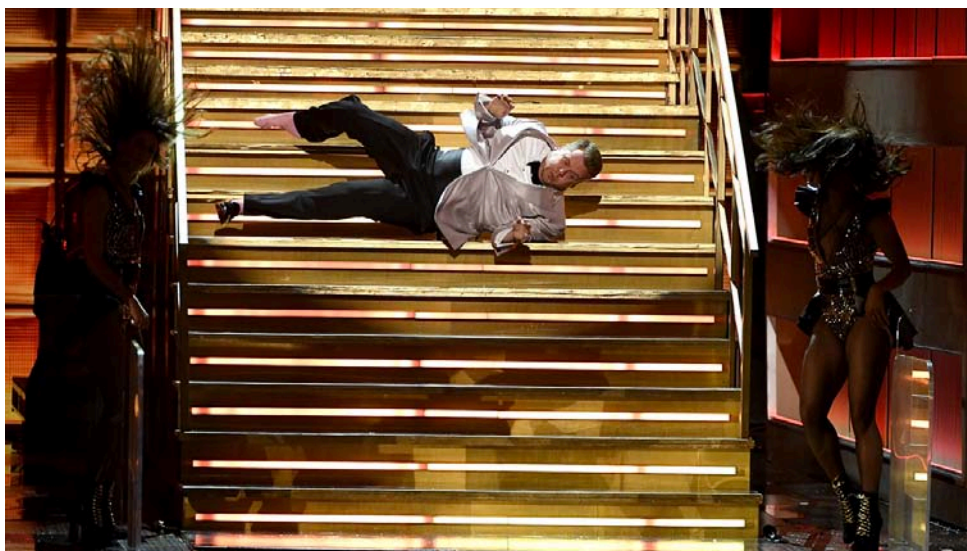


Figura 9.4 - Imagen de la caída preparada del presentador televisivo James Corden en los *Grammy Awards* (2017)

La danza contemporánea ha incluido recientemente las escaleras como espacio en el que poder bailar e investigar el movimiento. Encontramos ejemplos en su mayoría dentro de la videodanza o el videoarte. El coreógrafo Juan Bernardo Pineda usó esta estructura como base sobre la que fundamentar la coreografía de su pieza "L'Escala" (1997) construyendo un suelo multinivel con tarimas de teatro que superpuestas unas sobre otras conformaban una escalera de grandes dimensiones. En este caso conozco cómo se llevó a cabo el rodaje y la consecución de la pieza final porque participé como ayudante de producción para la realización de este videoarte. Acudimos al Gran Teatre d'Alzira (València) para conseguir un espacio diáfano y con fondo negro sobre el que inscribir la estructura, y tras acabar la construcción de la escalera tuvimos que forrar los lados de las tarimas con láminas grandes de papel blanco para homogeneizar el aspecto de la estructura y contrastarla con respecto al fondo; el encuadre del plano fijo de que se compone esta pieza se

cerró convenientemente para que pareciese que la escalera continuaba tanto por la parte superior como por la inferior de sus peldaños (ver Figura 9.5).

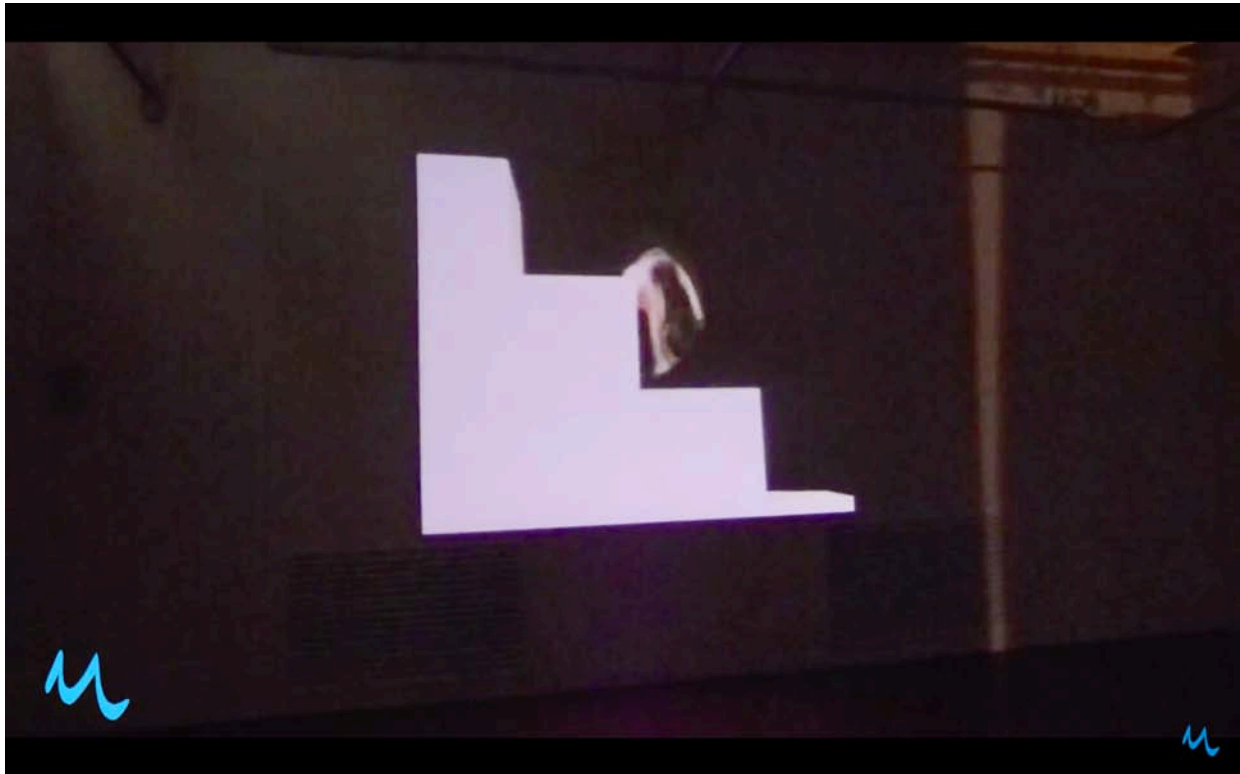


Figura 9.5 - Fotograma del reportaje de TV sobre la exposición *Das bild tanzent. Ballant la imatge* (2013), con la proyección del videoarte "L'Escala" (1997) de Juan Bernardo Pineda

La obra consta de la caída en plancha y rodando del bailarín por la escalera, y como la secuencia dura unos pocos segundos, Pineda decidió crear un loop de este momento, repitiendo en postproducción la secuencia un buen número de veces, para crear una pieza de videoarte basada en una coreografía interminable de la caída por la escalera:

Es interesante ver cómo ha conseguido aunar Pineda el movimiento horizontal a la verticalidad de la caída, mediante el simple ajuste de una anchura suficientemente de escalón para permitirle al personaje, él mismo, una rotación horizontal completa antes de precipitarse en el siguiente hasta su desaparición material, en el último esbozo de grada. Este ciclo se resuelve en reaparición en la parte superior de la escalera, sugiriendo así periódicamente una caída sin fin. Pineda ha procedido por elipsis, temporalmente desconocemos el antes y la causalidad, aquello que, o aquel, que originó la caída. Sólo tenemos un después que se repite de manera incesante. Asociado a lo visual, también recalca, a través de un sonido que retumba gravemente, la violencia de cada caída, que aparece puntuada por el ritmo ternario, que queda un instante suspendido antes de un nuevo ciclo de caídas.

(Calvo, 2015, p.10)

El género de la videodanza por su parte traslada la coreografía a escaleras específicas como las que se encuentran en palacios, en edificios comerciales o de ámbito doméstico, integrando la acción cotidiana de descender y ascender por ella con otro tipo de movimientos inventados in situ con los escalones o el desnivel

de la escalera. La idea en este tipo de piezas no es sólo integrar el multinivel de los escalones en coreografías más o menos indicadas para ello, también se busca experimentar qué otros tipos de movimiento se pueden realizar distintos al ascenso o descenso por la escalera, y desarrollar desplazamientos con diversos puntos de apoyo respecto al suelo (ver Figura 9.6).



Figura 9.6 - "Indivisible" (2015), de Chan Sze-Wei y "Up Stairs" (2016), de Alina Usurelu

Subcódigo mesa-tarima

La danza moderna tiene diversas piezas emblemáticas que proponen una coreografía en la que la mesa o la estructura de tarima (muy similares en cuanto al uso que se les da en ese sentido) resultan el espacio definitorio de la danza que se propone. El "Bolero" (1961) de Maurice Béjart sobre la música de Maurice Ravel es una de las piezas icónicas de este coreógrafo, y resulta una buena muestra de lo que decimos. Pensada inicialmente por Béjart para que fuese bailada tanto por un hombre como por una mujer, (los ejemplos que adjuntamos en la Figura 9.7 son del año 1976, cuando fue bailada por Maya Plisetskaya, y del 2014, que lo fue por Nicolas Le Riche), la coreografía destina el centro de una gran mesa-tarima redonda para

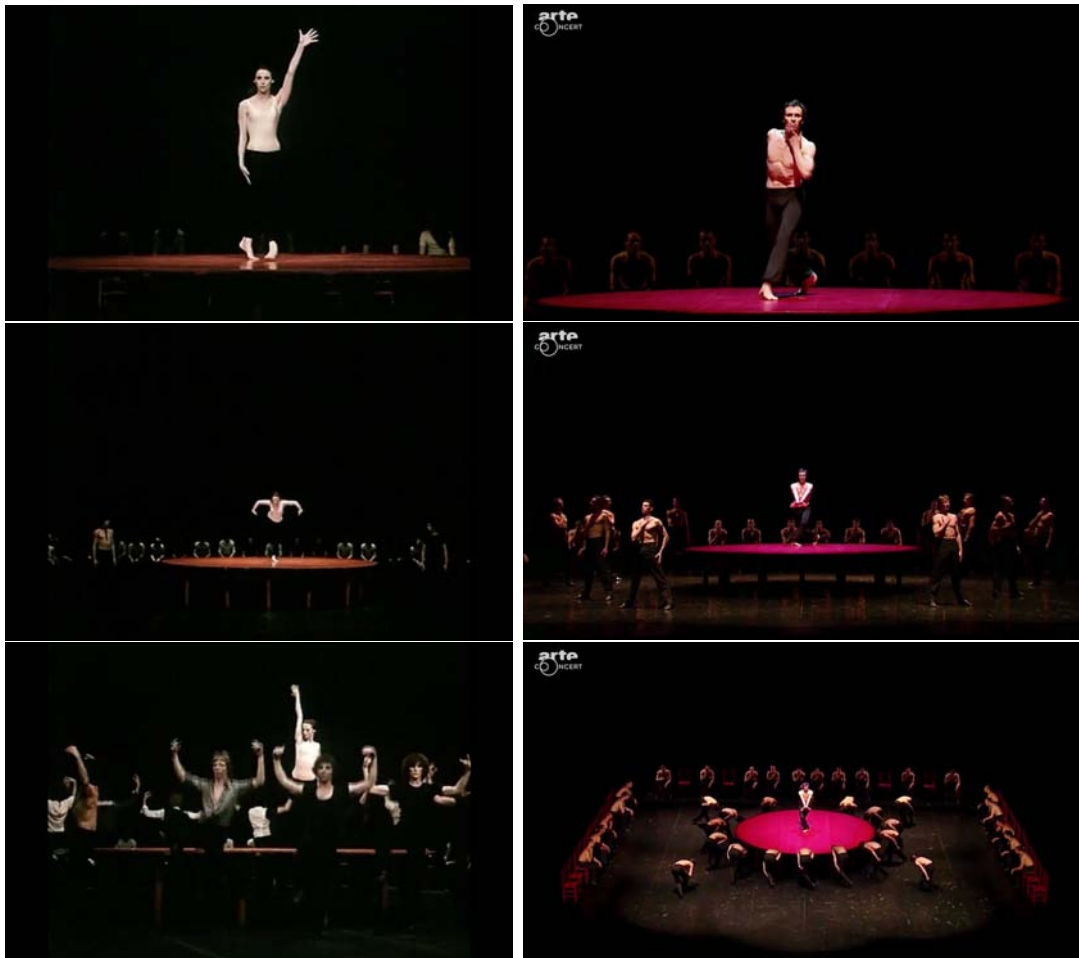


Figura 9.7 - A la izquierda, fotogramas del “Bolero” de Béjart sobre música de Ravel en el Théâtre Royal de la Monnaie de Bruselas (1976); a la derecha, fotogramas de la versión del Ballet de la Ópera de Paris (2014)

un sólo bailarín que, subido en ella, desarrolla una partitura física de gestos contenidos y un movimiento rítmico permanente enfatizado tanto por la pulsación de la música como por el cuerpo de baile, situado en todo momento en el suelo de la escena, a un nivel más bajo respecto al bailarín principal.



Figura 9.8 - Fotograma de la reposición del “Bolero” (1928) de Nijinska, por el Moscow Operetta Theatre (2007) con Ilze Liepa como bailarina principal

Otras versiones coreográficas más antiguas de esta música, mucho menos minimalistas en cuanto a puesta en escena y más cercanas al concepto artístico y escenográfico de los grandes ballets, presentan una idea de mesa más figurativa hasta el punto de situarla en una taberna andaluza donde el cuerpo de baile se sienta alrededor para mirar a la bailarina principal bailar sobre ella. Esto es lo que ocurre con la coreografía de Bronislava Nijinska, estrenada en el 1928 con Ida Rubinstein como bailarina principal (Orenstein, 1975, p.95), y que más tarde tuvo su reposición en el año 2007, a propósito de la muerte de Plisetskaya, en el Moscow Operetta Theatre (ver Figura 9.8).

William Forsythe recupera en la coreografía “One flat thing reproduced” la mesa como espacio escenográfico sobre el que bailar a diferentes niveles. Creada en el año 2000 pero filmada como pieza de videodanza por

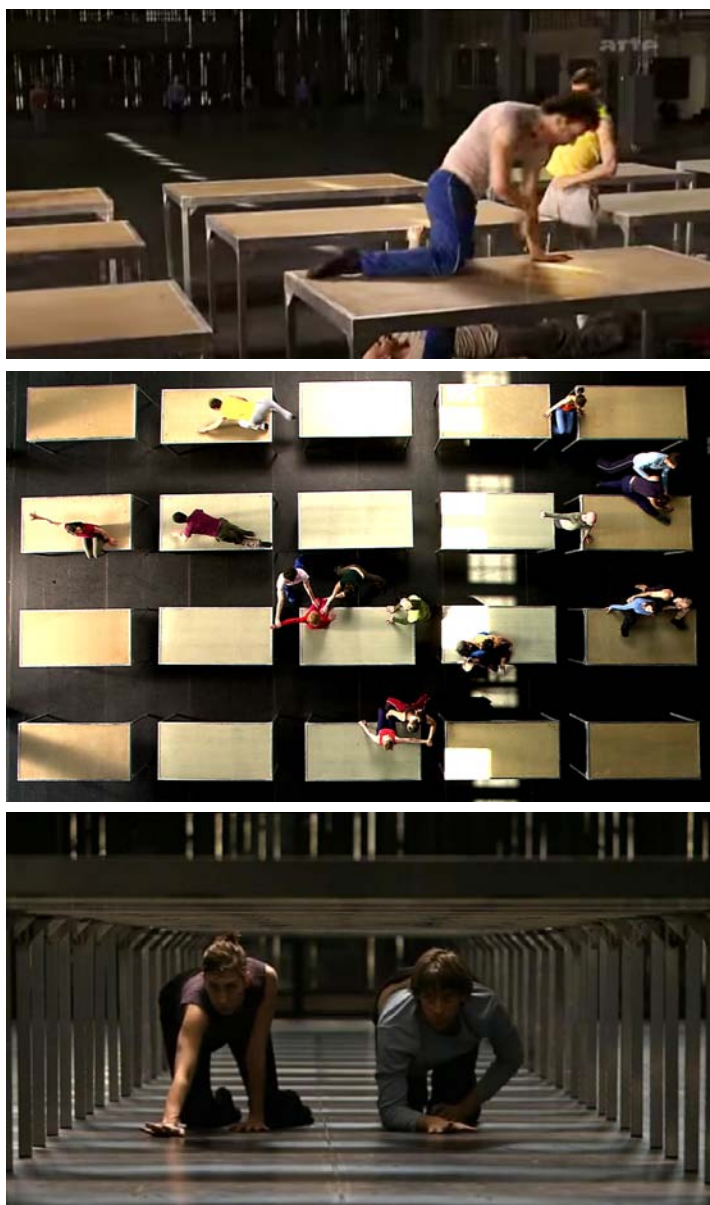


Figura 9.9 - Fotogramas extraídos del videodanza “One flat thing reproduced” (2006) de Thierry de Mey, coreografía de William Forsythe (2000)

Thierry de Mey en 2006, esta vez la escena se cubre de decenas de mesas del mismo tamaño y proporción para desarrollar una coreografía en la que los bailarines se suben encima, gatean por debajo, realizan

distintas secuencias de movimiento en grupo o individualmente integrando las posibilidades de movimiento que da el tener una escena repleta de mesas organizadas en perfecto orden, dejando el espacio suficiente entre unas y otras para que los bailarines se muevan a su alrededor (ver Figura 9.9).

Alexander Ekman también utiliza la mesa como espacio multinivel en el que coreografiar, en la pieza "Midsummer Night's Dream" (2015). En este caso, las mesas son de grandes dimensiones, y aparecen y desaparecen desde el suelo del escenario, como parte de una tramoya subterránea. Dado que además se mueven en sentido vertical, de arriba a abajo, parece que cumplen más las funciones de tarima (aunque la forma final sea la de una mesa gigante) sobre la que los bailarines permanecen subidos, bailando sobre ellas de igual modo que lo hacen sobre la escena. El hecho de que sean de grandes dimensiones las convierte en escenarios alternativos al escenario principal, y no tanto en accesorios escenográficos (ver Figura 9.10).



Figura 9.10 - "Midsummer Night's Dream" de Alexander Ekman (2015)

Como contraejemplo a este caso, la mesa que aparece en "The Green Table" (1932) de Kurt Jooss, en la que encontramos una nueva manera de coreografiar con una mesa, donde los bailarines no se suben en ella para bailar sino que tan sólo realizan movimientos de recostamiento y apoyo. Se trataría por tanto de otro tipo de suelo a diferente nivel. Este coreógrafo alemán, que fue principal exponente de la danza expresionista e impulsor de los principios de la danza teatro (*Tanztheater*), quiso crear con esta coreografía una danza que

mostrara la farsa de las negociaciones que llevaron a cabo el cuerpo de diplomáticos europeos a principios de los años treinta del siglo pasado en Alemania, tras la elección de Hitler como Canciller en 1933, conversaciones que trataron de limar asperezas o evitar un nuevo conflicto armado después de apenas haberse recuperado de la Primera Guerra Mundial. Considerado el mejor ballet anti-guerra de la historia de la danza, aquí vemos como los bailarines se sientan alrededor de una mesa verde cubiertos de máscaras naturalistas que representan a hombres con el rictus enfadado en todas ellas, reproduciendo gestos y actitudes que denotan preocupación, enfado, e incluso ira utilizando la mesa como espacio central de la acción (ver Figura 9.11).



Figura 9.11 - Recostados sobre la mesa en la reposición de "The Green Table" (1932) de Kurt Jooss, llevada a cabo por *The Joffrey Ballet of Chicago* (2012)

En "Le Sacre du Printemps" (2001) de Angelin Preljocaj, vemos como utilizan una tarima multimodular que se convierte en una sola más grande cuando los bailarines unen todas las piezas, y que como propuesta escenográfica presenta una versatilidad de niveles muy interesante. Se trata de un suelo inclinado de manera irregular cubierto de una especie de césped artificial, que da la sensación de ser un relieve montañoso cuando se unen todos los módulos. Los bailarines realizan acciones de distinta índole sobre los módulos, que suelen ser resaltadas mediante el diseño de luces para enfatizar la sensación de ser otro espacio, pero en este caso la tarima no presenta un carácter figurativo sino más simbólico (no se trata de una mesa, sino de una superficie a más altura con respecto al suelo escénico), y el nivel que ofrece es realmente otro nivel de suelo sobre el que bailar (ver Figura 9.12 y 9.13).



Figura 9.12 - Imagen de "Le Sacre du Printemps" (2001) de Angelin Preljocaj, con la estructura central unida formando una tarima de superficie irregular



Figura 9.13 - Imagen de la "Le Sacre du Printemps" (2001) de Angelin Preljocaj con la estructura separada en módulos

La tarima como suelo multinivel es similar a la mesa, y aunque presenta visualmente otro diseño de estructura sin patas y suponga un simple módulo sólido con forma cuadrada, realiza la misma función que esta a excepción de aquellos casos en los que la mesa se presenta como tal en escena y los bailarines se sientan alrededor de ella para representar una escena de comer, beber, discutir o hablar. La tarima por tanto supone un suelo multinivel que no tiene referente naturalista o figurativo como sí lo tiene la mesa, y donde los bailarines acceden para realizar simplemente una coreografía utilizándola como otro suelo a distinto nivel de la escena, tal y como observamos en “Cacti” (2012) de Alexander Ekman (ver Figura 9.14).



Figura 9.14 - Fotograma de “Cacti” de Alexander Ekman con el Nederlands Dance Theatre (2012)

Subcódigo silla

La silla ha sido introducida como suelo multinivel integrado en la partitura coreográfica a partir de la danza moderna, en un intento por traspasar la función figurativa de este objeto en escena.

En el ballet siempre ha aparecido la silla-trono donde se sientan los personajes importantes (reyes, nobles o príncipes) desde donde observar la danza que se da lugar en el espacio central del escenario. Se trata de un elemento de suelo multinivel que tan sólo se ciñe a su función de asiento (ver Figura 9.15). La danza moderna integra la silla como un espacio desde donde coreografiar movimientos, y pasa a constituirse en algunos casos como el suelo primordial de la pieza (tal y como vemos en “Lamentation”, de Martha Graham). Desde aquí, Graham desarrolla una partitura de gestos que no abandona en ningún momento la posición sentada, de corte abstracto y enfatizado por la vestimenta y sus pliegues como resultado del movimiento (ver Figura 9.16).



Figura 9.15 - Arriba, fotograma de “La Bayadère” (coreografía de Petipa, 1877) en la versión del Ballet De L’Opera De Paris (1992); abajo, “Raymonda”(coreografía de Petipa, 1898) en la versión del Bolshoi (2012)



Figura 9.16 - “Lamentation” (1930) de Martha Graham

La *new dance* propone una resignificación funcional del objeto silla. En la pieza "Chair" (1974), de David Gordon, vemos un ejercicio de experimentación sobre las múltiples posiciones y una revisión de las funciones de sentarse y del propio objeto silla. Se escenifica una práctica experimental sobre qué se puede hacer con una silla y un cuerpo humano, desbaratando la función de este objeto (algo esencial en el post-modernismo) mientras se comparte con el público que asiste a la performance. La pieza se centra precisamente en este ejercicio sobre la silla y el cuerpo, y no añade un argumento ni una escenificación más allá de la propia presencia de los performers y las sillas en el espacio, lo que supone un giro semántico y práctico-artístico de 360 grados respecto a la puesta en escena de los personajes en el trono del ballet y la función utilitaria convencional de los tronos que presentan. Lo interesante de Gordon es que desmonta la función del asiento como objeto inerte con una única utilidad, y le da categoría de elemento coreográfico creativo en la escena, al nivel de las luces o los cuerpos de los bailarines. (ver Figura 9.17)



Figura 9.17 - Dos fotogramas de "Chair" donde David Gordon y Valda Setterfield experimentan con sus respectivas sillas distintos usos de estas como objetos más allá de su función estricta de soporte sobre el que sentarse (1974)

En "Rosas dans rosas" (1983) de Keersmaeker encontramos un contraejemplo al trabajo de Gordon, donde la coreógrafa belga vuelve a sentar a sus bailarinas sobre sillas de madera para realizar una coreografía desde esta posición (ver Figura 9.18). En este caso el movimiento de Keersmaeker toma como referente los gestos y



Figura 9.18 - Imagen de "Rosa dans rosas" (1983) sobre el que sentarse (1983) de Anne Teresa de Keersmaeker

las posturas que encontramos en cualquier persona sentada para componer los pasos de la coreografía, y las formas que se derivan de esto o incluso el vestuario de las bailarines es naturalista (a diferencia de la propuesta abstracto-simbólica de Graham).

En la videodanza encontramos más ejemplos que utilizan la silla u otros similares multinivel para realizar coreografías integradas. “La Cadira” (1995) de Juan Bernardo Pineda es una videoinstalación que consta de una secuencia de danza muy corta grabada en video donde vemos al coreógrafo (que aquí hace de bailarín) con una silla sobre un fondo blanco (ver Figura 9.19).



Figura 9.19 - Fotograma del reportaje de TV sobre la exposición *Das bild tanzent. Ballant la imatge* (2013), con la proyección de “La cadira” (1995) de Juan Bernardo Pineda

El bailarín/ performer, de cara al espectador, al lado de una silla situada en posición perpendicular respecto a él, está en posición sentada – busto erguido, sin que sus nalgas toquen el suelo– con las piernas replegadas, apoyándose únicamente sobre pies y brazos. Con los brazos hace oscilar su cuerpo tres veces, a la tercera e impulsándose con sus piernas se propulsa hacia la silla efectuando un salto rotativo horizontal provocando de manera efímera un conflicto visual –su posición acostada sobre la silla contrasta con la verticalidad de ésta– y de coherencia funcional de un objeto, la silla, que no es utilizado según las convenciones. Sigue un movimiento igualmente transgresivo que prolonga el primer impulso en el que el bailarín, sentándose en el lado de la silla, que hace frente al público, prosigue su rotación. Levantando seguidamente los brazos, al tiempo que estira las piernas, hace tambalear la silla haciéndola caer hacia atrás, cayendo a su vez sobre el respaldo, amortiguando la caída con manos y pies y dejándose rodar. Tras tres (otra vez) rotaciones horizontales, replegando rodillas y busto el bailarín refrena algo el impulso, si bien lo utiliza para imprimir de nuevo dos oscilaciones que lo devolverán a la posición erguida girando hacia la silla. De pie frente al respaldo, coge la silla hasta situarla en diagonal, creando, un instante, un triángulo con su propio cuerpo y un suelo tan saturado de luz desde el primer

instante del film que más parece inexistente, pues reduce el espacio horizontal a una impresión visual de puro fondo vertical. El personaje acaba por situar delicadamente la silla en su posición inicial, mantiene su mano derecha en el respaldo, bordea la silla del lado del público y se detiene cabizbajo, sin mirar al espectador, a la izquierda de la silla. Decide al fin empezar como al principio, pero a la tercera oscilación, esta vez, se detiene refrenando su impulso.

(Calvo, 2015, pp.7-9)

Aquí la silla supone una estructura que recoge el movimiento del bailarín, y tras un impulso que genera desequilibrio propiciado por el cuerpo de este, se desmorona junto a él. La presentación tanto del objeto como del sujeto son abstractas (fondo todo blanco, suelo fundido con la vertical) y se trata de una puesta en escena del ejercicio técnico-corporal de caer con/de una silla, más que una pieza de corte expresivo. Como contraejemplo, vemos la videodanza "Still" (2013) de William Lü, donde dos bailarines bailan en distintas alturas utilizando el sofá como instrumento que propicia la coreografía multinivel. En este caso la presentación es figurativa (localización, objetos) y sigue una narración o argumento sobre una pareja y sus vicisitudes mediante una danza enclavada en su espacio doméstico (ver Figura 9.20).

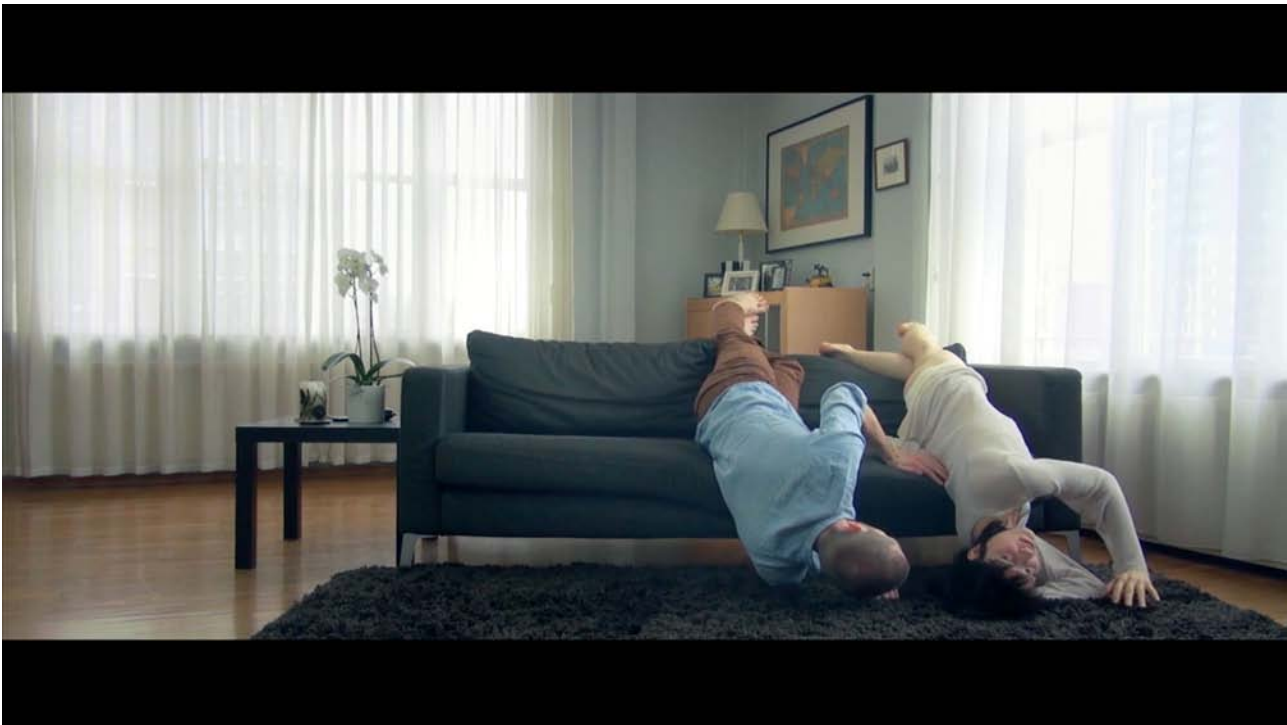


Figura 9.20 - Fotograma de "Still" (2013), de William Lü

Subcódigo del multinivel perforado

En este subcódigo analizamos el suelo multinivel perforado, que permite hacer desaparecer a los personajes en la escena o presentarlos físicamente fragmentados. Va ligado a las trampillas¹ teatrales, que permitían ir más allá de la escena sugiriendo un espacio no representado, que en este caso iba relacionado la mayoría de las veces con el infierno. También encontramos referentes pictóricos de este tipo de suelos, como "Perro

¹ "Tablero situado sobre el piso del escenario, que puede ser desplazado a voluntad, descubriendo un hueco que se utiliza para maniobrar el escotillón" (García, 1998, p. 843)

semihundido” (1819-1823) de Francisco de Goya, en la que vemos surgir la cabeza de un perro justo detrás de una roca, y que dada su composición así como la presentación de los elementos de representación pictórica, supuso un ejemplo de ruptura de las convenciones pictóricas (ver Figura 9.21).



Figura 9.21 - “Perro semihundido” (1819-1823) de Francisco de Goya



Figura 9.22 - “Crucible” (1985) de Alwin Nikolais

En la danza escénica este tipo de suelos móviles multinivel no se han utilizado de manera prolífica dado que en esta disciplina escénica conviene tener toda la superficie del suelo lisa para el baile.

Alwin Nikolais creó en “Crucible” (1985) un suelo espejador elevado respecto al suelo escénico, y que dejaba en la parte del fondo de la escena un espacio en desnivel o agujero para que los bailarines pudiesen emerger y realizar la coreografía desde allí (ver Figura 9.22). Esta pieza basa su idea coreográfica en la realización de figuras en grupo o individuales en la orilla del suelo-espejo, de manera que el público observa una danza que unifica la forma fragmentada de los bailarines con su reflejo creando formas antropomórficas propiciadas por este suelo multinivel. En esta danza no vemos las piernas de los bailarines, aunque sí la estructura que les permite situarse detrás de ella, y mostrar la parte superior de sus cuerpos en el suelo. Se trata de un recurso similar al fuera de campo cinematográfico, y también emula la imagen del perro en la obra de Goya, aunque aquí se incluye el reflejo espejador para ofrecer una plástica del cuerpo fragmentado que se multiplica en su propia imagen.

Como contraejemplo, vemos una escena que corresponde a la *Danza de las Furias* contenida en la ópera “Orfeo y Eurídice” (2015) con coreografía de Pim Veulings. Aquí el recurso de suelo multinivel perforado es el agujero, desde donde salen distintos bailarines a escena, y que utilizan como espacio multinivel integrado argumentalmente en la danza.



Figura 9.23 - Fotogramas de la *Danza de las furias* perteneciente a la ópera “Orfeo y Eurídice” (2015), con coreografía de Pim Veulings

Finalmente, es en la videodanza donde encontramos más usos del suelo perforado. Influenciado por el cine y su vinculación a lo narrativo, en el que hay muchas historias que utilizan túneles o subsuelos donde transcurre el argumento (ver la película “Borgman” de Alex van Warmerdam que referenciamos en la Figura 9.24, arriba), pero también por las posibilidades que ofrecen los suelos naturales (grutas o cuevas, agujeros naturales, grietas, etc...) que son más difíciles de crear en el escenario y conllevan mucho más esfuerzo y dinero invertido en complejas estructuras o tramoyas teatrales diversas.

En la videodanza “Nation For Two” (2012) la coreografía utiliza el recurso de la elipsis narrativa mediante un agujero en el suelo, a través del cual el personaje se introduce y recorre el mundo (sin que nosotros veamos el espacio interior que subyace), apareciendo y desapareciendo por distintos agujeros situados alrededor del mundo (ver Figura 9.24, abajo).



Figura 9.24 - Arriba, fotograma de “Borgman”, película dirigida por Alex van Warmerdam (2013); abajo, fotograma de la videodanza “Nation For Two” (2012), dirigida por Chaja Hertog y Nir Nadler

Código suelos verticales e inclinados

En este código analizamos las piezas con suelos inclinados o verticales, que suponen un recurso para la experimentación del movimiento sujeto a las variaciones de peso y gravedad que este tipo de superficie sobre la que bailar ofrece. Aunque ya hemos introducido la danza aérea o vertical en la categoría movilidad del suelo, dentro del código elementos de suspensión, conviene referenciar aquí algunos ejemplos, sobre todo dentro del contexto de la *new dance*, para estudiar qué movimientos y desplazamientos permite este tipo de suelos.

Trisha Brown materializó en su performance “Man Walking Down the Side of a Building” (1970), la acción de caminar sobre una pared vertical de un edificio situado en la calle sin echar mano del ilusionismo o la magia (ver Figura 9.25). Contenida en la serie de performances “Equipment Pieces” en las que había utilizado equipamiento de alta montaña para construir grúas, poleas y sistemas de sujeción que permitieran el movimiento en espacios inusuales o la realización de acciones que colocaban a los cuerpos de los



Figura 9.25 - “Man Walking Down the Side of a Building” (1970), de Trisha Brown

intérpretes en desafío contra la gravedad, esta pieza fue predecesora de "Walking on the Wall" (1971) que presentó un año más tarde en el contexto de la galería de arte.

Her intention was not to create a sense of theatricality but to draw attention to the simple and natural act of walking through a situation in an unnatural scenario. A key element of the work was its instructional nature; while all choreography is arguably instructional at one level, the simplicity of Brown's instructions – to walk down the side of a building – placed the emphasis on the act of movement, rather than on its motivation or any kind of narrative. No particular instructions were given for how the performer should move, leaving them open to focus entirely on their own physical reaction to the duress of walking in this unusual position.

(Finbow, 2016).

Ambas acciones no pueden ser realizadas si no es con la ayuda de poleas y elementos diversos de sujeción de los cuerpos, y a pesar de su carácter experimental abrieron el camino a la danza aérea posibilitando la experiencia de subvertir el sentido del peso del cuerpo con respecto al suelo y la creación con ello de un nuevo género de danza.

Dentro de la misma línea de investigación encontramos la pieza de Simone Forti "Slant Board" (1981), que en este caso propone experimentar sobre un suelo inclinado provisto de cuerdas largas amarradas al suelo inclinado, a disposición de los bailarines para sujetarse y jugar con la experiencia del equilibrio, el traspaso del peso, el sujetar y el soltar (ver Figura 9.26). Este suelo inclinado ofrece más posibilidades de investigación del movimiento al bailarín gracias a las cuerdas, que sin ellas tan sólo podría subir a lo más alto y dejarse



Figura 9.26 - Simone Forti, Elinore Radeff, y una bailarina no identificada en el Stedelijk Museum de Amsterdam durante la pieza "Slant Board" (1981) de Simone Forti.

caer en un deslizamiento o rodamiento hasta el suelo, tal y como ocurre en la pieza “BiT” (2014) de Maguy Marin (ver Figura 9.27).



Figura 9.27 - Imágenes de “BiT”, de Maguy Marin (2014), donde podemos apreciar la inclinación del suelo conformado por los paneles al fondo de la escena

Discusión

La orografía del suelo es un factor determinante en la danza, puesto que la acción del bailarín se ve sujeta a los relieves, el desnivel o las diferentes alturas que la superficie le ofrece. Cuando en la danza se trabaja con objetos escenográficos de corte cotidiano como sillas, mesas o escaleras el movimiento se encuentra sujeto en la mayor parte de las composiciones a su función utilitaria, siendo necesario acudir a los referentes en danza moderna o *new dance* para encontrar otro tipo de usos de estos objetos en la escena.

Aún así, también el uso de estos elementos multinivel dentro de la danza moderna y la *new dance* contiene muchos matices: las sillas de Graham o Pina Bausch tienen un efecto expresivo y/o simbólico (posición baja, lamento, desmoronarse) sin embargo las caídas de Pineda (desde la escalera o la silla) son un mero estudio del movimiento y de fuerzas de equilibrio respecto a un objeto o un desnivel. En el extremo opuesto, los personajes sentados en el ballet clásico son seres que tienen el poder y la majestad, con lo cual la utilización de un objeto como la silla y de posiciones medias bajas no están intrínsecamente ligadas per se a la expresión de un estado de ánimo específico.

De la misma manera que Fokine quiso separarse del figurativismo sujeto a la danza clásica, una parte de la *new dance* pretende separarse del expresionismo y la asociación del suelo a afectos o símbolos particulares, y precisamente con el uso que hace Pineda de la silla o la escalera, o con las experimentaciones en suelos verticales o inclinados de Brown y Forti, vemos esta intención por proponer, desde cualquiera de los niveles de suelo estudiados, una práctica de la danza y el movimiento que redefine el paisaje de los objetos o lo urbano desde una perspectiva orográfica puramente técnica con la que descubrir nuevas maneras de jugar con la gravedad, el peso o el desplazamiento.

Categoría cuerpo suelo

Código porté _____	478
Subcódigo portador activo, portado pasivo (porté poids-mort)-----	478
Subcódigo portador activo, portado semi-activo -----	479
Subsubcódigo saut assisté	479
Subsubcódigo saut assisté avec franchissement	479
Subsubcódigo saut assisté avec transport.....	480
Subcódigo portador activo, portado activo -----	481
Código cuerpo-suelo _____	482
Subcódigo soporte reactivo -----	482
Subcódigo soporte pasivo -----	484
Código torres y figuras compuestas _____	488
Código recogida de salto y amortiguaciones _____	491
Discusión _____	492

Categoría cuerpo suelo

En esta categoría vemos todas las situaciones donde el bailarín no se apoya directamente en el suelo sino que se apoya en el cuerpo de otro/-s bailarín/-es. Para explicar este fenómeno, debemos referenciar la codificación de la danza clásica del *porté*, paso fundamental que se da en el *pas-de-deux* y que define la técnica de ser llevado. Se refiere a un paso que traslada un cuerpo en el aire de un punto a otro, o en el caso más concreto del ballet al transporte de una bailarina por un bailarín. No obstante, aunque históricamente estos sean los primeros movimientos de cuerpo suelo que conozcamos, cabe diferenciarlos del verdadero sentido del cuerpo como suelo que merece esta categoría, y por ello conviene desarrollar mediante ejemplos el uso del cuerpo como base no sólo para ser portado sino sobre la que caminar, rodar o caer, siendo estos recursos introducidos fundamentalmente por la nueva danza a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Por último, resulta pertinente diferenciar el papel de los bailarines en esta categoría respecto a su papel activo o pasivo en el rol del movimiento suelo respectivo, y debemos precisar que este rol puede adoptarse en ambos casos, tanto si son recogidos como si van a recoger al partenaire.

Código *porté*

El código *porté* toma su nombre de la técnica del *porté* de la danza clásica, que ya explicamos previamente en la Categoría cambios de altura corporal, subcategoría cambios de altura corporal (levantamientos), código levantamiento acompañado.

A continuación realizamos un despliegue de las posibilidades de esta codificación del cuerpo como portador o soporte sobre el que otro cuerpo cae o desde el que es elevado para iniciar un desplazamiento concreto, con el fin de determinar en qué modo se realiza un rol u otro respecto al uso del cuerpo como “suelo” que nos ayudará a categorizar todas las posibles combinaciones en este sentido.

Subcódigo portador activo, portado pasivo (*porté poids-mort*)

En el ejemplo de “La Bella Durmiente” (1890) de Petipa, en la versión de de Rudolf Nureyev para el Ballet de la Ópera Nacional de Paris (2000) el *porté* no es simbólico, es más figurativo. La princesa duerme por el pinchazo



Figura 10.- Secuencia de la elevación del cuerpo de la princesa mediante la fuerza por encima de las cabezas del grupo de pretendientes, y su posterior descenso hasta una posición vertical en suspensión



Figura 10.2 - Secuencia del descenso del cuerpo de Aurora sobre las plañideras

envenenado, y los pretendientes la elevan a peso. Aquí se trata de evitar que la princesa toque el suelo, debido a la tendencia del ballet clásico por evitar tener un cuerpo desplomado en el suelo (ver Figura 10.).

Después de elevarla, la depositan en los muslos de un grupo de bailarines que se juntan unos a otros para arrodillarse y conformar así una figura que sea suelo de piernas donde dejar a la princesa (ver Figura 10.2).

Otro caso en el que encontramos el binomio portador activo/portado pasivo en *porté poids-mort* está contenido en el “Pilobolus Dance Theater Repertory” (2013) de la compañía *Pilobolus*, un repaso actualizado a siete de los más destacados trabajos del repertorio de este grupo de danza-expresión corporal, y donde recuperan este *porté* de pies interesante de analizar. El grupo de bailarines sostiene al partenaire sobre sus empeines, y tras elevar al bailarín del suelo mediante la fuerza de sus pies lo balancean de derecha e izquierda (ver Figura 10.3).



Figura 10.3 - Secuencia del balanceo *porté poids-mort* sobre pie extraído del espectáculo “Pilobolus Dance Theater Repertory” (2013)

Subcódigo portador activo, portado semi-activo

Subsubcódigo *saut assisté*

En el “Ballet Adagio” (1972) de Norman McLaren encontramos un ejemplo de portado semi-activo, que se caracteriza porque su cuerpo viene de un salto y lleva una dinámica de sujeción de su propio peso para llevar a cabo este impulso. Pero cuando se encuentra con los brazos del *partenaire* que recogen su salto en el aire, se inicia un desplazamiento (un leve giro) de su cuerpo que lo hace precisamente el portador y no el portado. Esto nos lleva a definir el papel de portado como semi-activo (ver Figura 10.4).



Figura 10.4 - Secuencia del *saut assisté* en el “Ballet Adagio” (1972) de Norman McLaren

Subsubcódigo *saut assisté avec franchissement*

El *saut assisté avec franchissement* permite al portado ser desplazado una vez accede a los brazos de su partenaire, y así como es recogido por este, más tarde es dejado en otro punto distinto de la escena. Este tipo de

porté contiene un desplazamiento (aun cuando sea leve) de la figura, y en este caso el portador generalmente carga a la primera bailarina sobre hombros, o es elevada desde la cintura para quedar suspendida hasta que toma tierra tras ser desplazada. El ímpetu en el salto en este caso es importante (aunque en el ejemplo pedagógico que acompaña no lo contenga dado que se trata de un extracto desglosado del paso) porque determina el alcance de la trayectoria de la figura, y confiere energía a la secuencia coreográfica (ver Figura 10.5).



Figura 10.5 - Secuencia ejemplo del *saut assisté avec franchissement* escenificada por el profesor Sylvain Lafortune

Subsubcódigo *saut assisté avec transport*

En este caso, el salto supone acceder a la parte más alta del partenaire para, una vez recolocada la posición, iniciar un desplazamiento en el que el portador carga con toda su fuerza muscular a la bailarina. El portado aquí suele contener el ímpetu del salto porque lo más importante en este paso es el desplazamiento, y una mala

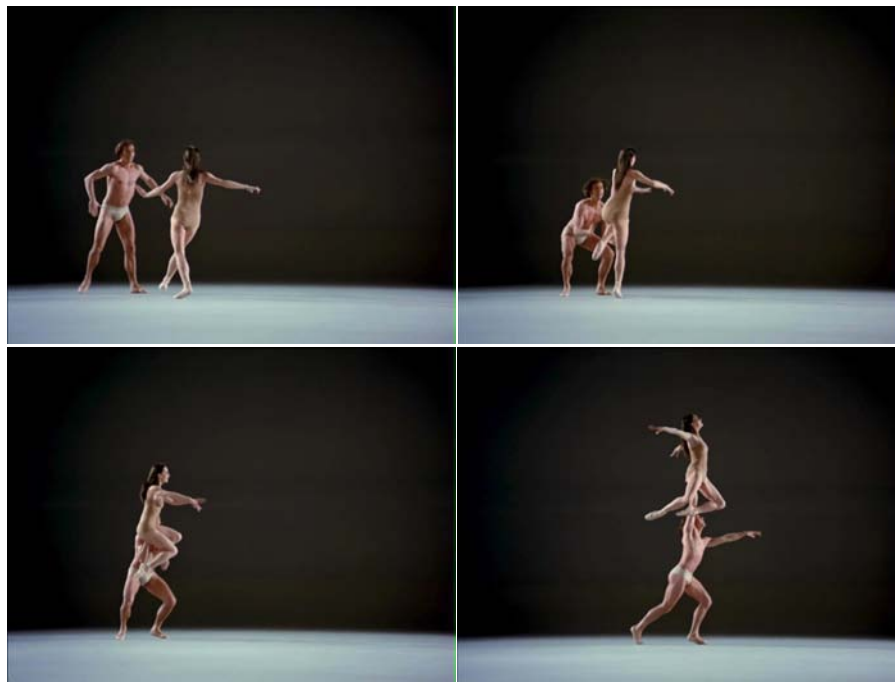


Figura 10.6 - Secuencia del *saut assisté avec transport* en el "Ballet Adagio" (1972) de Norman McLaren

colocación al inicio del paso invalidaría la figura. El bailarín-suelo en esta figura tiene el rol más activo y el esfuerzo mayor de llevar el peso del otro bailarín, y el desplazamiento en la coreografía depende ante todo del bailarín portador y los movimientos que realiza (ver Figura 10.6).

Subcódigo portador activo, portado activo

En este subcódigo el portador es activo porque hace un esfuerzo por sostener los pies del portado mientras este camina. Pero cabe señalar que el portado también es activo dado que debe mantener su posición y equilibrio, además de porque está caminando. En este caso específico, nos encontramos ante un portado que se desplaza sobre los brazos del grupo de baile como si de un trayecto paralelo respecto al suelo se tratase, mientras que el portador (el grupo de bailarines) permanece estático (ver Figura 10.7).



Figura 10.7 - Fotogramas de los portadores y el portado activos en "Pneuma" (2014) de Carolyn Carlsson

Este tipo de figura u otras del mismo estilo (ver Figura 10.8) siempre entrañan riesgo, sobre todo porque sitúa a ambas partes en un contexto de control-descontrol permanente que les obliga a mantener una concentración para con el otro parecida a los números de equilibrio acrobáticos, en los que una parte importante depende del equilibrio del partenaire portado.



Figura 10.8 - Fotograma de "WIM", de Lut Vandekeybus

Código cuerpo-suelo

En este código estudiaremos el cuerpo que constituye un soporte respecto a otro cuerpo, y cuyas funciones se asemejan a un suelo sobre el que caminar, ser transportado o simplemente para sostener al partenaire. En este código encontramos cuerpos-suelo que aguantan el peso de otros cuerpos desde la posición estática, pero también hay ejemplos de desplazamiento en los que el cuerpo portador es receptivo a los pesos y las direcciones del portado, y reacciona moviéndose por el espacio escénico para transportar a su partenaire o para modificar la posición de la figura conjunta.

Subcódigo soporte reactivo

En la danza contemporánea hay figuras de carga que multiplican al portador para construir un *porté* que descubra nuevas posibilidades coreográfico-visuales, donde el portado sea cargado por más de un partenaire a la vez. Esta figura nueva de carácter grupal presenta en muchos casos una actitud pasiva (como veremos más adelante) pero existen formas de carga reactiva que predisponen al conjunto de los bailarines que soportan al partenaire a la respuesta física ante el peso o la variabilidad del cuerpo portado.

La compañía norteamericana de danza moderna *Pilobolus* construye en la mayoría de sus piezas figuras grupales donde el conjunto de bailarines portadores llevan a cuestas a otro u otros compañeros/-as, en una suerte de juegos constructivos donde las extremidades y los cuerpos van colocándose paulatinamente hasta conseguir la figura final. Este tipo de danza, que busca la composición de planos, alturas y niveles por encima del desarrollo espacial, consigue realizar estructuras de conjunto verdaderamente interesantes como la de la Figura 10.9, donde el grupo portador carga sobre el área lumbar-cadera (y no sobre la espalda) al *partenaire* portado para ser balanceado durante unos instantes. En esta imagen, los portadores son un suelo que reacciona al peso del portado recolocándolo a través del movimiento lumbar, y tras unos segundos así descienden las cabezas a la vez que deshacen la base plana sobre la que descansaba el cuerpo del *partenaire*, y este cae rodando por sus espaldas hasta el suelo.



Figura 10.9 - Fotograma extraído del espectáculo "Pilobolus Dance Theater Repertory" (2013)

Un caso parecido a distinto nivel encontramos en la pieza “Rust” (2013) de Nacho Duato. El coreógrafo toma prestados los rodamientos sobre espalda en el suelo para desplazar al partenaire del *contact improvisation* y construye, a través de un grupo de tres bailarines, un suelo sobre el que se desliza el *partenaire* portado desde un extremo a otro hasta alcanzar el suelo al otro lado de la figura (ver Figura 10.10).



Figura 10.10 - Secuencia del suelo activo dinámico provocado por los bailarines en “Rust”, de Nacho Duato (2013)

En ambas figuras los portadores reaccionan ante el peso del partenaire para construir secuencias de movimiento o simplemente modificar la figura que componen, y en el partenaire portado encontramos una actitud absolutamente pasiva fruto de la seguridad que ofrece desplegar todo el cuerpo en posición decúbito supino sobre los portadores.

Aún cuando se trata de un solo partenaire soporte, este tipo de secuencias coreográficas muestran al bailarín portado en una situación de plena confianza con su *partenaire*. Parte de esto se debe a la dimensión de la base sobre la cual se asienta el peso del portado, y como podemos apreciar en la Figura 10.11 (perteneciente a la pieza “Le Sacre du printemps” de Béjart), la espalda completa representa un buen suelo sobre el que tumbarse sin demasiadas dudas o miedos de caer. En este caso en concreto, el hecho de que no haya un desplazamiento espacial, sino formal e in situ, hace que el portado termine por relajarse sobre la espalda del bailarín *partenaire*.



Figura 10.11 - A la izquierda, primer movimiento de carga de peso de las bailarinas; a la derecha, el paso final cuadrúpedo (Béjart; filmado por de Renesse, Bélgica, 1968).

Subcódigo soporte pasivo

En estos casos, los portadores pasivos son pasivos porque son objeto de la coreografía y no sujeto de ella. No recogen ni asisten al bailarín portado, eso no significa que no deban mantener una tonicidad muscular simplemente por cuestiones de buen uso del cuerpo y gestión del peso propio y ajeno (si esto no ocurriese, sería más doloroso). La pasividad del soporte se muestra en este sentido porque unos bailarines andan o se mueven sobre los cuerpos de otros, permaneciendo estos últimos inmóviles o impasibles ante tal injerencia (ver Figuras 10.12 y 10.13).



Figura 10.12 - Momento en que el bailarín es disparado y va rodando plegado hasta los pies del grupo que lo utiliza como pedestal (Béjart, Bélgica, 1968).



Figura 10.13 - Detalle de la postura final del dúo de bailarines, ya con el cuerpo de baile ocupando la escena (Béjart, Bélgica, 1968).

En la propuesta "Collision Course - a.k.a. Pillow Talk" (2012) de Maida Withers Dance Construction CIE., vemos como uno de los bailarines se lanza sobre la espalda de otro que se encuentra en el suelo (ver Figura

10.14). En este caso, la acción del bailarín portado es activa, precisamente porque intenta amortiguar su caída sobre el cuerpo inerte del portador que se encuentra tumbado boca abajo.

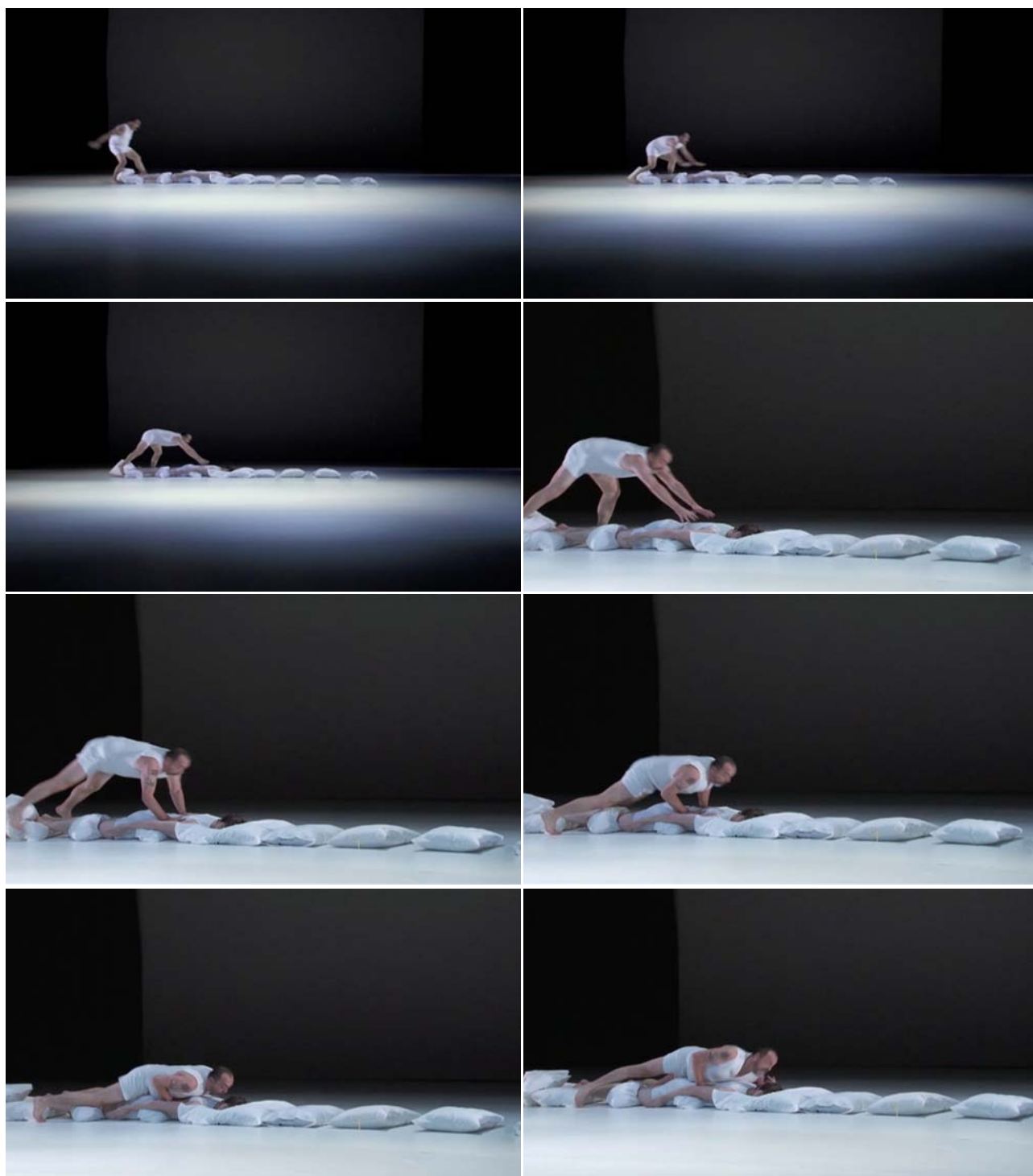


Figura 10.14 - Secuencia del lanzamiento del bailarín sobre la espalda de su partenaire en "Collision Course - a.k.a. Pillow Talk" (2012) de Maida Withers Dance Construction CIE.

En la danza tradicional también encontramos ejemplos de bailarines que ejercen de soporte pasivo para otros bailarines, tal y como se observa en algunas de las representaciones del The Georgian National Ballet "Sukhishvili". Esta compañía, fundada por Iliko Sukhishvili y Nino Ramishvili en 1945, desarrolla espectáculos donde la danza tradicional georgiana alcanza cotas acrobáticas de gran dificultad. En la Figura 10.15



Figura 10.15 - Secuencia del impulso del bailarín sobre la espalda de su partenaire, a modo de trampolín, en *The Georgian National Ballet "Sukhishvili"* (2015)

encontramos un saltos acrobático sobre la espalda de otro bailarín que actúa como trampolín, y en la Figura 10.16 este recurso se desarrolla coreográficamente sobre la espalda de dos bailarines, desde las que el bailarín activo no sólo se sirve a modo de trampolín, sino que también corre sobre ellas.



Figura 10.16 - Secuencia del impulso del bailarín sobre la espalda de dos bailarines, que actúan a modo de trampolín y suelo sobre el que correr, en *The Georgian National Ballet "Sukhishvili"* (2015)

En la *new dance* también se encuentran ejemplos de cuerpo suelo interesantes de reseñar. Tamara Cubas presenta en “Multitud” (2011) una escena en la que un grupo de bailarines ocupa el suelo del espacio escénico (en este caso, la obra se desarrolla en exteriores) y quedan a disposición de otro grupo de bailarines a modo de suelo de cuerpos, sobre los que el resto de los *partenaires* caminan de manera lenta y cuidadosa, evitando caer o que los pies toquen el suelo. Esta pieza es un experimento escénico, resultado de un laboratorio de creación de seis días que imparte Cubas para más de 50 intérpretes convocados tras un casting y que culmina con este montaje, y en el que se trabajan intensamente “la contraposición entre el individuo y la colectividad y la conexión entre ambos”, tal y como apunta la convocatoria. Esto se vislumbra en el trabajo corporal que propone Cubas, donde organiza figuras corales que reproducen mayormente movimientos de suelo o de corte atlético, alejados de la estilización de la danza clásica o moderna.

A diferencia de los otros ejemplos de cuerpo suelo reseñados, en los que el cuerpo pasivo lo es de manera puntual o fugaz, aquí los cuerpos son realmente un suelo sobre el que caminar o desplazarse, y se trata de un momento dentro de la pieza que presenta una duración considerable en términos coreográficos (ver Figura 10.17).



Figura 10.17 - Diversos fotogramas de “Multitud” (2011) de Tamara Cubas, donde observamos un amplio grupo de cuerpos suelo

Código torres y figuras compuestas

En este código se describen las figuras compuestas llevadas a cabo por bailarines que mediante la construcción de formas que suponen la disposición de unos cuerpos sobre otros, se inscriben dentro de la danza escénica u otras expresiones corporales de corte popular insertas en festejos culturales.

Como ejemplo de danza escénica, encontramos las construcciones simples de Maurice Béjart en la versión filmada de "Le Sacre du Printemps" (1968), en las que dos bailarines sostienen sobre sus hombros a un tercero que toma una posición de sentado sobre un trono con los brazos y las piernas abiertos (ver Figura 10.18).



Figura 10.18 - Cuadro principal de este movimiento en "Le Sacre du Printemps" de Béjart, filmado por de Renesse (1968)

Este tipo de construcciones humanas alcanzan una gran notoriedad y uso en la escena occidental durante la segunda mitad del siglo XX. Otro ejemplo en ese sentido lo encontramos en las primeras piezas del grupo *Pilobolus Dance Theatre*, una de las compañías norteamericanas más aclamadas de la danza moderna tardía que surgió en el año 1971 y que se caracteriza por presentar coreografías con una alta interacción física entre los bailarines y una fuerte presencia de figuras de contorsionismo que requieren de una fuerza, flexibilidad y atletismo extremos por parte del cuerpo de ejecutantes (ver Figura 10.19). El resultado en escena de sus propuestas suele ser espectacular, y la composición coreográfica basa la mayor parte de su trabajo en el construir, deconstruir y transicionar de las figuras humanas que de manera consecutiva y ordenadamente los

bailarines van componiendo en el escenario: “since its early years, the purest Pilobolus experiences have involved metamorphosis. We see both physicality and illusion. Bodies become imagery, and one image merges into another, poetically, inexplicably.”¹ (MacCaulay, 2008)



Figura 10.19 - Arriba, imagen del espectáculo de *Pilobolus Dance Theatre* “Monkshood’s Farewell” (1974); abajo, “Memento Mori” (2006)

¹ Extraído de : <http://www.nytimes.com/2008/07/10/arts/dance/10pilo.html>

Los bien conocidos “castells” catalanes tienen en la Muixeranga de la localidad valenciana de Algemesí el antecedente histórico de su fiesta. También conocida en Catalunya como “ball dels valencians” (ver Figura 10.20), este tipo de construcción o torre humana, declarada Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en el año 2011, se realiza en honor a la Virgen de la Salud de esta localidad de la Ribera Alta desde el siglo XVIII, tal y como recogen las crónicas más antiguas aún conservadas² (en el *Llibres de Comptes de la Vila* de 1733 aparecen recogidos los sueldos de los tocadores de dulzaina que acompañaban musicalmente a las torres), aunque dada su maestría y la presencia constante de este tipo de manifestación en los festejos culturales reseñados, se calcula que estas torres presentan un origen mucho más antiguo.

En este caso, las torres se conforman de diferentes alturas, siendo la amplia base de esta construcción conformada por hombres y mujeres la que sustenta y sirve de suelo a los participantes que, elevándose sobre los hombros de sus compañeros, llegan a alcanzar hasta los 15 metros de altura (cifra del último record del concurso de “castells” de Tarragona del año 2016).



Figura 10.20 - La Muixeranga d'Algemesí durante la noche de la Festa

² Extraído de: <http://www.festesreus.cat/ca/ball-de-valencians.html>; http://www.muixeranga.org/Que_es.html



Figura 10.21 - Dos castellers de la Muixeranga d'Alghemesí, acompañados por la dulzaina y el tabal, en una representación escénica

En la Muixeranga las torres humanas se construyen accediendo a los hombros del partenaire escalando a través de su espalda, y colocando la base de los pies sobre sus hombros para alcanzar la verticalidad sirviéndose de estos como un suelo sobre el que levantarse. Al igual que ocurre en la Figura 10.19, donde la bailarina está de pie sujetando su cuerpo erguido sobre el pecho del bailarín, en las Figuras 10.20 y 10.21 observamos la posición de equilibrio que esta construcción humana entraña.

Código recogida de salto y amortiguaciones

Este código está desarrollado en la categoría de cambios de altura corporal - descenso acompañado de partenaire, dentro de la Parte I de esta investigación.

Discusión

El utilizar otros cuerpos como soporte ha sido una técnica que ya ha aparecido en el ballet decimonónico, creando una serie de figuras, sobre todo en los *pas-de-deux*. Aquí suele ser una figura abstracta, a diferencia de la utilización del suelo que siempre presenta una función figurativa dentro de la danza académica. Dicho de otro modo, la elevación por *porté* es más simbólico que otra cosa en el ballet, pero siempre es del hombre a la mujer. Como contraejemplo, el *pas-de-deux* de Roland Petit entre dos hombres (ver Figura 10.22), donde no encontramos *porté*, ni *saut assisté*, etc.



Figura 10.22 - Marian Walter y Rainer Krenstetter en *Le Combat des Anges*, contenido en la pieza coreográfica de 1974 "Proust ou les intermittences du cœur" de Roland Petit

Todo esto necesita un aprendizaje técnico, tanto si eres portador como portado. En el ballet supone uno de los pasos de virtuosismo donde los bailarines lucen su fuerza y su liviandad; en el *contact improvisation*, esa es la base de su lenguaje de escucha de los pesos.

La danza moderna no utiliza sistemáticamente esta posibilidad. Martha Graham, Doris Humphrey o Mary Wigman no tienen desarrollado una técnica o lenguaje basado en el apoyo de un cuerpo sobre otro.

Béjart lo reintroduce utilizando bases del ballet clásico y otras figuras «modernas», y a diferencia del ballet clásico donde la meta es representar la elevación, ligereza, fusión de la pareja chica-portada chico-portador, en Béjart vemos una simbolización muy fuerte del dominio, opresión, y relaciones de fuerza en general.

En ese sentido, es la *new dance* la que explora las posibilidades del apoyo en otros cuerpos a través del *contact* (Brozas, 2000, p 310). Es una técnica en la que podemos hablar de suelo humano con el reparto de apoyos de unos a otros (suelo reactivo).

Tanto a nivel de simbolismo como a nivel de técnica y tipos de figura, hay grandes diferencias entre las escuelas. Pero en general, cuando un bailarín se apoya en otro, ambos forman conjuntamente parte de la coreografía. Es un suelo activo inteligente, que puede ser más activo o reactivo.



Figura 10.23 - Imagen de "Ceremony of Us" (1969) de Anna Halprin, en el *San Francisco Dancers' Workshop and Studio Watts School for the Arts*.

La revolución que introduce la danza, y que es el único caso en que podemos hablar de suelo humano, es cuando el portador es pasivo y está en el suelo. Aquí es donde realmente tenemos un suelo humano, una persona alfombra (ver Figura 10.23). Esto tiene una carga simbólica muy fuerte y solamente lo vemos aparecer a partir de la danza moderna tardía. Todas las otras situaciones de portador activo, en diferentes circunstancias, existen en el ballet clásico e incluso en las danzas tradicionales cuando generalmente el hombre porta a la mujer para realizar diferentes figuras. Lo hemos introducido aquí como suelo humano pero más como una extensión que como algo relacionado con el suelo humano.

Categoría tipos de suelo en la videodanza

Código suelo soporte neutro _____	496
Subcódigo suelo escénico -----	496
Subcódigo suelo de interior industrial como sustitución del escenario -----	496
Código soporte natural _____	497
Subcódigo suelo de interior específico-----	497
Subcódigo suelo de exterior urbano-----	497
Subcódigo suelo de exterior de naturaleza -----	498
Código de suelo reactivo _____	498
Subcódigo suelo matérico-----	498
Subcódigo suelo matérico lienzo -----	500
Subcódigo suelo gráfico lienzo -----	501
Subcódigo suelo móvil o elástico-----	501
Código de suelo ausente _____	502
Subcódigo flotación-----	502
Subcódigo suelo inexistente -----	503
Subcódigo suelo invisibilizado -----	504
Subcódigo suelo fuera de campo-----	505

Categoría tipos de suelo en la videodanza

Esta categoría recoge resultados del estudio que se publicó en Payri & Arnal (2016). Aquí nos centramos en el estudio del suelo en la videodanza actual, analizando entre otros las obras recientemente seleccionadas en festivales o concursos para detectar los tipos de suelo, su función y su representación en pantalla. Podemos considerar que la videodanza abre toda una nueva serie de posibilidades en los tipos de suelo y su utilización, por el simple hecho de que podemos abandonar el espacio escénico del teatro para ir a cualquier sitio específico. Pero además, la videodanza libera el punto de vista fijo del espectador teatral a través de la captación por la cámara, con planos de detalle, angulaciones, alturas, y también los efectos de postproducción simples, como una inversión de la pantalla, o más complejos como efectos visuales especiales, utilización de cromas y transformaciones varias. Existen incluso festivales de videodanza que prefieren o exigen obras rodadas en sitios específicos, marcando así un interés por espacios fuera del escenario teatral, y nuestra investigación se centra en saber si esos suelos específicos juegan un papel añadido en la videodanza. Así pues, hemos analizado las videodanzas recientes seleccionadas en festivales para destacar las categorías y códigos (según la terminología de Saldaña, 2009) relativos al suelo, ampliando nuestro análisis a obras de referencia que destaquen por un uso específico del suelo. En el cuerpo del texto damos los resultados de estas categorías enlazándolas con las obras analizadas, y en la medida de lo posible realizando un análisis sumativo del contenido (Hsieh & Shannon, 2005, p.1285), para cuantificar el uso real de las categorías del suelo.

Nos centramos en la categoría “tipo de suelo”, distinguiendo 4 códigos principales: suelo soporte neutro, suelo soporte natural, suelo reactivo y suelo ausente, que a su vez vamos a separar en los subcódigos que detallamos a continuación.

Código suelo soporte neutro

Reunimos en el código de suelo como soporte neutro las obras de danza audiovisual donde el suelo no adquiere ningún significado particular, tratándose del suelo donde comúnmente se baila en la danza escénica.

Subcódigo suelo escénico

El suelo escénico neutro, generalmente de linóleoum, es típicamente el suelo teatral, y en este caso la danza audiovisual no se separa del espacio escénico originario. Es un suelo que simplemente sirve de soporte para los bailarines, sin añadir una carga funcional, dramática o narrativa específicas (Figura 11.).



Figura 11. - Suelo soporte neutro de linoleum en "Enemy Within" (2013), de Anderson (USA) a la izquierda, y de cemento en "Arena" (2013), de Shemy (Israel) a la derecha

Subcódigo suelo de interior industrial como sustitución del escenario

En la danza audiovisual existe una tendencia de moda en escoger hangares o sitios industriales abandonados con un suelo rugoso y con textura, lugares que cumplen una función preferentemente estética reemplazando el teatro por una especie de sustituto teatral. En esta operación, el suelo sigue siendo un mero soporte ya que el lugar no añade otra significación a la obra. En este caso hemos clasificado el suelo de estos interiores industriales como subcódigo dentro del código de suelo neutro. También cabría la posibilidad de considerar este subcódigo dentro del código de soporte natural, considerando que estas naves son un lugar específico (Figura 11.2).



Figura 11.2 - Suelos de interiores industriales en Painted (2011), de McDowall (Canada); y a la izquierda, en "Can you and I really dance together" (2013), de Halawi (Líbano), a la derecha

Código soporte natural

Agrupamos aquí todos los suelos de lugares específicos fuera del espacio teatral. Generalmente se pueden categorizar en exteriores urbanos o de naturaleza, e interiores urbanos. Dentro de este código, los suelos de interior que corresponden a lugares reales, con una función en el videodanza tales como oficinas, casas, etc... y el espectador es consciente del aporte realista de estos suelos reconocibles.

Subcódigo suelo de interior específico

Este tipo de subcódigo de suelo interior específico responde a una voluntad de realismo. En la Figura 11.3, podemos distinguir dos casos: en "The window of the 11th floor", la coreografía se desarrolla en el interior doméstico de un apartamento urbano, de la misma manera que podría hacerse en un teatro. Por oposición, en "Europe endless", los bailarines deambulan por los diferentes espacios de la sede de el Parlamento Europeo, y en cada caso, el suelo determina las acciones y el tipo de movimiento de los bailarines, según estemos en una sala de archivos, en una recepción, en escaleras mecánicas o pasillos aéreos. La utilización de suelo en interiores específicos depende de la voluntad de utilizar los espacios por sus características y por el significado que conllevan.



Figura 11.3 - A la izquierda, suelo de un apartamento urbano en "The window of the 11th floor" (2013), de Metcalf (USA), y a la derecha personajes en el suelo de una sala de archivos en "Europe endless" (2014), de Cembrero & Piquer, (Bélgica-Alemania)

Subcódigo suelo de exterior urbano

Al poder salir a exteriores, la danza audiovisual realmente se libera del escenario, y en general, las obras estudiadas suelen escoger entornos realistas de calles con aceras por las que se desplazan los bailarines. El suelo sigue teniendo una función de soporte para la danza bípeda con calzado, en la que aporta realismo de



Figura 11.4 - Suelo soporte realista exterior urbano en "Vanishing Points" (2014), de Carino (Canada), a la izquierda; y a la derecha en "Farewell" (2014), de Turkel (Turquía-Países Bajos)

la misma manera que aporta realismo la indumentaria de los participantes. Aquí la danza toma la ciudad gracias al medio audiovisual (ver Figura 11.4).

Subcódigo suelo de exterior de naturaleza

De la misma manera que para el suelo urbano, aquí la danza toma los exteriores naturales tal y como vemos en la Figura 11.5. El suelo sigue siendo un soporte para la danza, generalmente bípeda, pero donde aparecen más puntos de contacto con el suelo que en el exterior urbano. De nuevo el suelo tiene una función de realismo en función del lugar donde se rueda.



Figura 11.5 - Suelo de exterior de naturaleza en "Dream the down" (2011), de Jan & Skirnik (Eslovenia); a la izquierda y a la derecha en "Calm before the storm" (2013), de Stojanovic (Países Bajos)

Código de suelo reactivo

En este código hemos reunido todas las apariciones de suelos que interactúan con el bailarín y forman así parte de la coreografía o de los resultados visuales. Suelen suponer una ruptura más clara entre la danza audiovisual y la danza escénica, ya que no solamente tenemos materias no disponibles fácilmente en el teatro, sino que además podemos observar las interacciones cuerpo-suelo a través de la cámara y los puntos de vista que adopta.

Subcódigo suelo matérico

Con el adjetivo "matérico", hacemos referencia a la terminología propia de las bellas artes, ya que lo matérico es lo relativo a los materiales utilizados en la obra de arte o también las obras que emplean como medio de expresión materiales distintos a los utilizados tradicionalmente en la obra de arte. Sorprende que en la revisión de las obras actuales de videodanza seleccionadas en *Cinedans*, prácticamente no se utilizan las propiedades del suelo como materia excepto en "Waterdrops" (2013) donde el agua cubre el escenario (Figura 11.6).



Figura 11.6 - A la izquierda, suelo matérico de agua en "Waterdrops" (2013), de Kaftira & Arques (Países Bajos); a la derecha, en "Tides" (1982), de Greenfield (USA)

Luce Irigaray (citada por Hunter, 2015, p.216) teoriza el concepto de "suelo líquido que resiste frente a la estabilidad, fijeza, centricidad y linealidad" e indica que el flujo del líquido influye en el flujo del cuerpo y su coreografía. La exploración del suelo matérico es más profunda en la obra de Amy Greenfield, donde pretende hacer una exploración de los cuatro elementos (Haller 2012, p.49) con "Element" utilizando la tierra (fig. 7) y "Tides" el agua (fig. 6). En el caso de Greenfield, el cuerpo se funde con la materia del suelo, y reacciona a sus propiedades de viscosidad y a su energía, ya que en "Tides" se buscó un día de olas fuertes después de un huracán en el Atlántico (Haller 2012, p.118). Cindy van Acker también explora las propiedades de resistencia y viscosidad de la nieve haciendo una coreografía enteramente en el suelo en "Obvie" (Figura 11.7).



Figura 11.7 - A la izquierda, suelo matérico de barro en "Element" (1973) de Greenfield (USA) ; a la derecha, suelo matérico de nieve en "Obvie" (2010), de Valenti & Van Acker (Suiza)

Separamos pues el "suelo matérico" (código "suelo reactivo") del "suelo exterior de naturaleza" (código "suelo soporte") aunque ambos puedan coincidir en lugares naturales, ya que el suelo matérico crea la coreografía basándose en la materia del suelo, mientras que los ejemplos de "suelo exterior de naturaleza" podrían ser bailados en un espacio escénico sin modificar la coreografía.

Thierry de Mey utiliza también las propiedades materiales del suelo en sus obras audiovisuales como "Prélude à la mer" (Figura 11.8) o "Love Sonnets" (Figura 11.9), en la que los bailarines danzan entre unas montañas de tejas rotas, donde las resistencias o al contrario, los deslizamientos propiciados por este material, son parte íntegra de la coreografía. Además, la banda sonora recalca el sonido de las acciones sobre el suelo con "una música de tejas quebradas bajo los pasos" (Aubenas, 2006, p.78). Walon recalca que tanto

el ruido del suelo-teja, como los planos de detalle al suelo, aumenta la sensación táctil del espectador y la transmisión del peso del bailarín y su contacto con el suelo (2015, p.17).



Figura 11.8 - Fotograma compuesto de "Prélude à la mer" (2009), De Mey (Bélgica)



Figura 11.9 - Dos fotogramas de "Love Sonnets" (1993), De Mey (Bélgica)

Subcódigo suelo matérico lienzo

Supone en cierto modo una innovación de la videodanza, en el sentido que requiere un punto de vista no factible en el teatro. Podemos distinguir dos tipos de suelo lienzo: aquel en el que se dibuja o se aplica pintura, y el suelo maleable, que permite hendir dibujando con los surcos o los trazos que va dejando la acción del bailarín. En "Fase", Anne Teresa de Keersmaecker danza sobre un suelo arenoso y por tanto "imprimible" (Walon, 2015, p.17) donde va dibujando una rosácea (Figura 11.10).



Figura 11.10 - Dos fotogramas de "Fase" (2002), De Mey (Bélgica)

Aubenas (2005, p.84) recalca la importancia de la filmación vertical que muestra el suelo y la figura que se va creando, como traza gráfica del movimiento de la bailarina, y efectivamente, el suelo-lienzo requiere de un plano cenital para observarlo como lienzo (Figura 11.10, derecha). En la Figura 11.8 también podemos observar que el plano cenital nos revela las improntas que han dejado los bailarines con su movimiento en el suelo, aunque no tengan la misma intención gráfica que en “Fase”.

Subcódigo suelo gráfico lienzo

Otro tipo de utilización del suelo como lienzo es cuando las proyecciones o grafismos del propio suelo sirven para la composición visual global de la coreografía que se suele rodar en plano cenital como en “Circle” y “Dervishes” (Figura 11.11) donde en ambos casos tenemos una danza basada en el movimiento circular de tipo derviche con presencia de un elemento gráfico en el suelo (círculo, cruz) que determina la coreografía.

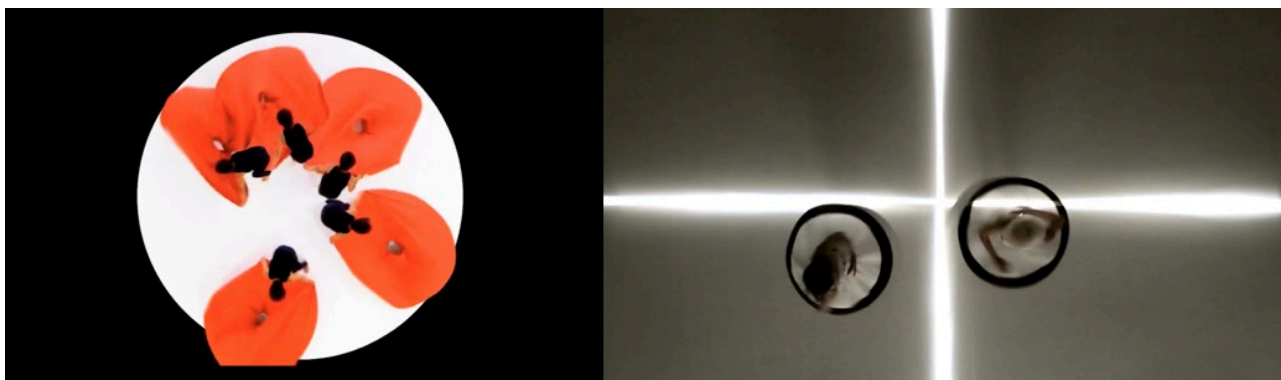


Figura 11.11 - A la izquierda, fotograma de suelo gráfico en plano cenital en “Circle” (2015), de Alkan (Turquia) ; a la derecha, en “Dervishes” (2012), de Muna (USA)

Subcódigo suelo móvil o elástico

La utilización de suelos móviles o de trampolines o elementos elásticos puede ser un elemento escénico no particularmente ligado a la danza audiovisual, como es el caso de las dos obras seleccionadas en *Cinedans* que utilizan estos elementos (Figura 11.12a). En las obras de lugares específicos se puede jugar con suelos móviles como escaleras mecánicas que imponen un ritmo y un desplazamiento.



Figura 11.12a - A la izquierda suelo móvil en “Lean on me” (2013), de Wan (USA) ; a la derecha, suelo elástico en “Flip” (2013), de Silvennoinen (Finlandia)



Figura 11.12b - Análisis de movimiento del suelo en "Royal Wedding" (1951), de Donen (USA), realizado por Fott (s.f.)

Existen otros efectos propios de la danza audiovisual como cuando la cámara está fijada al suelo móvil, como es el caso de "Royal Wedding" (Figura 11.12b) donde el director Stanley Donen hizo crear un escenario montado sobre una estructura que puede girar sobre su eje, y con la cámara fijada al eje del escenario, de modo que el suelo permanece en lo bajo de la pantalla, y cuando el escenario gira, parece que el bailarín vaya deambulando por paredes y techo, desafiando la gravedad y la verticalidad.

Código de suelo ausente

Subcódigo flotación

Uno de los recursos de rodaje que ha utilizado la danza audiovisual es la inmersión en el medio acuático, con rodajes submarinos como se puede ver en la Figura 11.13. En el caso submarino tenemos varias diferencias en cuanto al suelo respecto a un rodaje convencional: primero, los personajes flotan y no se adhieren al suelo, en una pseudo-ingravidez; segundo, aparece en pantalla la superficie del agua que actúa a la vez como techo de la escena, pero también como un nuevo suelo, ya que el cuerpo es atraído por la



Figura 11.13 - Flotación en "Bodrum Dream" (2013), de Turkel (Turquia) a la izquierda, y a la derecha en "Single Breath" (2013), de Turkel, (Turquia)

superficie con una gravedad invertida y básicamente la inmersión y buceo bajo la superficie marina es como

un equivalente invertido del salto en la superficie terrestre, aunque el bailarín pueda mantenerse suspendido al actuar sobre el agua, a diferencia del medio aéreo donde el cuerpo no consigue sostenerse actuando sobre el aire. Finalmente, tenemos el suelo formado por el lecho marino, que utilizan ciertas coreografías submarinas (cf “Bodrum Dream”, Figura 11.13).



Figura 11.14 - A la izquierda, flotación en “In defiance of gravity” (2010), de Muna (USA); y a la derecha, en “Floater” (2012), de de Krijger (Países Bajos)

Otro caso de suelo ausente de este subcódigo flotación-ingravidez lo tenemos cuando los cuerpos aparecen en un momento de salto, caída o suspensión, sin referencia al suelo, ya que solamente aparece el cuerpo en el plano. En el caso de “In defiance of gravity” y “Floater” (Figura 11.14) tenemos unos cuerpos que parecen flotar en un fondo negro, un espacio ausente.

Subcódigo suelo inexistente

En varios tipos de danza audiovisual no existe un suelo propiamente dicho, ya sea porque estamos en una representación gráfica bidimensional como es el caso de la animación de “Stone Dance” o un montaje de recortes fotográficos en una superficie plana como en “Breakadventure” (Figura 11.15).

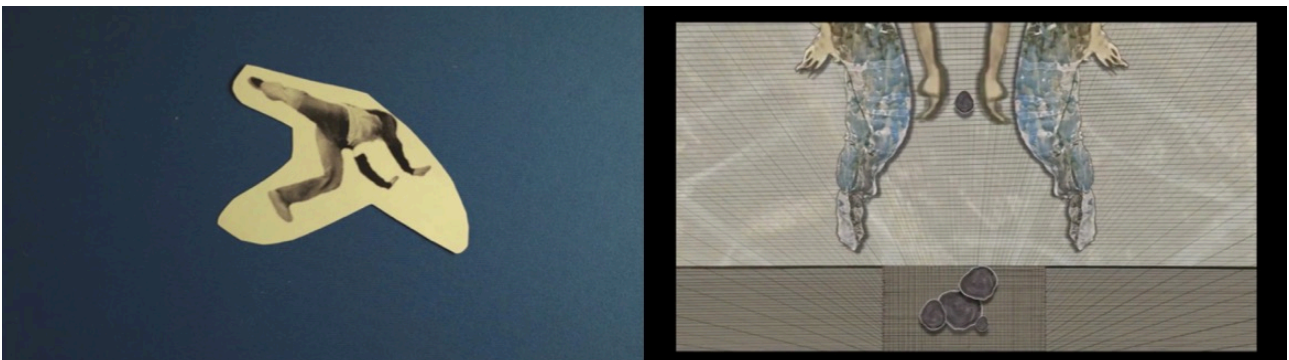


Figura 11.15 - A la izquierda, suelo inexistente en “Breakadventure” (2012), de Krasik (Alemania); y a la derecha, en “Stone Dance” (2012), de Kooter (Países Bajos)

Igualmente, otras obras de danza audiovisual utilizan montajes de postproducción (“Metaphysical Paintings”) o grabación de elementos proyectados en diferentes pantallas o soportes como en “20Hz-750THz” (Figura 11.16) donde simplemente no existe la noción del suelo.

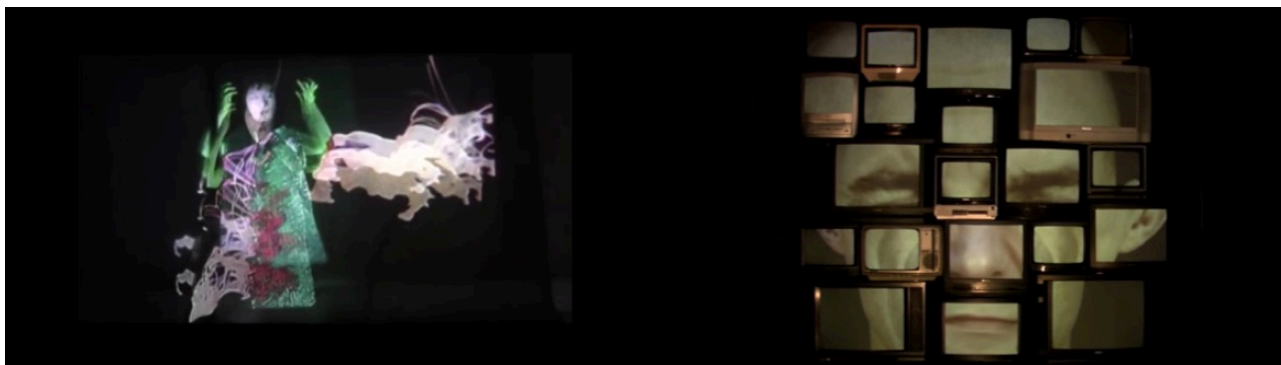


Figura 11.16 - A la izquierda, suelo inexistente en "Metaphysical Paintings" (2011), de Rose (USA); y a la derecha, en "20Hz-750THz" (2009), de Vieverich (Países Bajos)

Subcódigo suelo invisibilizado

Uno de los recursos que tiene la danza audiovisual es hacer que el suelo sea invisible, ya sea por técnicas de iluminación en rodaje, o utilizando técnicas de postproducción como el croma. Un pionero de la invisibilización del suelo por técnicas de iluminación durante el rodaje es Norman McLaren con una obra como "Pas de deux" (1968) o "Narcisse" (1983) (Figura 11.17). Por los movimientos y el peso del cuerpo, el espectador es aún consciente de que hay una gravedad y un suelo que no se ve (en estos casos, McLaren ha optado por un fondo negro absoluto) aunque cuando el director utiliza evoluciones o superposiciones más

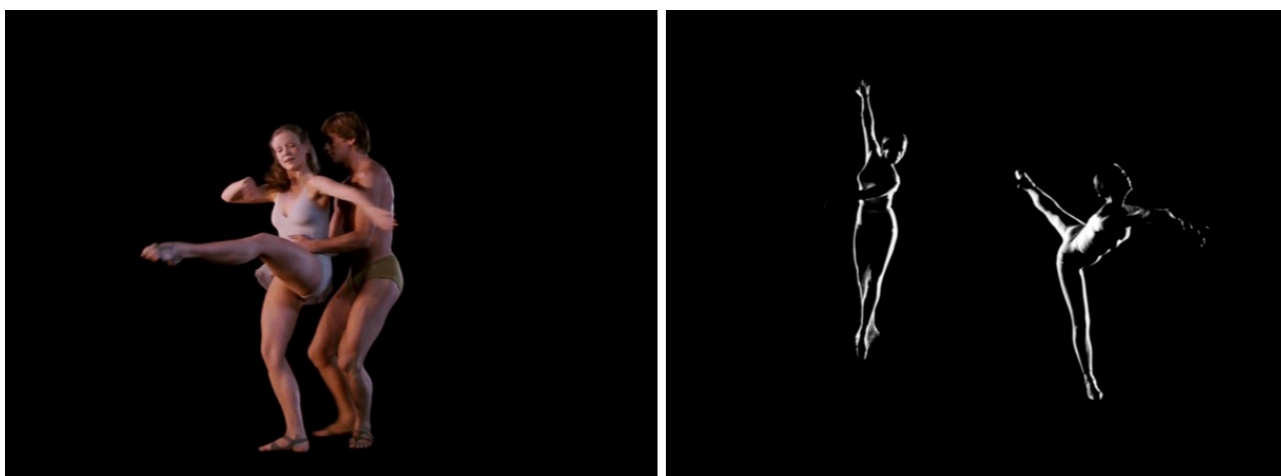


Figura 11.17 - A la izquierda, suelo invisibilizado en "Narcisse" (1983), de McLaren (Canada); y a la derecha, en "Pas de deux" (1968), de McLaren (Canada)

avanzadas, el espectador puede pasar a ver figuras más abstractas sobre un lienzo negro.

Los ejemplos encontrados entre las obras seleccionadas en *Cinedans* utilizan siempre el suelo/fondo negro para invisibilizar el suelo. Podemos encontrar otros tipos de tratamiento de color como en "Lotus Story" (ver Figura 11.18) donde el personaje parece estar en un mundo bidimensional con suelo inexistente hasta que se esparcen elementos en el suelo y tomamos consciencia de la profundidad. Este tipo de suelo invisibilizado, quizás realizado con un croma, parece empobrecer la composición visual sin crear una sensación de extrañeza o de ingravidez.

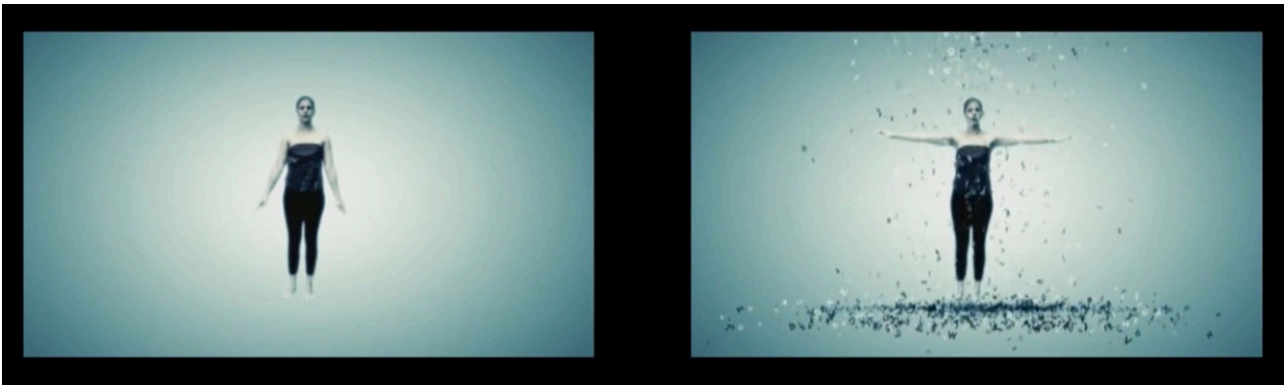


Figura 11.18 - Dos fotogramas de suelo invisibilizado en "Lotus Story" (2012), de Murti (Indonesia)

Subcódigo suelo fuera de campo

Un elemento que diferencia intrínsecamente la danza audiovisual de la danza escénica es la utilización de planos de detalle o planos cortos, que para el espectador escénico únicamente dispone del plano general de todo el escenario. En algunas obras, el suelo no aparece porque el encuadre lo elimina como es el caso del "Preludio a una invocación" (Figura 11.19) en el que solamente aparecen planos de las manos y de los brazos elevados, con barridos de cámara por la parte superior del cuerpo para indicar una voluntad de invocación hacia lo superior y elevado. También "In defiance of gravity" (código de flotación), cuyo ejemplo encontramos en la Figura 11.14, el suelo permanece fuera de campo ya que los cuerpos son grabados solamente en el punto álgido del salto.

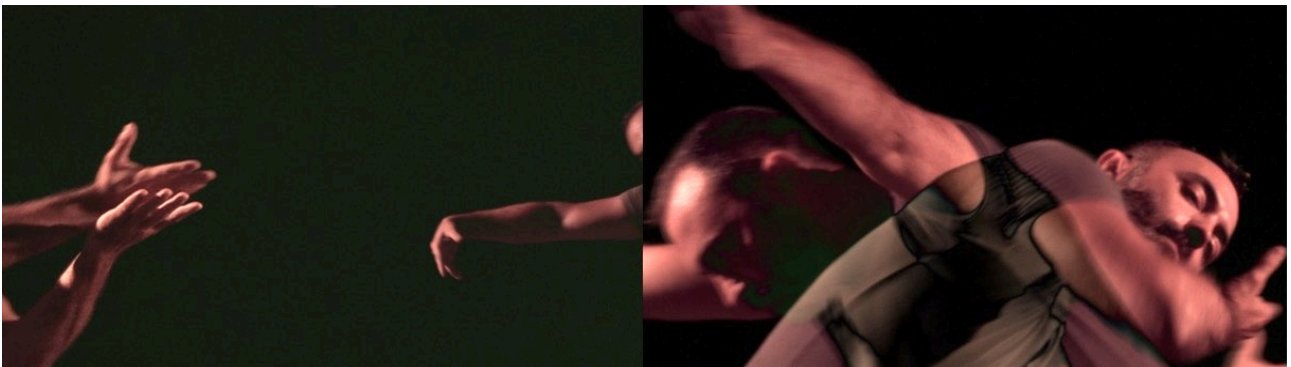


Figura 11.19 - Dos fotogramas con suelo fuera de campo en "Preludio a una invocación" (2016), de Payri (España)

Parte III. Metacategoría de la representación y perspectiva

Categoría representación de los ejes del cuerpo

Código dorso-ventral _____	511
Subcódigo dorso-ventral erguido y cámara horizontal -----	511
Subcódigo dorso-ventral tumbado y cámara horizontal -----	511
Código craneo-caudal tumbado _____	512
Subcódigo craneo-caudal horizontal con un escorzo de pie -----	513
Subcódigo craneo-caudal horizontal con un escorzo de cabeza -----	514
Código latero-lateral _____	514
Subcódigo latero-lateral vertical -----	514
Subcódigo latero-lateral horizontal -----	515

Categoría representación de los ejes del cuerpo

En esta categoría analizamos la representación de los ejes del cuerpo. En este punto, resulta importante distinguir dos conceptos diferentes:

- el eje o plano de representación del cuerpo humano (ver Figura 12.)
- el eje o plano de la cámara respecto a la horizontalidad (que veremos en la categoría correspondiente)

Estos ejes describen posiciones donde el cuerpo está extendido (tanto si está de pie como tumbado)

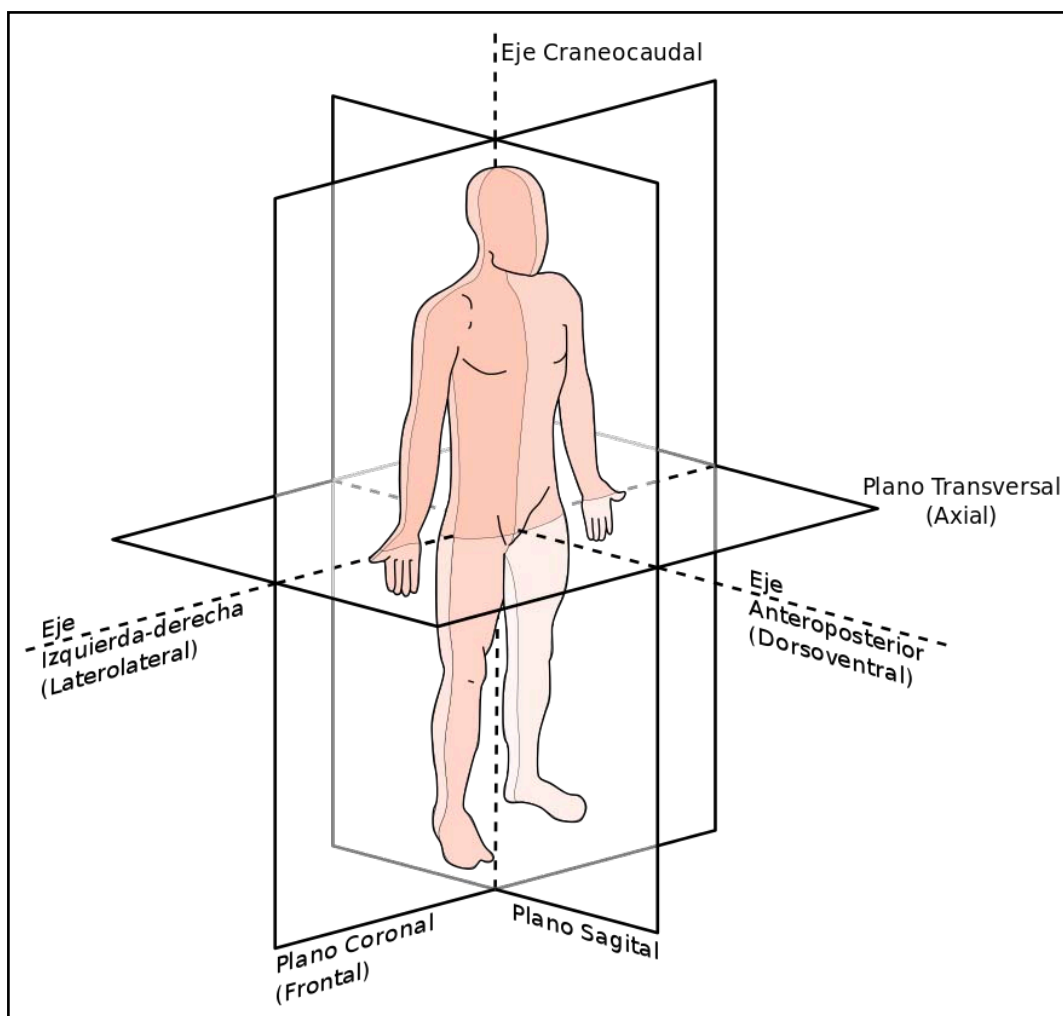


Figura 12.- Ejes y planos anatómicos del cuerpo humano (Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Plano_anat%C3%B3mico)

En nuestro estudio sobre el uso del suelo los dos conceptos no son idénticos como puede ser en la representación audiovisual usual, donde el cuerpo está en vertical y la angulación de la cámara corresponde a la angulación de representación del cuerpo.

Los coreógrafos, al utilizar el suelo, deben pensar el ángulo de visión del espectador (ya sea en escena o en pantalla) porque la representación está optimizada para la posición bípeda vertical.

Uno de los pioneros en análisis del movimiento corporal de animales y humanos fue Eadweard Muybridge. Lo relevante de sus tomas es que desarrolló un sistema para capturar el movimiento en la fotografía.

Vemos en ambas imágenes (figuras 12.2 y 12.3) que toma dos puntos de vista para analizar el movimiento cuadrúpedo animal en acción de correr y el humano realizando una acrobacia sobre dos manos con acceso al suelo.

Los dos ejes que toma en las fotografías son:

- perpendicular al sentido del desplazamiento del perro, o al movimiento vertical del humano
- en el eje de dirección del movimiento

Podemos apreciar que es la toma perpendicular la que nos da más cantidad de información sobre el movimiento, y que seguramente es la que se debe privilegiar en la representación coreográfica. Según los ejes anatómicos, se trata de una representación en ambos casos latero-lateral. Para la posición frontal, en el caso del humano podemos decir que es dorso-ventral pero en el caso del cuadrúpedo carecemos de una descripción de ese eje.

Conviene indicar también que en la secuencia del hombre, pasa de la representación del eje dorso-ventral al craneo-caudal desde los pies.

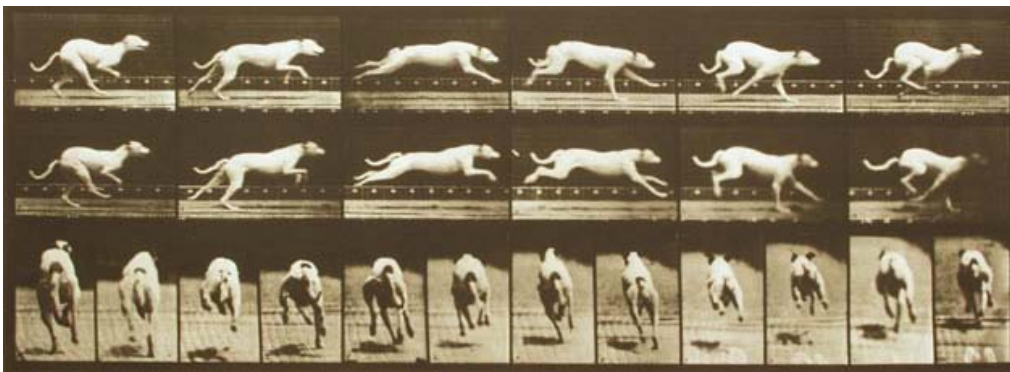


Figura 12.2 - Secuencia de fotografías de Muybridge que analizan la acción de correr de un perro.
Recuperado de: <http://proyectoidis.org/eadward-muybridge/>

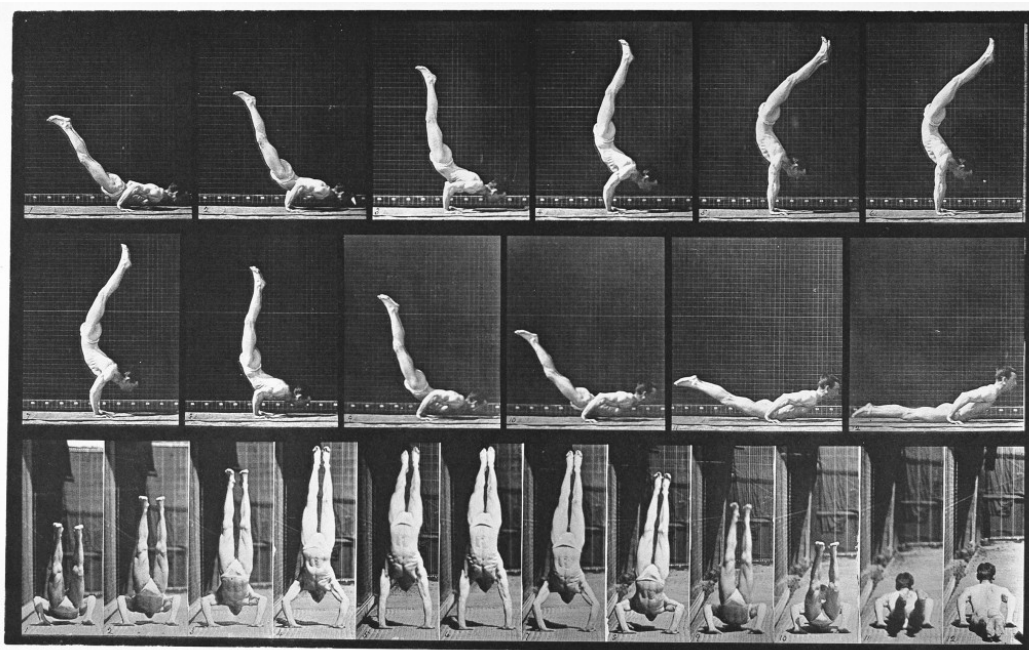


Figura 12.3 - Secuencia de fotografías de Muybridge que analizan el movimiento de elevación y descenso de un hombre sobre sus dos manos. Recuperado de: <http://proyectoidis.org/eadward-muybridge/>

A partir de ahora, vamos a definir los diferentes combinaciones del eje de cámara (o eje de visión del espectador) y del eje anatómico de representación del cuerpo humano, teniendo en cuenta que tomamos las combinaciones principales sin insistir en posiciones complejas como la de acurrucado, la cuadrúpeda o la de torsión en espiral.

Código dorso-ventral

Subcódigo dorso-ventral erguido y cámara horizontal

En este código encontramos representaciones donde el cuerpo humano está de pie, y de cara al público. La cámara o el ángulo de visión está en el eje dorso-ventral (ver Figura 12.4).

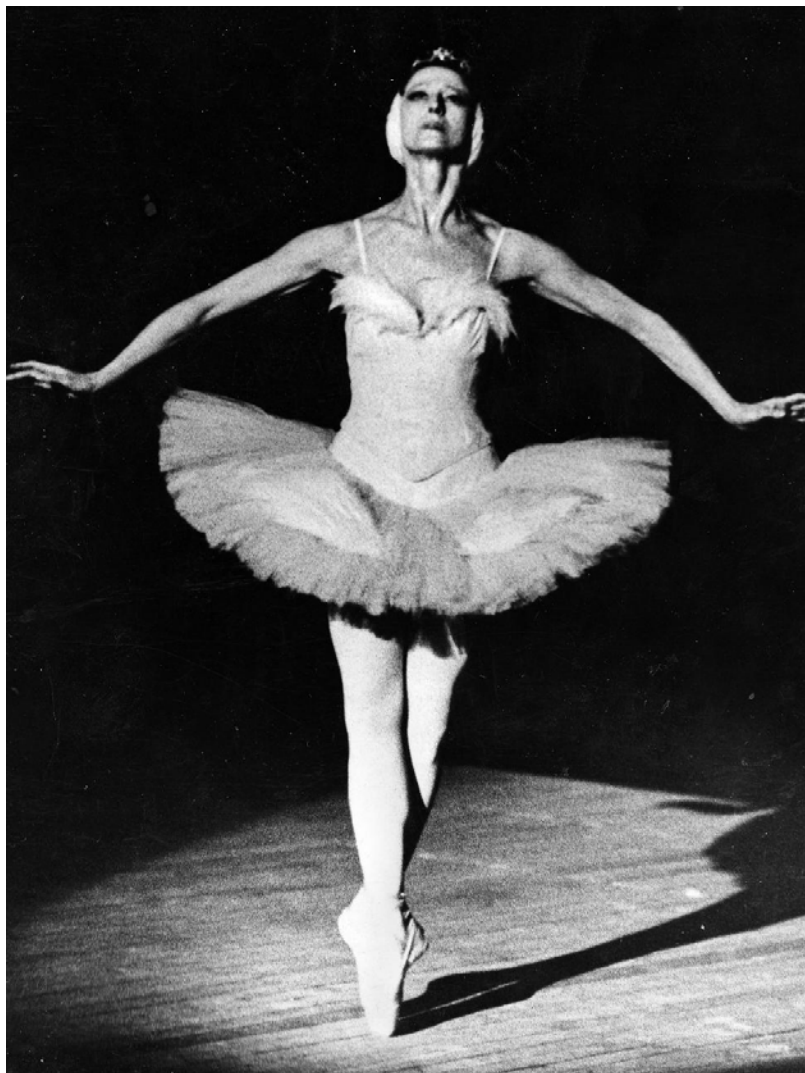


Figura 12.4 - Maya Plisetskaya en representación dorso-ventral vertical

Subcódigo dorso-ventral tumbado y cámara horizontal

En el siguiente ejemplo vemos que la representación de la caída de Doris Humphrey parte de la representación dorso-ventral vertical para llegar a la dorso-ventral horizontal. Aquí la representación es

diferente de la de Muybridge, que tiene una representación latero-lateral del hombre, porque su caída es según el eje dorso-ventral, es decir según el plano sagital. En cambio Humphrey inventa la caída lateral (según el plano coronal) y para optimizar la representación se utiliza el eje de cámara dorso-ventral (ver Figura 12.5).

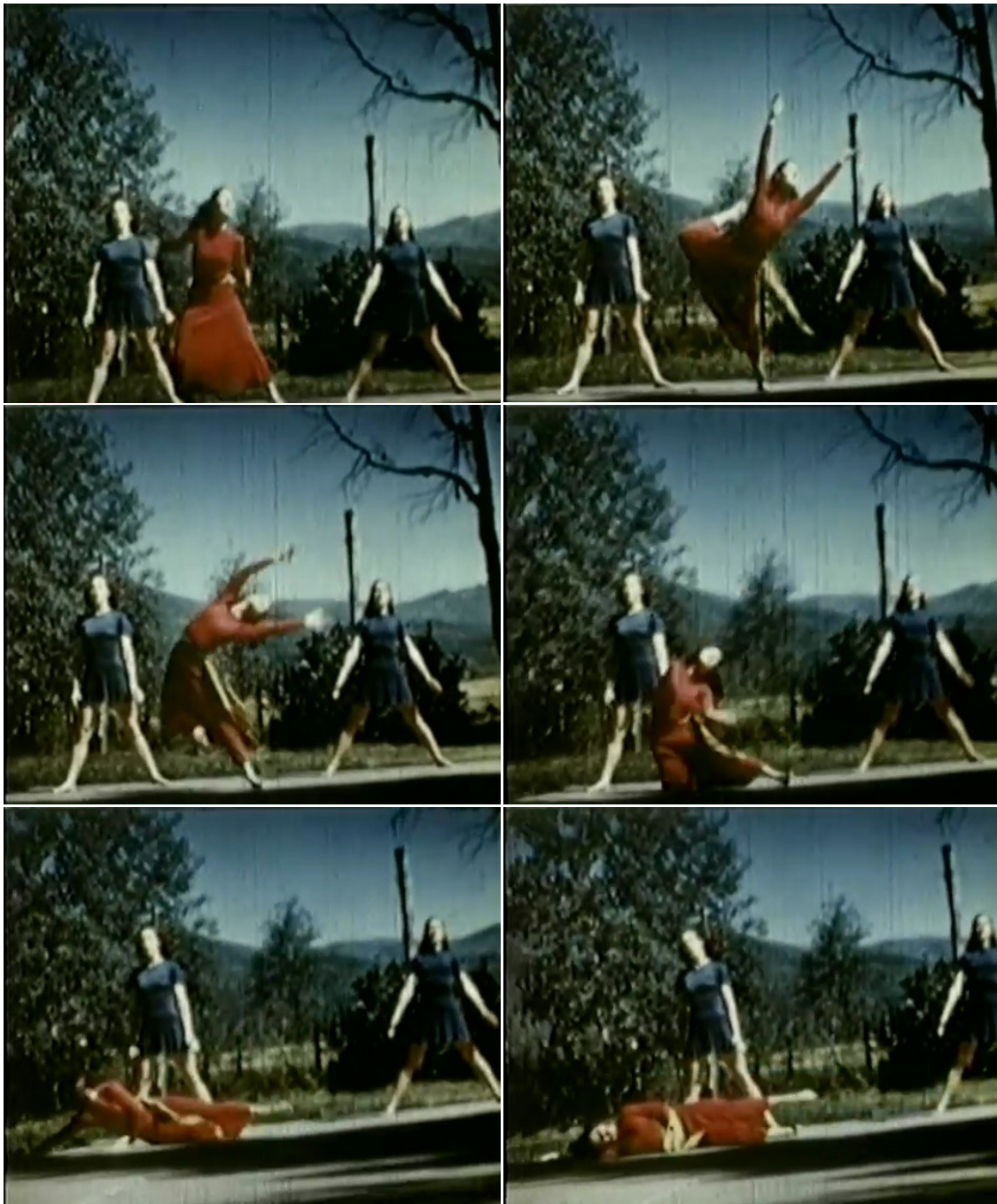


Figura 12.5 - Secuencia de la caída prototípica de Doris Humphrey

Código craneo-caudal tumbado

En este caso, el cuerpo está en el suelo tumbado, y lo vemos por su eje craneo-caudal de cabeza o de pie. Es la representación que menor visión de cuerpo ofrece.

Subcódigo craneo-caudal horizontal con un escorzo de pie

En este eje, el cuerpo se presenta con una posición en escorzo, con una visión desde el eje craneo-caudal, y la cámara registra la imagen en eje horizontal porque el cuerpo está en este eje (ver Figura 12.6).

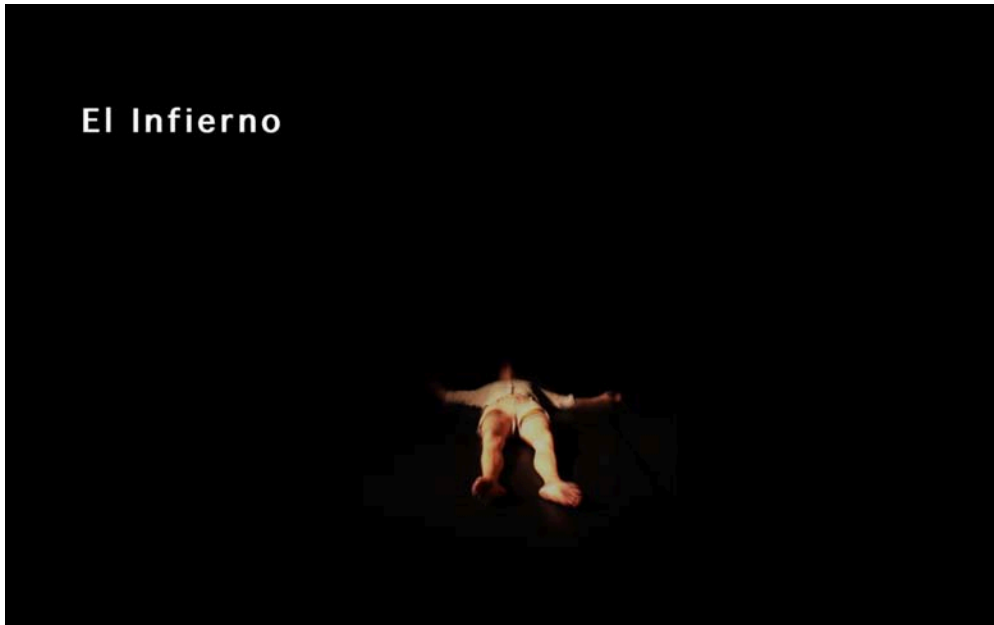


Figura 12.6 - Fotograma de "Tres Visiones de Santa Teresa de Ávila" (2016), perteneciente al tercer movimiento "El Infierno" de Blas Payri

Este tipo de representación del cuerpo yacente fue toda una revolución cuando se reprodujo por primera vez. En el siglo XV generalmente todas las representaciones de la *Pietà* se reproducían de manera frontal o lateral, en cambio en esta obra de Mantegna (Figura 12.7) encontramos un raro avis. En este caso, el Cristo yace sobre un lecho, en posición de escorzo de pies.



Figura 12.7 -"Lamentación sobre Cristo muerto", de Andrea Mantegna (1431-1506)

Subcódigo craneo-caudal horizontal con un escorzo de cabeza

Martha Graham finalizaba su pieza "Heretic" (1929) cayendo al suelo y quedando en posición de escorzo de cabeza boca abajo. Es realmente una posición donde se busca la visión craneo-caudal por parte del público, es decir, que básicamente lo único que se ve es la cabeza del personaje yacente (ver Figura 12.8).



Figura 12.8 - Fotograma de "Heretic" (1929) de Martha Graham, con individuo tumbado en escorzo de cabeza frente a grupo vertical

Código latero-lateral

Subcódigo latero-lateral vertical

Aquí Martha Graham quiso mostrar la evolución del cuerpo en esta coreografía componiendo una escena eminentemente lateral (Figura 12.9). El paso de estar de pie, a posición de rodillas y luego a posición plegada se representa lateralmente y no de manera frontal porque lo que interesa es mostrar la evolución del cuerpo, no la expresión de la cara.



Figura 12.9 - Fotograma de posición vertical lateral en "Heretic" (1929) de Martha Graham

En este subcódigo también destacaremos una latero-lateral intermedia (no es ni vertical ni horizontal) ya que la posición de Graham en este caso aparece plegada en el suelo (Figura 12.10).



Figura 12.10 - Fotograma de posición horizontal lateral en "Heretic" (1929) de Martha Graham

Subcódigo latero-lateral horizontal

Un ejemplo interesante para este subcódigo lo encontramos en "L'Après-midi d'un faune" (1980) versión de Nureyev sobre la coreografía original de Nijinski (1912). Encontramos que aquí la lateralidad es fundamental en la composición coreográfica, tanto en el momento inicial de la pieza, donde vemos al fauno tumbado como al final, que concluye en esta misma posición (ver Figura 12.11). En la secuencia final, si no se hubiese presentado lateralmente, no hubiéramos podido comprobar los espasmos que emulan el acto sexual.



Figura 12.11 - Fotogramas del inicio y del final de la intervención del fauno en "L'Après-midi d'un faune" (1980) en versión de Nureyev; a la izquierda cuando se despierta (inicio de la obra), y a la derecha cuando se acuesta y copula sobre el pañuelo

En la pieza "Antes" (2014) de Guilherme Botelho encontramos un mismo procedimiento de presentación de cuerpos en latero-lateral horizontal para precisamente hacer destacar desde este eje y posición las convulsiones, respiraciones y saltos del tronco superior del cuerpo que los bailarines desarrollan en esta secuencia que vemos de la Figura 12.12.

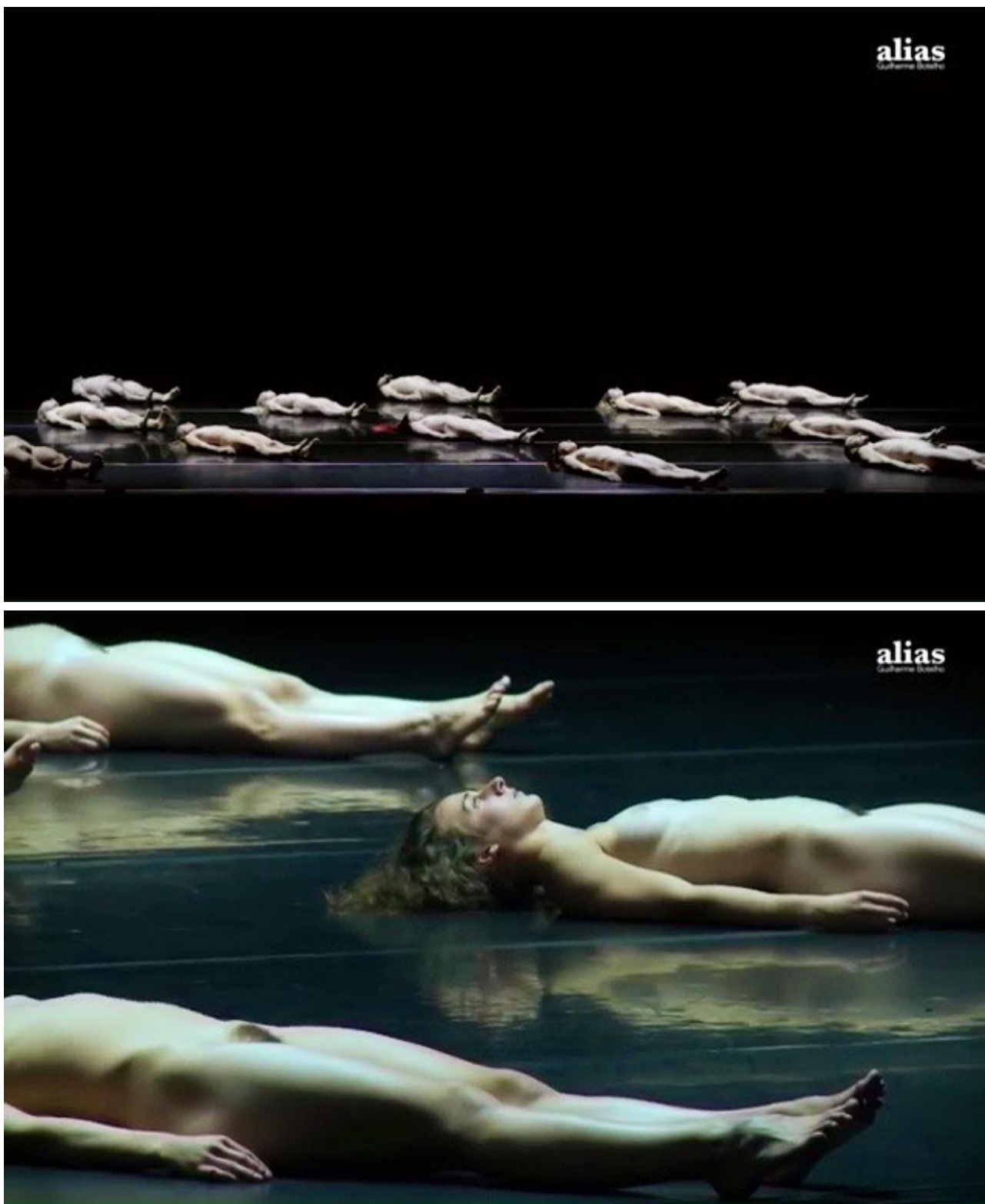


Figura 12.12 - Imágenes de los bailarines en eje latero-lateral y posición horizontal en “Antes” (2014) de la Compañía Alias, con coreografía de Guilherme Botelho

Categoría composición con la altura corporal

Código un solo bailarín _____	518
Código duo _____	518
Código grupo de bailarines en la misma posición. _____	519
Código oposición entre grupos _____	524
Código individuo versus grupo _____	525
Discusión _____	527

Categoría composición con la altura corporal

La composición y la cantidad de bailarines es una de las decisiones primordiales del coreógrafo a la hora de afrontar su creación, y en lo que respecta al suelo, adquiere una gran importancia decidir que sea un solo, un duo, un grupo homogéneo u oposiciones entre grupos o individuos y grupos. En este sentido, vamos a estudiar tan sólo grupo e individuo versus grupo teniendo en cuenta que tenemos una infinidad de combinatorias.

Frente a Feuillet (1701) o Busby Berkeley (1933), que recogían la coreografía desde el plano cenital, en esta categoría analizaremos la composición en la verticalidad en los planos sagitales y coronales del cuerpo (ver figura 12.2). La coreografía se concibe no solamente como la posición de los bailarines en el escenario, sino como su posición vertical (sobre todo con una angulación horizontal en el punto de vista del espectador), y tener esto en cuenta aumenta las posibilidades de composición coreográfica.

Código un solo bailarín

Este código presenta un amplio estudio en la categoría de movimiento sin desplazamiento (entre otras) de esta investigación.

Código duo

Este código también ha sido estudiado en diversas categorías, entre las que destacamos la de cambios de altura corporal (levantamiento) o desplazamiento respecto al suelo la desplazamiento. No obstante, remarcar que en los dúos se suele componer de manera recurrente este tipo de figura en la que un bailarín queda por encima o debajo del otro, y ocurre tanto en danza clásica, moderna o *new dance* porque se trata de un recurso fundamentalmente de composición visual (ver Figura 13.).



Figura 13. - Pas de deux de "Carmen" con coreografía de Roland Petit, con Aleksandra Meijer y Rudy Candia del Ballet San Jose (2011); y de Louise Lecavalier y Marc Bélant en "Infante, c'est destroy" (1991), de La la la Human Steps

Código grupo de bailarines en la misma posición.

Aquí los individuos se funden en un grupo homogéneo. Se resalta la agrupación y anulación del individuo. Destacamos los grupos tanto en posición alta y en baja. En “El Lago de los cisnes” en la versión del *Vienna State Ballet* de 2014, los cisnes actúan como grupo, alzándose y agachándose a la par. Existe una función visual y de homogeneidad de grupo (ver Figura 13.2).



Figura 13.2 - Diferentes momentos de grupo en “El Lago de los cisnes”, por el Vienna State Ballet (2014)

Los cisnes se levantan y agachan por subgrupos, llegando al final a la misma posición. Aquí no se trata de separar grupos por su posición respecto al suelo sino de hacer evolucionar la composición visual progresivamente, tal y como vemos en la Figura 13.3.

Alexander Ekman recoge los códigos de grupo de los cisnes en la versión que realizó para el *The Norwegian National Ballet* en 2014, teniendo posiciones de grupo comunes muy marcadas que marcan la composición visual (ver Figura 13.4).



Figura 13.3 - Secuencia de levantamiento por subgrupos en "El Lago de los cisnes", por el Vienna State Ballet (2014)



Figura 13.4 - Fotogramas de escenas de grupo en "Swan Lake" (2014), de Alexander Ekman, para el *The Norwegian National Ballet*

También tenemos, tanto en la versión de “Le Sacre du Printemps” de Béjart como en la de Bausch, momentos en los que todo el grupo es homogéneo (ver Figura 13.5) y ya sea en posición acostado, cuadrúpedo o incorporado, todos los bailarines van al «unísono». Aquí la significación que adquiere es que todo el grupo actúa como una unidad, y ya sea en una posición implorante (cuerpo al suelo, brazos elevados) o desafiante (de pie frontal) es el grupo que actúa como tal.



Figura 13.5 - Arriba, secuencia de “Le Sacre du Printemps” de Béjart (1968); abajo, fotograma de la versión de Pina Bausch (1978)



Como contra-ejemplo vemos el fotograma de la Figura 13.5 que corresponde a Pina Bausch (abajo), en la que el grupo y el individuo están separados espacialmente pero todos en posición vertical (levantados). El suelo no sirve sistemáticamente para separar grupos, y en esto tenemos un tratamiento “clásico” ya que en los ballets (o incluso en el teatro o cine) lo general es que todos los participantes estén en posición de pie, y los grupos se definen respecto a sus *partenaires* (individuales o grupales) en el espacio o por el movimiento. Esto sirve tanto para posiciones altas como para posiciones bajas (ver Figura 13.6)

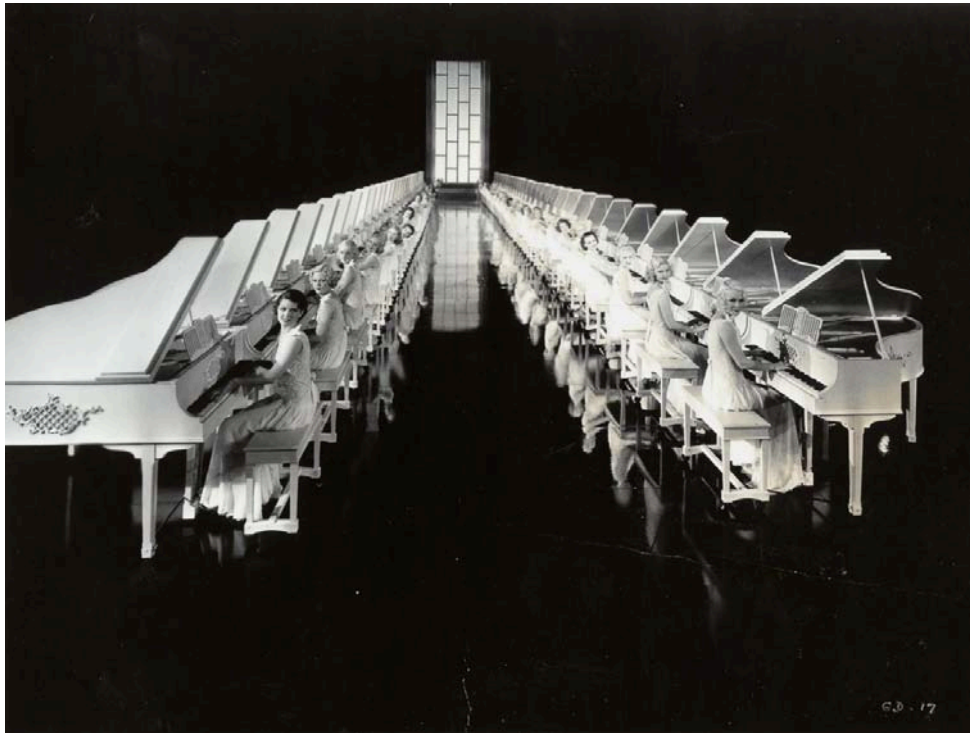


Figura 13.6 - Arriba, una línea de pianistas sentadas en un interludio musical de la película "Gold Diggers of 1935" (1935); abajo, un número musical con bailarinas formando en posición de pie de la película "Footlight Parade" (1933), ambas coreografiadas por Busby Berkeley



Código oposición entre grupos

La altura corporal permite unir o separar los grupos de manera más eficaz visualmente, además de añadir un elemento figurativo o simbólico. Lo encontramos en ejemplos como “Le Sacre du printemps” (coreografía original de 1913) reconstruida por Millicent Hodson y Kenneth Archer con música de Stravinsky (2013) en un sentido más figurativo-abstracto (unión de grupos por indumentaria y actitud, separación por posición respecto al suelo), y en la versión de Maurice Béjart (1978) en un sentido más abstracto-simbólico (ver Figura 13.7).



Figura 13.7 - Imagen de diferentes grupos en posturas distintas en “Le Sacre du Printemps” coreografía original de Nijinsky en la versión restaurada de 2013; abajo en la versión de Maurice Béjart (1978)



Resulta interesante a nivel coreográfico que los grupos se dividan en distintas posiciones enfrentadas, porque no sólo permite construir una imagen más rica en cuanto a niveles, también invita a interactuar físicamente entre ellos ya sea saltando unos sobre otros (Figura 13.7 de Bausch) o definiendo a nivel de lenguaje corporal la distinción entre unos y otros que facilite la lectura argumental de la coreografía o la historia (ver Figura 13.8).



Figura 13.8 - Secuencia musical "Remember My Forgotten Men" en la película "Gold Diggers of 1933" (1933), coreografiada por Busby Berkeley, con dos grupos enfrentados: los arrodillados que adulan a los que están de pie

Código individuo versus grupo

En "Heretic" (1929) vemos como Martha Graham coreografía la oposición entre el grupo y la herética a través de las oposiciones de posición vertical de unos y otros (además de la indumentaria, que diferencia mediante los colores blanco y negro la bailarina principal del grupo). Esta pieza es uno de los ejemplos más destacados a nivel de composición visual de la utilización de la posición relativa de los cuerpos con respecto

al suelo (ver Figura 13.9). Busby Berkeley también presenta algunas escenas en sus películas donde podemos apreciar ejemplos de este código (ver Figura 13.10).



Figura 13.9 - "Heretic" (1929) de Martha Graham



Figura 13.10 - La bailarina y actriz Dolores del Río baila una danza polinesia coreografiada por Busby Berkeley en la película "Bird of Paradise" (1932), dirigida por King Vidor

Discusión

En todas las versiones analizadas de “Le Sacre du Printemps”, las oposiciones entre grupos e individuos son particularmente relevantes por el argumento mismo, donde hay grupos e individuos, incluyendo la víctima del sacrificio. Esta obra repite en todas las versiones coreográficas la importancia de la dualidad verticalidad/horizontalidad para su composición. No sólo se describen los personajes mediante su relación con el suelo, también las relaciones entre los miembros del cuerpo de baile, o los desarrollos argumentales se sirven de él a nivel compositivo para mostrar una mayor complejidad coreográfica y dramática. La coreografía aquí por primera vez, se piensa con el suelo. Las oposiciones coreográficas dependen primordialmente de las diferencias de posición respecto al suelo, y en ellas se basa la escritura coreográfica en todas las versiones que hemos analizado.

El suelo en la composición de esta pieza puede contener una función simbólica (Graham), expresiva (Bausch) y/o figurativa (Hodson & Archer), pero en todos los casos también puramente visual.

El suelo añade una dimensión visualmente esencial a cualquier coreografía: los cuerpos plegados y horizontales frente a una ocupación visual de todo el espacio vertical añaden dimensión y profundidad a la escena. También introducen una semántica de los que están en posición alta o baja separando grupos o individuos de manera más radical que cuando todo el mundo está erguido.

Categoría ángulo de visión y eje de cámara

Código cenital_____	530
Subcódigo cenital craneocaudal-----	532
Subcódigo cenital laterolateral o dorsoventral -----	533
Código en picado_____	534
Código normal (horizontal) _____	536
Código contrapicado_____	536
Código ángulo nadir _____	537
Subcódigo nadir craneo-caudal -----	537
Subcódigo nadir dorso-ventral -----	537
Código juegos con la angulación mediante la cámara _____	538
Subcódigo falsa verticalidad -----	538
Subcódigo falsa horizontalidad -----	539
Código suelo espejo_____	540
Discusión_____	542

Categoría ángulo de visión y eje de cámara

En esta categoría analizamos el ángulo de visión y eje de la cámara que recoge el cuerpo en movimiento, y lo presenta según una serie de puntos de vista predeterminados en el lenguaje cinematográfico. Hay que destacar que la danza, al introducir nuevos lugares de representación escénica (museos, sitios específicos, etc.) ha pensado ya coreografías escénicas con ángulos de visión que van más allá de la cuarta pared del escenario.

Aquí hablaremos tanto de ejemplos recogidos del rodaje audiovisual como de coreografías concebidas para ángulos de visión diferentes en la escena teatral.

Así pues, como el lenguaje audiovisual ha establecido ya una terminología de los ejes de cámara y ángulos de visión, utilizaremos este vocabulario descrito en la Figura 14.¹ que representa los diferentes ejemplos de modificación de la angulación por el cambio de posición en la cámara:

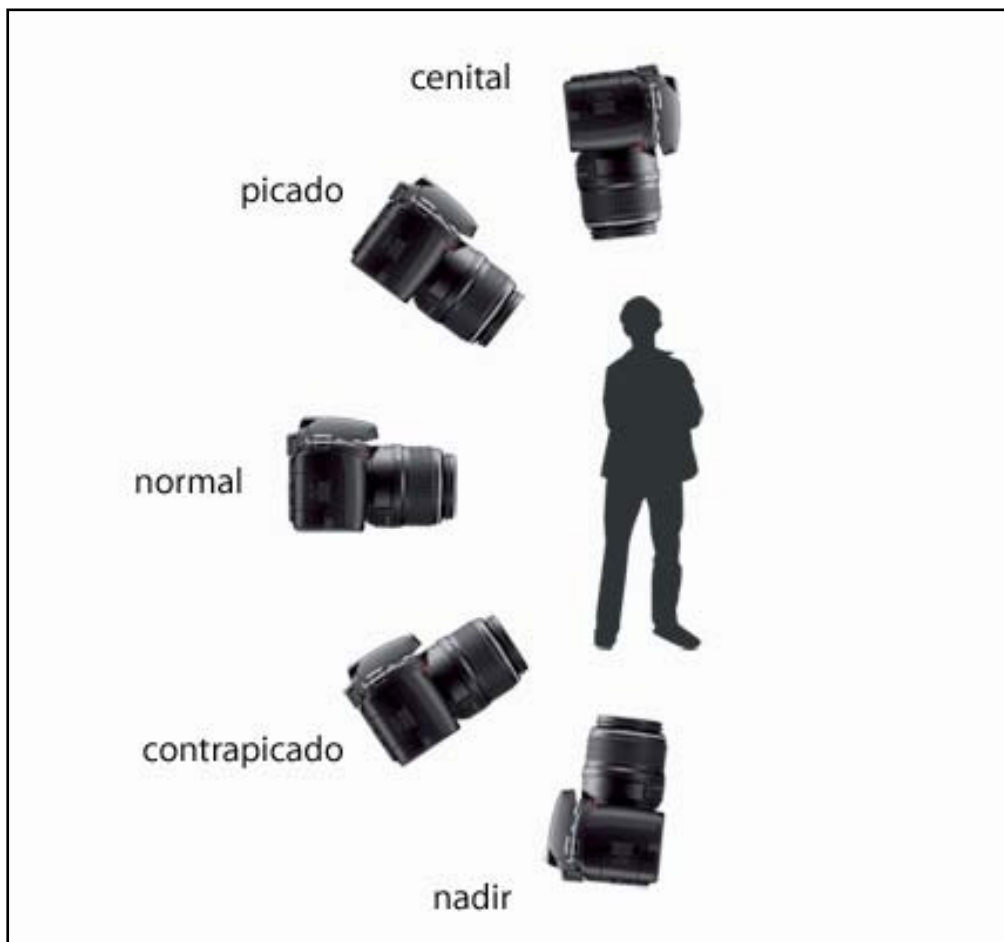


Figura 14. - Ejemplos de los ángulos de cámara en la dimensión vertical

¹ Gráfico recuperado de: http://i.blogs.es/90119e/angulos-visuales/1366_2000.jpg

Código cenital

En el siglo XVII se escribían partituras coreográficas con las líneas sobre plano del desarrollo del movimiento de los bailarines, y se dibujaba principalmente su traza en el suelo mediante símbolos que indicaban el tipo de movimiento que debían ejecutar (Feuillet, 1701). Esta notación del movimiento fue fundamental a partir del siglo XVIII en el diseño de las danzas de salón e influyó de manera significativa especialmente en coreografías para ballet (ver Figura 14.2).

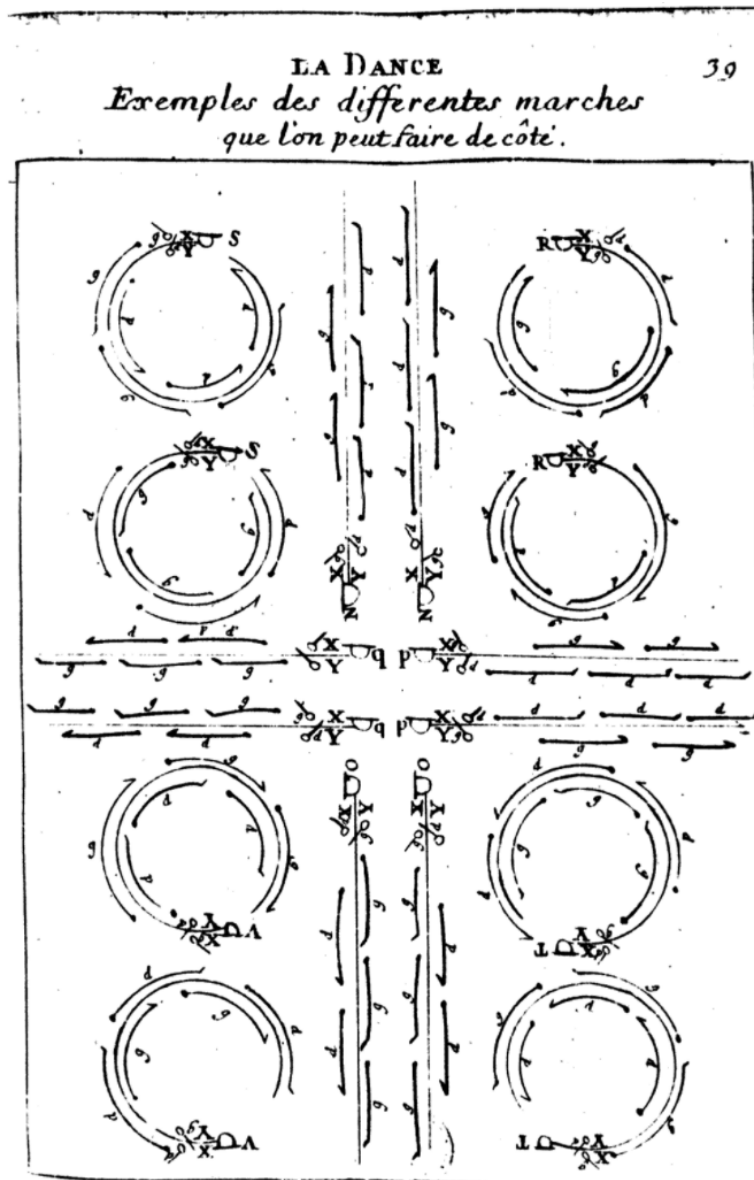


Figura 14.2 - Gráfico de Feuillet que explica los ejemplos de diferentes marchas o caminatas que se pueden hacer de lado (Feuillet, 1701, p. 37)

Estos dibujos de los movimientos en el suelo no sólo sirvieron para el desarrollo de la composición coreográfica, sino que el ángulo puramente cenital que hacían servir convertía el suelo en lienzo. Estos dibujos finalmente no los podía ver el espectador en un espacio teatral convencional a la italiana, solamente desde los balcones superiores de un teatro de grandes dimensiones o en exteriores desde los niveles más

altos del campo de visión facilitarían la visión de un ángulo “en picado” donde apreciar más el dibujo de los movimientos. Cabe decir por tanto que este código no está pensado para el escenario teatral normal.

Busby Berkeley está íntimamente ligado al *Top shot* (o ángulo cenital), como máximo exponente de la toma cenital para crear efectos de composición visual, basados generalmente en figuras geométricas simétricas, donde los cuerpos pueden estar tumbados o en posiciones intermedias. Aunque las tomas cenitales para

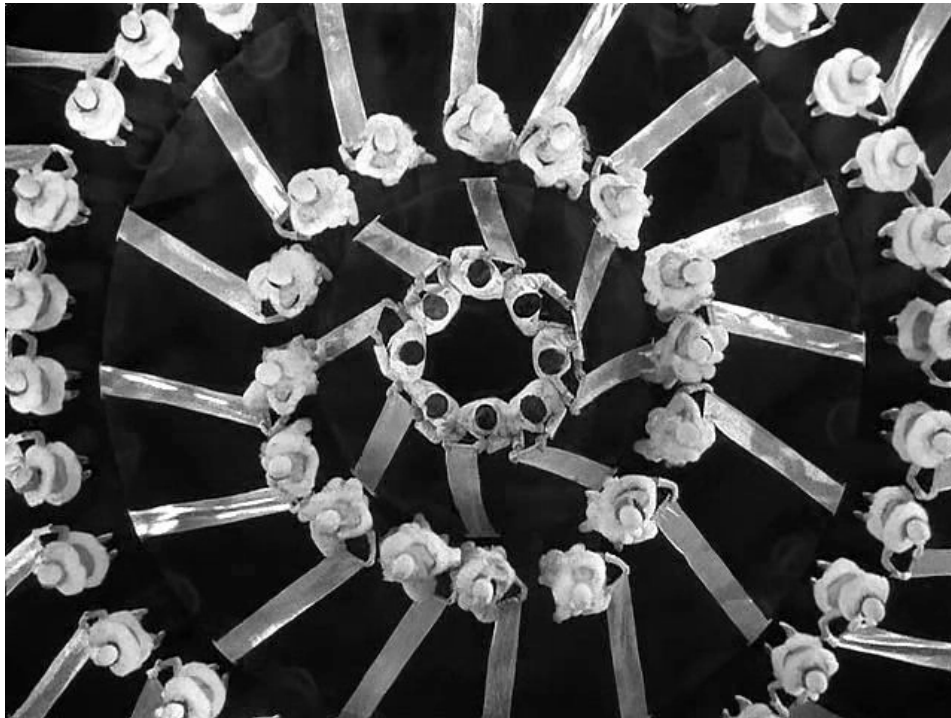


Figura 14.3 - Fotograma extraído de la película “42nd Street” (1933) de Lloyd Bacon con coreografía de Busby Berkeley

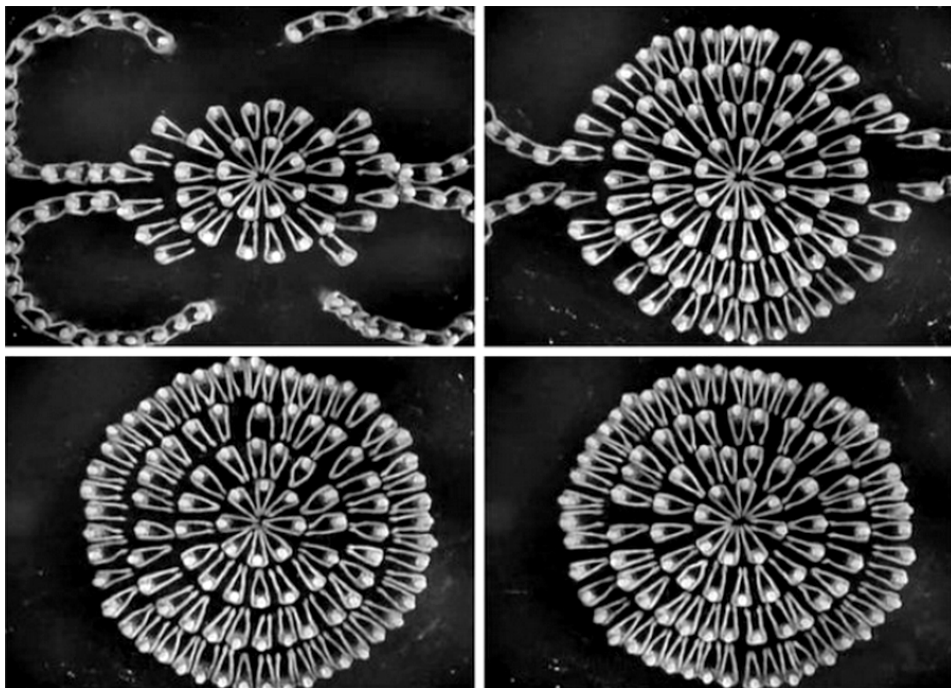


Figura 14.4 - Fotogramas del número de la piscina en la película “Footlight Parade” (1933) de Lloyd Bacon con coreografía de Busby Berkeley

crear composiciones visuales innovadoras de la danza no nacieron con Berkeley (Spivak, 2010, p.334 cita a obras de 1929 que ya representaban a la danza en plano cenital para crear efectos caleidoscópicos), la búsqueda de la figura geométrica creada con cuerpos ha sido llevada hasta su límite con este autor, y estas composiciones son casi imposibles de conseguir con un ángulo de cámara normal, e incluso una angulación en picado hace que el espectador pueda reconocer la forma corporal de manera familiar, y es la angulación perfectamente cenital la que convierte la escena en una abstracción, un lienzo con dibujos de cuerpos.

Subcódigo cenital craneocaudal

En este subcódigo tomamos como referencia la pieza de videodanza "Fase" (2002) de Thierry de Mey, con coreografía de Keersameker. Resulta interesante distinguir aquí la versión audiovisual de "Fase", de Thierry

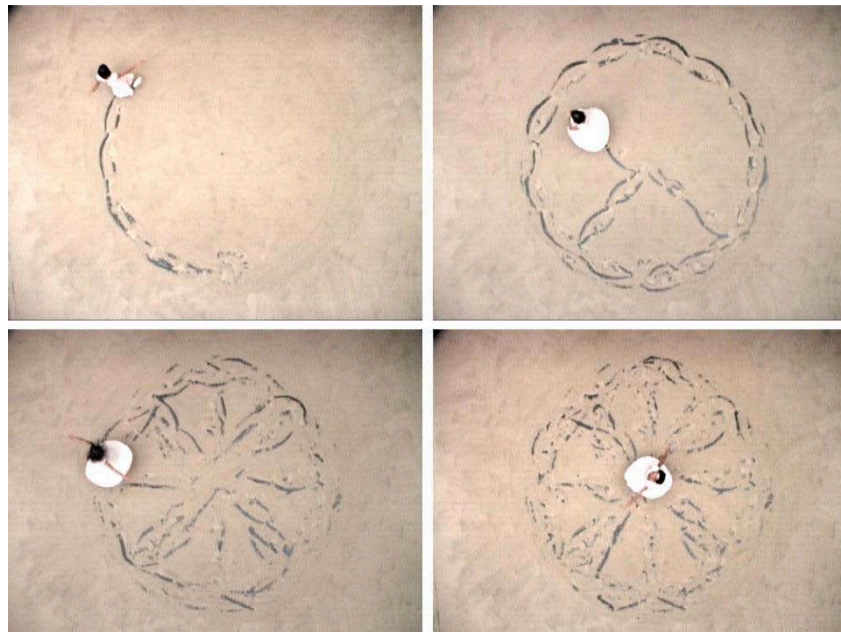


Figura 14.5 - Fotogramas en cenital de "Fase" (2002) de Thierry de Mey



Figura 14.6 - Fotografía en picado de "Fase" (1982), de Anne Teresa De Keersmaeker con música de Steve Reich, en el *Museum of Modern Art* de Nueva York (2011)

de Mey, que es código en cenital con personaje en eje craneocaudal, de la versión "Fase" original, que creó Keersmaeker en 1982 como coreografía para escena. La representación en directo de la pieza no permite tener el punto de vista en cenital, por lo que la coreografía se ve en picado, con el cuerpo representado diagonalmente. En el cenital, el cuerpo se convierte en un punto y el suelo en un lienzo, mientras que en el picado podemos observar al cuerpo en movimiento y reconstruir la danza.

Subcódigo cenital laterolateral o dorsoventral

En este caso el plano cenital está optimizado para representar el cuerpo tumbado y su movimiento en el suelo, ya que de nuevo la representación dorso-ventral o latero-lateral es la que mejor representa la totalidad del cuerpo en función de como se esté moviendo.

Destacamos el trabajo de Özgür Can Alkan, donde en su pieza "Circle"(2015) lo realmente interesante es que el cuerpo vertical está en escorzo de cabeza y el cuerpo tumbado está en frontal o lateral. Tenemos una inversión de los ángulos de la danza escénica.



Figura 14.7 - Fotogramas del videodanza "Circle" (2015), de Özgür Can Alkan

Código en picado

El teatro romano o griego imponían una visión en picado. Los palcos actuales, que reproducen la misma disposición que las gradas del teatro romano, constituyen hoy en día un espacio teatral donde el público observa la escena que ocurre desde un punto de vista en picado.

Cuando el coreógrafo prepara la coreografía puede prever que haya una visión en picado (e.g. Keersmaeker). En “Cesene” (2011) de Anne Teresa de Keersmaeker, la visión ideal es en picado para ver tanto las composiciones en el suelo de arena y elementos como los cuerpos en posiciones bajas. Como podemos ver en las imágenes de su presentación en Avignon grabadas en el *Palais des Papes*, que fue acondicionado con



Figura 14.8 - Fotograma de “Cesene” (2011) de Anne Teresa de Keersmaeker

gradas para acoger al público, el grado de elevación de la estructura de gradas no era verdaderamente elevado pese a que habían cerca de 600 asientos; pero tras ver los videos y las fotos resultantes de esta presentación, tomadas desde puntos de vista altos como ventanas o salientes del palacio, nos damos cuenta que desde aquí se ofrece una visión completa y experimentamos estéticamente una visión privilegiada de esta pieza.

Similar a esto encontramos mi intervención junto al Centre Coreogràfic de Dénia en la gala solidaria organizada por CEAR (Comisión Española de Ayuda al Refugiado) en el Teatre Micalet de València el año 2016, donde aparezco en escena tumbado en el suelo justo al inicio de la coreografía, y mi posición desde las gradas del teatro es en ligero picado. Esta posición craneo-caudal horizontal con escorzo de pie que se ve desde el público en ligero picado es idónea para este tipo de puntos de vista, pero no se entendería si se realizase en un escenario que se elevara por encima del público.



Figura 14.9 - Fotograma del inicio de mi intervención en el Teatre Micalet (2016) junto al Centre Coreogràfic de Dénia en la gala solidaria organizada por CEAR

Dos planos sucesivos de “El Lago de los cisnes” por el Vienna State Ballet en 2014 nos permiten observar la combinación de un plano en ligero picado y otro plano en visión horizontal: el plano en picado hace destacar la composición simétrica de líneas de los cisnes, mientras que el plano horizontal hace destacar la diferencia



Figura 14.10 - Arriba fotograma en ligero picado, y abajo en visión horizontal, ambos de “El Lago de los Cisnes” (2014) por el Vienna State Ballet

entre personajes erguidos y recostados. La coreografía no puede pensarse fuera del punto de vista del público que va a poder ver o no las composiciones propuestas.

Código normal (horizontal)

Este código se refiere a los planos con una angulación y posición de cámara horizontales respecto a la imagen que se está grabando o fotografiando.



Figura 14.11 - Imagen de Osnel Delgado y Dunia Acosta Arias, en "24 horas y un perro" (2013) de la Compañía Malpaso

Código contrapicado

El contrapicado es un ángulo que enfoca desde un nivel más bajo respecto del objeto que capta. Este código viene representado por una imagen del videodanza de Elias Buttinger "Beyond The Broken Hoop" (2016), en



Figura 14.12 - Fotograma de toma en contrapicado de "Beyond The Broken Hoop" (2016), de Elias Buttinger

el que vemos a uno de los bailarines danzar sobre un saliente de roca mientras la cámara lo registra desde la base del montículo de piedra. El bailarín está vertical, en un eje inclinado que permite que nuestro cerebro construya el eje dorso-ventral aunque tengamos una angulación inclinada como es el caso; este ángulo es muy difícil de reproducir en la escena teatral, entre otras cosas porque es muy extraño encontrar una arquitectura de escenario que deje en un nivel bastante más abajo las gradas del público. Se trata de un ángulo profusamente utilizado en el cine.

Código ángulo nadir

El ángulo nadir sitúa la cámara a los pies del actor-bailarín, de manera que vemos la base de sus pies únicamente mientras el resto del cuerpo se esconde tras ellos. Se trata de un contrapicado radical, que se sitúa en la perpendicular del objeto que retrata uniéndolo en el plano con el cielo.

Subcódigo nadir craneo-caudal

En el cortometraje "Entr'Acte" (1924) de Rene Clair, encontramos una representación muy conocida de este ángulo nadir craneo-caudal, puesto que el plano se ha tomado desde abajo quedando a la vista la base de los pies y a su alrededor los remaches finales de una falda; también podemos vislumbrar como asoman unos brazos, que quedan en penumbra.

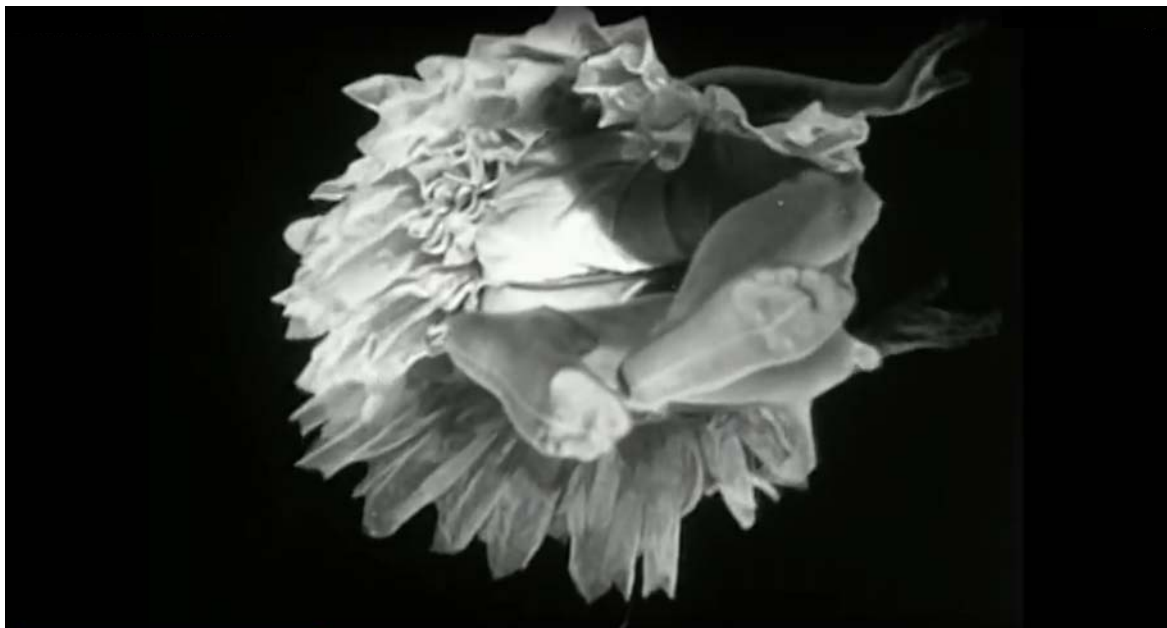


Figura 14.13 - Fotograma del ángulo nadir craneo-caudal en "Entr'Acte" (1924) de Rene Clair

Subcódigo nadir dorso-ventral

El punto de vista nadir acuático (tal y como vemos en la figura de Gabriel Forestieri) nos descoloca, rompe cualquier referencia espacial y vemos no sabemos muy bien qué ni desde qué punto de vista. Esto no se

puede dar nunca en escena, excepto que tuviésemos un suelo transparente y estuviéramos mirando desde abajo. El agua no obstante permite una representación nadir relativamente rica.



Figura 14.14 - Fotograma del ángulo nadir dorso-ventral en "Ibiza sketches #4" (2016), de Gabriel Forestieri

Código juegos con la angulación mediante la cámara

Subcódigo falsa verticalidad

El juego de grabar horizontalmente una escena y voltearla en vertical es uno de los elementos de la falsa verticalidad. Este procedimiento supone falsear el ángulo de grabación y modificar la percepción creando nuevos ángulos que son ficticios.



Figura 14.15 - "Butcher", de David Byun con coreografía de Sung Yong Kim

Subcódigo falsa horizontalidad

En la videodanza “Tres visiones de Santa Teresa de Ávila” (2015) de Blas Payri se grabó a la bailarina Flora Vannini en dos posiciones: tumbada y de pie. En el video final, se presenta a la bailarina en posición “tumbada” resultado de las dos imágenes superpuestas (Payri, 2016, p. 25).



Figura 14.16 - Fotograma de “Dos visiones de Santa Teresa de Ávila”, de Blas Bayri (2015)

En esta videodanza, el espectador tiene la sensación de estar viendo una escena desde el punto de vista cenital, cuando la realidad era que se trata de una mezcla entre rodaje de plano en cenital más un plano frontal vertical girado 90 grados para que se superponga a la toma cenital, y generar así extrañeza en el movimiento de la bailarina, así como la sensación de gravedad. Lo relevante de esto que sólo puede pasar en la videodanza, ampliando el lenguaje figura/visor con las posibilidades del medio cinematográfico. Pero en escena real, es diferente. Así, seguimos definiendo esta escena con el binomio figura/visor como horizontal frontal.

Código suelo espejo

En el suelo espejo tenemos dos representaciones en la misma imagen, visto desde arriba y desde abajo, desde un ángulo y su ángulo simétrico. Con intenciones visuales, no aporta nada por sus propiedades mecánicas respecto al cuerpo. Es un recurso visual que permite ver el cuerpo desde el efecto óptico del espejo.



Figura 14.17 - Fotograma de "F.L.O.W." (2008) de Moses Pendleton, con Diana Vishneva como bailarina



Figura 14.18 - Imagen de "Crucible" (1985) de Alwin Nikolais

En este otro ejemplo de Leonard Kossoy, el ángulo de visión que se presenta no es de escena, pero vemos cómo utiliza el espejo en el suelo para componer esta imagen.



Figura 14.19 - Imagen de una de las fotos de la exposición "Only you" de Leonardo Kossoy (fotógrafo). Recuperado de: <http://leonardokossoy.com.br/en/only-you>

Discusión

Esta categoría es importante dado que nos hace comprender el punto de vista con que se componen las piezas coreográficas para escena.

En escena, cuando se utiliza el suelo (por ejemplo, alguien tumbado) el espectador no percibe lo que hace, su cara, o su gestualidad en posiciones como los escorzos, con lo que aumenta el nivel de ángulos de visión. En escena tenemos frontal, lateral o de escorzo. De la misma manera, cuando estamos en posiciones cuadrúpedas, o recostados, la visión va a ser diferente en función de el ángulo que tengamos.

La representación ángulo de visión horizontal dorso-ventral es el utilizado en escena, y para posiciones bajas (tumbado o con apoyo cuadrúpedo) se debe de pensar que es lo que se quiere representar y lo que se quiere optimizar en la visión del espectador. (Lo más importante, cuando incorporamos el suelo en la danza, hay que pensar cómo presentamos los cuerpos que lo habitan o lo trabajan.)

Si añadimos la cámara como un nuevo ojo, las posibilidades de representación se multiplican y complejizan. Una de las mayores decisiones que se deben adoptar al rodar danza es precisamente el tipo de plano y su angulación, y en particular la danza para pantalla (*screen dance* o videodanza) juega con ese lenguaje extendido de posiciones corporales, ejes del cuerpo y ejes de cámara. La idea es crear nuevos puntos de vista, incluso que falseen o inviertan los sentidos de verticalidad y horizontalidad. En muchos de estos casos, los artistas de las obras muestran los planos que han invertido junto al modificado en un mismo plano, de manera que rizan aún más el rizo de la significación visual.

Si nos limitamos a la configuración escénica clásica (4ª pared), la representación del cuerpo tumbado o recostado en este marco hace muy difícil la visibilidad total del cuerpo dado que su volumen en este tipo de posiciones se reduce drásticamente. Esto puede ser un nuevo parámetro de coreografía como ocurre en “Heretic” de Martha Graham, en la que representa al personaje derrotado con un escorzo de cabeza que le convierte en un ser que ha perdido su cuerpo frente al grupo erguido cuya corporeidad se ve enfatizada.

Si analizamos esta obra, podemos ver que antes de llegar a la representación craneo-caudal, la bailarina que hace el papel de hereje pasa por diferentes representaciones desde la vertical frontal hasta posiciones semi-verticales (arrodillamiento latero-lateral) donde su presencia corporal va disminuyendo hasta convertirse en un punto final con su posición craneo-caudal en escorzo de cabeza. Podemos decir así que “Heretic” introduce el punto de vista del espectador y el eje del cuerpo como elementos fundamentales del lenguaje coreográfico y la composición por niveles y planos.

Parte IV. Análisis Cuantitativo

Aproximación cuantitativa del uso del cuerpo en 113 coreografías: estilos y periodos

Obras seleccionadas para cuantificación

A continuación hacemos una aproximación cuantificada al uso del suelo, teniendo en cuenta que no tiene validez rigurosa como estadística ya que la selección de obras analizadas es heterogénea y se han seleccionado piezas para el análisis siguiendo su posible interés en el estudio del suelo más que un criterio «objetivo y científico», como podría ser estudiar la programación de un teatro o institución específicos a través de los últimos cien años. Teniendo en cuenta esta salvedad, hemos cuantificado algunos parámetros del uso del suelo, utilizando obras desde la última década del siglo XIX hasta la década actual, y repartiendo según tres lenguajes coreográficos generales: ballet clásico, danza moderna y un aglomerado de *new dance* con *butô*, utilizando en nuestro caso únicamente danza escénica y excluyendo danza popular urbana (o en espacios no escénicos), y videodanza.

Por consiguiente, los factores del análisis estadístico que realizamos son el período y el estilo, agrupando las obras analizadas en tres grandes lenguajes coreográficos: danza clásica, danza moderna y *new dance*.

Así como los lenguajes o estilos clásico y moderno sí que presentan un consenso a nivel académico, conviene resaltar que no ocurre de la misma manera con el uso del término *new dance* referido a las obras creadas desde la década de 1960 (aproximadamente) hasta la actualidad, siendo en muchos casos utilizado a un nivel más académico el término *post-modern dance* si bien la manera más común que se utiliza es la de danza contemporánea:

El término de danza contemporánea alude tanto a la danza actual como a la danza escénica que surgió, a principios del siglo XX, como alternativa a la danza clásica. En este último sentido, comprende tanto la danza moderna, conformada en las primeras décadas, como la danza postmoderna de los años sesenta y setenta y la denominada nueva danza, desarrollada a partir de los ochenta.

(Polo, 2013, p. 275).

Sally Banes habla de la idoneidad de utilizar el término post-moderno para la danza que se inicia en la Judson Dance Theatre, no sin reconocer las dificultades y contradicciones que conlleva este término aplicado a la danza:

The term "post-modern" means something different in every art form, as well as in culture in general. [...] In dance, the confusion the term "post-modern" creates is further complicated by the fact that historical modern dance was never really modernist. Often it has been precisely in the arena of post-modern dance that issues of modernism in the other arts have arisen: the acknowledgment of the medium's materials, the revealing of dance's essential qualities as an art form, the separation of formal elements, the abstraction of forms, and the elimination of external references as subjects. Thus in many respects it is post-modern dance that functions as modernist art. That is, post-modern dance came after modern dance (hence, post-) and, like the post-modernism of the other arts, was anti-modern dance.

(Banes, 1987, p. 15).

Apunta de manera precisa que la *post-modern* dance fue un punto de inflexión frente a la danza académica, pero más directamente frente a la moderna:

The Judson Dance Theater, the legendary amalgamation of avantgarde choreographers in Greenwich Village in the early 1960s, represents a turning point in dance history for many reasons. Its cooperative nature as an alternative-producing institution was a conscious assault on the hierarchical nature not only of academic ballet but also, more directly, of the American modern dance community as it had evolved by the late 1950s. [...] Aesthetic questions about the nature and meaning of dance and of movement were raised in the workshop and in the concerts, among them - fundamentally - the identity of a dance work, the definition of dance, and the nature of technique. The cooperative workshop was a training ground for most of the key choreographers of the next two decades.

(Banes, 1994. p. 211).

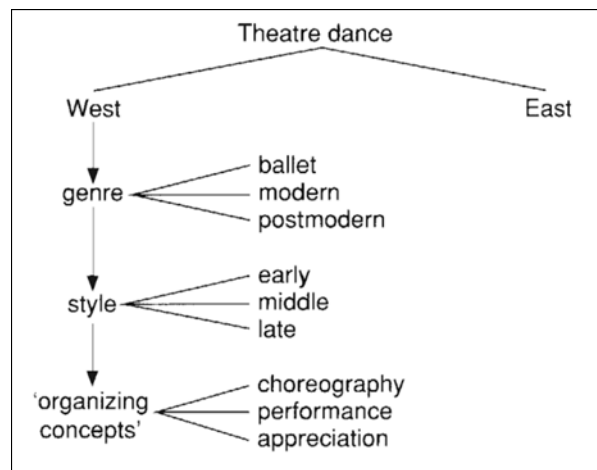


Figura 15. - Gráfico de subdivisión de la Danza por géneros, estilos y campos conceptuales según Adshead-Lansdale & Layson (2006, p. 8)

Steve Paxton utiliza el término *post-modern* pero para señalar precisamente el continuismo de estos nuevos coreógrafos, bailarines y creadores de la danza en general que se engloban bajo este término, contemporáneos a él mismo, a quienes acusa de continuar desarrollando las mismas técnicas de cuerpo y estructuras jerárquicas de poder que sus predecesores:

In general, Paxton observed, dance companies, whether they were classical, modern, or postmodern, had practiced the same disciplinary techniques and reinforced the same hierarchical power relations as in society generally: Many social forms were used during the 1960s to accomplish dance. In ballet, the traditional courtly hierarchy continued. In modern dance (Graham, Limón, Lang, et al.), the same social form was used except magicians rather than monarchs held sway. Postmodern dancers (Cunningham, Marsicano, Waring) maintained alchemical dictatorships, turning ordinary materials into gold, but continuing to draw from classical and modern-classical sources of dance company organization. It was the star system. It is difficult to make the general public understand other systems, inundated as we are with the exploitation of personality and appearance in every aspect of theatre [...] This basic poverty of understanding on the audiences' part is a drag [...].

(Novack, 1972, citado por Turner, 2010, p. 125).

La reflexión de Paxton traza una diferencia fundamental entre los continuadores de la tradición (sea académica o moderna) bajo el paraguas de la denominación *post-modern*, y los que proponen nuevas formas de danzar (técnicas, métodos) y de relacionarse entre los componentes del proceso artístico, o de este con el público. En el campo que nos ocupa, el de la investigación relativa al suelo, todavía se distingue más aún el uso que se hace de él en las obras post-modernas que continúan la tradición (sea académica o moderna) respecto a los que abordan este nuevo espacio con propuestas de movimiento o de composición coreográfica nuevas. Es por esto que hemos decidido usar el término *new dance* en nuestra estructuración del análisis cuantitativo para referirnos a la danza nueva en términos de lenguaje, técnica, método y composición, cuyo inicio tuvo lugar en la década de 1960 y llega hasta la actualidad, y no hablar de *post-modern dance* o danza contemporánea, con el fin de encontrar obras de referencia en el lenguaje *new dance* que se puedan contrastar verdaderamente con los lenguajes moderno o académico.

La danza post-moderna, a quien nos referiremos a partir de ahora como *new dance* para dar nombre al nuevo lenguaje dancístico que surge como revulsivo a los estilos clásico y moderno a partir de mediados del siglo XX, aportó una re-evaluación de los estilos dancísticos codificados e incorporó las técnicas somáticas a la danza, tales como el Body-Mind Centering¹, la Técnica Alexander² además de artes marciales como el *Aikido* y el *Tai Chi* (Roche, 2009, p. 18), devolviendo así el cuerpo al suelo (De Naverán, 2012, p. 175).

Las nuevas técnicas de movimiento, así como un posicionamiento estético-político contra la danza establecida con manifiesto incluido, como el *No Manifesto*³ de Yvonne Rainer, se opuso al estilo de Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón, considerados las figuras de un lenguaje conservador que “resulta expresión más bien del auge de patrones hedonistas de conducta social que de revuelta contra el sistema” (Soto, 2008, p. 108).

Este primer impulso, que arranca según Soto antes de la década de 1950 en Estados Unidos, sigue una correlación de nombres y momentos precisos:

Desde 1946 Merce Cunningham y John Cage, desde 1957 James Waring (1922-1975) y su Living Theater, en Nueva York, y desde 1955 el Dancer’s Workshop de Anna Halprin, en San Francisco. A ellos hay que agregar las obras

¹ “Body-Mind Centering is an integrated approach to transformative experience through movement reeducation and hands-on repatterning. Developed by Bonnie Bainbridge Cohen, it is an experiential study based on the embodiment and application of anatomical, physiological, psychophysical and developmental principles, utilizing movement, touch, voice and mind. This study leads to an understanding of how the mind is expressed through the body and the body through the mind”: Recuperado de: <http://www.bodymindcentering.com/about>

² “Matthias Alexander (1869-1955) is perhaps the oldest significant influence on Americans in this area of embodiment. His method is widely practiced by schools of acting. John Dewey was his pupil for twenty years, and Pragmatism and Progressive Education bear the marks of his work. The Alexander Technique, a one-on-one teacher-student method, involves learning how to inhibit one's automatic reactions to the simplest stimuli-beginning to speak, getting up out of a chair, taking up oars to row a boat. Out of the experience of inhibiting the rush to do these activities, one learns how to move with more grace and ease, how to be more fully present in this movement. The lessons generally take place by way of very subtle verbal instructions, and sometimes a very light touch.” (Johnson, 1995, p. 83)

³ “NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendence of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to the involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator no to the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved.” (Rainer, 1965/1974, p. 51)

experimentales de Alwin Nikolais (1912-1993). Es importante considerar la marginalidad y, en algún sentido, el elitismo, de estas experiencias que se daban en una sociedad marcada por el conservadurismo y la reacción. Esta marginalidad se extiende a toda la primera época del Judson Dance Theater (1962-1964) hasta tal punto que prácticamente no hay registros de la enorme cantidad de cosas que se hicieron, las que han sido recordadas casi exclusivamente a partir de fotografías y relatos.

(2008, p. 109).

En nuestra investigación vamos a analizar obras de estos coreógrafos, así como de sus alumnos y de las generaciones siguientes hasta llegar a la actualidad, para comprobar hasta qué punto el uso del suelo es generalizado o varía a lo largo del tiempo dentro de lo que denominamos *new dance*. No obstante, conviene decir que no todos los nombres que Soto apunta los consideramos *new dance*; inevitable destacar e.g. las similitudes entre la danza de Cunningham y de Forsythe, con muchos puntos en común entre los que destacamos el uso en sus coreografías de las puntas - por lo tanto, anti-suelo en mayor o menor grado - y su estilo deconstructivo del lenguaje clásico⁴.

Para este trabajo de cuantificación se han analizado un total de 113 obras (ver anexo para el listado completo).

En el apartado clásico/neo-clásico, el grueso de las obras analizadas es el siguiente (orden por año de producción):

“La Bella durmiente” (1890), de Marius Petipa

“El Lago de los cisnes” (1895), de Marius Petipa & Lev Ivanov

“Cléopâtre” (1909), de Michel Fokine

“Danzas polovetsianas del Príncipe Igor” (1909) de Michel Fokine

“Scheherezade” (1910), de Michel Fokine

“Petrouchka” (1911), de Serguéi Diáguilev

“Pulcinella” (1920), de Massine

“Le Chant du Rossignol” (1925), de George Balanchine

“Apollon Musagète” (1928), de George Balanchine

“The Prodigal Son” (1929), de George Balanchine

“Mozartiana” (1934), de George Balanchine

“Les Patineurs” (1937), de Frederick Ashton

“La Sonnambula” (1946), de George Balanchine

⁴ Recuperado de: http://www.lemonde.fr/scenes/article/2017/04/28/cunningham-forsythe-pointes-communes_5119130_1654999.html#Ys8dQOUoMoiWIHr0.99

“Le jeune homme et la mort” (1946), de Roland Petit

“Symphony in C” (1947), de George Balanchine

“Daphnis and Chloe” (1951), de Frederick Ashton

“Agon” (1957), de George Balanchine

“The Four Temperaments” (1962), de George Balanchine

“A Midsummer Night's Dream” (1962), de George Balanchine “Bugaku” (1963), de George Balanchine

“Brahms-Schoenberg Quartet” (1966), de George Balanchine “Stravinsky Violin Concerto” (1972), de George Balanchine

“Le combat des anges” (1974), de Roland Petit

“Urlicht” (1976), de William Forsythe

“Davidsbündlertänze” (1980), de George Balanchine

“Walpurgisnacht Ballet” (1980), de George Balanchine

“Stomping ground” (1984), de Nacho Duato

“In the Middle Somewhat Elevated” (1987), de William Forsythe

“Le jeune homme et la mort” (1990), de Roland Petit

“Duende” (1991), de Nacho Duato

“Bolero” (1996), de Roland Petit

“One flat thing reproduced” (2000), de William Forsythe

“After the rain” (2005), de Christopher Wheeldon

“Primo Toccare White” (2008), de Matteo Levaggi

“Daphnis and Chloe” (2010), de Jean-Christophe Maillot

“Bell” (2013), de Yuri Possokh

“Winter’s tale” (2014), de Christopher Wheeld

En el apartado moderno, el grueso de las obras analizadas sigue el siguiente orden por año de producción:

“Danse serpentine” (1897), de Loie Fuller

“Radha” (1905), de Ruth Saint-Denis

“Après-midi d’un faune” (1912), de Vaslav Nijinsky

“Le sacre du printemps” (1913), de Vaslav Nijinsky

“Dances of the Ages” (1913), de Ted Shawn

"Southern Roses - J. Strauss" (1914), de Isadora Duncan

"Solo Scriabin Etude op. 8 no. 12 " (1915), de Isadora Duncan "Gnossienne" (1919), de Ted Shawn

"White Jade" (1925), de Ruth Saint-Denis

"Hexentanz" (1926), de Mary Wigman

"Water study" (1928), de Doris Humphrey

"Heretic" (1929), de Martha Graham

"Lamentation" (1930), de Martha Graham

"The Green Table" (1932), de Kurt Jooss

"Sixth Prelude from the Well Tempered Clavier" (1933), de Ted Shaw

"Air on G string" (1934), de Doris Humphrey

"Rodeo" (1942), de Agnes DeMille

"Invention" (1949), de Doris Humphrey

"Symphonie pour un homme seul" (1957), de Maurice Béjart

"Clytemnestra" (1958), de Martha Graham

"Le sacre du printemps" (1959), de Maurice Béjart

"Revelations" (1960), de Alvin Ailey

"Night Journey (Oedipus Rex)" (1961), de Martha Graham

"Rainforest" (1968), de Merce Cunningham

"Second Hand" (1970), de Merce Cunningham

"Cry" (1971), de Alvin Ailey

"Sounddance" (1975), de Merce Cunningham

"Le sacre du printemps" (1975), de Pina Bausch

"Duets" (1980), de Merce Cunningham

"May B" (1981), de Cie. Maguy Marin

"Roaratorio" (1986), de Merce Cunningham

"Groosland" (1989), de Cie. Maguy Marin

"Falling Angels" (1989), de Jiří Kylián

"Beach Birds for Camera" (1992), de Merce Cunningham

"Coppelia" (1994), de Cie. Maguy Marin

“Ramdam” (1995), de Cie. Maguy Marin

“Biped” (1999), de Merce Cunningham

“Le sacre du printemps” (2001), de Angelin Preljocaj

“Le applaudissements ne se mangent pas” (2002), de Cie. Maguy Marin

“Neige” (2009), de Michèle Anne De Mey

“Suivront mille ans de calme” (2010), de Angelin Preljoca

“Left Right Left Right” (2012), de Alexander Ekman

“Pneuma” (2014), de Carolyn Carlsson

En el apartado *new dance* (donde también hemos incluido géneros como el Butō o el teatro físico), hemos analizado las obras que detallamos a continuación (ordenadas por año de producción):

“Noumenon” (1953), de Alwin Nikolais

“Tensile Involvement” (1953), de Alwin Nikolais

“Terrain” (1963), de Yvonne Rainer

“Trio A (The mind is a muscle, part I)” (1966), de Yvonne Rainer

“Chair Pillow Dance” (1969), de Yvonne Rainer

“Walking on the wall” (1971), de Trisha Brown

“Group primary accumulation” (1973), de Trisha Brown

“Crawling” (1975), de Simone Forti

“Watermotor” (1978), de Trisha Brown

“Chute” (1979), de Steve Paxton

“Mother” (1981), de Kazuo Ohno

“Pond” (1982), de Alwin Nikolais

“Crucible” (1985), de Alwin Nikolais

“The written face” (1985), de Kazuo Ohno

“Human Sex” (1985), de La la la Human Steps

“Fall after Newton” (1987), de Steve Paxton

“ ’88 Tokyo” (1988), de Namiko Kawamura

“Die grosse Fugue” (1992), de Anne Teresa de Keersmaker

“Nux vomica” (1994), de Juan Bernardo Pineda

- “Aiguardent” (1995), de Marta Carrasco y Pep Bou
- “Fractie” (2003), de Cindy van Acker
- “Le sacre du printemps” (2004), de Cie Heddy Maalem
- “Serpiente” (2007), de Tania Galindo
- “Pure pleasure” (2009), de Mou Dansa
- “A couple dance” (2009), de Guilherme Garrido y Mia Habib
- “Levée des conflits” (2010), de Boris Charmatz
- “Multitud” (2011), de Tamara Cubas
- “Pindorama” (2013), de Lia Rodrigues Cia. de Dança
- “Ritournelle” (2013), de Ko Murobushi
- “Antes” (2014), de Guilherme Botelho
- “Essor mélancolique” (2015), de Denis Sanglard
- “Free fall” (2015), de Sharon Fridman

Fases de la cuantificación de las variables

El proceso de análisis ha contenido dos partes bien diferenciadas:

En un primer momento, hemos extraído un porcentaje de utilización del suelo a través de la observación del contacto de partes del cuerpo que no sean los pies. La decisión de ignorar deliberadamente el contacto de los pies en este análisis cuantitativo nos ha permitido enfocar mucho más sobre la diversidad arrojada en los resultados de apoyos no bípedos en el suelo, más cuando ya sabíamos que la inmensa mayoría de la danza clásica, moderna y *new dance* se desarrolla en posición bípeda y por lo tanto con este análisis cuantitativo no íbamos a resolver nuevas incógnitas al respecto.

Mediante el software *Movie Print* hemos realizado parrillas de 100 fotogramas de cada obra, y tras obtener una imagen resultante de esto (ver figura 15.2) procedíamos a contar todos aquellos que contenían algún tipo de posición de contacto con el suelo, ya sea porque aparecían personajes arrodillados, tumbados en situación de rodamiento, o apoyados con las manos en posición cuadrúpeda, entre otras posiciones.



Figura 15.2 - A la izquierda, “Symphonie pour un homme seul” Maurice Béjart (filmación de 1957); a la derecha, “Night Journey” de Martha Graham (filmación de 1956)

A raíz de esto, hemos cuantificado los apoyos de manos y troncos y los desplazamientos, realizando una estimación que contenía las siguientes variables concretas:

- contacto de manos con el suelo
- contacto del tronco (espalda o torso)
- desplazamiento con apoyo de manos (gatear, andar cuadrúpedo ...)
- desplazamiento con apoyo de tronco (rodar, arrastrarse ...)

Resultados estadísticos

En el primer gráfico que referenciamos, se observa como significativo el hecho de que aparecen escalonados, de menos a más, los resultados porcentuales del contacto con el suelo en los tres lenguajes coreográficos. La danza clásica no presenta un margen que parte del 0%, por lo que está lejos de considerarse un estilo que rehuya el contacto con el suelo. El lenguaje coreográfico que más utiliza el contacto con el suelo fuera de la posición bípeda es la *new dance* con unos márgenes que oscilan entre el 40 y el 60% (ver figura 15.3).

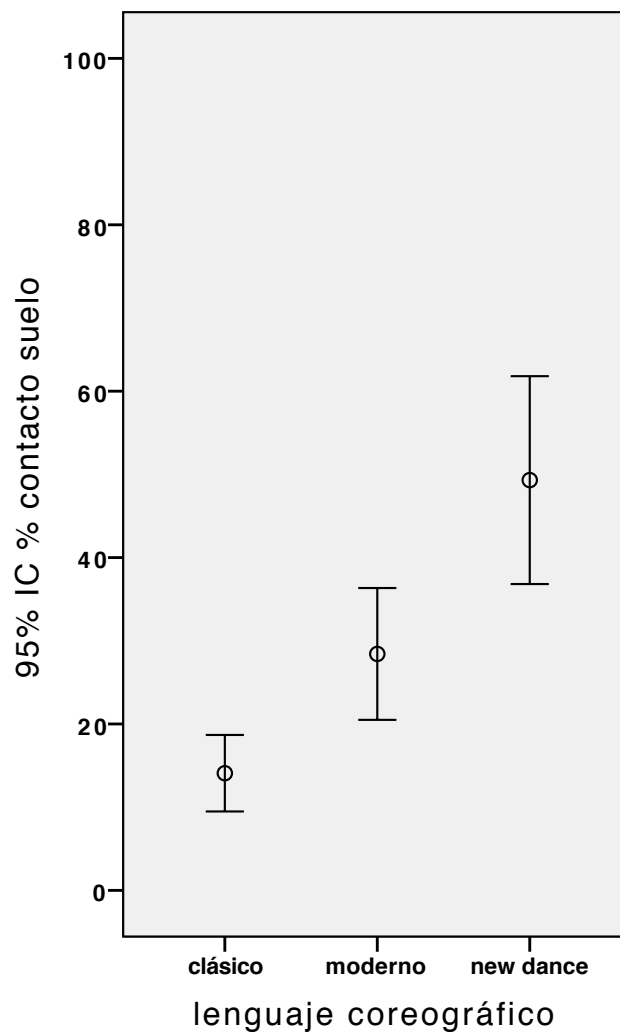


Figura 15.3 - Gráfico de medias de contacto con el suelo (con intervalo de confianza) en los tres lenguajes coreográficos

En el siguiente gráfico de la figura 15.4 observamos un análisis global de las variables que hemos utilizado separadas por lenguaje coreográfico.

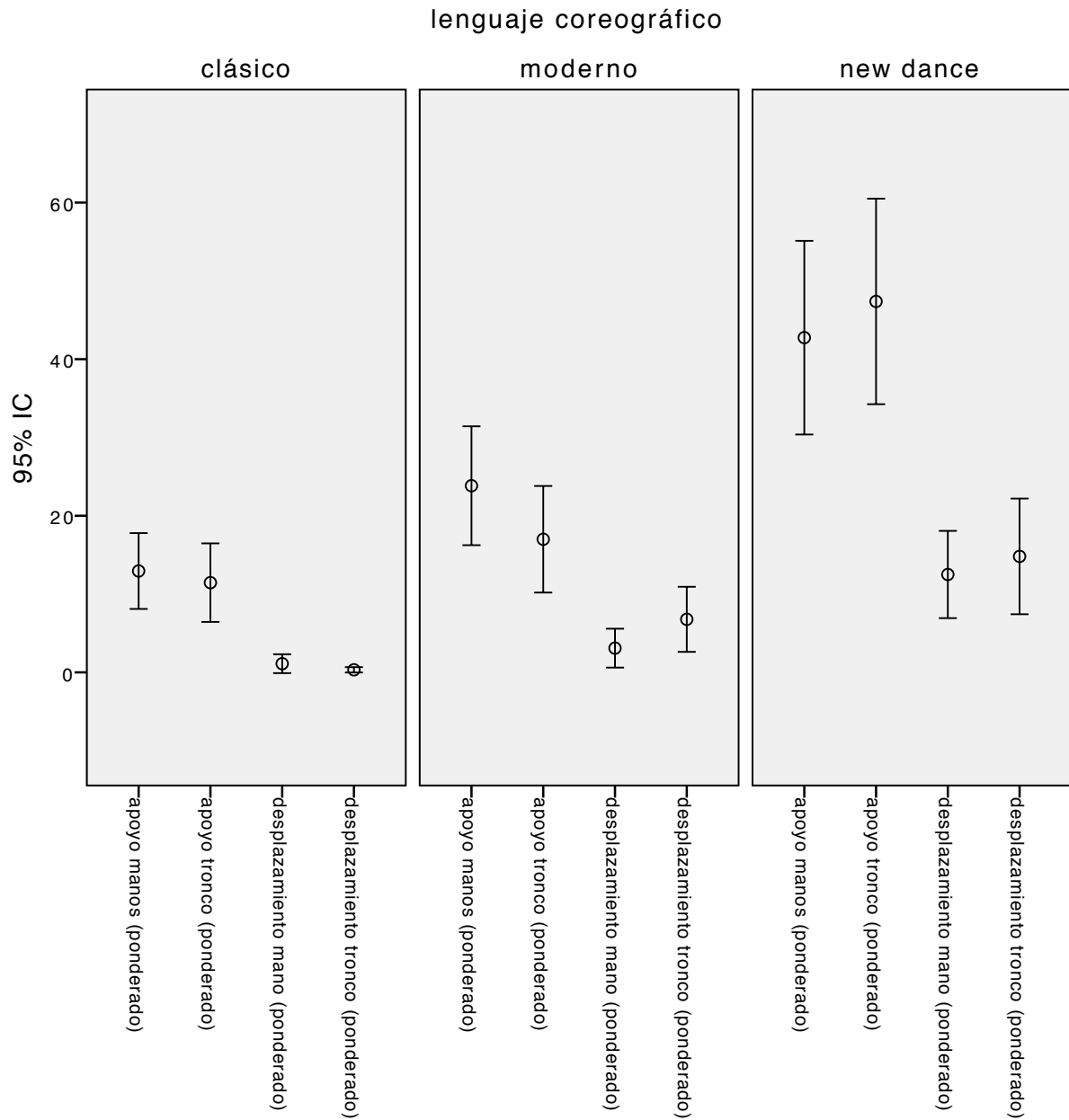


Figura 15.4 - Gráfico de medias de las variables de contacto con el suelo separadas por lenguajes coreográficos

Visto con más detalle, observamos que:

- en el apoyo de manos, se observa una práctica separación entre la danza clásica y la moderna, y existe una completa separación entre el lenguaje moderno y la *new dance*, y por supuesto entre el clásico y la *new dance* (ver figura 15.5).
- en el apoyo de tronco, la gráfica muestra la separación porcentual entre la *new dance* y los otros dos lenguajes, que nos lleva a decir que el apoyo de tronco es algo específico de la *new dance* (ver Figura 15.6).

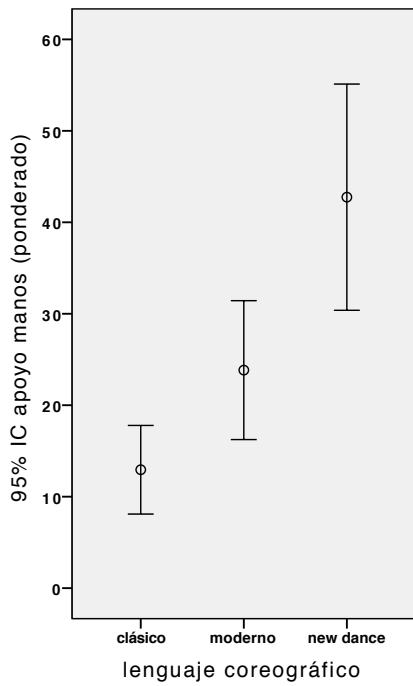


Figura 15.5 - Gráfico de medias del apoyo de manos en los tres lenguajes

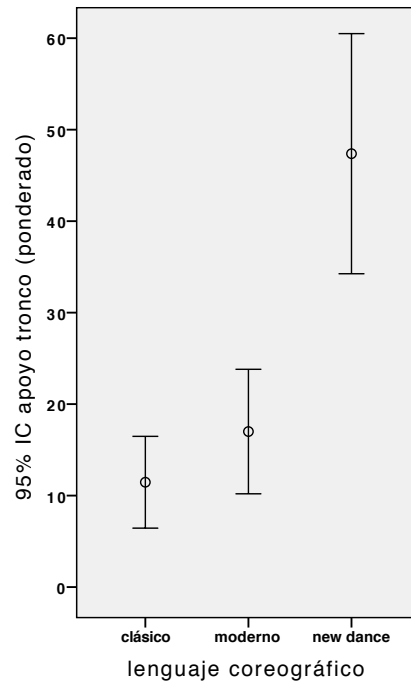


Figura 15.6 - Gráfico de medias del apoyo de tronco en los tres lenguajes

- en el desplazamiento de manos, la *new dance* se separa significativamente de los otros dos lenguajes coreográficos (ver figura 15.7).
- en el gráfico de desplazamiento con apoyo de tronco es la danza clásica la que se diferencia por su uso casi nulo, y la danza moderna se acerca a la *new dance* siendo que es la danza moderna quien ha incorporado este tipo de desplazamiento en la danza (ver figura 15.8).

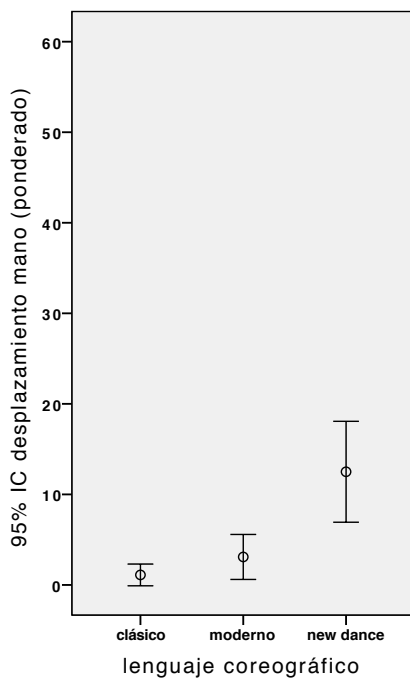


Figura 15.7 - Gráfico de medias del desplazamiento de manos en los tres lenguajes coreográficos

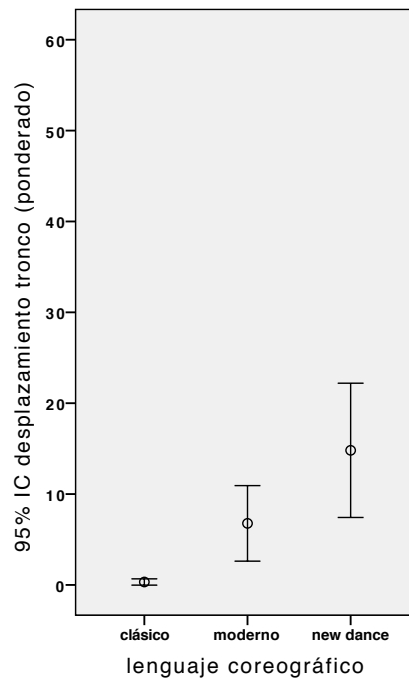


Figura 15.8 - Gráfico de medias del desplazamiento con apoyo de tronco en los tres lenguajes coreográficos

Por periodos, en la siguiente gráfica a nivel global destaca el siglo XIX por tener menos contacto con el suelo, y el siglo XXI por tener un mayor contacto con el suelo. En el siglo XX no hay una tendencia muy clara, aunque destaca ligeramente el dato del periodo que va del 1950 al 1999 (con las cotas más bajas) con respecto al siglo XXI, pero sin que por ello podamos distinguir una tendencia clara al respecto (ver Figura 15.9).

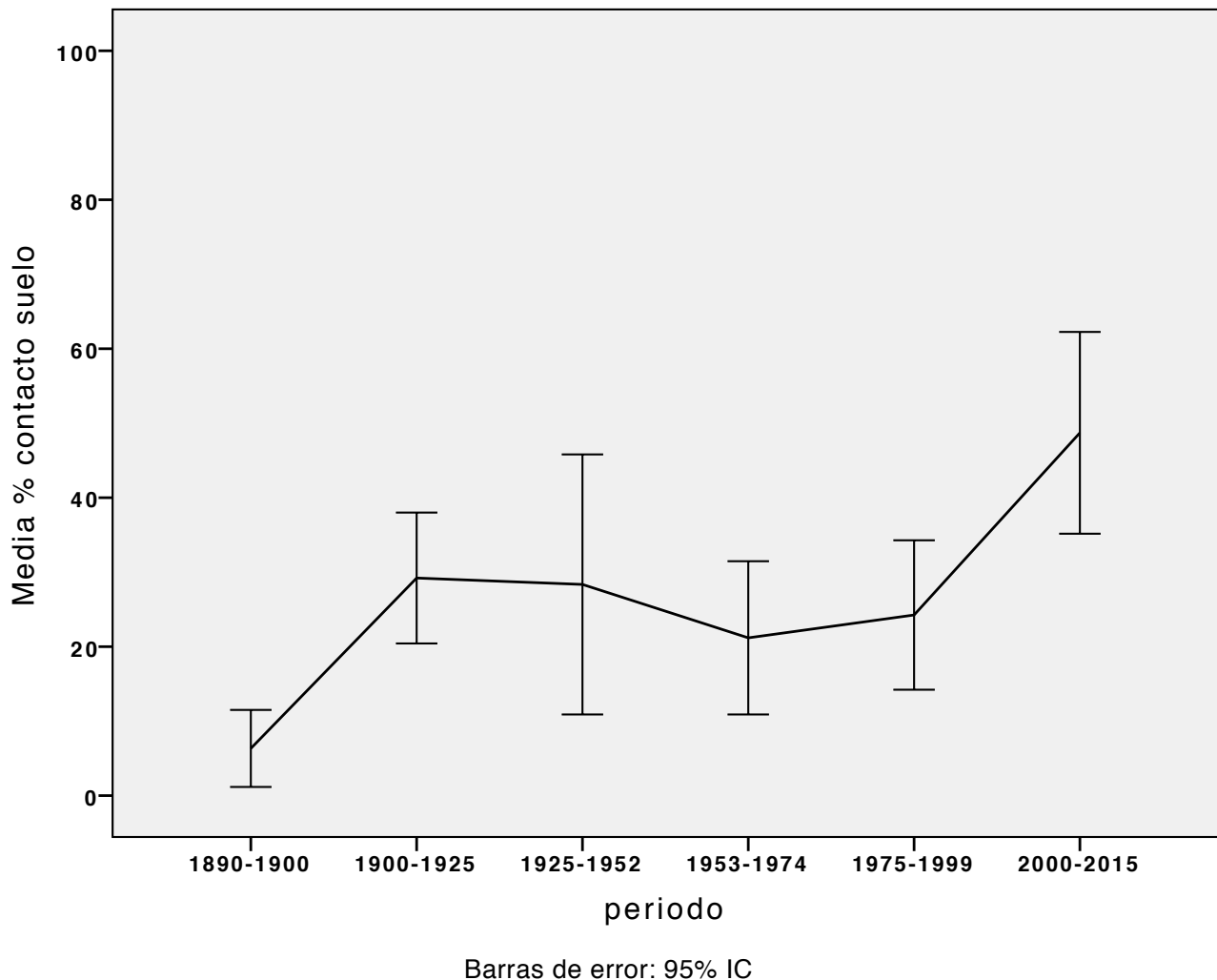


Figura 15.9 - Gráfica de evolución de las medias del contacto con el suelo por periodos

Lo que parece distinguir al siglo XXI sobre todo es la aportación de la *new dance* respecto al contacto con el suelo. Si lo comparamos a los periodos comprendidos entre 1950 - 1999, hay un aumento significativo de contacto con el suelo (ya sea mediante posiciones estáticas no bípedas, o desplazamientos bímanos, trípedos o cuadrúpedos varios) que se produce durante todo el siglo XXI (ver figura 15.10).

Y respecto al lenguaje coreográfico clásico, tal y como vemos registrado en la figura 15.10 podemos decir que quizás en el periodo comprendido entre el 1900 - 1925 pudo haber un mayor aumento del suelo dentro de este lenguaje. Este dato aparece así tal vez porque hemos introducido obras de ballet de corte oriental (como el ballet "Cléopâtre" de 1909 o "Scheherazade" de 1910, ambos coreografiados por Fokine) en las que se aprecia un uso mayor de posiciones de suelo.

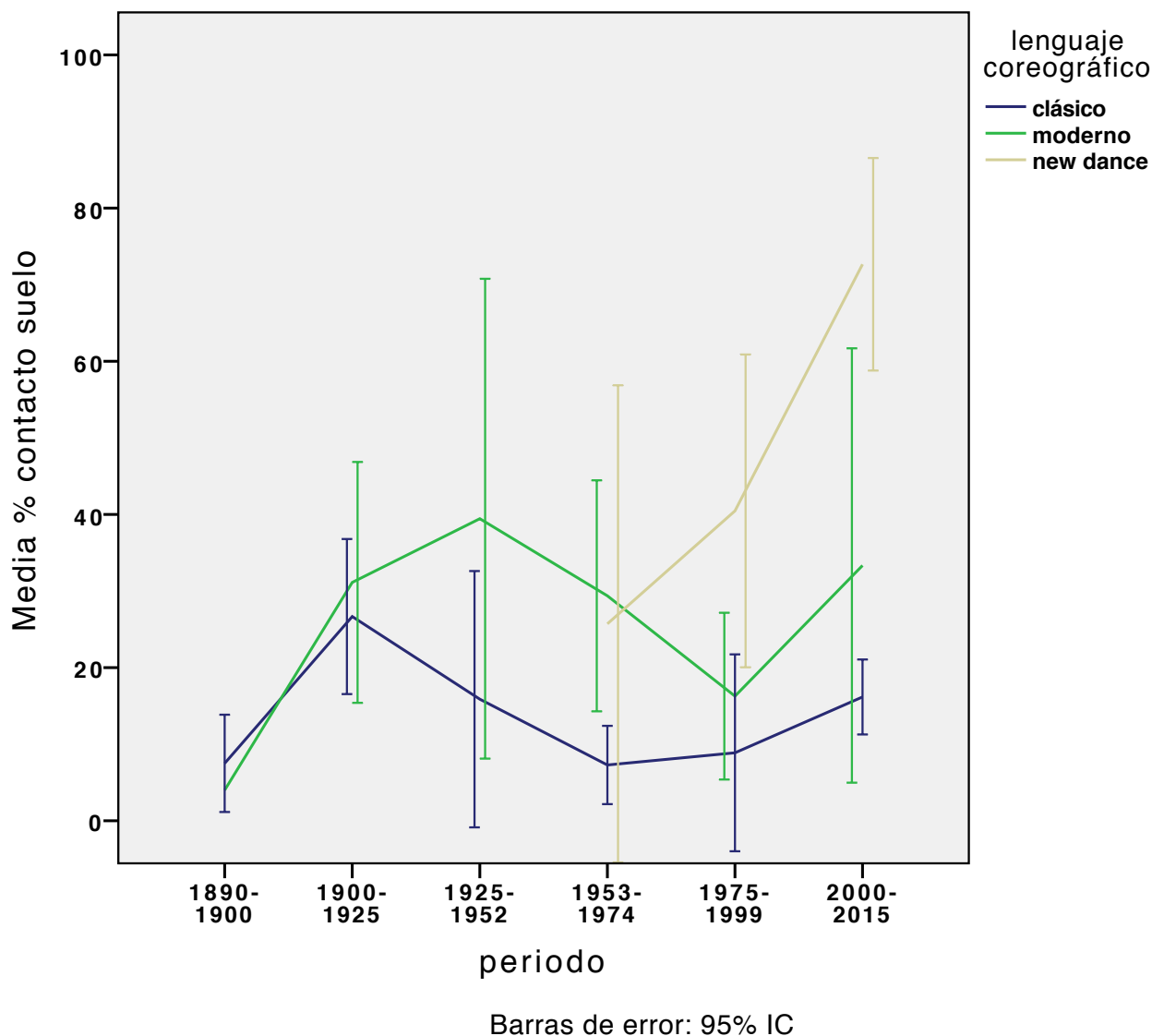


Figura 15.10 - Gráfica de evolución de las medias del contacto con el suelo por periodos y lenguajes coreográficos

En la gráfica de la Figura 15.11 se confirma la mayor variabilidad en el siglo XIX, un dato que podemos comprobar en el gráfico que le sigue (Figura 15.12) en el que se muestra el incremento porcentual correspondiente a las obras clásicas de corte orientalista que se caracterizan por utilizar más el suelo (tal y como señalábamos en la Figura 15.10) y que aquí se ve reflejado en el apoyo del tronco.

En la *new dance* ha habido un aumento del apoyo del tronco, pasando a ser mayoritario en el siglo XXI. En el siglo XXI es precisamente donde más se distingue la *new dance* respecto a los otros lenguajes, pues contiene estilos como el *butoh* u otras obras contemporáneas occidentales donde predominan las posiciones tumbadas con movimiento de extremidades (e.g. Guilherme Botelho o Cindy Van Acker). Este tipo de movimiento con un claro contacto del tronco en el suelo ha sido integrado de manera general por la *new dance*, y por la danza moderna también aunque no sistemáticamente.

Por último, señalar que en la Figura 15.12 destaca la diferencia significativa entre *new dance* y el resto de los otros dos lenguajes coreográficos respecto al uso del apoyo del tronco. No hay diferencias significativas entre el lenguaje clásico y el moderno.

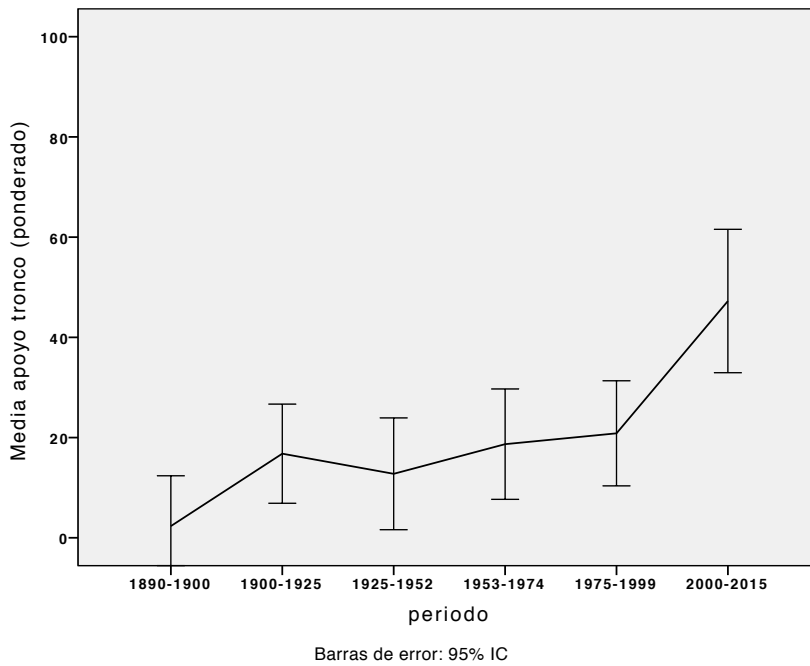


Figura 15.11 - Gráfica de evolución de las medias del apoyo del tronco en el suelo por periodos

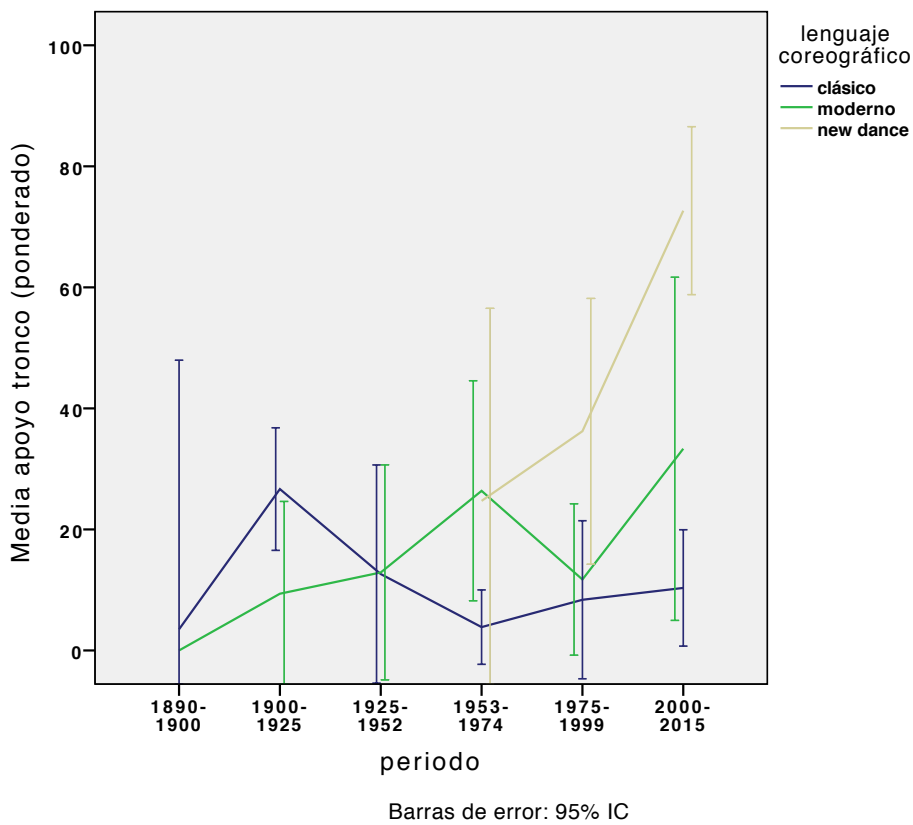


Figura 15.12 - Gráfica de evolución de las medias del apoyo del tronco en el suelo por periodos y lenguajes coreográficos

La gráfica que da cuenta de la evolución del desplazamiento con apoyo del tronco por periodos históricos (ver figura 15.13) muestra que hasta el año 1925 no encontramos este tipo de desplazamiento. A partir de esta fecha se inicia una progresión que no llega a ser completamente significativa hasta el 1953, donde empieza un cambio de tendencia. No obstante, es en el año 1975, y durante todo el periodo que da inicio, donde encontramos resultados realmente significativos comparados con el periodo que va entre 1890 a 1925 en lo que respecta a este desplazamiento.

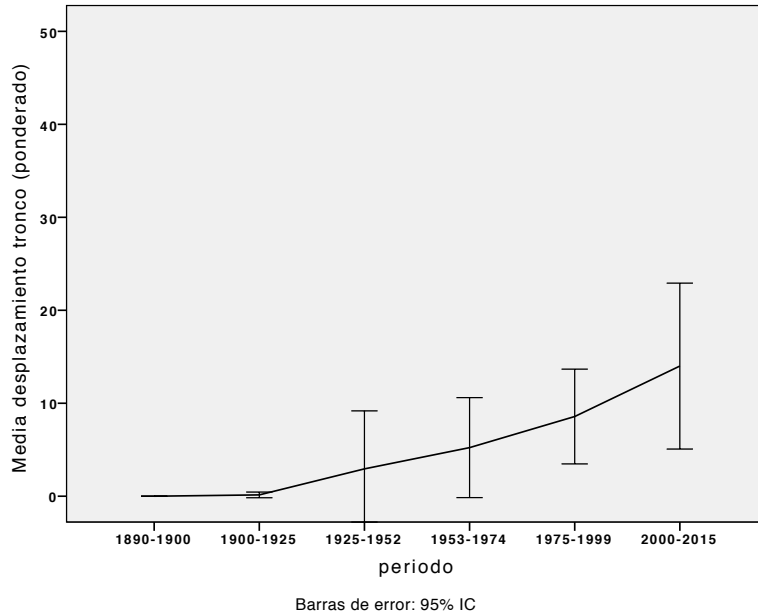


Figura 15.13 - Gráfica de evolución de las medias del desplazamiento de tronco (con intervalo de confianza) por periodos

Podemos observar un desarrollo histórico muy similar en el desplazamiento con apoyo de manos analizado por periodos. La gráfica 15.14 nos muestra una evolución insignificante desde finales del siglo XIX hasta el año

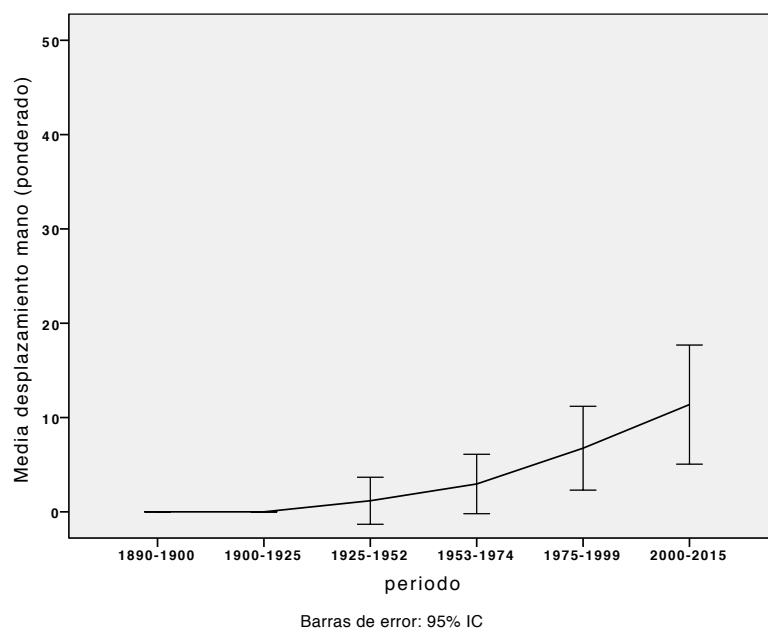


Figura 15.14 - Gráfica de evolución de las medias del desplazamiento con apoyo de manos (con intervalo de confianza) por periodos

1925, y es a partir del año 1975, hasta el 2015, donde encontramos un cambio significativo de movimientos con desplazamiento mediante el apoyo de manos respecto al periodo que comprende entre el 1890 y el año 1953.

En el siguiente gráfico, la figura 15.15, destaca la continuidad del clásico en su casi ausencia de desplazamiento de tronco y la gran variabilidad de los otros dos lenguajes.

Conviene señalar que la *new dance* se distingue en este gráfico con unos primeros años donde apenas hay desplazamiento de tronco (hablamos del periodo comprendido entre el 1953 - 1974) aunque presenta una tendencia creciente, a diferencia de la *new dance* que se da a partir de 1975, donde la presencia del desplazamiento de tronco es mucho más significativa. Esto indica que la *new dance* no se caracterizó precisamente por un uso del suelo masivo en su primera etapa, sino que lo incorporó de forma rápida pero gradualmente.

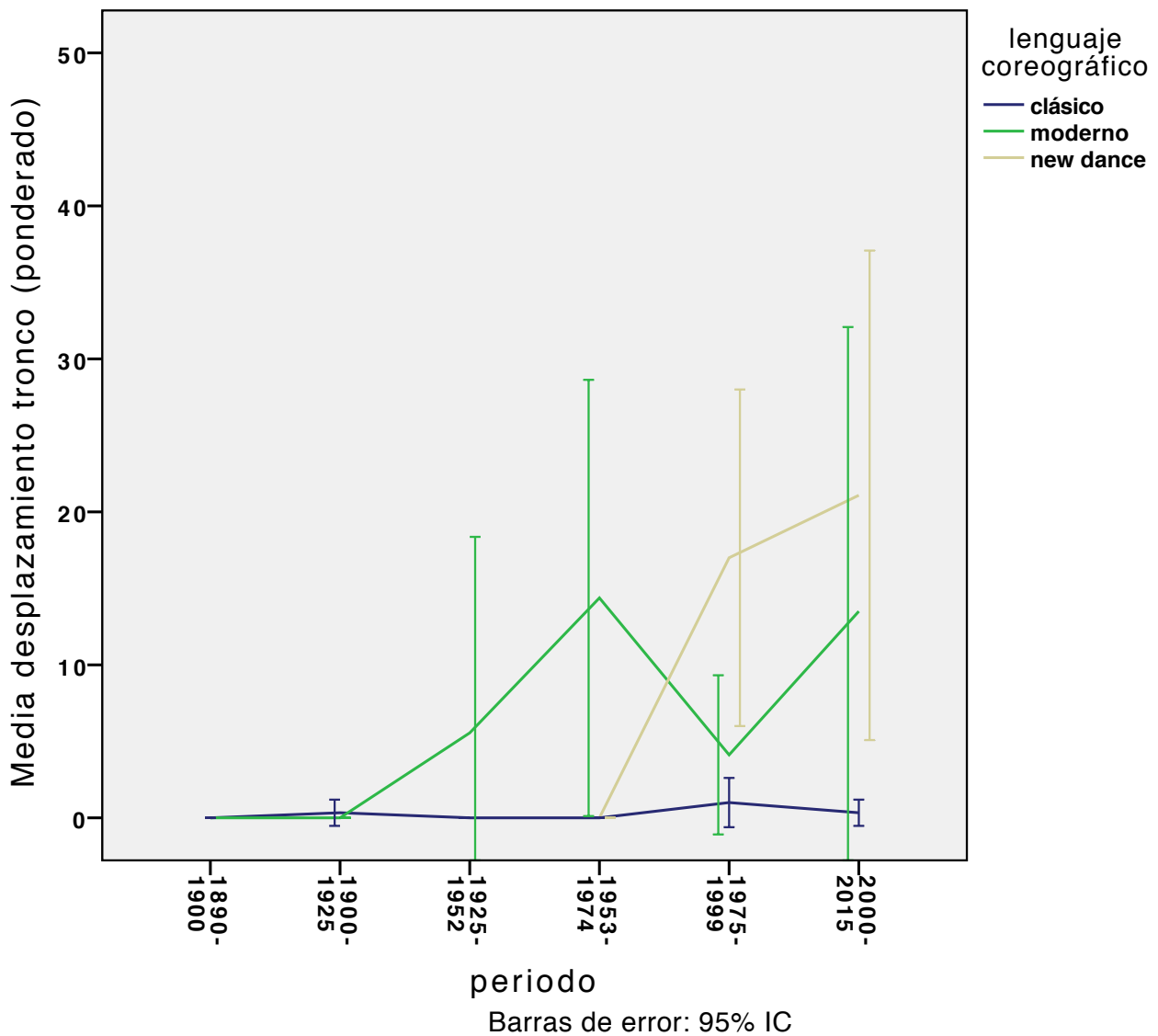


Figura 15.15 - Gráfica de evolución de las medias del desplazamiento de tronco por periodos y lenguajes coreográficos

En el desplazamiento con apoyo de manos (ver figura 15.16) encontramos datos del lenguaje clásico que, comparándolos con la anterior gráfica, resultan levemente significativos porque aquí el clásico utiliza un poco más el desplazamiento de manos que el lenguaje moderno. El moderno ha adquirido el desplazamiento del tronco como algo coreográfico, pero no el desplazamiento sobre manos. No obstante, la danza moderna está más cerca de la *new dance* en el periodo 2015, según los datos arrojados en el desplazamiento de manos.

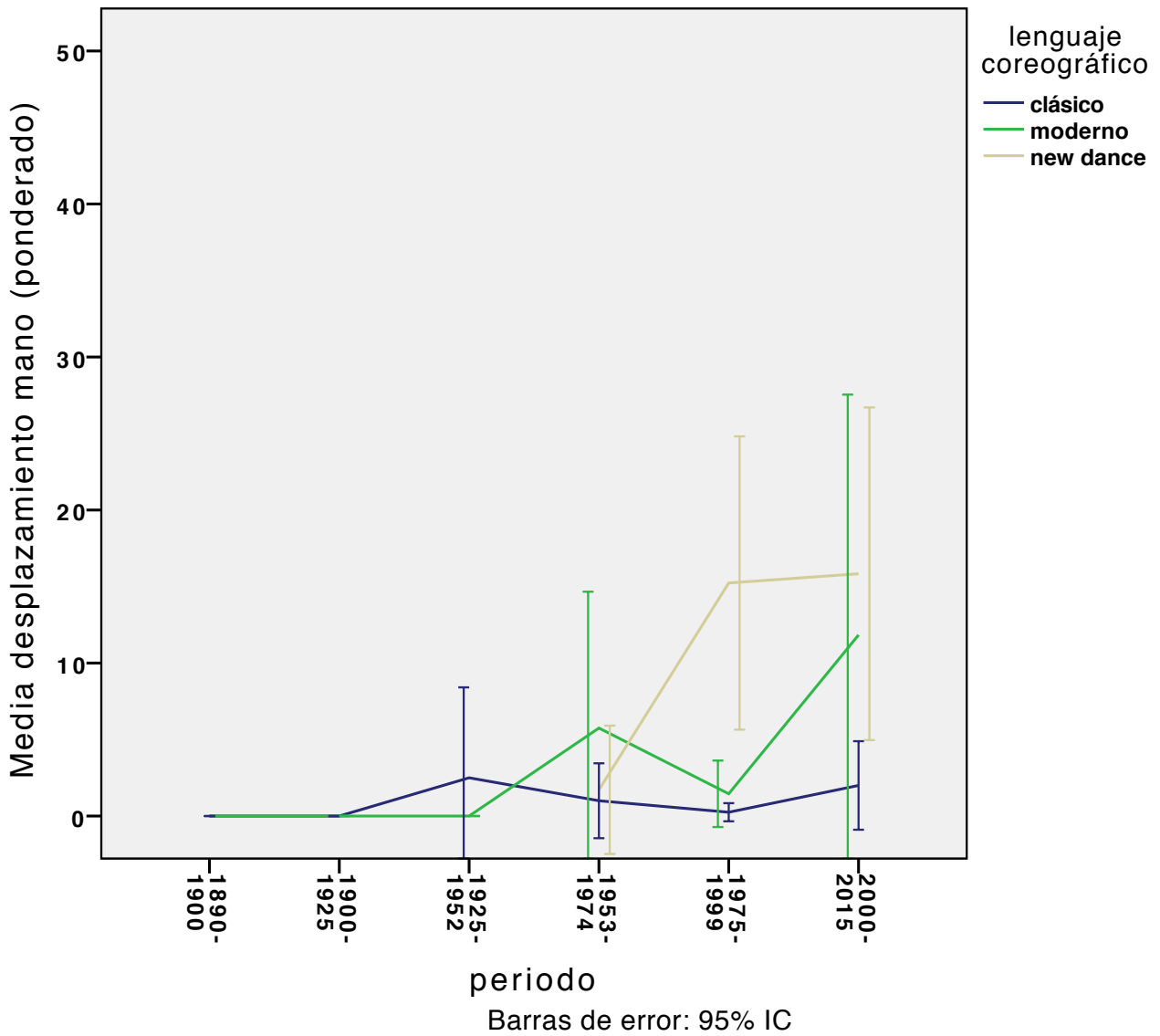


Figura 15.16 - Gráfica de evolución de las medias del desplazamiento con apoyo de manos por periodos y lenguajes coreográficos

Revisión de datos experimentales del cuerpo respecto al suelo: energía y afecto en 60 coreografías

En este apartado hacemos una revisión de los datos relativos a la posición corporal respecto al suelo y de los desplazamientos en el suelo de los experimentos dirigidos por Blas Payri para los estudios doctorales de Fabrizio Meschini (Meschini, 2016) dentro de una serie de estudios experimentales sobre coreografía (Meschini & Payri, 2013, 2014, 2016; Payri & Meschini, 2014).

En este estudio se ha recurrido a 6 coreógrafos en activo, que podemos enmarcar dentro del estilo moderno, todos con experiencia también docente en el Conservatorio como profesores de danza moderna. Cada coreógrafo debía hacer diez coreografías basándose en cinco fragmentos musicales de aproximadamente un minuto, y para cada fragmento musical desarrollar diferentes energías (coreografía con energía alta o baja) o diferentes afectos (positivo o negativo), entendiendo por afectos positivos la alegría y felicidad tranquila, y por afectos negativos la rabia, la ira o la depresión.

A partir de estas coreografías se ha extraído una información cuantitativa detallada del tiempo en el que cada coreógrafo está utilizando una posición dada o un tipo de desplazamiento. Presentamos a continuación un resumen de los porcentajes de tiempo dedicado a las diferentes posiciones corporales definidas por la altura (siendo la posición muy baja la tumbada, y la posición baja, sentado o acurrucado; la posición media por su parte implica que el cuerpo no está completamente erguido pero el contacto sigue siendo bípedo) y a los diferentes tipos de desplazamiento que se han observado, separándolos por los desplazamientos en posición erguida (andar, correr, saltar, girar) y los que implican un apoyo del tronco en el suelo (rodar, reptar y arrastrarse).

Es importante destacar que no se observan desplazamientos cuadrúpedos sin contacto del trono, tal y como los hemos definido en la categoría de desplazamiento respecto al suelo de esta tesis.

Ponemos a continuación los resultados cuantificados en porcentajes, como un método rápido de análisis de los resultados, distinguiendo los factores energía y afecto.

Altura (posición corporal)

El primer parámetro que analizamos es la altura corporal que está relacionada con la categoría de área de contacto del cuerpo respecto al suelo que está en la Parte I de esta investigación.

Podemos observar que la posición predominante es la alta, que corresponde al cuerpo erguido. Vemos que las posiciones que requieren más áreas de contacto que los dos pies (baja y muy baja) se dan con cierta frecuencia y suman 25,85% (un cuarto del tiempo en estas coreografías, como se puede ver en la Figura 16.

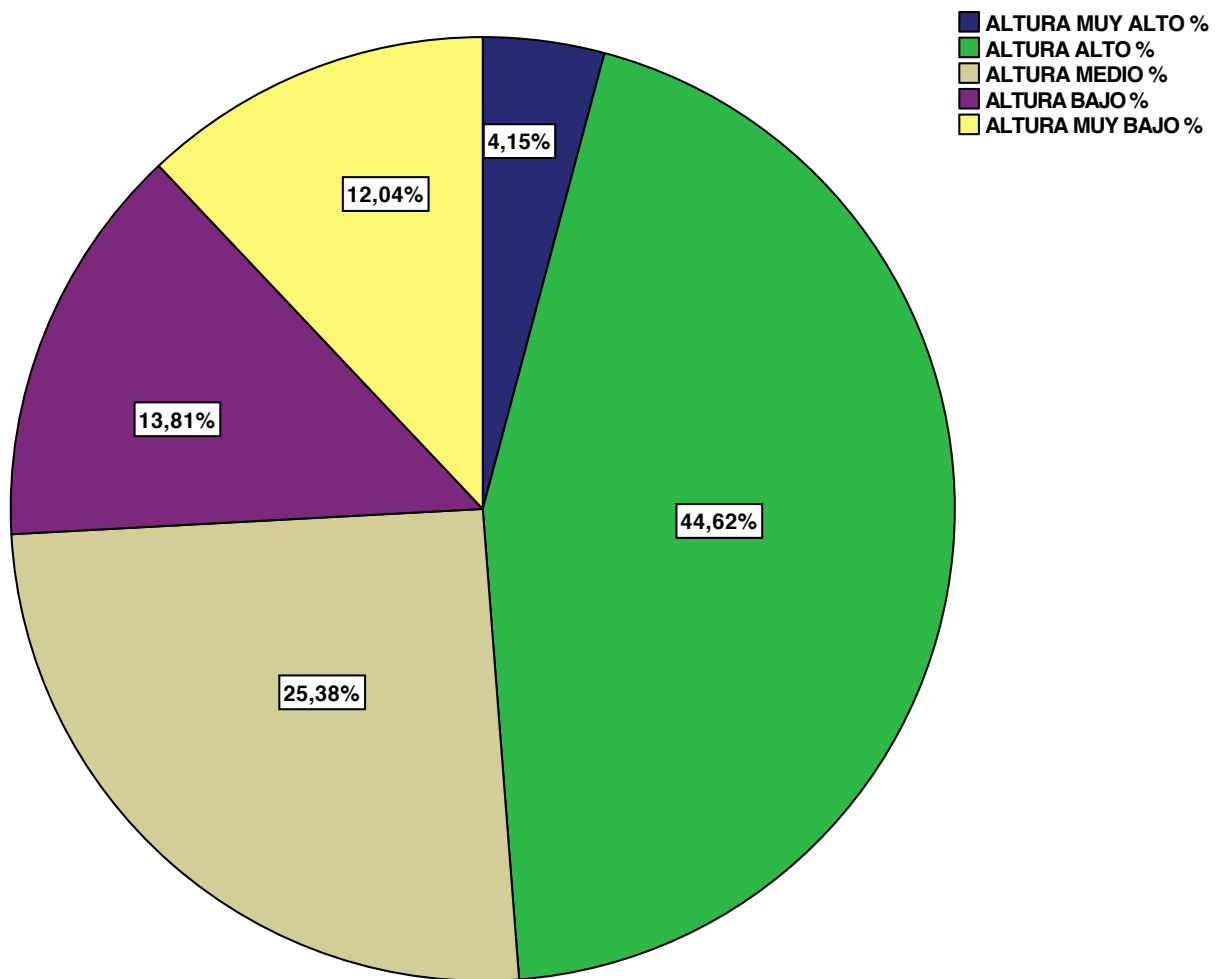


Figura 16. - Gráfica de porcentajes del tiempo pasado en cada una de las posiciones en el conjunto de las 60 coreografías

Los coreógrafos han modificado su altura corporal en función de la energía que debían transmitir, y aunque la distinción no sea absoluta hay un mayor uso de posiciones bajas o muy bajas para expresar una energía baja (representando, tal y como indica la Figura 16.2, un 33,16% de las muestras en energía baja respecto a un 14,90% en la energía alta). Podemos considerar que en las diferentes corrientes de danza, una posición baja

corresponde a una energía baja valga la redundancia (tal y como el lenguaje indica) y esto solamente se ve contradicho en corrientes originadas en las artes marciales o el *breakdance*.

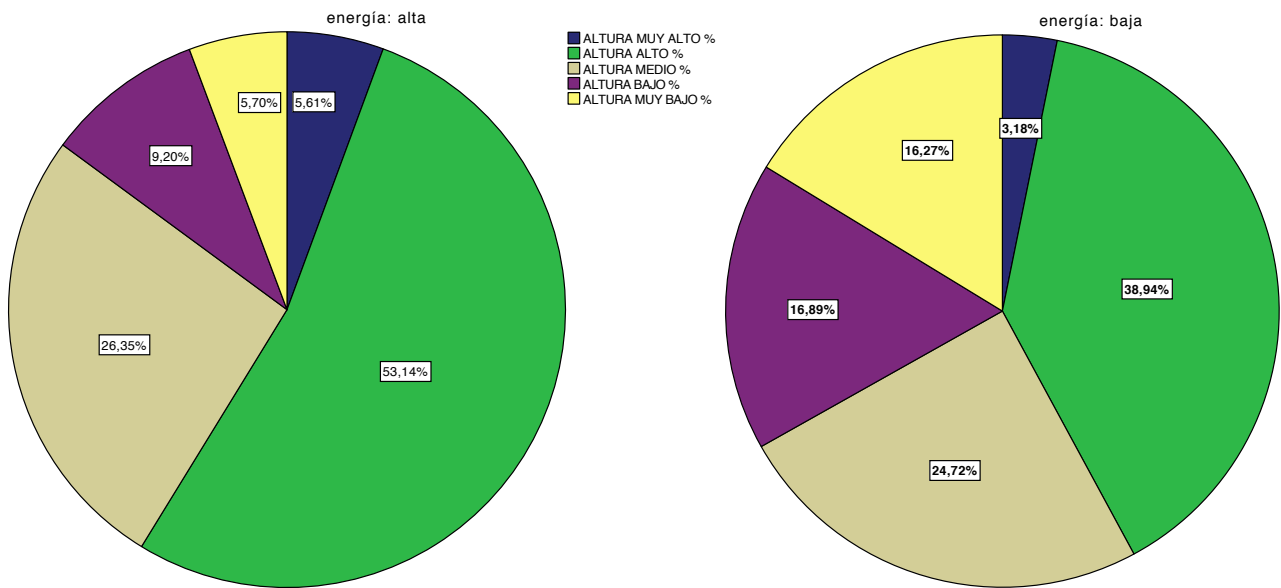


Figura 16.2 - Gráfico de porcentajes del tiempo pasado en cada una de las posiciones en el conjunto de las 60 coreografías en las que el coreógrafo debía utilizar una energía alta (izquierda) o baja (derecha)

En la gráfica que sigue a continuación (Figura 16.3), vemos como los coreógrafos han tendido a tener un contacto con el suelo en posiciones bajas y muy bajas para expresar afectos negativos (37,21%), mientras que en el afecto positivo los resultados arrojan un 14,49%.

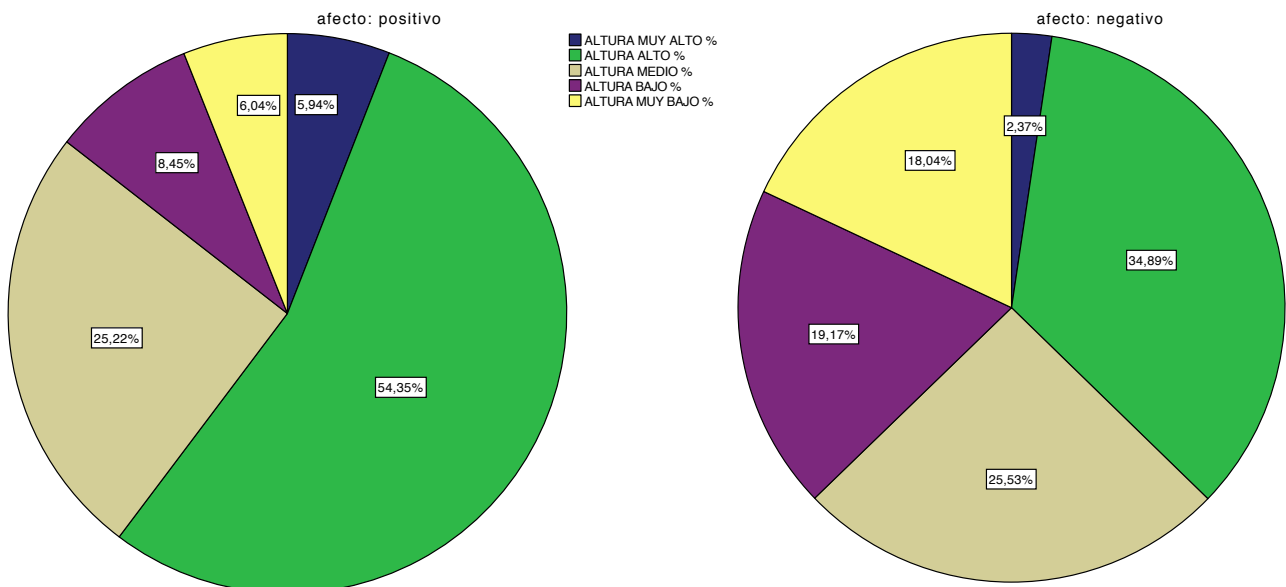


Figura 16.3 - Gráfico de porcentajes del tiempo pasado en cada una de las posiciones en el conjunto de las 60 coreografías en las que el coreógrafo debía utilizar un afecto positivo (izquierda) o negativo (derecha)

Desplazamiento

En este punto, el parámetro que hemos analizado es el desplazamiento que corresponde a la categoría desplazamiento respecto al suelo contenida en esta tesis. Los resultados apuntan a que los desplazamientos se hacen principalmente en posiciones erguidas, mientras que las acciones como arrastrarse, reptar o rodar, que implican un contacto del tronco en el suelo, son menores. Insistimos en el hecho de que aquí se han recogido los tipos de desplazamiento que han aparecido en las coreografías, existiendo otros tipos de desplazamientos de suelo que implican otros puntos de contacto que no sean los pies o sólo estos (apoyos trípodos, cuadrúpedos, etc.) vistos en la categoría de desplazamiento respecto al suelo de la Parte I.

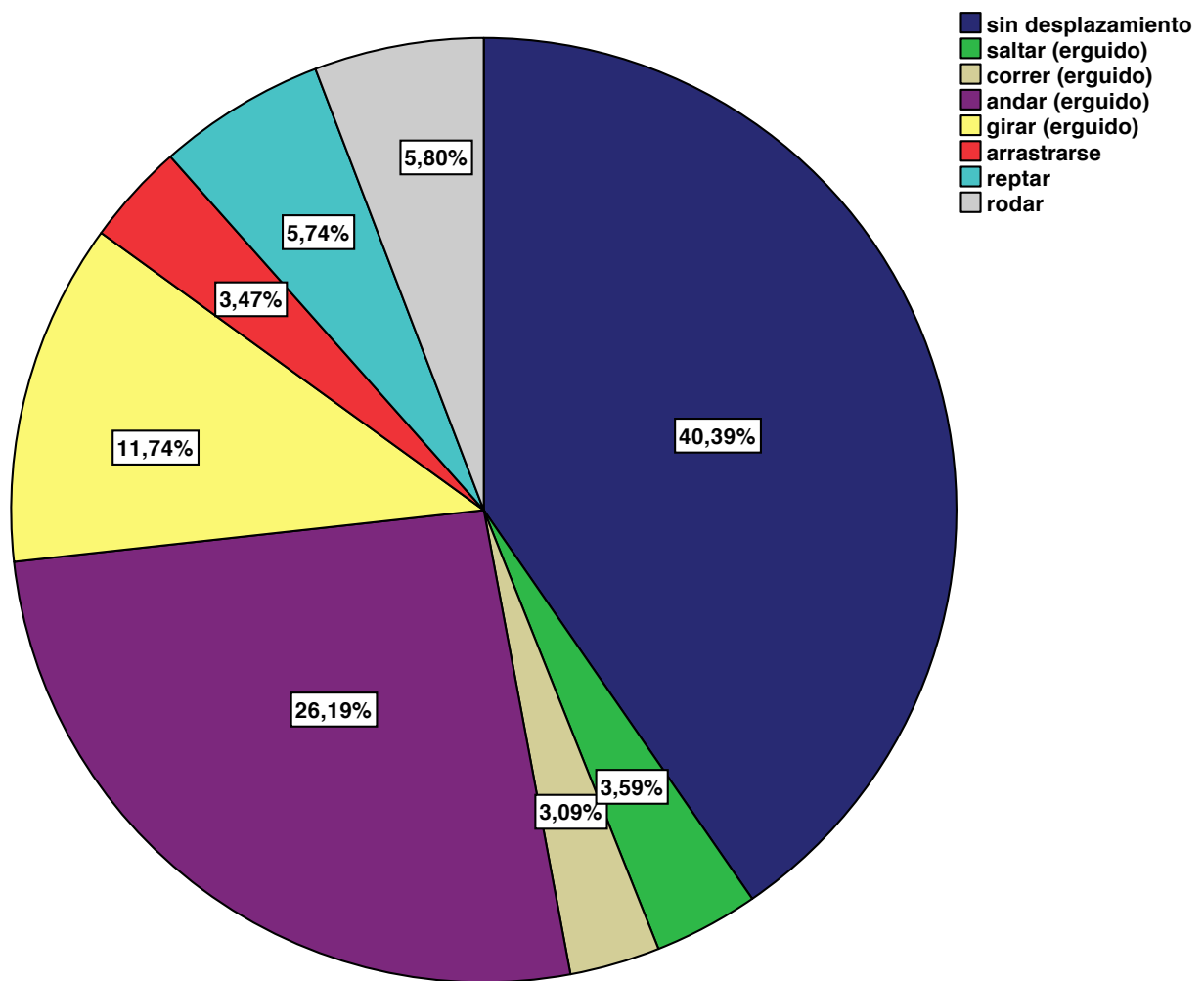


Figura 16.4 - Gráfico de porcentajes del tiempo pasado en los tipos de desplazamiento en el conjunto de las 60 coreografías

Los desplazamientos en el suelo representan un total del 15% del tiempo total en las coreografías analizadas (25,16% del tiempo dedicado al desplazamiento), mientras que el desplazamiento en posiciones erguidas apuntan al 44,61% del tiempo total (74,83% del tiempo dedicado al desplazamiento).

Grosso modo, un cuarto de los desplazamientos se hace en el suelo, lo cual es relativamente importante.

En la Figura 16.5 observamos que los desplazamientos en el suelo en relación a la energía alta representan un 11,08% del tiempo total (15,90% del tiempo de desplazamiento), mientras que respecto a la energía baja suponen un 17,82% del tiempo total (34% del tiempo de desplazamiento).

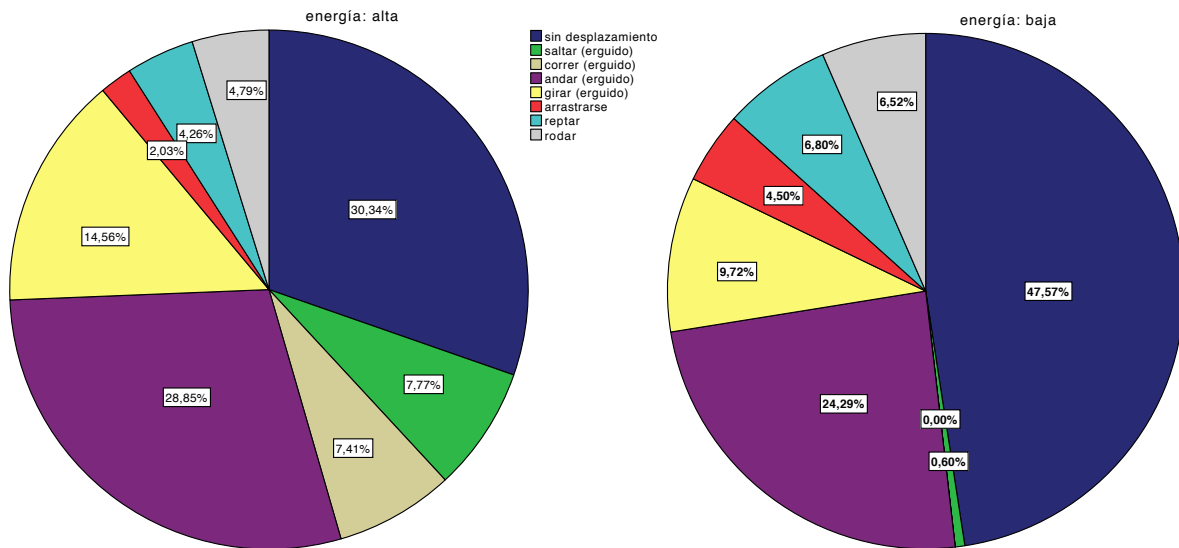


Figura 16.5 - Gráfico de porcentajes del tiempo pasado en cada uno de los desplazamientos en el conjunto de las 60 coreografías en las que el coreógrafo debía utilizar una energía alta (izquierda) o baja (derecha)

El desplazamiento en el suelo en realidad requiere más energía para hacer un recorrido dado, con lo cual este desplazamiento en el suelo para expresar la energía baja es más una expresión de la energía baja que una utilización de poca energía (expresando aquello de “tener el alma por los suelos”). La gráfica contenida en la Figura 16.2 confirma que hay mayor porcentaje de posiciones bajas con energía baja que desplazamientos a un nivel bajo (en el suelo) con energía baja.

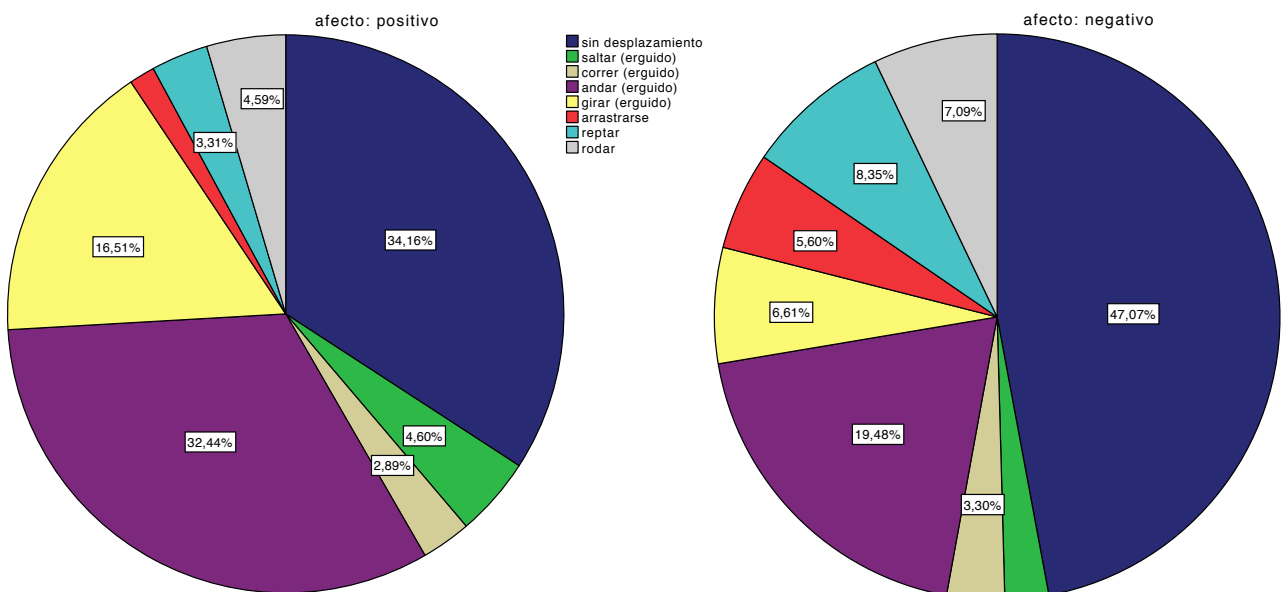


Figura 16.6 - Gráfico de porcentajes del tiempo pasado en cada uno de los desplazamientos en el conjunto de las 60 coreografías en las que el coreógrafo debía utilizar un afecto positivo (izquierda) o negativo (derecha)

En la Figura 16.6 vemos un 8% del tiempo total de las coreografías que utiliza el desplazamiento en el suelo para expresar afecto positivo (12,15% del tiempo de desplazamiento), y un 21,04% de tiempo total para expresar afecto negativo (39,75% del tiempo de desplazamiento).

El desplazamiento en el suelo parece tener un efecto expresivo más que mecánico (para expresar el afecto negativo) e incluso la energía baja, teniendo en cuenta que en realidad el desplazamiento en el suelo requiere más energía para recorrer el espacio.

Análisis cuantitativo de tipos de suelo en 81 obras de videodanza

Para definir el análisis cuantitativo del uso del suelo en la videodanza, hemos elegido como criterio por defecto las obras que han sido premiadas o preseleccionadas en el festival *Cinedans* en estos años:

Cinedans 2014:

Vanishing points, Bodrum dream, Lean on me, Globe Trot, Virtuosi, Unfold, Calm before the storm, Intrinsic moral evil, Farewell, Enemy whitin, Encounters, Can you and I really dance together?, Frutiger, The Fall, Duet, Horizon, Floater, SLOW, Me Story of a performance, Pokret, Skizm, Waterdrops, Bookin', The window of the 11th floor, Flip, Strength and beauty, Breakaway, 890 Broadway, Arena, Adelaars

Cinedans 2013:

Bränner Staden, Stone Dance, A brief crack of light, mmst, Painted, Outside in, Triptych for an unbalanced society, Metaphysical Paintings, Single Breath, Salt in my nose, Develop Movement NO. 1, Inside, Drawing blank, Lost ambulation, Barn Dance, Ode on a Korean urn

Cinedans 2011:

Black train is Coming, 45°, coup de grâce, Melt, No Hesitations, Temperance, The Palindromist, The closer one gets, the less one sees, 20Hz-750THz, may. 8, Clepsydra, Artikelnr.0371121, Flamenco, Dream the down, momentum web.mov, Advance, Amohr, Magma, Continuum, Kild Mig Ihjel

Hemos añadido otras obras para completar el uso del suelo en el análisis cualitativo como:

Alkan, Özgür Can (Dirección) & Azazi, Ziya (Coreografía) (2015). Circle [Screendance]. Turquía. 4m24.

Recuperado de <https://youtu.be/m097xBDsoeo>

Cembrero, Ana & Piquer, Jorge (Dirección) & Cembrero, Ana (Coreografía) (2014). Europe endless [Screendance]. Bélgica-Alemania. 26m. Recuperado de http://fiverdance.com/portfolio_page/europe-endless/

De Mey, Thierry (Dirección) & De Mey, Michèle Anne (Coreografía) (1993). Love Sonnets. [Screendance]. Bélgica. 23m. Recuperado de http://www.numeridanse.tv/en/video/1184_love-sonnets

De Mey, Thierry (Dirección) & Keersmaeker, Anne Teresa (Coreografía) (2002). Fase. [Screendance]. Bélgica. 58m. Recuperado de http://www.numeridanse.tv/en/video/1185_fase

De Mey, Thierry (Dirección) & Keersmaeker, Anne Teresa (Coreografía) (2009). Prélude à la mer. [Screendance]. Bélgica. Recuperado de http://www.numeridanse.tv/en/video/352_prelude-a-la-mer

Halawi, Wafa'a (Dirección) & Fushigami, Kazumi; Hatem, Caroline (Coreografía) (2013). Can you and I really dance together [Screendance]. Líbano. 4m. Seleccionado en *Cinedans* 2014.

Muna, RJ (Dirección) (2010). In defiance of gravity [Screendance]. USA. 4m29. Recuperado de <https://vimeo.com/55047041>

Muna, RJ (Dirección) & Fisher, Katherine Helen; Verazin, Jaime (Coreografía) (2012). Dervishes [Screendance]. USA. 3m16. Recuperado de <https://vimeo.com/48032866>

Payri, Blas (Dirección) & Arnal, Rafel (Coreografía) (2016). Preludio a una invocación [Screendance]. España. 2m30. Recuperado de <https://vimeo.com/174945949>

Al final obtenemos un corpus de 81 videodanzas analizadas cuantitativamente.

Discusión

Nuestro análisis ha dado lugar a otros códigos en el suelo para la danza audiovisual, cuyo análisis desborda del marco de este estudio. Podemos citar el código de inclinación-horizontalidad del suelo (incluyendo códigos de suelo-techo y suelo pared), la altura e inclinación de la cámara respecto al suelo (que estudiamos como categoría de la Parte III), el límite del suelo (incluyendo las paredes, el horizonte, el precipicio del suelo-azotea) y la cantidad de suelo en pantalla y la relación tierra-aire.

Con el fin de llevar a tener una aproximación cuantificada en la danza audiovisual reciente del uso de los códigos de la categoría tipo de suelo descritos anteriormente, hemos analizado 81 obras seleccionadas en el festival *Cinedans* (<http://cinedans.nl>) en las ediciones del 2011 al 2014 además de otras obras para completar el uso del suelo en nuestro análisis cualitativo, y los resultados se pueden observar en la figura 10.16.

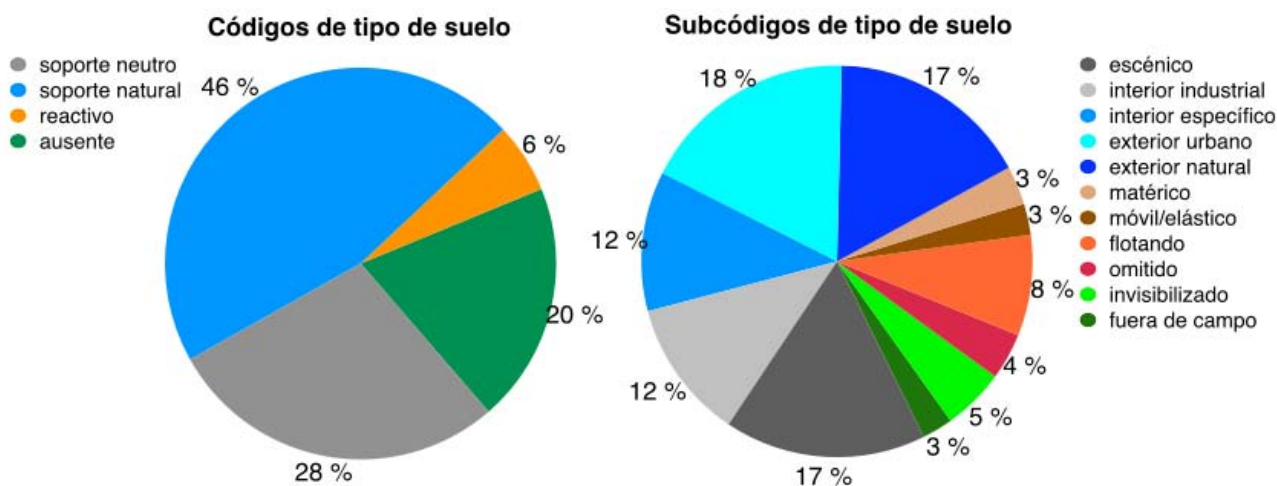


Figura 17. - Porcentaje de los códigos y subcódigos de la categoría “tipo de suelo” en 81 danzas audiovisuales en *Cinedans*.

Lo primero que destaca es la utilización del suelo como mero soporte que representa un 78% del total, ya sea como suelo escénico o como suelo soporte-natural, es decir en lugares específicos, donde lo que cuenta es el escenario natural pero no se tiene una relación con el suelo diferente de la que se da en el escenario teatral. En general, en las obras seleccionadas en *Cinedans*, no destaca un uso del suelo que sea específico a la danza audiovisual, y aunque se saque la cámara del escenario para ir a interiores y exteriores específicos, no se

juega con las posibilidades que ofrece el suelo y se mantiene una superficie horizontal que sirve de sustituto al suelo escénico.

En menor medida, la ausencia de suelo ocurre en un 20% de las obras, y en este caso sí que estamos en una relación al suelo propia del audiovisual que no se puede reproducir fácilmente en el escenario. En particular hay un 8% de flotaciones, ya sea por la grabación submarina del cuerpo en un tipo de realización difícil de conseguir en escenario, ya sea por efectos de producción o postproducción donde el cuerpo aparece en flotando en un espacio etéreo, con las posibilidades que otorga el audiovisual a la danza de suspender la gravedad.

Finalmente, el suelo reactivo es prácticamente marginal, cuando es precisamente uno de los usos más creativos e innovadores que permite la danza audiovisual respecto a la escénica. El suelo móvil aparece en una sola obra marginalmente y el suelo elástico (un trampolín) en otra obra, con un uso que no difiere de la coreografía en escenario. El suelo matérico, que podría ser uno de los elementos que la danza audiovisual permite explorar en toda su riqueza tanto por los lugares de rodaje como por el juego de planos generales y de detalle, finalmente no aparece casi en las obras seleccionadas en *Cinedans*, salvo unas danzas donde se pone agua en el escenario.

Podemos así concluir que las muestras de danza audiovisual seleccionadas muestran un uso del suelo generalmente convencional y ligado al uso del suelo que se hace en el espacio escénico, donde se podría reproducir generalmente la coreografía grabada. La apertura de la danza a los lugares específicos a permitido variar el decorado de las coreografías y el sentido que adquieren, sin redundar en un uso específico e innovador del suelo. Hemos debido recurrir a obras anteriores de autores como Greenfield, de May, van Acker o Muna para poder establecer un listado más completo de categorías y códigos de los tipos de suelo, lo que puede indicar que tras una fase de verdadera exploración de los recursos audiovisuales con la danza, estemos en un período en el que se vuelve a privilegiar la danza concebida para el escenario y transportada a lugares específicos, utilizando el montaje para poner en relieve los elementos de la coreografía escénica más que para crear un lenguaje diferente con una síntesis de elementos que no se puede conseguir en escena.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Discusión y conclusiones

Como recapitulación para concluir con los resultados, hay dos partes esenciales en esta tesis:

- lo que tiene que ver con el cuerpo respecto al suelo
- lo que tiene que ver con las propiedades del suelo en sí

En lo que respecta al cuerpo, debemos partir de las áreas de contacto con el suelo ya que determinan todo el resto del movimiento del cuerpo.

Áreas de contacto del cuerpo en el suelo

Si partimos del lenguaje clásico, este ha tenido una tendencia a la separación del suelo y a la elevación, desarrollando a partir de mediados del siglo XIX la técnica de puntas que caracteriza la posición del bailarín clásico. Si nos remitimos a las danzas tradicionales de tradición europea, nos referimos a la danza bípeda de cuerpo erguido o a lo sumo con inclinaciones del tronco como reverencias. La utilización del suelo en estas danzas no es algo natural y espontáneo.

Empezamos a observar la utilización en danza de posiciones bajas con otro contacto que los pies en el suelo con Nijinsky y Wigman. “L’Après-midi d’un faune” (1912) coreografiado por Vaslav Nijinsky, tiene un uso del suelo figurativo como en el ballet clásico, pero aquí entramos en una utilización mucho más marcada de las posiciones bajas, cuadrúpedas, que aportan animalidad al personaje protagonista y que tienen una duración consecuente a la diferencia de los usos esporádicos en ballet; y en paralelo Mary Wigman, representante de la *freie Tanz*, y considerada “la persona que empieza a utilizar el nivel más bajo del espacio para bailar, el suelo” (Botana Martín-Abril, 2010, p. 16-17) que con “Hexentanz” - estrenada en el año 1914 (Manning, 2006, p. 41), mientras era estudiante de Laban, pero filmada en 1926 - pasa del uso del suelo figurativo a lo ritual o abstracto mediante una composición coreográfica que se centra en el movimiento corporal en sí mismo y no en un argumento o historia concreta. Y es precisamente en este momento cuando los tres estudiosos que determinan mediante sus teorías la expresividad del movimiento sujeta a la gravedad se encuentran en plena fase de expansión de sus ideas y métodos: hablamos de Delsarte, Dalcroze y Laban.

El apoyo de manos, que no se encuentra prácticamente en el ballet clásico excepto en algunos casos como los ratones del ballet “Cascanueces” en reposiciones recientes, se desarrolla más en la danza moderna con Martha Graham, Vaslav Nijinsky o Ted Shawn a partir de los años 20. Tres apoyos en el suelo es algo que se da rara vez, y que encontramos en la obra de Van Acker (“Fractie”), y cuatro apoyos lo encontramos poco excepto cuando se están realizando marchas con carácter animal (como Forti en “Crawling”).

Según los apoyos, se han creado danzas que desarrollan el movimiento de las partes del cuerpo que quedan libres. Las posiciones de suelo presentan variedad respecto al nivel de esfuerzo que requieren, y hemos

observado que según el tipo de apoyo que se utilice las posiciones requerirán mayor o menor esfuerzo. El área de apoyo define por un lado el desplazamiento que se puede hacer y por otro la libertad de movimiento que esto permite.

Movimiento sin desplazamiento

Los apoyos que no son bípedos han introducido nuevas formas corporales y coreográficas, pero al mismo tiempo se han asociado a un cierto estatismo. El fauno de “L’Après-midi...” no se desplaza realmente (aunque sí que da un paso sobre cuatro apoyos), Graham tampoco lo hace (aún cuando sí que encontramos un desplazamiento cuadrúpedo en “Night Journey” coreografiada en 1947), y Wigman tampoco tiende al desplazamiento a pesar del caminar sobre glúteos que presenta “Hexentanz”, por esto podemos decir que el uso del suelo no bípedo ha conducido a coreografías del movimiento corporal sin desplazamiento.

La gran cuestión ha sido hacer que los apoyos en el suelo no se conviertan en una imantación, un bloqueo del desplazamiento. Entonces, las tentativas de desplazamiento en cuatro apoyos en la danza moderna las podemos contar con los dedos de la mano, porque en estos casos importa más la expresión que una coreografía de desplazamiento. Pero en la *new dance* ocurre que encontramos ejemplos que van de un extremo a otro, desde el estatismo analítico de Van Acker hasta las secuencias de suelo non stop de Pineda, con un interés más centrado en el virtuosismo y la indagación del movimiento de suelo que en un desarrollo de la expresión.

Las nuevas danzas de mediados/finales del siglo XX han aportado apoyos más sistemáticos de las manos, incluso como impulsores del movimiento, sobre todo en la *street dance*. Mientras que los apoyos de rodillas y manos aparecen en el fauno de “L’Après-midi...”, y luego volvemos a verlos en “Crawling” (1972) de Simone Forti, los apoyos de pies y manos son más tardíos, y no responden a algo figurativo, sino animalístico. En ese

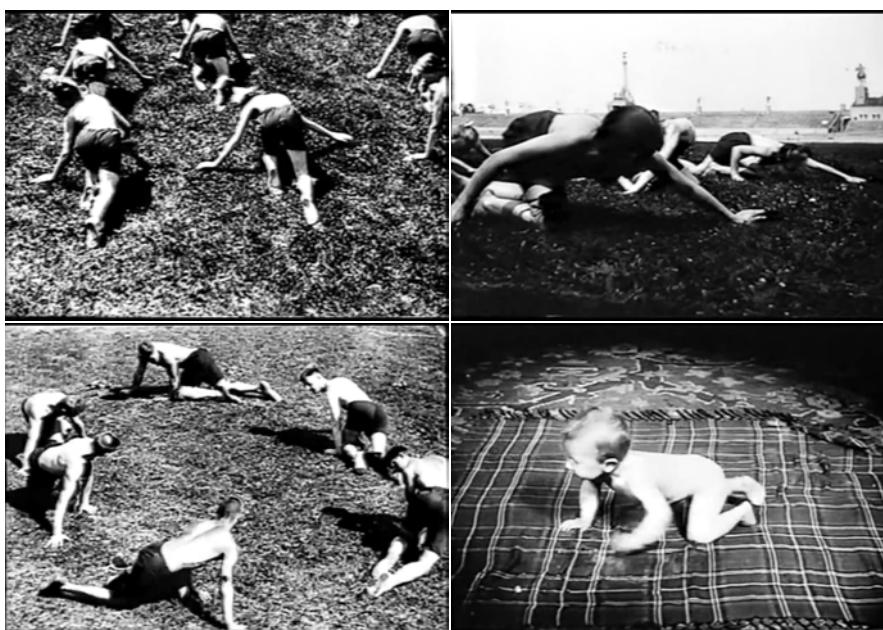


Figura 18. - Fotogramas de los diferentes ejercicios del profesor Klapp, tomados de la película “Wege zu Kraft und Schönheit” (1925) de Wilhelm Prager, Nicholas Kaufmann

sentido, conviene destacar la tendencia de movimientos animalísticos a partir de la exploración gimnástica y terapéutica de los desplazamientos cuadrúpedos formulados por Rudolf Klapp (1873-1949) aplicables en preferencia a la corrección de las desviaciones transversales del raquis (Aragunde Soutullo & Pazos Couto, 2000, p. 21).

Este tipo de desplazamientos conforman un entrenamiento motor del cuerpo que ofrece un especial incremento de la estabilidad central, que a su vez comporta una repercusión muy positiva en la movilidad total del cuerpo, y cuanto más se incrementa la estabilidad articular, se produce un mayor incremento del poder neuromuscular, dado que “a mayor espacio de tiempo cerca del suelo, menor asimetría corporal. Y así como la mejora en esta simetría, el incremento de la propiocepción” (Carracedo 2014).

No hay que olvidar que en realidad el avance en la danza moderna viene también de los avances de la educación física y de la integración de la gimnasia como una cultura (Laban, Delsarte, Dalcroze, Klapp, Pilates) pero en la posición bípeda el desplazamiento vertical de la caída es a la base un ejercicio gimnástico con una función claramente dancística. Las caídas de Graham tampoco se entenderían si no hubiera habido un estudio previo a nivel biomecánico y gimnástico.

Desplazamiento

Lo que hace cierta parte de la creación dancística contemporánea es aportar movimiento a la horizontalidad, casi en reacción a la artificialidad del movimiento del ballet decimonónico, que sigue viendo el desplazamiento en el suelo como algo animal y grotesco.

Como resumen, dado que ya hemos hablado en la discusión de la categoría de áreas de contacto del cuerpo respecto al suelo sobre todo esto, diremos que en las posiciones con dos apoyos en posición de pie vemos que se requiere esfuerzo, pero al reposar el centro de gravedad sobre la verticalidad del cuerpo, ese esfuerzo no es significativo respecto a otras posiciones con dos apoyos de distinto signo. La posición en *pointe*, en cambio, requiere bastante esfuerzo y un reequilibrio constante por la dificultad de alinear perfectamente la verticalidad del centro de gravedad. Se trata de la misma situación que se plantea con el equilibrio aplicado al ir en bicicleta: hay que mantener el movimiento de manera constante para no caer, y sólo algunos profesionales consiguen parar el movimiento de la bici y sostener esta posición alineando perfectamente el centro de gravedad con respecto a la bici sin caerse.

Los dos apoyos sobre rodillas suponen una posición más difícil que ir de pie, aunque tengan una estabilidad parecida. Esto se debe a que las rodillas son una estructura articular que no está diseñada para ser apoyo principal en el suelo como soporte del cuerpo continuado, y debido a esto nunca puede sustituir la labor de los pies en la motricidad dado que el diseño de estos está concebido expresamente para el movimiento con funciones tan diversas como la de amortiguador y de impulsor. La posición de dos apoyos de pie en cuclillas, o sosteniendo el cuerpo sobre la base de los metatarsos requiere cierta flexibilidad y mantener activamente el equilibrio porque estamos en *demi-pointe*. Pero se trata de una posición estable principalmente porque el centro de gravedad está bajo y alineado con los pies. Los dos apoyos de mano requiere un esfuerzo muy importante

porque los brazos no están pensados para cargar con el peso del cuerpo, y esta posición requiere un reequilibrio constante para alinear el centro de gravedad.

Los tres apoyos son fundamentalmente posiciones transitorias entre pasos o desplazamientos, de carácter estático y muy estables.

Los cuatro apoyos contienen una diversidad de posiciones cuyos esfuerzos varían también en función del uso de unas extremidades u otras. Hemos visto que cuando los apoyos son de rodillas y manos la posición es estable y no requiere mucho esfuerzo (los niños la utilizan al gatear). El peso de las piernas reposa directamente en el suelo, y solo hay que sostener el tronco con apoyos cercanos al centro de gravedad. Cuando los apoyos son de manos y pies, encontramos que esta posición requiere flexibilidad para estirar los músculos de las piernas, y también requiere un esfuerzo medio para mantener la postura arqueada. Por contra, la posición "push up" con el cuerpo alineado horizontalmente requiere un gran esfuerzo para mantener la posición, y aún más para desplazarse o saltar. El esfuerzo viene de que para mantener el centro de gravedad (a nivel de caderas más o menos) alineado horizontalmente hay que hacer un esfuerzo de brazos, de abdomen y de piernas y pies. Hay que mantener también todo el peso de las piernas y tronco en vilo, con los apoyos en las extremidades. El centro de gravedad está lo más alejado de los puntos de apoyo, menos alineado, y la cadera es una articulación, no se mantiene alineada horizontalmente sin un esfuerzo.

Las posiciones con apoyo de glúteos son estables, pero limitan el movimiento, y suponen un esfuerzo cuando se levantan miembros desde la posición sentada (sobre todo las piernas).

Las posiciones con apoyo de tronco también requieren esfuerzo para levantar los miembros, aunque desde la posición tumbada encontramos menos esfuerzo requerido para ello. Se trata de posiciones estables, en las que el centro de gravedad reposa directamente sobre el suelo.

El contacto del tronco en el suelo se utiliza desde un principio, pero no su uso como apoyo para el movimiento. En este sentido conviene destacar a Hanya Holm, que plantea ejercicios desde esta posición con levantamiento de extremidades a mediados de la década de 1930, propuesta que podemos emparentar con la pieza "Lamentation" (1930) de Martha Graham, ambos casos ejemplo de una novedad en el campo de la danza: la coreografía de partes del cuerpo que se trazan en el aire como expresión de las extremidades. Marta Botana Martín-Abril (2010, p. 55) distingue los diseños de progresión espacial que produce el propio cuerpo con su movimiento de desplazamiento en el suelo respecto a los que Laban llama "contornos de cuerpos en el espacio" producidos por "las líneas que trazan en el aire las diferentes articulaciones de nuestro cuerpo simultáneamente" (Laban, 1987, p. 213). Con las coreografías de Graham y Holm tenemos un ejemplo particularmente relevante de danza de contornos. Porque precisamente el hecho de que esten sentadas para bailar produce que el cuerpo se fije en el suelo y esto permite centrar toda la atención en los dibujos de sus extremidades en el entorno.

En el mismo sentido, la pieza de Graham se puede emparentar con "Rosas danst Rosas" (1983) de Anne Teresa de Keersmaeker, siendo que las dos trabajan la coreografía desde la posición sentada, donde el estar sentado no

solamente es estar sentado, sino que tratan de hacer coreografía de ello y se basan en el movimiento del cuerpo sin desplazamiento desde esta posición, abriendo una nueva manera de hacer coreografía.

Por otro lado, el apoyo sobre glúteos de Graham en "Lamentation" no solo permite reposar las piernas, además el contrapeso que hacen estas con respecto al movimiento permite que el tronco pueda tener mucha más movilidad. En "Fractie" (2003) de Cindy Van Acker apuntábamos la operación que se lleva a cabo a través de la inmovilidad de ciertas extremidades para profundizar en el estudio de la extremidad que queda suelta, como un interesante ejercicio cuyos apoyos en el suelo, inmovilizados para servir como soportes, permiten realizar al miembro liberado. De esta manera, podemos emparentar ambas coreografías, la de Graham y la de Van Acker, como propuestas que buscan exprimir todas las posibilidades de movimiento de una extremidad en función de la inmovilización del resto de extremidades, siendo esta una posibilidad nueva en el mundo compositivo de la danza.

A partir de las aportaciones técnicas de la *new dance*, donde encontramos géneros tan dispares como el *contact improvisation*, el *butō* o la *street dance*, se empieza a utilizar mucho más el rodamiento, la caída virtuosa o las posiciones invertidas. No obstante, en este periodo encontramos mucho más rodamiento que gateo, dado que el gateo es algo "poco escénico" y todavía asociado a una cierta etapa infantil o de pre-desarrollo. El rodamiento, sin embargo, pese a que no es algo que hacemos espontáneamente para desplazarnos, presenta una función visual y expresiva muy importante en la danza actual, y se ha utilizado en la danza moderna (aunque en menor medida) y en la *new dance* o contemporánea.

Resulta interesante destacar que el *breakdance* y derivados, pese a practicarse fundamentalmente en el suelo es más finalmente una danza de contornos (Laban), que se dibuja en el aire con figuras de suelo virtuosas, dado que no presenta un vocabulario específico de traslación de los cuerpos en el espacio sino una amplia propuesta de pasos centrífugos y centrípetos que se desarrollan mayormente en un mismo punto de la escena. Hay que esperar a figuras como Guilherme Botelho para desarrollar una coreografía del desplazamiento del suelo rica en figuras de movimiento y con una voluntad estética que pasa por una coreografía ampliada del desplazamiento en el suelo sin estilización.

Debemos tener en cuenta que las posiciones de suelo del *breakdance* fatigan mucho más que las posiciones desarrolladas bípedamente. Hemos visto que el género *street dance* contiene muchos sub-estilos, algunos también de carácter bípedo como la *shuffle dance*, pero es en el *breakdance* donde encontramos un mayor desgaste energético y de fuerza, donde las intervenciones son cortas y los *b-boys* o *b-girls* no prolongan demasiado tiempo su intervención en escena, debido a que sus movimientos son considerados de "alto impacto" a causa de las inversiones corporales, los giros y las acrobacias varias que componen su lenguaje, imposibles de mantener por mucho tiempo en movimiento debido al esfuerzo que suponen. Para desarrollar una coreografía con el uso del estilo *breakdance* se tienen que moderar los pasos y la energía, tal y como vemos en el trabajo de Honji Wang y Sébastien Ramirez.

Desplazamiento hacia/desde el suelo

Respecto a la caída, conviene decir que es una innovación radical del acceso al suelo reciente. Anteriormente a la danza moderna, tan sólo encontramos un descenso progresivo y controlado, por lo que conviene destacar que la destreza técnica y expresiva de la caída también es una herencia de los estudios gimnásticos y biomecánicos de principios del siglo XX. Doris Humphrey codifica la caída en el contexto dancístico, y antes de ella tan sólo tenemos los apuntes circenses de Buster Keaton o Charles Chaplin en su utilización de la caída para hacer reír. Con Graham y Humphrey la caída adquiere el estatus de recurso dancístico que requiere una técnica de danza específica, que además puede tener varias funciones (simbólico-expresiva en Graham, o puramente grácil y estética en Humphrey). La *street dance* también presenta un paso más allá en la técnica de las caídas, e.g. la trasera de Leiomy Maldonado de estilo *vogue* o los desplomes varios sobre la espalda que también se realizan en la lucha libre.

Función

Históricamente, los apoyos en el suelo y el uso coreográfico de estos ha pasado de tener un objetivo figurativo, donde se accede al suelo para presentar personajes muertos, recostados o emulando ser “cisnes”, al desarrollo de otros significados o funciones más allá de lo ilustrativo, como el abstracto o el simbólico. En nuestra aproximación cuantitativa, observamos que en el ballet clásico, hay una mayor utilización del suelo hasta el primer cuarto del siglo XX, y a partir de ahí decae el contacto con el suelo fuera de los pies. Fokine publicó el día 6 de julio de 1914 un decálogo en “The Times” de Londres que rescataba el sentido histórico del ballet como arte de entretenimiento para elevarlo a forma de expresión artística (Kassing, 2007, p. 176; Abad Carlés, 2014, p. 95). Este decálogo, que se dio a conocer como “The five principles”, promulgaba la idea de un nuevo ballet regido por cinco principios:

Not to form combinations of ready-made and established dance-steps, but to create in each case a new form corresponding to the subject [...] The second rule is that dancing and mimetic gesture have no meaning in a ballet unless they serve as an expression of its dramatic action, and they must not be used as a mere divertissement or entertainment [...] The third rule is that the new ballet admits the use of conventional gesture only where it is required by the style of the ballet, and in all other cases endeavours to replace gestures of the hands by memetic of the whole body. Man can be and should be expressive from head to foot. The fourth rule is the expressiveness of groups and of ensemble dancing. In the older ballet the dancers were ranged in groups only for the purpose of ornament, and the ballet-master was not concerned with the expression of any sentiment in groups of characters or in ensemble dances. The new ballet, on the other hand, in developing the principle of expressiveness, advances from the expressiveness of the face to the expressiveness of the whole body, and from the expressiveness of the individual body to the expressiveness of a group of bodies and the expressiveness of the combined dancing of a crowd. The fifth rule is the alliance of dancing with other arts. The new ballet, refusing to be the slave either of music or of scenic decoration, and recognizing the alliance of the arts only on the condition of complete equality, allows perfect freedom both to the scenic artist and to the musician.

(Beaumont, 1935, pp. 146-147)

Esta voluntad de separarse del gesto figurativo y mimético que encontramos en el decálogo de Fokine, además de promulgar una nueva manera de bailar (“the new ballet”) menos ilustrativa y de reivindicarse como un arte en igualdad de condiciones con la música o la escenografía, puede explicar que el ballet clásico conociera una tendencia a ser danza “pura” olvidándose de las narraciones del siglo XIX, y una vez liberado de la narración, el ballet ha seguido su tendencia a la ingravidez, liberado de la necesidad de contacto con el suelo para figurar la muerte, el sueño o el reposo.

La danza, y en particular lo que respecta a la posición corporal, tiende hacia la abstracción. Como el modernismo está íntimamente ligado al expresionismo, tanto su fuente alemana como sus derivados americanos, el uso de posiciones bajas ha estado cargado de esa función expresiva y simbólica en la danza moderna que perdura en la actualidad.

La verdadera aportación de la *new dance* es la exploración de las posibilidades de la danza incluídas en el suelo por el desarrollo del lenguaje dancístico separándose de la figuración y del simbolismo. También, elementos que vienen de la danza popular o callejera y artes marciales proponen un uso del suelo sin ninguna función narrativa o simbólica, y reintroducen la virtuosidad y el trabajo atlético del cuerpo creando una ruptura con la ruptura que propone la *new dance* del cuerpo “natural”. Por oposición al virtuosismo del ballet clásico, con puntas, elevación, saltos etc. tenemos una virtuosidad en el otro extremo de movimiento brusco y veloz, posiciones invertidas, e intervenciones de alto impacto y desgaste como el *breakdance*.

Respecto a las propiedades del suelo en sí:

Elementos móviles del suelo

La utilización de elementos mediadores móviles y de suspensión en la danza han introducido nuevas concepciones en la coreografía añadiendo velocidad, falsas verticalidades/horizontalidades y en definitiva la conquista del espacio vertical. En este sentido, a la vez que estos elementos permiten nuevas posibilidades, condicionan también las posibilidades de movimiento del bailarín; de hecho sigue siendo minoritario el uso de estos elementos en la danza actual, a diferencia de las compañías de danza o teatro fusionadas con el circo que continúan utilizándolos.

Propiedades matéricas del suelo

Una de las revoluciones que ha cambiado la danza es la introducción de materiales diferentes como suelo para bailar. Esto implica generalmente salir del teatro y explorar los suelos naturales, urbanos, etc. estableciendo una relación muy diferente a la del teatro, también respecto a la del bailarín con el espectador (desde su ángulo de visión, el entorno) y que a menudo tiene que ser mediado a través del audiovisual, bien sea mediante la videodanza o bien mediante espacios específicos de la coreografía. Podemos decir que pioneros de la modernidad como Ted Shawn, Ruth St. Denis, Isadora Duncan, Doris Humphrey, e incluso Riefenstahl (como

realizadora y como bailarina) etc. salen del espacio teatral convencional o de los estudios de cine a espacios naturales para realizar sus ejercicios y danzas.

La *new dance* no sólo sale del espacio teatral convencional y de la relación convencional espectador-artista (“NO manifiesto” de Forti), sino que integra el entorno natural como elemento esencial de la coreografía. La precursora Anna Halprin, y seguidamente Trisha Brown utilizan el entorno natural y el entorno urbano como elemento esencial de la coreografía y realizan obras concebidas para ese entorno que no son reproducibles en el espacio escénico.

Artistas como Amy Greenfield han querido ir hasta el final en la utilización de suelos naturales. En “Tides” el cuerpo de la bailarina se mueve por las olas y la impulsión coreográfica viene del mar. También explora el barro en “Element”, ambas piezas realizadas entre los años 1970-1980; más actuales encontramos a Van Acker revolcándose en la nieve o a Lisbeth Gruwez (para Jan Fabre) en un suelo de aceite. Muchas de estas danzas expandidas en el entorno natural requieren la retransmisión audiovisual, ya sea en una obra de videodanza, o bien mediante la captura de la coreografía en su entorno. Además de estas experimentaciones en exteriores naturales de la *new dance*, debemos destacar el *body weather*, que solamente existe en escenarios naturales, y lo podemos ver acudiendo al lugar donde se realiza o a través de la cámara. En esto se distingue del butō más tradicional que se representa en escena aunque tenga una inspiración de la naturaleza.

En escena, la exploración de los suelos diferentes al linóleo son relativamente recientes: aceite con Fabre , agua con Ekman o Bausch, tierra con Bausch o Keersmaeker, nieve con De Mey.

También constatamos (Payri, Arnal, 2016) que tras un auge de la exploración de suelos matéricos o dinámicos en el film de danza antes del año 2000, hay una tendencia hacia un cierto conservadurismo en la videodanza de esta última década, donde finalmente muchas de las videodanzas actuales podrían ser danza de escena simplemente exportada a un espacio exterior (nave industrial, bosque, etc.) sin una aportación consubstancial de las propiedades del suelo específico del lugar.

Los materiales de los que está hecho el suelo tienen una gran importancia en la danza, tanto por las propiedades mecánicas que van a influenciar las posibilidades de movimiento, como por la función expresiva, simbólica o figurativa que tienen dichos materiales. Conviene incidir en que la mayoría de la danza actual o pasada utiliza el escenario clásico, con tablero o con linóleo (código duro liso amortiguado) que es la combinación optimizada entre la adherencia moderada, posibilidad de evolución rápida sin la dureza dolorosa del cemento, brindando una correcta amortiguación. Más allá de este suelo optimizado, podemos caracterizar los suelos por sus propiedades mecánicas atendiendo a estas dualidades:

- Adherencia / Deslizamiento
- Dureza / Absorción de choques
- Suavidad / Rugosidad

Se puede decir que cuando la adherencia baja como en el caso de suelos lubricados, se hace imposible la posición bípeda, y fuerza a coreografías con más de dos apoyos en el suelo. Al contrario, cuando

aumentamos la rugosidad (lo que hace aumentar la adherencia) se imposibilita el deslizamiento y en cierto modo hace que necesitemos un calzado para evitar el daño en los pies. Hace que sea incómodo e incluso peligroso hacer rodamientos o cualquier desplazamiento que conlleve arrastre u otro contacto masivo con el suelo. El hecho de que el suelo no esté amortiguado hace que los impactos (saltos o caídas) se deban hacer con una gran técnica para evitar dañar las articulaciones y los músculos del cuerpo. Podemos añadir también la maleabilidad del suelo, que permite dejar una traza que forma parte de la coreografía.

Perspectivas

El objetivo de esta tesis era el establecer una topología de los usos del cuerpo respecto al suelo, y de las propiedades del suelo en la danza. Hemos extendido este análisis a la representación, los ángulos de visión y de cámara porque son vitales para entender las prácticas dancísticas contemporáneas. Llegados a este punto podemos ver que la aplicación de estas categorizaciones van más allá del mero análisis de la danza para tener una aplicación tanto en la enseñanza como en la práctica artística al disponer de un lenguaje y una exploración sistemática de las posibilidades que se han encontrado.

Por ejemplo, en nuestra actividad de creación en videodanza estamos aplicando los conceptos que hemos estudiado en esta tesis:

En “Étude sur sable n° 1” (Arnal & Payri, 2016) se explora el deslizamiento sobre una materia como la arena y el agua, y diferentes cualidades de movimiento y desplazamiento sobre apoyos diferentes. La colaboración con mi director de tesis Blas Payri se extiende no sólo a la investigación académica de esta tesis, sino a la exploración conjunta de las posibilidades del cuerpo en el suelo a través de la práctica artística en diversos proyectos de videodanza, teatro y música.

Otros proyectos incluyen la exploración sistemática de la orografía del suelo, sus propiedades matéricas y la técnica y energía de desplazamiento necesarias en cada tipo de superficie, con el fin de estudiar técnicamente el suelo (con fines expresivos si se quiere) y construir una coreografía o una obra de videodanza.

Uno de estos proyectos implica que varias personas rueden en una pendiente de arena, rodando de arriba abajo pero también de abajo arriba, para que la coreografía esté intrínsecamente basada en la exploración de los elementos que hemos estudiado. También utilizando diferentes impulsos y velocidades, y combinando esto con el rodaje en suelos con diferentes inclinaciones y propiedades mecánicas menos absorbentes, más compactas.

A nivel pedagógico, esto puede servir como punto de base para los docentes de la danza para la explicación y el recorrido de las corrientes dancísticas, siendo el suelo un fragmento que se debe analizar en la pedagogía de la danza, pero también en la realización de ejercicios prácticos donde se pueda explorara sistemáticamente las diferentes posibilidades de posición, desplazamiento, movimiento in situ que aquí se detallan. Teniendo en cuenta que el ejercicio de estilo que a veces nos proponen coreógrafos como Cindy Van Acker, que pueden hacer coreografías sobre un solo miembro teniendo el resto de miembros apoyados en el suelo, puede ser una metodología para desencadenar ideas coreográficas en los estudiantes que pueden ir desde el minimalismo de la propuesta de Van Acker a desarrollos más cargados integrando factores múltiples.

En la misma línea, el hecho de reflexionar sobre la imantación del bailarín sobre un elemento como una silla (Graham) permite un estudio muy puro de las líneas corporales en sus grados de libertad.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

- Abad Carlés, A. (2013). *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València: València. doi:10.4995/Thesis/10251/21066.
- Abad Carlés, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Adshead-Lansdale, J., & Layson, J. (Eds.). (2006). *Dance history: An introduction*. London: Routledge.
- Álvarez Puente, I. (1994). *El cuerpo en el espacio. Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza*. (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Madrid: Madrid.
- Aragunde Soutullo, J. L. & Pazos Couto, J.M. (2000). *Educación Postural*. Barcelona: Inde.
- Arnal Rodrigo, R. (2016). Corps au sol. Tentatives d'horizontalité dans la danse scénique occidentale du debut du XXe siècle. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. (ISSN: 1308 - 4445) 2016-1. pp. 87-92. Doi: <http://dx.doi.org/10.12981/motif.364>
- Aschieri, P. (2015) Espacio para definir lo Inclasificable: Los cuerpos de la danza butoh. El butoh en Argentina. *Revista El Apuntador | El espacio de teatro, danza y artes escénicas*, n° 61. Ecuador. Recuperado de: <http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-nro-61/deostrastablas/el-butoh-en-argentina-dra-patricia-aschieri/>
- Aslan, O., Amagatsu, U., & Picon-Vallin, B. (2002). Butô (s). CNRS Éditions, pp. 16-24.
- Aubenas, J. Et al. (2006). *Filmer la danse*. Bélgica: Edition & imprimerie. CGRI / Ministère de la Communauté française de Belgique.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*. Connecticut, EEUU: Wesleyan Paperback.
- Banes, S. (1994). *Writing dancing in the age of postmodernism*. Chicago: Wesleyan University Press.
- Bannerman, Henrietta (1999). An Overview of the Development of Martha Graham's Movement System (1926–1991). *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*: pp. 9-46.
- Baril, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Barsky, M. D. (2013). *New German Dance Studies*. Editado por Susan Manning y Lucia Ruprecht. University of Illinois Press, 2012.
- Beaumont, C. W. (1935) *Michel Fokine and his Ballet*. (reimpreso en Londres: Dance Books, 1996).
- Bench, H. (2013). Maya Deren: A Prologue. *The International Journal of Screendance*, 3, p. 6.
- Blasis, C. (1820). *Traité Élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (No. 107). Chez Beati et A. Tenenti.
- Borden, G. M. (2014). *The Art of Making Children's Dances: A Look Into Doris Humphrey's Early Choreography and Its Impact on Her Technique*.
- Botana Martín-Abril, M. (2010). *Análisis del espacio en la danza teatral* (Tesis Doctoral) Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte (UPM): Madrid.
- Boytchev, P. (2013). Constructing μ Learning Content. *FMI*, Sofia University: pp. 115-120. Recuperado de: <https://pdfs.semanticscholar.org/d24c/04bf27eb85f875d2fc98b508d4705c55bfdd.pdf>
- Bremser, M., & Sanders, L. (Eds.). (2011). *Fifty contemporary choreographers*. Londres: Taylor & Francis.
- Brozas, M. P. (2000). Contact Improvisation: danza, acrobacia y pedagogía corporal. In *Actas I Congreso de la Asociación Española de Ciencias del Deporte* (pp. 309-316).
- Bryan-Wilson, J. (2015). *Simone Forti Goes to the Zoo*. Recuperado en: http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/OCTO_a_00215
- Bryan-Wilson, J. (2012). Practicing Trio A. *October* 140: 54–74.
- Calvo, A. (2015) Horizontalidad y caída en la coreografía de Juan Bernardo Pineda de los años noventa. En: *Ponencias II Encuentro internacional de film de danza*, Jesús Pobre, Alicante: L'Eixam Edicions S.L. Recuperado de: <http://cinedanza.blogs.upv.es/files/2015/09/Ponencias-II-2015-Final.pdf>

- Carpentier, A. (1986) *La consagración de la primavera*. Barcelona, Plaza & Janes Editores.
- Carracedo, J. (2014) Animal flow. Recupera tu movimiento. *Paleo*. <http://revistapaleo.com/2014/10/15/animal-flow-recupera-tu-movimiento/>
- Chakravorty, P. (2004). *Dance, Pleasure and Indian Women as Multisensorial Subjects*. *Visual anthropology*, 17(1), 1-17. Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Pallabi_Chakravorty/publication/240518531_Dance_Pleasure_and_Indian_Women_as_Multisensorial_Subjects/links/55e9c1a708ae3e121843e134.pdf
- Clarke, M., & Crisp, C. (1973). *Ballet: an illustrated history*. Londres: A. & C. Black Ltd.
- Cleghorn, E. (2016). Como mínimo hay que comenzar con la sensibilidad corporal: La danza como dirección en el coreocine de Maya Deren. *Comparative Cinema* 4(8), 35-41. <http://www.raco.cat/index.php/CinemaComparat/article/view/315465/410606>
- Climent, E. C. C., & Ros, F. E. (2005). Fisioterapia en la lesión de la danza clásica. *Revista de fisioterapia*, 4(2), 3-15. Recuperado de: <http://drdamiansiano.com/descargas/danza/Fisioterapia%20en%20la%20lesiones%20de%20la%20danza.pdf>
- Cohen, S. J. (1983). *Dance as an Art of Imitation. What is dance? Readings in theory and criticism* pp.15-22, Oxford: Oxford University Press
- Copeland, R. (2002). Merce Cunningham and the Aesthetic of Collage. *TDR* 46(1), 11-28. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/1146942>
- Cruz Sánchez, P. A. (2013). *Cuerpo, enfermedad e ingravidez*. Barcelona: Bellaterra.
- De Mille, A. (1991). *Martha: The life and work of Martha Graham*. Vintage.
- De Naverán, I. (2012). Desviando la atención. De la representación del cuerpo al cuerpo vector en la nueva danza. *Desacuerdos 7: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, Centro José Guerrero-Diputación de Granada-MACBA-MNCA Reina Sofia - UNIA, Arte y pensamiento, pp. 174-195. Recuperado de: https://www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/textos/desacuerdos_7/Isabel_de_Naveran.pdf
- Deleuze, G. (1994). La imagen-movimiento. *Estudios sobre cine 1*, traducción de I. Agoff. Recuperado de: http://www.medicinayarte.com/audio/biblioteca_virtual_deleuze_la_imagen_movimiento_estudios_sobre_cine.pdf
- Deren, M., & McPherson, B. R. (2004). *Choreography for the Camera, en Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren*, editado por Bruce McPherson, 220-224. Kingston: Documentext
- Deren, M. (1946). *An anagram of ideas on art, form and film* (No. 9). Alicat Book Shop Press.
- Duminy, A.(2016) *Celui qui tombe* [Dossier]. Espace Malraux. Chambéry: Francia. Recuperado de: <http://www.espacemalraux-chambery.fr/wp-content/uploads/2016/06/CELUI-QUI-TOMBE.pdf>
- Duncan, I. (2003). *El arte de la danza y otros escritos* (Vol. 19). Madrid: Ediciones Akal. (Trabajo original publicado en 1928)
- Écija, A. (2011). El espectador minimalista. En: Noguero, J., ed., *El espectador activo MOV-S 2010*. [online] Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Recuperado de: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/6/6db/00000-6dbbdd42-e058-4c78-9903-df203980123b/2/~saved-on-db-6dbbdd42-e058-4c78-9903-df203980123b.pdf>
- Escudier, L., & Escudier, M. P. Y. (1872). *Dictionnaire de musique théorique et historique*. Paris: E. Dentu.
- Feuillet, R. A. (1701). *Choregraphie: ou l'art de décrire la dance, par caracteres, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances. Ouvrage tres-utile aux maîtres à danser & à toutes les personnes qui s'appliquent à la dance*. Paris: Chez l'auteur et chez Michel Brunet. Recuperado de: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f1.image>
- Fernández Núñez, L. (2006). ¿Cómo analizar datos cualitativos?. Fichas para Investigadores. *Butlletí La Recerca*. Ficha 7. Institut de Ciències de l'Educació. Universitat de Barcelona. Recuperado de: <http://www.ub.edu/ice/recerca/pdf/ficha7-cast.pdf>

- Figuroa, J. P. (2013). *Música dance, una experiencia de éxtasis a través del cuerpo. Reflexiones en torno a una etnografía realizada en tres fiestas de Santiago de Chile*. Alejandro Vera, 65. Recuperado de: http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/35963412/Numero_32.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1493919513&Signature=TvI4MBqzWxw5122yLxAoReNsgcI%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEl_giro_corporal_en_los_estudios_musical.pdf#page=63
- Filomarino, R. (1986). La técnica de Martha Graham. *Revista de la Universidad de México*, pp. 29-32, n° 426. Ciudad de México: UNAM.
- Fisher, B. (2002). *Creating and re-creating dance: performing dances related to Ausdruckstanz*. Helsinki: Theatre Academy.
- Forti, S. (1975). A Chamber Dance Concert. *The Drama Review: TDR*, 19(1), 37-39. doi:10.2307/1144966
- Fott, G. (s.f.) *Astaire Unwound*. Recuperado el 12 de agosto 2016 de http://www.bigfott.com/Astaire_Unwound.html
- Fraleigh, S. H. (1996). *Dance and the lived body: A descriptive aesthetics*. Pennsylvania, EEUU: University of Pittsburgh Press.
- Freedman, R. (1998). *Martha Graham: A Dancer's Life*. New York: Clarion Books.
- Gálvez Pérez, M. A. (2012). *Materia activa: la danza como campo de experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica* (Tesis Doctoral, Arquitectura), E.T.S. Arquitectura (UPM): Madrid. Recuperado de: http://oa.upm.es/19714/1/MARIA_AUXILIADORA_GALVEZ_PEREZ.pdf
- García, M. E. (2015). *Paisajes coreográficos. Para una ecología de la co-presencia*. Tesis (Doctoral). UAB: Barcelona. Recuperado de: <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/394015/meg1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- García, M. G. (1998). *Diccionario Akal de teatro* (Vol. 14). Ediciones Akal.
- Garín Boronat, M. (2012). *El gag visual y la imagen en movimiento. Del cine mudo a la pantalla jugable*. (Tesis Doctoral). Universitat Pompeu Fabra. Departament de Comunicació: Barcelona. Recuperado de: <https://repositori.upf.edu/handle/10230/16705?show=full>
- Godínez Rivas, G.L. (2014). *Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch*. Tesis (Doctoral). Universidad de las Palmas de Gran Canaria: Las Palmas.
- Gogerly, L. (2011). *Street dance*. Minnesota, EEUU: Lerner Publications.
- Gómez de la Serna, Ramón (1996). *Obras Completas II. Prometeo II. Teatro de juventud (1909-1912)*. Edición de Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, p. 468
- Graff, E. (2004). When your heart falls: The drama of descent in Martha Graham's technique and theater. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 14(1), 107-115. Recuperado de: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/07407700408571443>
- Gray M, Skrinar MH (1984) *Support base use in two dance idioms*. *Research Quarterly for Exercise and Sport* 55:184-187.
- Green, T. A., & Svinth, J. R. (Eds.). (2010). *Martial arts of the world: an encyclopedia of history and innovation* (Vol. 2). ABC-CLIO.
- Grove, R., Stevens, C., & McKechnie, S. (2005). *Thinking in four dimensions: Creativity and cognition in contemporary dance*. *Thinking in Four Dimensions: Creativity and Cognition in Contemporary Dance*, vii. En *Dance Forum* (Vol. 15, No. 2, p. 18). Australian Dance Council.
- Guillot, G. & Prudhommeau, G. (1974) *Gramática de la danza clásica*. Trad. Marilys Belin de Queyrat. Buenos Aires: Hachette.
- Guzman-Sanchez, T. (2012). *Underground Dance Masters: Final History of a Forgotten Era*. ABC-CLIO. Santa Bárbara, CA: EEUU.
- Hart-Johnson, D. (1997). A Graham technique class. *JASHM: Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 9(4), 193-214.
- Hoare, S. (1977). *Yoga*. Londres: MacDonald Educational Ltd.

- Hodson, M. (1986). *Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's Choreographic Method*. Dance Research, 4(1), 63-77. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/1290674>
- Howse, J. (2002). *Técnica de la danza y prevención de lesiones*. Badalona: Paidotribo.
- Hsieh H. F. & Shannon S. E. (2005) Three Approaches to Qualitative Content Analysis. *Qualitative Health Research*, 15(9), 1277-1288.
- Humphrey, D. (1959). *The Art of Making Dances*. Editado por Barbara Pollock. New York: Grove Press; reimprimido en 1987, Princeton, NJ: Princeton Book Company / A Dance Horizons.
- Hunter, V. (2015). *Spatial translation, embodiment and urban practice*. En V. Hunter (Ed.) *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*. New York: Routledge.
- Iyengar, B. K. S. (1995) *The Illustrated Light on Yoga*. Londres: Thorsons. (Publicación original de 1966). Recuperado de: <https://terebess.hu/english/Illustrated-Light-On-Yoga.pdf>
- Jaques-Dalcroze, E. (1920). *Le rythme, la musique et l'éducation*, Paris: Librairie Fischbacher. Recuperado de: <https://archive.org/details/lerythmelamusiqu00jaqu>
- Johnson, D. (1995). *Bone, breath & gesture: Practices of embodiment (Vol. 1)*. Berkeley, EEUU: North Atlantic Books.
- Kaminsky, A. (2014). *Join the Movement*. New York: EUA. Frieze. Recuperado de: <https://frieze.com/article/join-movement>
- Kassing, G. (2007). *History of Dance: An Interactive Arts Approach*. Champaign, IL: Human Kinetics.
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos. (Obra original publicada en 1951).
- Lajo, R., & Surroca, J. (1990). *Léxico de arte*. Madrid: Ediciones Akal.
- Le Bon, G. (1908). *Psychologie des foules*. Paris : Édition Félix Alcan. Recuperado de: http://envole.net/enote/doc/20080418_Gustave_le_bon_psycho_des_foules_alcan.pdf
- Lee, J.C. (2009). *The Myth of Le Sacre du Printemps: A Study of Three Choreographers*. Tesis (Doctoral). Wesleyan University: Connecticut, EEUU.
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Centro corográfico galego.
- Lepecki, A. (1996). *How modern is Modernism, the relevance of reconstruction + the Graham*, Martha Retrospective. *Ballettanz International*, (8-9), 66-69. Recuperado de: <http://sarma.be/docs/657>
- Lehrer-Graiwer, Sarah (2016). Simone Forti. *The Third Rail. Issue 7*. Recuperado de: <http://thirdrailquarterly.org/wp-content/uploads/03-Simon-Forti-interviewed-by-Sarah-Lehrer-Graiwer.pdf>
- Lim, N. (2016). Inside/Out. A Moma PS1 Blog. [online] *MoMA Collects: Simone Forti's Dance Constructions*. Recuperado de: https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions/
- Lizarraga, I. (2014). *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. (Tesis Doctoral) UAB: Barcelona.
- López Galiot, L. (2013). Estudio teórico gráfico osteoarticular de pie en el Ballet Clásico. *Arte, Arqueología e Historia*, (20), 123-134.
- Lluch, A. C., & Prados, J. A. L. (2011). Historia de la danza contemporánea en España. *Arte y movimiento: Revista interdisciplinar del Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal*, (4), 17-30.
- MacMullen, J. (1988). *Yoga Journal: Ashtanga Yoga*. September/October. Active Interest. pp. 68-70.
- Main, L. (2005). The dances of Doris Humphrey: creating a contemporary perspective through interpretation. *Dance Research*, 23(2), pp. 106-122.
- Manning, S. (2006). *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*. EEUU: University of Minnesota Press.
- Manning, S. (1993). *Ecstasy and the demon: feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman*. Berkeley: University of California Press.
- Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier.

- Marquerie, C. (2016). *Bitácora de la caída*, en *Caída del cielo*. Un espectáculo de Rocío Molina, dossier del espectáculo. Recuperado de: <http://www.rociomolina.net/wp-content/uploads/2016/10/CAIDADELCIELO.pdf>
- Martineau, J. (2013) *Ars nascendi La danza butoh como praxis ontológica*. *Otros Logos*. Revista de Estudios Críticos. Reflexiones sobre Arte, 4, 145-166. Recuperado de: <http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0004/08%20Jonathan%20Martineau.pdf>
- Martínez Muñoz, A. (2001). *Arte Y Arquitectura Del Siglo XX: La Institucionalizacion De Las Vanguardias(Vol. Ii)*. Editorial Montesinos, España.
- Marshall, J. (2006). *Dancing the elemental body: Butoh and body weather: interviews with Tanaka Min and Yumi Umiumare*. Performance Paradigm, (2).
- Mata, A.(2010). *Contexto histórico-teatral ruso e influencias tempranas de Stanislavsky*. (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres: Barcelona. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/13296099.pdf>
- Mauss, M. (1936). Les techniques du corps. *Journal de psychologie*, 32(3-4), 271-293. Recuperado de: http://detambel.com/images/30/extrait_1844.pdf
- Mayz Díaz, C. (2009). ¿Cómo desarrollar, de una manera comprensiva, el análisis cualitativo de los datos?. *Educere*, 13(44), 56-66.
- Mello, B. (1993). *Trattato di scenotecnica*. Milan: Ed. Instituto Geografico de Agostini
- Mendez, J. (2013). *Hacia el infinito*. Bloomington, EEUU: Palibrio.
- Meschini, F. & Payri, B. (2013). *Música, energía y desplazamiento: un experimento de música y coreografía*. In: *Sonidos en la retina: Una persepectiva caleidoscópica*, J.A: Bornay et al. eds., p.209-226. Ediciones Letra de Palo: Spain.
- Meschini, F. & Payri, B. (2014). Intención y recepción de la música para coreografía. *Situarte* 8(15), p.29-39
- Meschini, F. & Payri, B. (2016) Un estudio experimental sobre la influencia de la música en la coreografía: movimiento y espacio, *Epistemus*, 4(1), p. 13-52. DOI: <https://doi.org/10.21932/epistemus.4.3027.1>
- Mifuji, Y. (2009). *Budo: The Martial Ways of Japan*, (Transl.) Dr Alexander Bennett, Tokyo, JP: Nippon Budokan Foundation, p. 335.
- Molina, M. et alt. (2004). *Ruidos y susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945)*. [catálogo de exposición]. València: Editorial UPV.
- Morse, M. (2016). *Soft is Fast: Simone Forti in the 1960s and After*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mould, O. (2009). Parkour, the city, the event. *Environment and Planning D: Society and Space*, 27(4), pp. 738-750.
- O'Connor, B. (2002). *Barefoot Dancer: The Story of Isadora Duncan*. Minneapolis, US: Lerner Publishing Group.
- Ontiñano Abadías, M. C. (2014). *Cuerpo en acción, imagen en movimiento y naturaleza en el arte de EE UU y Europa durante los años 60-70, con caracter site-specific. Estudio referencial, análisis y proyecto personal* (Tesis Doctoral). Universitat Politècnica de València: València. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/36868>
- Orenstein, A. (1975). *Ravel: Man and musician*. Massachusetts, Estados Unidos: Courier Corporation.
- Papa, F. (1995) *The Albertville Olympic Ceremonies. An Imago Mundi*. En: *Plympic Ceremonies. Historical Continuity and Cultural Exchange*, Miguel de Moragas, John MacAloon y Montserrat Llinés (ed.). Barcelona-Lausanne: IOC, pp. 213-225
- Park, R. E., de la Yncera, S., & López-Escobar, E. (1996). *La masa y el público: una investigación metodológica y sociológica*. *Reis*, (74), 361-423.
- Partsch-Bergsohn, I. (1994). *Modern Dance in Germany and in the United States: Crosscurrents and Influences*. Shur, Switzerland: Harwood Aademic Publishers.
- Paxton, S. (1999-a) "Q&A". *Nouvelles de danse* 38/39. Bruselas: Contredanse, pp. 69-74.
- Paxton, S. (1999-b) "Chute, une transcription". *Nouvelles de danse* 38/39. Bruselas: Contredanse, pp. 79-84.

- Payri, B. & Meschini, F. (2014) *Embodied Music: Common Movements, Positions and Use of Space in Dancers as a Response to Music Excerpts*, 5th EUCogII Members Conference, "Embodied Communication", Germany: Bochum Uni.
- Payri, B. (2016) *Video-danza, sonido y música. Exploraciones a través de la creación*. Tavernes Blanques, València: L'Eixam Edicions S.L.
- Pineda, J.B. (2006) *El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. (Tesis Doctoral). Universitat Politècnica de València: València.
- Polo, M. P. B. (2013) El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea. *Movimento: revista da Escola de Educação Física*, ISSN 0104-754X, Vol. 19, N°. 3, págs. 275-294. Recuperado de: <http://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/36539/26028>
- Polo, M. P. B. (2013). La accesibilidad en la danza contact improvisation. *Arte y Movimiento: revista interdisciplinar del Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal*, N°. 8, págs. 33-44. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5637352>
- Polcari, S. (1990). Martha Graham and Abstract Expressionism. *Smithsonian Studies in American Art*, 4(1), 3-27. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/3108994>.
- Pomarino, D., Ramírez Llamas, J., Agüero, M. E., & Pomarino, A. (2016). Clasificación de la marcha en puntas idiopática. *Revista Mexicana de Ortopedia Pediátrica*, 18(1), 26-30.
- Preston, C. J. (2009). Delsartism in Modern Dance and Silent Film. *Theatre Journal*, Vol. 61, No. 2, pp. 213-233. Baltimore, EEUU: The Johns Hopkins University Press.
- Quiroz, M. T. (2004). Mujeres-diosas: las bailarinas románticas. *Revista Casa del tiempo*, (62-65). Universidad Autónoma Metropolitana: Ciudad de México. Recuperado de: <http://www.uam.mx/difusion/revista/mar2004/tortajada.pdf>
- Rainer, (1965) Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called Parts of Some Sextets, Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965, *Tulane Drama Review* 10, no. 2; reeditado en: Yvonne Rainer, Works 1961-73 (1974). Halifax: Nova Scotia College of Art and Design.
- Ramírez Torrealba, E. (2012). Una aproximación histórica al desarrollo de de la Educación Física en la América Prehispánica. En: *Actas III Congreso Latinoamericano de Estudios Socioculturales del Deporte*. [online] Concepción: Editorial Universidad de Concepción, pp.116-122. Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Carlos_Matus_Castillo/publication/281120332_Libro_de_Actas_III_Encuentro_ALESDE_Congreso_Latinoamericano_de_Estudios_Socioculturales_del_Deporte/links/55d8e98d08aeb38e8a87ba6d/Libro-de-Actas-III-Encuentro-ALESDE-Congreso-Latinoamericano-de-Estudios-Socioculturales-del-Deporte.pdf#page=116
- Rector, M. (2008). Capoeira: El lenguaje silencioso de los gestos. *Signo y Pensamiento*, 27(52), 184-194.
- Ríos Vargas, M. (2002). *Antología del baile flamenco*. Sevilla: Signatura
- Roche, J. (2009). *Moving identities: Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer*. (Tesis Doctoral). Roehampton University: Londres.
- Rodgers, M.M. (1988). Dynamic biomechanics of the normal foot and ankle during walking and running. *Physical Therapy* 68 (12), 1822-1830. Recuperado de: <https://pdfs.semanticscholar.org/aa29/5424283fae17cfc624fec49e6cdad468c84f.pdf>
- Rodríguez Vargas, R. G. (2013). *Uso de desplazamientos con la técnica de Danza Contemporánea Flying Low dentro de un espacio creado con proyección multimedia sobre estructuras tridimensionales, para generar un dialogo entre los componentes que serán parte del proceso creativo de la obra viento* (Tesina final de Grado). Recuperado de: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/5182/1/tae13.pdf>
- Ross, J. (2004). Anna Halprin's Urban Rituals. *TDR* (1988-), 48(2), 49-67. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/4488551>
- Salazar, A. (2003). *La danza y el ballet*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica. (Trabajo original publicado en 1949)

- Salazar, N. (2013). Rudolf Laban and topological movement a videographic analysis. *Space and Culture*, 16(2), 173-193. Recuperado de: http://epubs.surrey.ac.uk/789620/6/homes.surrey.ac.uk_home_System_Desktop_rudolph%20laban.pdf
- Saldaña, J. (2009). *The coding manual for qualitative researchers*. Los Angeles, CA: SAGE Publications. Recuperado de: http://stevescollection.weebly.com/uploads/1/3/8/6/13866629/saldana_2009_the-coding-manual-for-qualitative-researchers.pdf
- Sánchez, J. A., & Conde-Salazar, J. (2003). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sanz, D. R., & Corbalán, I. S. (2008). *Incidencia de lesiones en el pie del Bailarín/Incidence of injuries at the foot of Dancer*. *Revista Internacional de Ciencias Podológicas*, 2(2), 13.
- Sanz, C. (2006). *Cinesiología de la marcha humana normal*. Links, 1-14. Recuperado de: <http://wzar.unizar.es/acad/cinesio/Documentos/Marcha%20humana.pdf>
- Sarhangi, R., & Martin, B. D. (1998). The Circle: A Paradigm for Paradox. In *Bridges Conference*. Winfield, Kansas: Southwestern College (pp. 93-112). Recuperado de: <http://archive.bridgesmathart.org/1998/bridges1998-93.pdf>
- Savrami, K. (2013). Martha Graham's Lamentation: A Contemporary Revival, *Choros International Dance Journal*, 2 (Spring 2013), pp. 33-50.
- Schafer, R. C. (1987). *Body alignment, posture, and gait*. *Clinical Biomechanics: Musculoskeletal Actions and Reactions*. Recuperado de: http://www.chiro.org/ACAPress/Body_Alignment.html
- Schettini, P., & Cortazzo, I. (2015). *Análisis de datos cualitativos en la investigación social*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).
- Shapiro L.J., Cole W.G., Young J.W., Raichlen D.A., Robinson S.R., Adolph K.E. (2014) Human Quadrupeds, Primate Quadrupedalism, and Uner Tan Syndrome. *PloS one*, 9(7), e101758. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0101758>
- Shioda, G. (1999). *Aikido total: el curso maestro*. Badalona: Editorial Paidotribo.
- Siegel, M. B. (1979). *The shapes of change: images of American dance*. Univ of California Press.
- Sierra, S. (2015). *Acciones corporales dinámicas. Metodología del movimiento físico para intérpretes escénicos inspirada en el principio de alteración del equilibrio*. (Tesis Doctoral) Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Catalana: Barcelona.
- Sierra M., S. (2014). Las acciones corporales dinámicas. Interpretación del trabajo corporal del intérprete escénico en el teatro moderno a partir del principio de alteración del equilibrio. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (8), pp.144-159.
- Sitney, P. A (1970). *Film Culture Reader*. New York: Praeger, pp.171-186.
- Smart, M. A. (2004). Aspectos antropológicos en las formas teatrales grotescas : una mirada sobre el carnaval medieval y la danza Butoh (Japón). *Ponencia presentada en las Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires*. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/aspectos-antropologicos-butoh.pdf>
- Sorell, W., & Holm, H. (1969). *The Biography of an Artist*. Middletown, CT. Wesleyan University Press Chicago.
- Sorell, Walter (1970). Hanya Holm, the Biography of an Artist. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (4): 557-557.
- Soto, C. P. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. LOM ediciones: Santiago de Chile. Recuperado de: https://www.cperezs.org/cps2/wp-content/uploads/2014/11/00_Proposiciones-en-torno-a-la-historia-de-la-danza.pdf
- Spivak, J. (2010). *Buzz: The Life and Art of Busby Berkeley*. University Press of Kentucky.
- Spring, H. (1997). *Swing and the Lindy Hop: Dance, Venue, Media, and Tradition*. *American Music*, 15(2), 183-207. doi:10.2307/3052731
- Stanislavski, C. (2009). *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba Editorial. (Obra original publicada en 1951).

- Stevens, J. (2002). *El libro del Aikido: una introducción imprescindible a la filosofía y práctica del arte marcial conocido como el Camino de la Paz*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Stodelle, E. (1978). *The dance technique of Doris Humphrey and its creative potential*. New Jersey, EEUU: Princeton Book Co.
- Strauss, A. L. (1987). *Qualitative analysis for social scientists*. Cambridge, Reino Unido: University of Cambridge Press. Recuperado de: http://bscw.wineme.fb5.uni-siegen.de/pub/bscw.cgi/d759444/9_1_Strauss_Qualitative_Analysis_for_Social_Scientists.pdf
- Strauss, A. L., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquia. Recuperado de: http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38537364/Teoria_Fundamentada.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1494271271&Signature=ygw5Mv%2BoDEctvRrFO1ZLC%2FZGf6U%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DTeoria_Fundamentada.pdf
- Tan, U. (2010). Uner Tan syndrome: history, clinical evaluations, genetics, and the dynamics of human quadrupedalism. *The open neurology journal*, 4(1). Recuperado de: <https://benthamopen.com/FULLTEXT/TONEUJ-4-78>
- Trainor, J. (2004). *Ain't no such thing as Superman*. *Frieze*. Contemporary art and culture. Issue 83, 60-63. Recuperado de: <https://frieze.com/article/aint-no-such-thing-superman>
- Tsitsou, L., & Weir, L. (2013). Re-reading Mary Wigman's Hexentanz II (1926): the influence of the non-Western 'Other' on movement practice in early modern 'German' dance. *Scottish Journal of Performance*. DOI: 10.14439/sjop.2013.0101.04. Recuperado de: http://www.scottishjournalofperformance.org/Tsitsou_Weir_hexentanz_SJoP0101_Doi_10.14439sjop.2013.0101.04.pdf
- Turnbull, S. (2012). *War in Japan 1467–1615*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Turner, R. (2010) Steve Paxton's "Interior Techniques": Contact Improvisation and Political Power. *TDR*. Vol. 54, No. 3 (T207), pp. 123-135
- Reznik, C. (2016). *Reflexiones En Torno Al Actor Griego Trágico Como Sistema Significante*. España: Arte y sociedad. Revista de investigación, (10).
- Robinson, J. *Medios Primos*. En: Robinson, J. & Xatrec, C. (com.) (2013). 1961. La expansión de las artes. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. pp. 15-49
- Waeber, J. (2010). *Sur quel pied danser? Danse et littérature*. *French Studies*, 64(2), 239-240.
- Walon, S. (2015). *Screendance sensation: multi-sensory experiences in Thierry de Mey's screendance*. En F. Boulègue & M.C. Hayes (Eds.) *Art in Motion. Current research in screendance* (pp.2-10). U.K.: Cambridge Scholar Publishing.
- Warren, V. (2006). Yearning for the Spiritual Ideal: The Influence of India on Western Dance 1626-2003. *Dance Research Journal*, 38(1/2), 97-114. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/20444666>
- Wigman, M. (2003). *Liebe Hanya. Mary Wigman's Letters to Hanya Holm*. Editado por Claudia Gitelman. Traducido por Marianne Forster, Catherine T. Klingler, Shelley Frisch, y Joanna Ratych. Madison: University of Wisconsin Press.
- Williams, G. (2013). *Deus Ex Machina*. Recuperado de: <http://www.financialsense.com/contributors/grant-williams/deus-ex-machina>
- Zale, J. (2009) *Ballets Russes and the Silent Cinema*. XXVIII Le Giornate del Cinema Muto. The Collegium Papers (unedited) 124.

ANEXOS

Anexo A.

Listado de obras utilizadas en el análisis cuantitativo de la danza escénica

año	período	estilo	obra	autor	% suelo	% despl tronco	% despl mano	% apoyo mano	% apoyo tronco
1890	1890-1900	c	La Bella durmiente	Petipa	8	0	0	8	0
1895	1890-1900	c	Lago de los cisnes	Marius Petipa & Lev Ivanov	7	0	0	0	7
1897	1890-1900	m	Danse serpentine	Loie Fuller	4	0	0	0	0
1905	1900-1925	m	Radha	Ruth Saint-Denis	22	0	0	22	0
1909	1900-1925	c	Cléopâtre	Michel Fokine	30	0	0	30	30
1909	1900-1925	c	Danzas polovetsianas del Príncipe Igor	Michel Fokine	39	0	0	39	39
1910	1900-1925	c	Scheherezade	Michel Fokine	29	0	0	29	29
1911	1900-1925	c	Petrouchka	Diaghilev	10	0	0	10	10
1912	1900-1925	m	Après-midi d'un faune	Nijinsky	48	0	0	48	48
1913	1900-1925	m	Le sacre du printemps	Nijinsky	27	0	0	27	27
1913	1900-1925	m	Dances of the Ages	Ted Shawn	27	0	0	0	0
1914	1900-1925	m	Southern Roses - J. Strauss	Isadora Duncan	0	0	0	0	0
1915	1900-1925	m	Solo Scriabin Etude op. 8 no. 12	Isadora Duncan	64	0	0	64	0
1919	1900-1925	m	Gnossienne	Ted Shawn	34	0	0	34	0
1920	1900-1925	c	Pulcinella	Massine	29	0	0	29	29
1925	1900-1925	c	Le Chant du Rossignol	George Balanchine	23	2	0	23	23
1925	1900-1925	m	White Jade	Ruth Saint-Denis	27	0	0	27	0
1926	1925-1952	m	Hexentanz	Mary Wigman	100	50	0	0	0
1928	1925-1952	c	Apollon Musagète	Balanchine	12	0	0	12	0
1928	1925-1952	m	Water study	Doris Humphrey	66	0	0	66	66
1929	1925-1952	c	The Prodigal Son	George Balanchine	61	0	20	61	61
1929	1925-1952	m	Heretic	Martha Graham	34	0	0	34	34
1930	1925-1952	m	Lamentation	Martha Graham	0	0	0	0	0
1932	1925-1952	m	The Green Table	Kurt Jooss	0	0	0	0	0
1933	1925-1952	m	Sixth Prelude from the Well Temp. Cl.	Ted Shaw	100	0	0	100	0
1934	1925-1952	c	Mozartiana	George Balanchine	0	0	0	0	0
1934	1925-1952	m	Air on G string	Doris Humphrey	0	0	0	0	0
1937	1925-1952	c	Les Patineurs	Frederick Ashton	2	0	0	0	0
1942	1925-1952	m	Rodeo	Agnes DeMille	16	0	0	16	16
1946	1925-1952	c	La Sonnambula	George Balanchine	12	0	0	0	0
1946	1925-1952	c	Le jeune homme et la mort	Roland Petit	18	0	0	18	18
1947	1925-1952	c	Symphony in C	Balanchine	0	0	0	0	0

1949	1925-1952	m	Invention	Doris Humphrey	39	0	0	0	0
1951	1925-1952	c	Daphnis and Chloe	Frederick Ashton	22	0	0	22	22
1953	1953-1974	n	Noumenon	Alwin Nikolais	13	0	0	13	13
1953	1953-1974	n	Tensile Involvement	Alwin Nikolais	17	0	0	17	17
1957	1953-1974	c	Agon	George Balanchine	11	0	0	0	0
1957	1953-1974	m	Symphonie pour un homme seul	Maurice Béjart	25	0	12	25	25
1958	1953-1974	m	Clytemnestra	Martha Graham	15	0	0	15	0
1959	1953-1974	m	Le sacre du printemps	Maurice Béjart	56	40	30	56	56
1960	1953-1974	m	Revelations	Alvin Ailey	23	23	0	23	23
1961	1953-1974	m	Night Journey (Oedipus Rex)	Martha Graham	54	4	4	54	54
1962	1953-1974	c	The Four Temperaments	George Balanchine	6	0	0	6	0
1962	1953-1974	c	A Midsummer Night's Dream	George Balanchine	15	0	7	15	15
1963	1953-1974	c	Bugaku	George Balanchine	5	0	0	5	0
1963	1953-1974	n	Terrain	Yvonne Rainer	23	0	12	23	23
1966	1953-1974	c	Brahms-Schoenberg Quartet	George Balanchine	0	0	0	0	0
1966	1953-1974	n	Trio A (The mind is a muscle, part I)	Yvonne Rainer	20	0	0	20	20
1968	1953-1974	m	Rainforest	Merce Cunningham	38	38	0	38	38
1969	1953-1974	n	Chair Pillow Dance	Yvonne Rainer	7	0	0	7	0
1970	1953-1974	m	Second Hand	Merce Cunningham	9	0	0	9	0
1971	1953-1974	m	Cry	Alvin Ailey	15	10	0	15	15
1971	1953-1974	n	Walking on the wall	Trisha Brown	0	0	0	0	0
1972	1953-1974	c	Stravinsky Violin Concerto	George Balanchine	2	0	0	0	0
1973	1953-1974	n	Group primary accumulation	Trisha Brown	100	0	0	0	100
1974	1953-1974	c	Le combat des anges	Roland Petit	12	0	0	12	12
1975	1975-1999	m	Sounddance	Merce Cunningham	10	0	0	10	0
1975	1975-1999	m	Le sacre du printemps	Pina Bausch	25	0	0	25	25
1975	1975-1999	n	Crawling	Simone Forti	45	0	45	45	0
1976	1975-1999	c	Urlicht	William Forsythe	0	0	0	0	0
1978	1975-1999	n	Watermotor	Trisha Brown	2	0	0	0	0
1979	1975-1999	n	Chute (documental)	Steve Paxton	84	20	20	84	84
1980	1975-1999	c	Dauidsbündlertänze	George Balanchine	0	0	0	0	0
1980	1975-1999	c	Walpurgisnacht Ballet	George Balanchine	0	0	0	0	0
1980	1975-1999	m	Duets	Merce Cunningham	3	0	0	0	0
1981	1975-1999	m	May B	Cie. Maguy Marin	16	8	8	16	16
1981	1975-1999	n	Mother	Kazuo Ohno	6	0	0	6	6
1982	1975-1999	n	Pond	Alwin Nikolais	100	30	30	100	100
1984	1975-1999	c	Stomping ground	Nacho Duato ?	0	0	0	0	0
1985	1975-1999	n	Crucible	Alwin Nikolais	0	0	0	0	0
1985	1975-1999	n	The written face	Kazuo Ohno	8	0	0	0	0

1985	1975-1999	n	Human Sex	La la la Human Steps	28	28	28	28	28
1986	1975-1999	m	Roaratorio	Merce Cunningham	11	0	0	0	0
1987	1975-1999	c	In the Middle Somewhat Elevated	William Forsythe	0	0	0	0	0
1987	1975-1999	n	Fall after Newton	Steve Paxton	81	20	20	81	81
1988	1975-1999	n	88 Tokyo	Namiko Kawamura	43	43	0	43	43
1989	1975-1999	m	Groosland	Cie. Maguy Marin	12	0	0	12	12
1989	1975-1999	m	Falling Angels	Jiří Kylián	61	22,3	0	61	61
1990	1975-1999	c	Le jeune homme et la mort	Roland Petit	30	3	0	30	30
1991	1975-1999	c	Duende	Nacho Duato	37	5	2	37	37
1992	1975-1999	m	Beach Birds for Camera	Merce Cunningham	13	0	0	0	0
1992	1975-1999	n	Die grosse Fugue	AT de Keersmaker	41	30	25	41	41
1994	1975-1999	m	Coppelia	Cie. Maguy Marin	13	0	8	13	0
1994	1975-1999	n	Nux vomica	Juan Bernardo Pineda	67	50	30	67	67
1995	1975-1999	m	Ramdam	Cie. Maguy Marin	15	15	0	15	15
1995	1975-1999	n	Aiguardent	Marta Carrasco, Pep Bou	21	0	0	21	21
1996	1975-1999	c	Bolero (Ravel)	Roland Petit	4	0	0	4	0
1999	1975-1999	m	Biped	Merce Cunningham	0	0	0	0	0
2000	2000-2015	c	One flat thing reproduced	William Forsythe	16	0	7	16	16
2001	2000-2015	m	Le sacre du printemps	Angelin Preljocaj	31	31	31	31	31
2002	2000-2015	m	Le applaudissements ne se mangent pas	Cie. Maguy Marin	28	0	0	28	28
2003	2000-2015	n	Fractie	Cindy van Acker	98	0	0	98	98
2004	2000-2015	n	Le sacre du printemps	Cie Heddy Maalem	22	0	0	22	22
2005	2000-2015	c	After the rain	Christopher Wheeldon	22	0	0	22	22
2007	2000-2015	n	Serpiente	Tania Galindo	57	15	20	57	57
2008	2000-2015	c	Primo Toccate White	Matteo Levaggi	19	0	3	19	0
2009	2000-2015	m	Neige	Michèle Anne De Mey	80	40	30	80	80
2009	2000-2015	n	Pure pleasure	Mou Dans	65	25	0	65	65
2009	2000-2015	n	A couple dance	Guilherme Garrido, Mia Habib	80	15	22	80	80
2010	2000-2015	c	Daphnis and Chloe	Jean-Christophe Maillo	16	2	2	16	16
2010	2000-2015	m	Suivront mille ans de calme	Angelin Preljoca	43	10	10	43	43
2010	2000-2015	n	Levée des conflits	Boris Charmatz	66	33	0	66	66
2011	2000-2015	n	Multitud	Tamara Cub	77	5	38	77	77
2012	2000-2015	m	Left Right Left Right	Alexander Ekman	0	0	0	0	0
2013	2000-2015	c	Bell	Yuri Possokh	8	0	0	0	8
2013	2000-2015	n	Pindorama	Lia Rodrigues Cia. de Danca	80	50	30	80	80
2013	2000-2015	n	Ritournelle	Ko Murobushi	93	83	10	93	93
2014	2000-2015	c	Winter's tale	Christopher Wheeld	16	0	0	16	0
2014	2000-2015	m	Pneuma	Carolyn Carlss	18	0	0	18	18
2014	2000-2015	n	Antes	Guilherme Botelh	80	0	50	80	80

2015	2000-2015	n	Essor mélancolique	Denis Sanglard	100	0	0	0	100
2015	2000-2015	n	Free fall	Sharon Fridman	54	27	20	54	54

Anexo B.

Listado de obras analizadas en profundidad

“La Bella durmiente” (1890), de Marius Petipa	601
“El Cascanueces” (1892), de Marius Petipa, revisión coreográfica de Aaron S. Watkin & Jason Beechey (2011)	617
“El Lago de los cisnes” (1895), de Marius Petipa & Lev Ivanov, en la versión del Ballet de Kirov (1990)	636
“L'Après-midi d'un faune” (1912), de Vaslav Nijinsky, en la reposición del Jofrey Ballet (1980)	653
“Le Sacre du printemps” (1913), de Vaslav Nijinsky, reconstruída de Hodson & Archer (2013)	663
“Le Sacre du printemps” (1959), de Maurice Béjart	671
“Le Sacre du printemps” (1975), de Pina Bausch	699
“Le Sacre du printemps” (2001), de Angelin Preljocaj	712
“Nux vomica” (1994), de Juan Bernardo Pineda	733
“Fractie” (2003), de Cindy Van Acker	753
“Pneuma” (2014), de Carolyn Carlsson	772

***La Bella durmiente* (1890), coreografía de Marius Petipa y música de Tchaikovsky**

La Bella durmiente es un ballet de Piotr I. Tchaikovsky estructurado en un prólogo y tres actos. Su estreno tuvo lugar el año 1890 en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo, con coreografía original de Marius Petipa y libreto de Ivan Vsevolozhsky basado en el cuento “La bella durmiente del bosque” de Charles Perrault. la versión que analizamos es de Rudolf Nureyev para el Ballet de la Ópera Nacional de París (2000), con Aurélie Dupont en el papel de Aurora y Manuel Legris como Florimund.

El argumento cuenta la historia de la princesa Aurora, hija del Rey Florestano XXIV, que el día de su bautismo recibe en palacio la visita de seis hadas buenas, invitadas a los festejos que su padre ha preparado para celebrar este gran acontecimiento. Pero entre los asistentes aparece el hada Carabosse enfurecida, pues no ha sido invitada, y como venganza le ofrece al bebé un huso de hilar encantado. La maldición de este regalo dice que cuando la princesa cumpla la mayoría de edad, se pinchará el dedo con el huso y morirá. El hada Lila, que observa la escena y aún no ha ofrecido ningún don a la futura princesa, modifica entonces el encantamiento: Aurora no morirá cuando se pinche, pero caerá en un sueño profundo que sólo el beso de un príncipe podrá romper.

En la fiesta de su dieciseisavo cumpleaños, Aurora recibe muchos regalos y cuando se dispone a cogerlos pincha su dedo en un huso de hilar escondido entre un ramo de flores. La maldición se cumple, y la princesa cae en un sueño encantado, y con ella todo los asistentes de palacio. Cien años más tarde, el príncipe Florimund sale a cazar por el bosque con los miembros de su corte. En un momento dado, se le aparece el Hada de las Lilas y le muestra una visión de la princesa Aurora y cómo llegar hasta ella, y así el príncipe descubre el palacio escondido en el interior de un gran bosque oscuro. Se adentra en sus instalaciones, encuentra a Aurora que yace en el trono rodeada de gente también dormida, y queda prendado de su belleza. Intenta despertarla, pero tan sólo cuando se acerca y le da un beso consigue que abra los ojos y despierte. El ballet termina con la boda del príncipe Florimund y la princesa Aurora, a la que no sólo asisten los habitantes del reino, sino también los personajes de los cuentos de hadas.



Figura B - fotogramas con distintas formaciones múltiples de bailarinas, combinando la posición baja (arrodillada) con la bípida (de pie)

En el Prólogo, donde transcurre el bautismo de Aurora, encontramos los primeros pasos de suelo del ballet. En este caso, se trata de distintas composiciones múltiples de bailarinas con respecto al suelo, en posición arrodillada versus posición bípeda.

En la figura B observamos dos tipos de composición: por un lado, vemos una figura compuesta por 4 bailarinas en la que tan sólo una de ellas se encuentra arrodillada. Esta formación puede enmarcarse dentro de un **código** de grupo de bailarinas en posición alta (bípeda, o de pie) frente a una bailarina en posición baja (arrodillada en este caso). Para que resulte más clara la lectura de la tipología de códigos que estamos conformando, abreviaremos este código así: **Grupo PA, uno PB**. Por contra, el otro fotograma de la figura B presenta un mismo número de bailarines de pie que arrodillados, así pues estamos hablando de un **código de Grupo PA, Grupo PB**.

En la siguiente figura (ver figura B 1), encontramos en el fotograma de la izquierda un ejemplo inverso a la figura anterior. En este caso la bailarina central se encuentra de pie, mientras que el grupo que la enmarca se encuentra en posición arrodillada, tratándose de un **código de Uno PA, Grupo PB**. La imagen de la derecha (ver figura B1) reproduce el **código de Grupo PA, Grupo PB**.



Figura B 1 - Dos imágenes con nuevas composiciones (múltiples) de bailarinas en posición baja (arrodillada) y bípeda (de pie) combinadas

En los diferentes bailes de celebración que encontramos en la ceremonia, hay uno en el que un grupo de bailarinas bailan al unísono y van al suelo. En posición circular, y todas ellas mirando hacia el exterior del círculo, lanzan hacia atrás su pierna izquierda mientras mantiene la quinta posición de brazos, y proceden a arrodillarse sobre ella. A continuación descenden el cuerpo sobre la pierna izquierda plegada mientras estiran hacia delante su pierna derecha, quedando sentadas sobre el talón izquierdo. Desde esta posición, realizan distintos movimientos de brazos y giros leves de torso hacia ambos lados, y tras un breve instante se levantan volviendo a colocar el pie derecho sobre el suelo para impulsar la incorporación, y recuperando el cuerpo desde el despliegue de la pierna izquierda. Desde aquí, alcanzan la verticalidad sin apoyo de manos

en el suelo, para construir desde la cuarta posición de pies una figura con los brazos extendidos hacia arriba y en puntas cruzadas (ver figura B 2).



Figura B 2 - Secuencia de la bajada y subida al suelo del grupo de bailarinas mediante la acción de sentarse

Este momento contiene distintas categorías que merece resaltar. Podemos hablar de la **categoría desplazamiento vertical respecto al suelo, código bajada al suelo, subcódigo bajada controlada** por la secuencia de sentarse que realiza el grupo. También encontramos dentro de esta categoría el **código subida desde el suelo, subcódigo subida lenta**, dado que una vez terminan los movimientos de brazos desde el suelo se disponen a alcanzar la verticalidad de nuevo.

Por último, es importante reseñar la **categoría área de contacto del cuerpo con el suelo, código cuerpo sentado, subcódigo sobre cóccix/nalgas**. El estudio de las diferentes partes de contacto del cuerpo con el suelo nos permite analizar técnicamente la forma en la que se relaciona el cuerpo del bailarín (diferentes

apoyos y soportes) con esta superficie, y en este caso observamos de manera destacable que en ningún momento se ayudan de las manos para alcanzar la posición bípeda.

Más adelante, se repite la posición arrodillada sobre una pierna, o bien porque forma parte de los pasos integrantes de la coreografía (como en el caso de la figura B 3) o bien porque el bailarín representa una reverencia como personaje del ballet ante alguien como el Rey, o la princesa. Es decir, encontramos diferentes usos de la posición arrodillada prototípica del ballet (sobre una sola rodilla) que o bien responde a una necesidad coreográfica, o bien se trata de un paso o gesto naturalista enmarcado dentro de una acción teatralizada (ver figura B 4).



Figura B 3 - Distintos fotogramas donde la posición arrodillada conforma un paso mas dentro de la coreografía



Figura B 4 - Ejemplo de posición arrodillada que representa reverencia de un personaje ante otro

Al final del Prólogo, hace su entrada en escena el hada Carabosse. Esta llega enfadada, y viene acompañada de un séquito de personajes cubiertos con telas negras tétricas que en todo momento mantienen una relación con el suelo muy diferenciada del resto de los integrantes del ballet. Raras veces se desplazan, orbitan alrededor del hada, y su posición natural resulta ser cuadrúpeda (ver figura B 5).



Figura B 5 - Aparición del hada Carabosse, rodeada del séquito de personajes en posición cuadrúpeda



Figura B 6 -Tres mujeres imploran clemencia al Rey en posición arrodillada

En el primer acto, vemos como el Rey prohíbe los husos de hilar en el reino por miedo a que su hija se pinche. En la figura B 6 observamos de nuevo la posición arrodillada con un fin dramático, en este caso los tres personajes se arrodillan pidiendo clemencia. Las tres hilanderas piden al Rey que no las castigue por utilizar los husos, y el uso que se da a la posición de arrodillarse en esta escena nos permite **categorizarla dentro de una semántica / dramaturgia de la posición del cuerpo en un código naturalista** puesto que la

posición que representan señala piedad, y la reproducen tal y como en una situación real dada los protagonistas lo llevarían a cabo.

También encontramos el mismo tipo de uso de la posición arrodillada en la figura de otro personaje, en este caso un noble pide clemencia a la Reina para evitar que las tres mujeres sean castigadas. En este momento las mujeres ya han sido condenadas, y como vemos en el detalle del fotograma retenidas con un violón¹ que rodea su cuello y sus muñecas.

Valga decir que por tanto la posición arrodillada también se utiliza, dentro de una **categoría semántica / dramaturgia de la posición del cuerpo y en un código naturalista**, para representar el castigo o la condena. Más adelante, y siguiendo la misma tipología de posición arrodillada, encontramos a la princesa Aurora implorando desde esta posición a su padre (ver figura B 8)



Figura B 7 - Dos tipos de posición arrodillada: a la izquierda, observamos al fondo de la escena a una de las condenadas con un violón alrededor del cuello; a la derecha, detalle del personaje noble pidiendo clemencia a la Reina



Figura B 8 - La princesa Aurora implora a su padre desde esta misma posición arrodillada

¹ Violón: Instrumento parecido al cepo chino de tortura, utilizado por la Santa Inquisición española, en el que sobre una tabla gruesa y ancha de madera se practican tres agujeros. Los agujeros son para colocar la cabeza y los brazos, de modo que el individuo tiene que soportar el peso y las rozaduras.

A continuación se suceden distintos momentos coreográficos donde aparecen ejemplos diversos ejemplos de composición (múltiple) de bailarines:

código Grupo PA, Grupo PB (ver figura B 9):



Figura B 9 - Distintos momentos coreográficos donde se combinan grupos en PA (de pie) y grupos en PB (en el suelo)

código Uno PA, Grupo PB (ver figura B 10):



Figura B 10 - Dos fotogramas donde encontramos la combinación de una bailarina en PA con un grupo en PB

Uno de los momentos más característicos de este ballet se produce cuando la princesa toma como regalo un ramo de flores que contiene escondido en su interior un huso de hilar. Aurora se pincha con el huso, y la caída que sigue a este hecho destaca porque a pesar de perder el conocimiento y quedar dormida por cien años, su cuerpo, a excepción de la rodilla derecha, en ningún momento toca el suelo.



Figura B 11 - Secuencia de la caída hacia atrás y hacia delante de la princesa

El primer desvanecimiento a causa del pinchazo con el huso le hace perder el equilibrio y caer hacia atrás, momento en el que los asistentes a palacio consiguen rodearla y sostenerla por la espalda unos instantes evitando su caída. A continuación cae hacia delante, y es su madre la que sostiene su caída, quedando las dos arrodilladas en el suelo.

En ambos casos podemos referenciar este movimiento dentro de la **categoría desplazamiento vertical respecto al suelo - código bajada al suelo - subcódigo caída acompañada / con apoyo** aunque la princesa no llegue a tocar el suelo. Se trataría mas bien de un balanceo con tendencia a la caída que resulta ser abortado en ambos casos por la ayuda del resto de los personajes.

Hay un segundo intento por parte de la bailarina en caer, que esta vez sí que le permite alcanzar la horizontalidad pero no en el suelo, sino en el aire. Cuando de nuevo sufre lo que parece ser un desfallecimiento definitivo, el grupo de los 4 respectivos candidatos a casarse con ella la recogen antes de que toque suelo y la elevan sobre sus muslos, que han colocado convenientemente a modo de cama para el cuerpo de la princesa arrodillándose todos sobre una pierna (ver figura B 12).

Esto supone una nueva figura dentro de la categoría de composición (múltiple) de bailarines, puesto que aquí encontramos un grupo en PB versus una bailarina que reposa en horizontal sobre los muslos de los integrantes del grupo, también en PB, pero sin llegar a tocar el suelo.



Figura B 12 - Secuencia del desfallecimiento de la princesa y la recogida de su cuerpo en el aire llevada a cabo por los cuatro pretendientes

El siguiente paso del grupo de pretendientes eleva el cuerpo de la princesa hasta la posición más alta en suspensión sobre sus cabezas, un movimiento que inician con el levantamiento de su posición arrodillada, y mientras realizan esta incorporación van elevando los brazos hacia arriba con la carga de peso del cuerpo de

Aurora hasta alcanzar la máxima extensión de sus brazos. La secuencia de este momento termina cuando descienden poco a poco el cuerpo hacia una posición vertical en suspensión, sin que la princesa toque suelo (ver figura B 13).



Figura B 13 - Secuencia de la elevación del cuerpo de la princesa mediante la fuerza por encima de las cabezas del grupo de pretendientes, y su posterior descenso hasta una posición vertical en suspensión

En este movimiento volvemos a encontrar dificultades para establecer categorías respecto al suelo, dado que el cuerpo de la princesa se encuentra en estado de movilidad involuntaria porque la están manipulando y eso tal vez nos lleve a suponer que la superficie donde su cuerpo se sostiene (las manos que actúan como suelo para su cuerpo inmóvil) debe referenciarse dentro de la categoría de movilidad de suelo - Código suelo activo. A su vez, este juego de manipulación del cuerpo de Aurora nos descubre distintos niveles en relación con la movilidad de los cuerpos, por eso tal vez debemos referenciar también aquí la categoría niveles de



Figura B 14 - Secuencia del descenso del cuerpo de Aurora sobre las plañideras

suelo / orografía o relieves - código de suelo multinivel, puesto que el cuerpo viaja por diferentes altitudes durante el movimiento que analizamos.

Una vez elevan y descienden varias veces el cuerpo de la princesa para mostrarlo a la audiencia de palacio, aparecen en escena cuatro plañideras que formarán una figura cerrada en posición arrodillada para que los cuatro pretendientes depositen el cuerpo sobre sus piernas, tal y como ellos anteriormente hicieron con Aurora (ver figura B 14).

Unos instantes después trasladan a Aurora por todo el escenario, sosteniendo su cuerpo en el aire y en posición horizontal, tras lo cual la depositan en un trono preparado a modo de cama donde reposará los próximos cien años (ver figura B 15). Se trata de un movimiento dentro de la **categoría de desplazamiento horizontal respecto al suelo, código levantado del suelo o en volandas**, refiriéndose a la acción de un cuerpo cargado por uno o varios bailarines y que realiza un desplazamiento por la escena en volandas, o levantado del suelo.



Figura B 15 - Traslado del cuerpo de Aurora en volandas hasta el trono donde reposará los próximos años

Antes de concluir este acto, aparece el Hada de las Lilas en escena para llevar a cabo su promesa. Tal y como aseguró en su día cuando cayó la maldición de Carabosse sobre la pequeña princesa en palacio, convierte el encantamiento en un largo letargo que afecta a toda la corte allí presente. La posiciones de dormir que encontramos en los personajes serán en su totalidad posturas sentadas o arrodilladas compuestas por dos o más personas (ver figuras B 16 y B 17).

En el segundo acto, volvemos a encontrar diversas posiciones arrodilladas de diferentes personajes realizando una reverencia ante otros, como bien podemos ver en la figura B 18, y que situamos dentro de una



Figura B 16 - Plano general de la escena donde caen todos dormidos bajo el encantamiento



Figura B 17 - Fotogramas detalle de las posiciones sentadas que representan a los personajes dormidos



Figura B 18 - Nuevas posiciones arrodilladas, en este caso los personajes realizan una reverencia ante otros personajes.

categoría semántica / dramaturgia de la posición del cuerpo en un código naturalista (es decir, realizan acciones que reproducen el mismo patrón físico y sentido/significado que en la vida real).

También encontramos escenas coreográficas donde se reproducen diversos ejemplos de composición (múltiple) de bailarines, tanto las que enfrentan la posición baja versus la alta en dos grupos diferenciados:



Figura B 19 - Distintos ejemplos de composición (múltiple) de bailarines **Grupo PA, Grupo PB**

código Grupo PA, Grupo PB (ver figura B 19); como la representada en el **código Uno PA, Grupo PB** (ver figura B 20) que sitúa a la bailarina principal de nuevo ocupando el espacio central de la escena sobre sus puntas mientras que el resto de las bailarinas la observan recostadas lateralmente en el suelo.



Figura B 20 - Dos fotogramas de la posición recostada lateral en este ballet

Esta posición baja ya la hemos visto anteriormente en otros ballets que hemos analizado, pero si bien en estos casos encontramos a las bailarinas tumbadas completamente sobre un lado porque han sufrido un desmayo momentáneo o un ataque de tristeza (como en el Lago de los cisnes), aquí aparece esta nueva variación postural que tan sólo permite recostar el cuerpo a un lado sosteniendo el tronco erguido con el apoyo del brazo que reposa sobre el codo en el suelo. Se trataría de un ejemplo dentro de la **Categoría Área de contacto del cuerpo con el suelo, código cuerpo recostado y subcódigo lateral**.

En el último acto, encontramos nuevos pasos a destacar respecto a esta investigación.

Aparece una nueva manera de suspender el cuerpo de una bailarina acompañante en un *pas de deux*, en esta ocasión utilizando los hombros como apoyo sobre el que sentarla (ver figura B 21). Recordemos que este tipo de figura la referenciamos dentro de la **Categoría Área de contacto del cuerpo con el suelo, código cuerpo en suspensión**.



Figura B 21 - Cuerpo de la bailarina suspendido en el aire, sobre los hombros del bailarín

Otra forma nueva de suspender el cuerpo en este ballet aparece poco después. Recordemos que la suspensión del cuerpo de un bailarín tiene una relación directa con el suelo, precisamente porque con ello se trata de evitar a toda costa que el cuerpo toque la superficie pero también porque supone un desafío directo a la gravedad.

Este segundo movimiento sitúa el cuerpo de la bailarina de nuevo sobre los hombros del bailarín, pero ahora no está sentada sino tumbada boca abajo y con sus muslos como punto de contacto con la base de los hombros. El bailarín le sujeta el tronco, que se encuentra elevado con respecto a la línea de su cuerpo precisamente para equilibrar el juego de pesos que se establecen en esta nueva posición suspendida (ver figura B 22).



Figura B 22 - Otra manera de suspender el cuerpo de la bailarina en este ballet, boca abajo sobre los hombros del bailarín

Desde esta posición, la bailarina realiza una caída que termina en posición arrodillada sobre la pierna derecha. La caída se compone de un giro en horizontal por delante del cuerpo del bailarín, que suaviza esta caída ofreciendo apoyo constante al cuerpo en el giro (de hecho, mantiene agarrado el tronco por la espalda con el brazo izquierdo) y reconduce la posición hasta amortiguar la llegada al suelo permitiendo con este frenado una recolocación de la postura vertical de la bailarina. Este movimiento entraría dentro de la **Categoría de Desplazamiento vertical respecto al suelo, código bajada al suelo y subcódigo caída con apoyo (desde posición en suspensión, con ayuda de otro bailarín).**



Figura B 23 - Secuencia de la caída sobre la posición de suspensión

Por último, en el *grand pas de deux* final encontramos la última suspensión destacable de este ballet. Se trata de un movimiento conocido como *pas de poisson*², en la que el bailarín carga a la bailarina por la cintura en posición invertida (cabeza abajo) y ambos descienden la postura de su cuerpo con objeto de alcanzar el suelo (ver figura B 24).



Figura B 24 - *Pas de poisson* en el *grand pas de deux* final

² Posición de carga en la que el bailarín sujeta a la bailarina en posición invertida por la cintura, y esta toma la forma de pez dejando caer su cabeza hasta acercarla al suelo mientras el resto del cuerpo trata de alcanzar la vertical a la vez que mantiene la espalda arqueada y los brazos pegados al tronco.

***El Cascanueces* (1892), coreografía de Marius Petipa y música de Tchaikovsky**

Analizamos la revisión coreográfica de Aaron S. Watkin & Jason Beechey, basada en el libreto y la coreografía original de Marius Petipa, con música original de Piotr Illich Tchaikovsky interpretada por la Orquesta Estatal Sajona de Dresde bajo la batuta de Vello Pähn.

Esta versión de la pieza *El Cascanueces* se estrenó en el año 2011 en el teatro Semperoper (Ópera estatal sajona de Dresde) pero la obra original data del 1892.

Se trata de un ballet en dos actos que cuenta la historia mágica de Clara, la hija del respetable juez Stahlbaum, que tras quedar dormida después de una cena navideña empieza a soñar con un mundo mágico poblado por los juguetes que copan su árbol de navidad. Entre ellos se encuentra el regalo de su padrino Herr Drosselmeyer, un soldado de madera que sirve para romper las nueces y con el que entablará una relación especial en el mundo onírico del sueño. Tras vivir un sinfín de aventuras, Clara es despertada por sus padres para que despida a su padrino de la fiesta familiar, dándose cuenta entonces que el soldado Cascanueces, convertido a Príncipe en el sueño, no era otro que el sobrino de su padrino Drosselmayer.

La primera posición de suelo en esta versión del ballet la encontramos justo cuando el padrino abre los diferentes regalos que ocupan el salón de la casa. Dentro de la primera caja encontramos dos figuras juveniles que representan a dos bailarines de ballet. El chico se encuentra arrodillado sobre una pierna, la derecha, mientras reposa sus manos en el muslo de la pierna izquierda mientras sostiene una posición erguida. Esta posición arrodillada se repetirá más veces en distintos momentos del ballet, puesto que forma parte de la composición de una de las figuras compuestas prototípicas del dueto académico (ver figura C 1).



Figura C 1 - Fotograma donde se aprecia a posición arrodillada del bailarín



Figura C 1.1 - Posición arrodillada en figura compuesta de duo de ballet. Victoria Jaiani y Temur Suluashvili en un momento de la coreografía de George Balanchine para el Concierto de Violín de Stravinsky del Joffrey Ballet (foto de Herbert Migdoll)



Figura C 1.2 - Otra variación de la posición arrodillada en figura compuesta de dúo de ballet. En este caso, de la coreografía de Christopher Hampson para la Cenicienta del Scottish Ballet (foto de Kenny Mathieson)



Figura C 1.3 - Otra posibilidad de posición arrodillada en la composición de figura de dúo en el ballet, aquí Sterling Hyltin y Robert Fairchild bailan en la segunda "aria" del Concierto de Violón de Stravinsky (foto de Paul Kolnik)

En el momento en que las dos figuras de ballet comienzan a bailar, el resto de los niños que han acudido a la fiesta navideña se sientan en el suelo alrededor de esta escena. La posición de sentados aquí es naturalista, y se encuentra alejada de la forma sentada del ballet académico (cisne); responde a la idea de escenificar en código naturalista la acción de sentarse por necesidad argumental¹ (ver figura C 2).



Figura C 2 - Momento en el que las dos figuras de ballet salen de la caja para bailar. Los niños se sientan

¹Aquí tenemos un código de composición múltiple: los padres de pie, y los niños pueden acceder al suelo quizás porque están menos «civilizados». En cualquier caso, la composición respecto al suelo es muy eficaz, y los niños sentados dan relevancia a la escena dentro de la escena.

A continuación vemos salir otras dos figuras de juguete del interior de otra caja, en este caso un soldado y un ratón. El ratón protagoniza el primer desplazamiento de suelo del ballet, puesto que tras un leve salto desciende hacia la diagonal buscando el suelo, cayendo sobre sus dos manos para pasar a realizar un cambio de sentido con giro en posición sentado, que lo llevará al otro lado del escenario emulando una escena de lucha con el soldado que lo reta (ver figura C 3).



Figura C 3 - Secuencia donde el ratón (a la derecha de la imagen, en traje color gris) salta para caer al suelo y girar sobre la posición sentada

El siguiente paso de suelo se produce a continuación cuando el ratón se enfrenta de nuevo a su contrincante y realiza un salto, cayendo hacia atrás en posición sentado para iniciar un giro sobre su espalda con el

impulso del levantamiento de sus piernas, que proyectadas hacia atrás acceden de nuevo al suelo sobrevolando el cuerpo del bailarín.

Este acceso se produce por el lado derecho depositando el peso del cuerpo sobre este hombro, y una vez consiguen tocar los pies el suelo, se reincorpora el bailarín subiendo en redondo (ver figura C 4).



Figura C 4 - Secuencia completa del giro hacia atrás del bailarín que interpreta el ratón

A continuación, tras el reparto de los últimos regalos, las niñas deciden sentarse en el suelo para jugar con sus respectivos juguetes. Ocupan el centro de la escena, y sus madres y padres les acompañan pero,

curiosamente, ninguno de ellos accede al suelo con sus hijas a jugar (ver figura C 5). Este momento no presenta un significado coreográfico concreto, responde como ya vimos anteriormente en otro momento del ballet a la idea de escenificar en código naturalista la acción de sentarse por necesidad argumental.



Figura C 5 - Las niñas acceden al suelo en el centro de la escena, sentándose para jugar con las muñecas

Esta escena del juego en el suelo se repetirá una segunda vez, siendo interrumpida en ambas ocasiones (y por consiguiente, las niñas se levantan del suelo) por los niños que acceden a la escena con sus trompetas de juguete ocasionando un sonoro revuelo en el centro de la fiesta. El suelo por lo tanto se representa como un espacio para el juego de los niños, tanto si se trata de soldados y ratones autómatas que luchan para divertir a sus espectadores infantiles (revolcándose en el suelo con giros diversos) o como en el caso de las niñas para tomarse un tiempo con sus respectivas muñecas y deleitarse jugando con ellas.

La siguiente escena es un baile que implica la danza de adultos y niños. En un momento preciso de este, los varones (tanto adultos como juveniles) que participan con sus respectivas parejas femeninas se arrodillan

sobre una pierna² para dar paso galantemente a una pequeña secuencia de danza protagonizada sólo por las bailarinas (ver figura C 6).



Figura C 6 - Posición arrodillada característica de la danza académica, en este caso naturalizada

Este paso arrodillado es utilizado infinidad de veces en la danza clásica, tal y como hemos referenciado anteriormente, y lo encontramos también en la posición inicial de la figura del bailarín autómatas que sale de la primera caja de regalos. Cabe decir que, a diferencia de las variaciones más conocidas de posición arrodillada en el ballet, esta presenta una naturalización que no busca la estilización máxima del cuerpo en su ejecución.

Cuando Clara consigue dormirse, inicia un sueño en el que un grupo de ratones la persigue por el salón.

Se acercan sigilosamente a ella, y en el acecho realizan un paso de suelo característico de los personajes de ratón en este ballet, que además ya vimos realizar en el duelo del ratón autómatas con el soldado en la escena inicial de los regalos. Se trata de un paso que se inicia con un salto, y tras el salto caen al suelo sobre las dos manos para pasar a realizar un cambio de sentido con giro en posición sentado e incorporarse para continuar persiguiendo a Clara (ver figura C7).

Tras esta intervención, vemos como al otro lado del escenario surgen más ratones. La entrada a escena de los ratones siempre es igual: aparecen en posición cuadrúpeda (ver figura C8).

Cuando consiguen acorralar a Clara, el grupo al completo de los ratones la rodean en el centro de la escena, y sus posiciones vuelven a ser cuadrúpedas (ver figura C9).

² Posible código dentro de la composición múltiple: el personaje arrodillado da relevancia a la acción del personaje erguido.

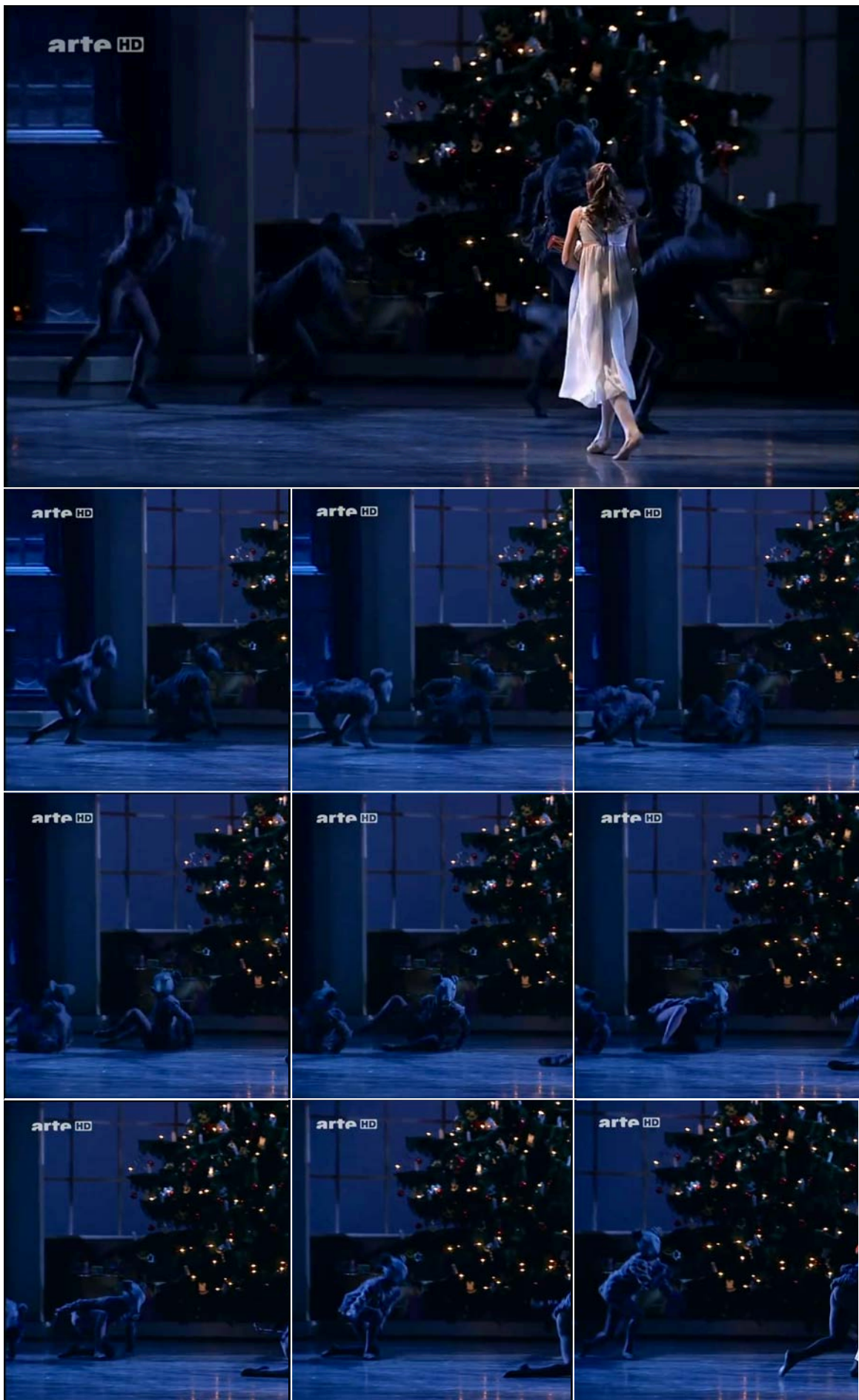


Figura C7 - detalle de la secuencia de suelo realizada por el grupo de ratas en el sueño de Clara



Figura C 8 - Fotograma donde se observa la entrada de los ratones en escena, en posición cuadrúpeda, para perseguir a Clara



Figura C 9 - Los ratones, en posición cuadrúpeda, rodean a Clara

Poco a poco la consiguen encerrar dentro de la formación circular que han formado para capturarla, dejándole paulatinamente menos espacio para escapar, y en este punto de la escena resulta interesante resaltar la manera en que todos los ratones se mueven manteniendo una cierta cuadrupicidad que no siempre se reproduce en los mismos términos en todos los personajes. En efecto, hay ratones que se trasladan impulsándose con la cadera, piernas plegadas en el suelo y tomando como punto de apoyo para proyección del resto del cuerpo una de las dos manos; otros que tan sólo simulan una cuadrupicidad pero en realidad están trasladándose en posición bípeda con el resto del cuerpo encorvado y muy cercano al suelo, apoyándose en ciertos momentos con una de las manos en el suelo pero tan solo para sujetar momentáneamente la posición. Por último, hay ratones que respetan la traslación cuadrúpeda, descansando

todo el peso del cuerpo sobre las dos manos alternadamente mientras las piernas siguen la dirección del cuerpo ofreciendo apoyo trasero al movimiento (ver figura C 10).



Figura C 10 - Secuencia con las distintas formas de traslación cuadrúpeda realizada por el grupo de ratones

Clara consigue escapar y queda dormida, por lo que se produce un cambio de escena en el que Clara la niña es sustituida por Clara la adulta representada por la bailarina principal (ver figura C11). Su entrada en escena se produce en la misma posición dormida boca arriba que tenía Clara la niña. Esta posición es una representación naturalista del acto de dormir, aunque si bien en la niña resulta bastante verosímil por la posición de brazos y la actitud calmada, cabe decir que en la Clara adulta representada por la bailarina principal parece cuanto menos demasiado estilizada. Como detalle, la forma de sus pies en perfecta posición de puntas, con el empeine bien marcado que nos muestra una representación idealizada del cuerpo ballético en el reposo que propicia el dormir.



Figura C 11 - A la izquierda, Clara la niña dormida boca arriba sobre el diván; a la derecha, Clara la adulta (bailarina principal del ballet) en la misma posición

Cuando la bailarina principal despierta, en el salón se encuentra el grupo de ratones desafiante en posición cuadrúpeda observando cómo entra a escena un batallón de soldados para disuadirlos (ver figura C12).



Figura C 12 - A la izquierda de la imagen, vemos el grupo de ratones en posición cuadrúpeda

Los ratones y los soldados inician una coreografía que simula una batalla, y en un momento dado se encuentran en el centro de la escena los dos capitanes respectivos. El capitán ratón rodea al capitán soldado, inmóvil ante la rapidez de reacción y ataque de su contrincante, y los dos construyen una figura compuesta

bípeda/cuadrúpeda interesante. El ratón accede al suelo (espacio natural del grupo de los ratones en el ballet) y queda sobre las dos manos y la rodilla derecha como puntos de apoyo, mientras que la pierna izquierda se extiende en perpendicular a la cadera, paso que mantiene congelado hasta la respuesta de su



Figura C 13 - Secuencia del movimiento combinado bípodo/cuadrúpedo de la figura compuesta por el soldado y el ratón

contrincante. Esta figura compuesta se resuelve cuando el soldado pasa su pierna por encima del ratón (ver figura C 13).

Otra ocasión en la que vemos un uso del suelo en los ratones es cuando estos reciben los disparos del pelotón de soldados. El movimiento en este caso es muy elocuente y representativo de una manera ciertamente infantil de reproducir una caída hacia atrás. Todo el grupo de ratones reacciona a los tiros dejando caer el cuerpo de espaldas, sentándose en el suelo y dejando caer hacia atrás la espalda hasta el pleno contacto con el suelo, y levantando las piernas hacia arriba en señal cómica de “abatidos” (ver figura C 14).



Figura C 14 - Los ratones caen hacia atrás dejando toda la espalda en contacto con el suelo y levantando las piernas

Al final de la escena, el rey ratón es abatido por el soldado que capitanea el pelotón de soldados, insertándole la espada en el pecho. La caída del rey ratón se desarrolla lentamente, exagerando los momentos previos a alcanzar el suelo (ver figura C 15).



Figura C 15 - El rey ratón cae abatido por el capitán de los soldados.

En el inicio del acto del “Primer Amor”, justo cuando se conocen el soldado y Clara, realizan un dueto en el que Clara se suspende sobre una punta, y el soldado la traslada hacia atrás cogiéndola de la cintura (figura C 16).



Figura C16 - Secuencia del paso sobre una punta de Clara mientras es portada hacia atrás

Este paso inscribe la punta en el suelo, pero para añadir otra cualidad en la relación con esta superficie: la punta, al ser arrastrada hacia atrás por el bailarín que sujeta a Clara, se convierte en un puntero que dibuja el rastro del movimiento al avanzar en su traslación por el espacio. Esta escena potencia la sensación de suelo

en el ballet, no tanto porque introduce la cualidad de arrastre (que también cabe destacarla) sino porque potencia el peso de la bailarina y su anclaje con el suelo mediante la punta.

Más adelante aparecen las ninfas reproduciendo distintas figuras compuestas estáticas en posición arrodillada sobre una pierna combinado con posiciones bípedas (ver figura C 17). O el corpus completo de bailarinas en posición arrodillada sobre una pierna cubriendo la intervención de la ninfa principal (ver figura C 18).



Figura C 17 - Figura compuesta estática de diversas bailarinas en posición arrodillada combinada con posiciones bípedas



Figura C 18 - Corpus de bailarinas ninfas cubriendo la intervención de la ninfa principal, en posición arrodillada sobre una pierna

Otras posiciones de suelo a destacar vendrán realizadas por la corte árabe que visita el palacio en el segundo acto del ballet. En esta ocasión la bailarina propone una serie de posiciones de suelo de estilo contorsionista, lejanas a la tradición de la danza académica y más próximas a las técnicas de circo (ver figura C 19).



Figura C 19 - Dos figuras de suelo de estilo contorsionista realizadas por la bailarina oriental

Otra intervención que recoge diversas posiciones de suelo está protagonizada por la corte asiática, en el caso que referenciamos accede al suelo desde diversos tipos de salto y queda en posición plegada sobre la pierna derecha con el apoyo de las dos manos (ver figura C 20).



Figura C 20 - Secuencia del salto que acaba en el suelo en posición plegada sobre la pierna derecha

Otra de las posiciones de suelo en esta intervención pasa por el desplazamiento rodando hacia atrás del bailarín principal de la corte árabe (ver figura C21).



Figura C 21 - Secuencia del paso de rodar hacia atrás sobre la espalda del bailarín asiático

Después de esta intervención, acceden al centro de la escena la corte caucásica, y desarrollan una serie de pasos de suelo interesantes. El más destacable, una caída sobre la pierna derecha plegada que se convierte en paso de desplazamiento³. Protagonizada por dos bailarines, esta traslación basa su potencia de desplazamiento en la fuerza proyectada por una patada a lo alto en perpendicular respecto al suelo con la pierna izquierda, propiciando que el cuerpo de los bailarines caiga hacia atrás y con el apoyo de la mano y la pierna plegada del lado derecho permitir equilibrar el peso para realizar un paso con la pierna izquierda hacia delante con el que volver a comenzar nuevamente la secuencia de la patada (ver figura C22).

³ esto puede considerarse como un nuevo código dentro de las formas no bípedas de desplazamiento. Se trataría del código desplazamiento mediante caída



Figura C 22 - Secuencia del paso de desplazamiento mediante caída.

Más adelante, volvemos a encontrar diferentes composiciones múltiples, en este caso combinando posiciones altas y posiciones bajas (ver figura C 23 y C 24).



Figura C 23 - Composición múltiple de seis bailarinas



Figura C 24 - Composición múltiple de tres bailarinas

***El Lago de los cisnes* (1895) coreografía de Marius Petipa y Lev Ivanov, con música de Piotr Ilich Tchaikovsky**

Analizamos *El Lago de los cisnes*, una de las más célebres piezas coreografiadas por Marius Petipa en colaboración con Lev Ivanov. A pesar de que fue presentada por primera vez en Moscú el año 1877 con coreografía de Julius Reisinger, no fue hasta el año 1895 que no alcanzó pleno éxito con la versión de Petipa e Ivanov en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo. La versión que analizamos es la del Ballet de Kirov en 1990, con Yulia Makhalina en el papel de Odette/Odile y Igor Zelensky como Sigfrido.

Estructurada en cuatro actos, cuenta la historia de un joven príncipe llamado Sigfrido, que en su vigésimo cumpleaños es obligado por su madre la Reina a escoger esposa en un baile de palacio. Al día siguiente, se va de caza a un lago y encuentra una bella mujer cisne llamada Odette de la que queda completamente enamorado, y decide invitarla al baile con el fin de pedirle matrimonio. Odette le explica que está atrapada junto a un número de mujeres en un hechizo llevado a cabo por el malvado Rothbart, del que sólo podrá ser liberada por un hombre leal que le jure amor eterno entre la medianoche y el amanecer, el momento justo en que ella recobra la figura completa de mujer.

Cuando llega la hora del baile, se presenta el malvado Rothbart con su hija Odile en palacio y el príncipe, hechizado por el mago cree ver a Odette en Odile, por lo que le escoge como su esposa. La reina madre acepta y Sigfrido le jura a Odile amor eterno. Entonces Sigfrido se da cuenta del error que ha cometido, y corre al lago a implorarle perdón a Odette, pero ya es demasiado tarde. Los dos enamorados se suicidan lanzándose al lago. Rothbart muere a consecuencia de ese sacrificio de amor y los otros cisnes hechizados son liberados del maleficio.

En la primera parte del ballet, cuando se encuentran todos los invitados en la fiesta del vigésimo cumpleaños del príncipe, encontramos diferentes momentos en los que algunos de los personajes se arrodillan sobre una pierna (ver figura L). Se trata de composiciones múltiples de bailarines, en las que se combina la posición alta de un bailarín con la posición baja de otro, o la posición alta de un grupo frente a la posición baja de otro¹. Esta manera de componer figuras múltiples será recurrente en toda la coreografía.



Figura L - Distintos momentos en los que se observan composiciones múltiples de bailarines

¹ Códigos de composición (múltiple) de bailarines. Aquí apreciamos dos tipos de ejemplos:
 - grupo de bailarines PA, un bailarín PB: Grupo PA, uno PB.
 - grupo de bailarines PA, grupo de bailarines PB: Grupo PA, Grupo PB

El príncipe Sigfrido no alcanza el suelo hasta el final del *pas de trois* nº 4 en moderato, dentro del primer acto, y es como colofón a su número dancístico. Se trata de un modo común de terminar de bailar cualquier pieza en el ballet, y se sitúa entre el saludo al público y el paso cortés que precede a todo aplauso.



Figura L 2 - Final del *pas de trois* nº 4 moderato, en el que vemos al príncipe arrodillarse sobre la pierna izquierda

Al inicio del acto I, escena 2, encontramos los primeros *pas de deux*² entre Sigfrido y Odette, la mujer cisne. Durante el transcurso de esta escena, encontramos distintos momentos en los que se combina la posición alta de la bailarina con la posición baja del bailarín, incluso hay un pequeño *porté*³ que Sigfrido realiza desde la posición baja a Odette.



Figura L 3 - Distintas posiciones de rodillas de Sigfrido ante Odette

² Danza para dos. Dúo en el que los pasos de ballet son ejecutados conjuntamente por dos personas. Usualmente consiste en una *entrée* (entrada de la pareja), adagio, dos variaciones (una para cada bailarín), y un coda.

³ Sostener el paso estático de la bailarina, con el fin de darle apoyo en su posición y construir una figura que equilibre la balanza de pesos entre los dos cuerpos que interactúan.

Esta posición no sólo facilita la comprensión de la composición coreográfica múltiple, también detalla dramáticamente las relaciones, tensiones e intereses de los distintos personajes que pueblan el ballet. La posición de rodillas de Sigfrido ante Odette ejemplifica una cierta veneración ante la figura de la mujer cisne, que describe perfectamente la entrega de su sentimiento, el enamoramiento del príncipe en su primer encuentro con Odette.

El primer encuentro entre los dos bailarines principales siempre implica un momento crucial en el que cada uno de los personajes debe presentarse ante el otro y mostrar los pasos, desarrollos y piruetas que caracterizan su danza. Este caso que describimos a continuación nos cuenta dos formas de encarar un mismo sentimiento compartido por los dos personajes principales. Y si bien antes Sigfrido realizaba distintas posiciones de arrodillarse ante Odette para mostrarle su rendición, ahora es la mujer cisne quien desarrolla una bajada al suelo para demostrar que entrega su amor al príncipe. Las imágenes muestran a Odette arrodillándose ante Sigfrido, pero a diferencia de la manera en que él se arrodilla frente a ella, esta ofrece un *cambré*⁴ con los brazos y la cabeza hacia atrás, ofreciendo el cuello ante el príncipe. A continuación extiende



Figura L4 - secuencia de la bajada al suelo de Odette ante Sigfrido, y la posición final de cuerpo plegado en ballet clásico

⁴ Paso de danza clásica donde se realiza una extensión global o segmentaria de la columna vertebral hacia atrás.

la pierna derecha para plegarse sobre su izquierda, y caer en redondo con los brazos extendidos hasta formar una de las posiciones características de este ballet, la del cisne en posición plegada⁵.

También cabe destacar la manera de bajar al suelo de Odette que da forma a esta figura plegada final. Se trata de una bajada contenida y lenta, con un control de la secuencia de plegado de la pierna y extensión de la otra, así como del descenso en redondo del torso acompañado de los brazos cayendo lánguidos, de perfecta ejecución técnica. Estaríamos pues introduciendo un nuevo **código de bajada al suelo**, y posiblemente también cabe añadir un **subcódigo de bajada controlada**, para describir la relación del desplome de este cuerpo sobre la vertical.



Figura L 5 - Secuencia del levantamiento del cuerpo de Odette, con ayuda de Sigrifido

Después de esta secuencia, el príncipe se apresta a recoger a Odette de su posición de suelo, y el despliegue de su cuerpo sigue el procedimiento que hemos descrito anteriormente pero a la inversa. Aquí tendríamos un nuevo **código subida desde el suelo**, en este caso acompañada por los brazos del príncipe que le guían

⁵ Esta posición prototípica de la danza clásica para plegar el cuerpo en el suelo evita al máximo el contacto con esta superficie utilizando una forma plegada sobre una pierna sobre la que descansará el peso del resto del cuerpo. La pierna que queda extendida sirve como eje horizontal sobre el que dejar caer el tronco superior, y donde dejar los brazos descansar evitando así su contacto sobre el suelo. Se trataría de un **código excepcional de cuerpo plegado, posición que sólo se desarrolla en la danza de corte clásico**



Figura L 6 - Fotograma general de la escena; a la derecha, plano detalle de la posición trípeda

hasta alcanzar la completa vertical, indicando un **subcódigo de subida acompañada**. La subida se produce lentamente, por lo que podemos atestiguar también un **subcódigo de subida lenta**.

A continuación, el grupo de mujeres cisne entra en escena para desarrollar distintas secuencias coreográficas enmarcando el *pas de deux*. En uno de estos pasos, observamos una posición trípeda cuanto menos extraña. La posición que realizan las bailarinas supone soportar el peso del cuerpo sobre la pierna derecha con el pie en *premieré*⁶ mientras el tronco descansa sobre el muslo, la pierna izquierda extendida hacia atrás apoyando el pie en puntas, y los brazos abiertos y en suspensión excepto las puntas de la mano derecha, que tocan el suelo.

El siguiente movimiento donde encontramos un paso de suelo nos conduce hasta el movimiento n° 13 conocido como cuarteto de baile de los cisnes, donde las bailarinas descienden al suelo para terminar arrodilladas sobre la pierna derecha como paso final que coincide con el tutti de la orquesta (ver figura L 7).



Figura L 7 - Paso final del cuarteto de baile de los cisnes

⁶ *Première* o primera posición: En esta posición los pies forman una línea, los talones se tocan uno otro.

Ya entrados en el acto segundo, asistimos a las diferentes escenas que se producen en el palacio el día en que Sigfrido debe escoger a su futura esposa por imperativo de la reina madre. En una de estas actuaciones, el bufón termina accediendo al suelo como colofón de su número, en posición sentada (ver figura L8).



Figura L 8 - Posición de sentado del bufón como paso final de su intervención

La fiesta cambia totalmente con la entrada en escena de Rothbart y su hija Odile. La hija del malvado hechicero inicia su cortejo con Sigfrido bailando distintos momentos en solitario, hasta que el príncipe cae embobado por su ejercicio de seducción e inician ambos un pas de deux que será determinante para decidir tomarla como esposa.

Aquí vemos como Odile reproduce casi exactamente la danza de Odette cuando conoce al príncipe, plegándose en el suelo como ella y elevándose, aunque esta vez con alguna variación destacable. La danza de Odile se estructura en tres momentos diferenciados que pasamos a analizar:

En primer lugar, Odile salta y al descender toca suelo con la derecha para iniciar un plié sobre esta misma pierna, acercando el centro de gravedad del cuerpo al suelo y arrodillándose sobre la pierna izquierda. Una vez está bien colocada, extiende la pierna derecha hacia delante en puntas para plegarse a continuación sobre su izquierda, y cae en redondo con los brazos extendidos hacia atrás hasta formar el cisne en posición plegada. Tras mantener unos instantes esta postura, inicia un ascenso del torso controlado y en redondo, y lleva los brazos extendidos hacia delante para dibujar una quinta posición⁷. Aquí Odile congela la imagen de esta posición en quinta arrodillada, como si tratara de impresionar a Sigfrido (ver figura L 9).

Se trata de una **variación del movimiento** que vimos realizar anteriormente a Odette, **código de bajada al suelo - subcódigo bajada controlada y subida desde el suelo - subcódigo de subida lenta**.

⁷ Esta posición de brazos en danza clásica supone colocar ambos brazos levantados, extendidos por arriba del cuerpo y delante de la cabeza, construyendo una forma oval.



Figura L.9 - Secuencia del primer momento de la intervención de Odile compuesto por un salto, una bajada al suelo controlada e incorporación ante el príncipe

El segundo momento de esta secuencia se inicia desde esta posición arrodillada. A continuación realiza un giro de torso 45 grados hacia su izquierda, y desciende a partir de su centro para quedar erguida y de perfil sobre su pierna izquierda plegada. La pierna derecha queda entonces detrás en toda su extensión, y los

brazos pasan de la apertura en línea con el torso a dirigirlos ambos hacia delante y cruzarlos uno encima del otro, movimiento que finaliza con una leve gestualidad en direcciones opuestas vertical/horizontal realizada con las manos. El torso culmina la secuencia con un *cambré* (ver figura L 10).



Figura L 10 - Secuencia del giro de dirección del movimiento sobre la rodilla izquierda, para terminar con un *cambré* con brazos cruzados soportado por la pierna izquierda plegada.

Este parte de la secuencia resulta novedosa respecto a la original de Odette, puesto que aquí Odile introduce el movimiento en perfil y genera una imagen con la extensión de la pierna derecha hacia atrás y el *cambré* verdaderamente bella y sugerente.

El tercer momento de esta secuencia reproduce el descenso del torso sobre el muslo de la pierna izquierda plegada que hemos descrito en la primera parte de este movimiento, pero introduce una novedad con el dibujo de los brazos, llevando el derecho en extensión desde atrás hacia delante para incorporar el torso en redondo generando una figura en conjunto muy ilustrativa que recuerda el levantamiento elegante de un

cisne. Este brazo derecho describe la curva hasta el levantamiento, y conduce la mano de Odile hasta la mano del príncipe que en este preciso instante ha acudido a su encuentro para ayudarle a levantarse e iniciar el *pas de deux* (ver figura L 11).



Figura L 11 - Secuencia del tercer momento de la danza de Odile, hasta el levantamiento previo al pas de deux

El **levantamiento con ayuda / subida acompañada** del príncipe que se produce al final de esta secuencia podría tratarse de un subcódigo dentro del **código de subida desde el suelo**, interesante a la hora de determinar la calidad y los apoyos de la acción de levantarse verticalmente del suelo.

El siguiente momento a destacar en el uso del suelo tiene que ver con una caída, la que protagoniza Odette cuando se da cuenta de que el príncipe Sigfrido acaba de pedirle la mano a Odile sin siquiera percatarse mínimamente de la trampa en la que ha caído. Podemos verlo en la parte del fondo de la escena, que hemos señalado con círculos en los diferentes fotogramas de la secuencia.

Esta caída tiene una peculiaridad en su ejecución, y es que se produce en distintas fases. Odette es testigo de la escena del compromiso del príncipe con Odile, y el disgusto que esto le produce le lleva a representar una caída que emula un desmayo, accediendo primero a la posición de arrodillarse sobre su pierna derecha para

a continuación ir plegándose en descenso sobre ella hasta alcanzar el suelo en posición tumbada de lado (ver figura L 12).



Figura L 12 - Secuencia de la caída controlada, y por fases, de Odette en el momento en que descubre la pedida de mano del príncipe a Odile

Esta caída entra dentro del **código bajada al suelo - subcódigo bajada controlada**, y la posición final (ver figura L 13) podría inscribirse dentro de la **categoría area de contacto del cuerpo con el suelo - código cuerpo tumbado - subcódigo lateral (izquierdo/derecho)** para proceder a su estudio y clasificación posterior.



Figura L 13 - Fotograma donde se aprecia la posición tumbada lateral de Odette en el fondo de la escena

Al inicio del Acto III, encontramos en escena una composición grupal de bailarinas que combina las posiciones bípedas, las arrodilladas y las sentadas-plegadas en el suelo, que nos permite categorizar este momento dentro del apartado de nuestra investigación referente a la **composición coreográfica** como **composición múltiple de bailarines**. En este código encontramos bien diferenciados un grupo de bailarines en PA⁸ frente a un grupo de bailarines en PB⁹, distinción que acotaremos de la siguiente manera: **Grupo PA, Grupo PB** (ver figura L 14).

La posición bípeda resulta aquí una figura que se caracteriza por la actitud de las bailarinas con la cabeza agachada, una concesión simbólica al sentimiento de tristeza que invade este inicio del último acto. Las bailarinas en esta posición se encuentran al fondo de la escena en ambos lados respecto al centro, dejando un espacio vacío entre ellas para la entrada posterior de Odette.

En los dos extremos de la boca del escenario se sitúan las bailarinas arrodilladas sobre una pierna, y entre ellas en posición central encontramos las cuatro bailarinas plegadas en el suelo sobre posición sentada. Las

⁸ PA o Posición Alta, cuando el bailarín está de pie o erguido

⁹ PB o Posición Baja; cuando el bailarín no está de pie o erguido. Incluimos también la posición agachada y Posiciones Medias para lo que se refiere a la composición



Figura L 14 - Inicio del Acto III, con diferentes posiciones

posiciones de los tres grupos de bailarinas son estáticas, y tan sólo mueven los brazos gesticulando en señal de vuelo de cisne, alzando y descendiendo estas extremidades con grácil gesticulación.

Las dos posiciones que sí registran una modificación postural en este vuelo de cisne son las posiciones bajas: en el caso del grupo arrodillado, recuperando leve y suavemente el torso hasta levantarlo completamente mientras realizan estos movimientos de brazos; en el caso del grupo sentado y plegado en el suelo, mediante



Figura L 15 - Secuencia de movimientos de brazos emulando el vuelo del cisne desde la posición alta (bípeda) y la posición baja (en suelo)

el levantamiento del tronco acompañado de los brazos, que se elevan por encima de la cabeza (ver figura L 15).

Más adelante encontramos una posición arrodillada en todo el cuerpo de baile que permite referenciarla en la categoría de composición coreográfica como **composición múltiple de bailarines - código grupo de bailarines en la misma posición: Grupo PB.**

Aquí el grupo de bailarinas al completo desciende sobre la rodilla derecha, y realizan diversos *cambrés* leves desde esta posición arrodillada llevando la cabeza a un lado y s otro antes de volver a levantarse.



Figura L 16 - Posición arrodillada de todo el grupo de bailarinas: arriba plano detalle, debajo plano general.

Con la salida a escena de Odette, se forma una composición (múltiple) de bailarinas que enmarcamos dentro del código un bailarín PB, grupo de bailarines PA: Uno PB, Grupo PA. La bailarina principal ocupa el centro de la escena, realizando el paso del cisne en posición plegada en el suelo mientras el resto de

bailarinas coronan la escena con pies en cuarta posición¹⁰ y extendiendo los brazos en quinta posición¹¹(ver figura L 17).



Figura L 17 - Composición (múltiple) de bailarinas: uno PB, Grupo PA.

Tras la entrada a escena de Odette se produce consecutivamente la entrada del príncipe Sigfrido, y es aquí donde el grupo de bailarinas acceden al suelo tumbándose en la misma posición que vimos en Odette cuando presencia el compromiso de Sigfrido y Odile. Nos referimos a la acción de llegar al suelo simulando



Figura L 18 - Bailarinas en posición tumbada de lado

¹⁰ Posición *ouverte* (abierta) en la que se cruza un pie delante del otro, con una separación como mínimo de 30 centímetros de distancia entre sí, y formando un "cuadrado imaginario" en el que se unen los puntos extremos de dedos con talones. Para ello el talón de un pie se debe colocar a la misma altura que los dedos del otro pie, y viceversa. Puede hacerse con cualquiera de las dos piernas adelante.

¹¹ Posición en la que se levantan ambos brazos en forma oval sobre la cabeza, sin levantar hombros y enmarcando la cara.

un desmayo que enmarcamos dentro de la **categoría area de contacto del cuerpo con el suelo - código cuerpo tumbado - subcódigo lateral (izquierdo/derecho)**.

El encuentro final de los dos bailarines principales supone el momento culminante de este ballet, sobre todo cuando hacia el final vemos como el príncipe carga a la bailarina sobre su hombro izquierdo anticipándose a la muerte de esta en sus brazos. La sostiene en lo alto, en suspensión, durante unos instantes hasta que la descarga al nivel de su cintura (ver figura L 19), donde parece que Odette ya presenta signos de abandono de su cuerpo y vemos como deja cargar todo su peso en los brazos de Sigfrido.



Figura L 19 - Secuencia que muestra como Sigfrido carga a Odette sobre sus hombros hasta descargarla a la altura de su cintura

Sigfrido baja el centro de gravedad de su cuerpo mientras carga con Odette para dejar el cuerpo de la bailarina en el suelo, lo hace poco a poco y con delicadeza (ver figura L 20).

Esta diferencia de niveles que acabamos de observar, desde la suspensión del cuerpo cargado sobre el hombro hasta la posición de tumbada lateralmente en el suelo, dibuja una progresión a la inversa (de arriba a abajo) del cuerpo de la mujer cisne desde la vida hasta la muerte. Por consiguiente, el cielo (la suspensión del cuerpo) supondrá la vida, y el suelo (el cuerpo tumbado) la muerte.

La secuencia de carga del cuerpo de Odette también puede analizarse como un hecho vinculado al suelo, puesto que un cuerpo en suspensión lo está en tanto que anula cualquier contacto físico con el suelo (tanto si

está siendo cargado como si no). Así pues, sería apropiado enmarcar el cuerpo cargado de Odette dentro de la categoría **area de contacto del cuerpo con el suelo - código cuerpo en suspensión**.



Figura L 20 - Secuencia del descenso del cuerpo de Odette hasta depositarla en el suelo

En esta versión del ballet, el príncipe logra asestar una puñalada al malvado Rothbart, y este cae al suelo y se revuelve hasta morir. No llega arrastrarse ni a desplazarse en el suelo, tan sólo gira a un lado y a otro desde la posición de tumbado boca arriba, y tras un par de intentos por levantarse momentáneamente deja de moverse y muere (ver figura L 21)

Tras la muerte de Rothbart, el grupo de bailarinas que presencia la escena caen repentinamente al suelo tumbadas de lado, y tan sólo el príncipe queda en pie en el escenario. Este momento es una muestra más dentro de la categoría composición (múltiple) de bailarines, del **código un bailarín PA, grupo de bailarines PB: Uno PA, Grupo PB**.



Figura L 21 - Composición (múltiple) de bailarines, del código un bailarín PA, grupo de bailarines PB: Uno PA, Grupo PB.

***L'Après-midi d'un faune* (1912), coreografía de Vaslav Nijinsky y música de Claude Debussy**

“L'Après-midi d'un faune” se estrenó el 29 de mayo de 1912 en el Théâtre du Châtelet de Paris. Con coreografía de Vaslav Nijinsky (1890-1950) para los Ballets Rusos, sobre un poema de Stéphane Mallarmé y música de Claude Debussy, supuso un antes y un después en el mundo del ballet por un uso vanguardista del lenguaje clásico. La versión que analizamos es la de Nureyev presentada en 1980, basada en una reconstrucción del original de Nijinsky a través de evidencia fotográfica.

La pieza comienza con el fauno recostado sobre un montículo de piedra situado en el fondo de la escena. Esta primera posición de lado presenta diversos apoyos con medio torso incorporado: la pierna izquierda estirada sobre el suelo y la parte superior del torso levantada que se sostiene por el antebrazo izquierdo sobre el suelo con el codo hacia detrás (ver figura AM).



Figura AM - Primera imagen de Nureyev en su papel de fauno, en posición inicial del ballet.

A continuación, el fauno se incorpora sentado sobre la pierna extendida y el brazo de apoyo en extensión, y con el otro brazo dibuja el primero de los gestos característicos de la composición de personaje proyectada por Nijinsky: brazo estirado que descansa sobre rodilla, con articulación de la muñeca hacia abajo de manera



Figura AM 2 - Primera posición de incorporación del fauno

que el dedo pulgar queda en posición superior respecto del resto de los dedos, continuando la línea horizontal que proyecta el brazo estirado (ver figura AM 2) .

A continuación, el fauno realiza un giro sobre el mismo eje con cambio de apoyos en piernas. Este giro hacia la izquierda, de espaldas al público, termina con la posición de sentado sobre los laterales de los muslos (muslo exterior izquierda / muslo interior derecha) en piernas plegadas y sobre el coxis, de manera que el personaje libera en esta posición los apoyos sobre brazos-manos para formar un nuevo gesto (figura AM 3).



Figura AM 3 - Secuencia del giro sobre el mismo eje del fauno, con cambio de apoyos de pierna

Tras este movimiento, el fauno se tumba boca arriba para realizar la acción de desperezarse. Estira todo el cuerpo con el fin de desentumecerse, llevando los brazos hacia atrás en paralelo a la horizontal del suelo (ver figura AM 4).



Figura AM 4 - Secuencia del momento en el que el fauno se tumba boca arriba para desperezarse.

Desde la posición de tumbado, el fauno se incorpora en semiredondo para quedar sentado sobre el coxis con las piernas estiradas sobre el suelo. Los pies pasan también de la posición estirada (puntas) en plano paralelo a la horizontal, al ángulo recto elevando las puntas hacia el cielo para quedar en perfecta posición de 90 grados respecto a la horizontal (ver figura AM 5).



Figura AM 5 - Descomposición de la incorporación del tren superior del fauno, hasta posición de sentado sobre coxis con piernas estiradas.

En esta postura, el bailarín busca formar la figura inicial sentada, pero esta vez cruza la pierna que apoya con el pie al suelo sobre la otra estirada para dejar reposar el brazo estirado sobre la rodilla (figura AM 6).



Figura AM 6- Incorporación inicial en posición sentado, ahora en sentido inverso de frente al público

El personaje del fauno aprovecha esta posición para recoger una flauta y se la acerca a la boca. Este es un gesto más que ahonda en el sentido figurativo o ilustrativo de los movimientos del personaje (ver figura AM 7).



Figura AM 7- el personaje del fauno toca la flauta desde esta posición

Tras este breve momento, el fauno gira sobre sí mismo para quedar en posición cuadrúpeda sobre una rodilla, con las dos manos apoyando en el suelo, mientras extiende la otra pierna estirada hacia atrás (ver figura AM 8). El tren superior del cuerpo ligeramente hacia atrás, y la boca abierta ilustrando un bostezo, si buscamos una interpretación más humana de su personaje, o rugido si preferimos interpretar una cierta animalización en sus gestos. La postura cuadrúpeda recuerda más bien a un felino.



Figura AM 8 - Fotograma del personaje bostezando/rugiendo, según se mire, en esta postura cuadrúpeda

El fauno incorpora el cuerpo sobre la rodilla derecha y el apoyo de la planta del pie izquierdo en el suelo, recoge un objeto que simula una vianda del suelo y se la dirige a la boca para ilustrar cómo la muerde y mastica. Esta acción refuerza la idea del fauno como un personaje animal, que realiza acciones propias de animales (ver figura AM 9 y 10).



Figura AM 9 - Secuencia del fauno recogiendo la vianda del suelo para llevársela a la boca



Figura AM 10 - detalle del fauno llevándose la vianda a la boca

Por otra parte, en el ballet encontraremos una apuesta clara por movimientos y desplazamientos en perfil, con una disposición frontal del cuerpo pero la cabeza siempre mirando a los lados tanto en los traslados como en los movimientos. En este sentido, Reynolds & McCormick señalaron:

“the style was entirely new and difficult for the dancers to perform. The critics and audience also had a difficult time accepting it. The ballet had a strong sexual explicitness that shocked audiences. It also disregarded ballet vocabulary in favor of bodies and feet being held in a strict profile position with angular, not rounded arms” (como se cita en Lee, 2009, p. 16).

En este sentido, otra de las posiciones de suelo que observamos viene con la recogida por parte de la ninfa del pañuelo que previamente había dejado caer al suelo en su entrada a escena (ver figura AM 11).



Figura AM 11 -Secuencia del descenso de la ninfa para coger el pañuelo

Este pañuelo, que al inicio de la pieza llevaba como atuendo y que será objeto del juego de seducción entre el fauno y ella, protagonizará uno de los detalles más importantes en la conclusión del ballet¹.

La recogida del pañuelo se produce manteniendo la posición erguida y de perfil del cuerpo de la bailarina, que realiza un descenso del cuerpo hasta que la rodilla izquierda se apoya en el suelo. Entonces la altura de sus manos ya puede acceder al nivel de la superficie del suelo, y sin contacto visual con el pañuelo, le permite tocarlo y recuperarlo.

Técnicamente, este ballet inaugura nuevas maneras de bailar que rompen con la academia clásica. Siguiendo el código de los movimientos de perfil, los bailarines danzan y se trasladan con piernas en paralelo sin la necesidad de colocar las rodillas hacia fuera (lejos del canon clásico de posición y más cercano a la acción de caminar), se produce una desalineación de las manos respecto a los brazos así como de los pies respecto a las piernas (obviando la rigidez de las extremidades en el ballet y acercándose a una motricidad más articular), y por último se inaugura la danza sin zapatillas de punta, tanto en hombres como en mujeres.

Más adelante se realiza el primer encuentro cara a cara entre el fauno y la ninfa. Una escena de cortejo donde en primer lugar la ninfa se arrodilla sobre su pierna izquierda, para más tarde hacerlo él sobre su pierna derecha (ver figura AM 12).

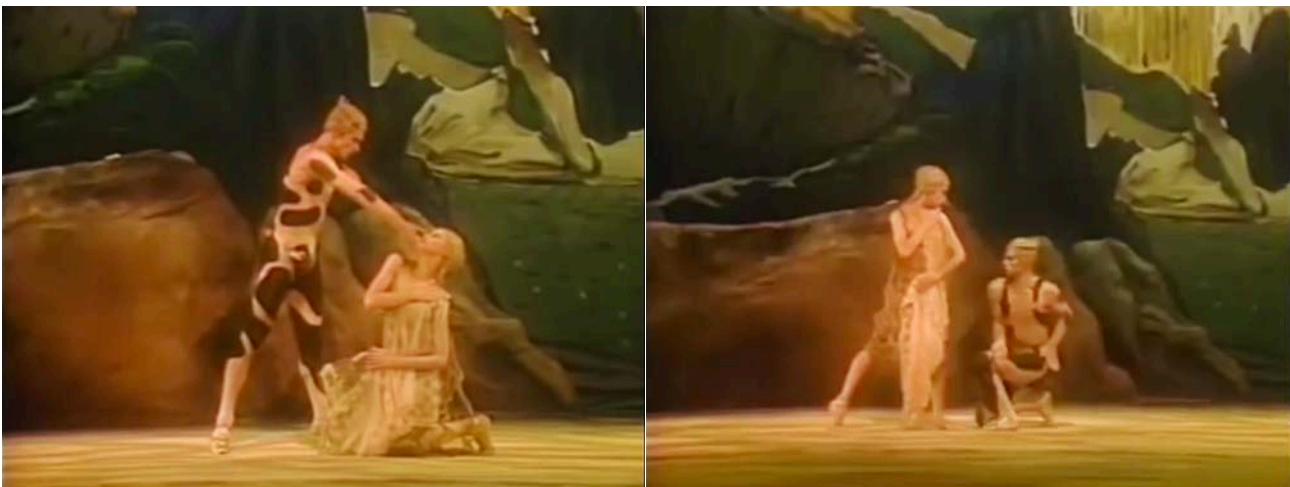


Figura AM 12 - a la izquierda, la ninfa se arrodilla; a la derecha, lo hace el fauno

Otro momento importante en esta danza de cortejo se produce cuando ambos bailan a la par mientras el fauno la rodea por detrás con sus brazos. Se trasladan de un lado a otro en una sencilla danza que remite al caminar de dos enamorados, momento que se rompe cuando la ninfa se separa alejándose de él dejando caer el pañuelo al suelo.

El fauno la sigue con el brazo extendido, y cuando alcanza a la ninfa ambos entrelazan sus brazos. La ninfa vuelve a arrodillarse sobre su pierna izquierda (ver figura AM 13).

¹ El fauno querrá hacerse rápidamente con el pañuelo como si se tratara de un tesoro prueba de su enamoramiento. El resto de las ninfas intentarán a lo largo de la pieza quitárselo, y bromearán con los sentimientos de amor de él hacia la ninfa. En la última escena, el fauno se llevará el pañuelo a la roca donde suele dormir, lo depositará en el suelo y se tumbará sobre él. Tal y como indicamos anteriormente, esta escena evocadora sustituyó a una idea original mucho más explícita a nivel erótico, donde el fauno simulaba un episodio de onanismo con este pañuelo.



Figura AM 13 - Fotograma de la ninfa arrodillándose sobre su pierna izquierda mientras entrelaza su brazo izquierdo con el brazo derecho del fauno

Tras este intenso momento entre los dos protagonistas, la ninfa desaparece de escena, momento que él aprovecha para acercarse al pañuelo y recogerlo. La novedad en este caso se produce porque el fauno hace distintos cambios de rodilla en esta misma postura baja, sin pasar por la posición erguida (ver figura AM 14).



Figura AM 14 - Secuencia donde el fauno recoge el pañuelo con distintos cambios de rodilla en posición baja

Una vez el fauno tiene el trofeo del cortejo entre sus manos, se dirige al montículo de piedra donde suele dormir para depositarlo en su lecho. Aquí se producen distintos momentos de rodillas previos a la escena final.

Un primer momento en que él deja caer el pañuelo en el suelo, arrodillándose sobre su pierna izquierda y parece agradecer con gesto de sorpresa poseer esta prenda de su amada ninfa (ver figura AM 15).



Figura AM 15 - A la izquierda, el fauno deja caer el pañuelo en su lecho, arrodillado sobre su pierna izquierda; a la derecha, muestra su sorpresa y agradecimiento por poseer este preciado trofeo de su amor

Un segundo momento donde el fauno cambia de rodilla, esta vez descansando su posición sobre la derecha, y dirige sus manos con un gesto que repite, señalando en espasmos cortos, hacia el pañuelo como queriendo darle vida (ver figura AM 16).



Figura AM 16 - Fotograma del fauno dirigiéndose al pañuelo una serie de gestos cortos y espasmódicos con sus manos, como si quisiera darle vida a la prenda

Tras este intento infructuoso por hacer revivir en el pañuelo los efectos de su amor mediante estos gestos, el fauno recoge de nuevo el pañuelo del suelo, sin cambiar de posición, y lo levanta con ambas manos en sentido invocatorio mientras cierra los ojos y echa la cabeza hacia atrás. (ver figura AM 17).

Viendo que no surte efecto la plegaria, decide colocar el pañuelo estirado a lo largo de su lecho, y estirando la pierna izquierda hacia atrás accede a la posición cuadrúpeda de apoyo sobre manos y puntas de los pies en modo plancha² para descender sobre el pañuelo lentamente y quedar completamente boca abajo sobre él (ver figura AM 18).



Figura AM 17 - A la izquierda, el fauno arrodillado levanta el pañuelo con ambas manos invocando; a la derecha, se lo lleva a la cara



Figura AM 18 - secuencia de descenso del cuerpo del fauno sobre el pañuelo

² El cuerpo en plancha supone la postura típica previa a realizar las flexiones clásicas, es decir, cuerpo en decúbito ventral (boca abajo en horizontal paralelo al suelo y erguido), elevado por la fuerza de los brazos también estirados, y con el apoyo de las manos y los dedos de los pies articulados que sitúan las plantas en posición de ángulo recto.

Una vez tumbado, el fauno realiza dos movimientos muy precisos sobre el pañuelo. El primero de ellos, a golpe de triángulo de la orquesta, supone el levantamiento del tronco superior sin levantar la cabeza, que le sirve de apoyo para este paso (ver figura AM 19). De esta manera, crea un hueco curvo sin contacto con el suelo que genera un espacio vacío a la altura del pecho.



Figura AM 19 - Detalle del movimiento donde se incorpora el tronco superior sin levantar el apoyo de la cabeza

El siguiente paso supondrá el levantamiento de la cabeza, que la eleva hacia atrás, mientras abre la boca. El resto del cuerpo se mantiene en contacto con el suelo (ver figura AM 20).



Figura AM 20 - detalle del levantamiento de la cabeza hacia atrás manteniendo el contacto del resto del cuerpo en el suelo

***Le Sacre du printemps*, coreografía de Nijinsky (1913) reconstruída por Millicent Hodson y Kenneth Archer con música de Stravinsky (2013)**

La tercera propuesta que analizamos, puesta en escena en conmemoración por los 100 años de *Le Sacre du printemps* en el Teatro de los Campos Elíseos de París en el año 2013, reproduce fielmente la coreografía del maestro Nijinsky gracias al trabajo de reconstrucción llevado a cabo por Millicent Hodson y Kenneth Archer. El primer movimiento musical que corresponde a la introducción no está bailado tal y como lo pensó Nijinsky, por lo que tan sólo escuchamos la orquesta tocando desde el foso con el telón del teatro bajado.

En el movimiento de los *Augurios Primaverales. Danza de las Adolescentes* de la propuesta reconstruida por Millicent Hodson y Kenneth Archer según el ballet original de Nijinsky observamos una distribución espacial de grupos de bailarines con una clara diferenciación entre ellos: hay un sólo grupo en el que los bailarines están de pie, y tres grupos donde los bailarines se encuentran plegados en el suelo sobre sí mismos en posición de postración. Esta postura de pliegue cerrado presenta dos formas: una sobre rodillas y piernas plegadas, con apoyo en los antebrazos y cabeza agachada (ve Figura N.12) y la otra en posición acurrucada apoyándose sobre las plantas de los pies y cuerpo escondido entre las piernas plegadas (ver Figura N.13); a diferencia de la posición plegada en Béjart, aquí el cuerpo plegado está naturalizado y en ambos casos cierra en forma de núcleos diferenciados los tres grupos.

Comparte con la propuesta de Béjart el mismo código oposición de personaje tumbado con personaje en pie (ver Figura N.1 y N.2).



Figura N.1 y N.2 - Escenas iniciales del ballet del Teatro Mariinsky de San Petersburgo en el Teatro de los Campos Elíseos de París



Figura N.3 y N.4 - Plano detalle de las dos posturas plegadas.

En la reconstrucción de Hodson y Archer sobre coreografía de Nijinsky encontramos un uso insólito del suelo.



Figura N.5 y N.6 - A la izquierda, inicio del movimiento *La Danza de la Primavera*. A la derecha, entrada del grupo masculino a escena.

Si bien en la introducción a este movimiento predominan las puntas (ver Figura N.5), la entrada a escena del grupo de hombres supone una nueva categoría suelo percusivo, dado que realizan un desplazamiento sencillo de perfil que se cierra con un golpe de palmas de las manos en el suelo (ver Figura N.7).



Figura N.7- Planos del doble paso con golpe final en el suelo.



Figura N.8 - Secuencia del paso de las bailarinas que acaricia el suelo.

Este golpe seco va marcando su presencia y su trayectoria, pues mientras ellos generan un sonido con sus manos en el suelo durante el desplazamiento, los distintos grupos de bailarinas en escena realizan una bajada de torso con brazos extendidos que les permite acariciar la superficie del suelo de manera sigilosa y elegante (ver Figura N.8).

En la secuencia final de este cuarto movimiento, todos los grupos de bailarines van descendiendo a golpe de música, con los acentos en fuerte *ritardando* de las notas, hacia el suelo. La posición final es la de tumbados boca abajo (ver Figura N.9), y en un momento determinado todos al completo incorporan medio cuerpo para dar un golpe al suelo. Justo cuando cambia el fraseo musical, se incorporan a la vez para seguir bailando de forma bípeda.



Figura N.9 - Momento en el que todos yacen en el suelo tras caer escalonadamente a golpe de música

El movimiento del *Ritual de las tribus rivales*, en la reconstrucción de Hodson y Archer sobre coreografía de Nijinsky, registra dos momentos precisos en los que se utiliza el suelo.

Un primer instante donde tres bailarinas se separan del grupo para, situándose en el medio de la escena, dejarse caer hacia delante hasta llegar al suelo formando una posición contemplativa boca abajo (Figura N.10).



Figura N.10 - A la izquierda, vista general del escenario. A la derecha, detalle postural en el suelo.

Esta posición estática en el suelo resulta ilustrativa y estilizada, puesto que elevan el torso para apoyarse con un antebrazo e ilustrar con la palma de la mano del otro brazo el ladeo de una interesada cabeza mirando la escena bailada por el grupo de hombres que se encuentra enfrente. El detalle de la pierna derecha levantada en sentido inverso por las tres bailarinas ilustra una cierta idea de entretenimiento en la construcción de sus personajes.

Tras un espacio corto de tiempo, las bailarinas vuelven a levantarse brevemente y bajan al suelo de nuevo, esta vez para posicionarse las tres boca abajo tal y como lo hicieran anteriormente. A diferencia del primer momento en que caen colocándose en forma de V (ver Figura N.10), es decir, dos bailarinas dirigiendo la cabeza hacia el oeste y una hacia el este del escenario, esta vez las tres dirigen su cabeza hacia el oeste (ver Figura N.11).



Figura N.11 - Plano detalle de la postura de las tres bailarinas en el suelo.

El movimiento nº 9, que da inicio a la segunda parte de *Le Sacre du printemps*, no presenta intervención dancística alguna en la reconstrucción de Hodson & Archer según la coreografía original de Nijinsky. Tampoco el movimiento nº 10 titulado *Círculos misteriosos de los adolescentes* contiene ningún paso o coreografía de suelo reseñable.

La *Glorificación de la elegida*, nombre que da título al movimiento nº 11 perteneciente a la segunda parte, contiene una posición arrodillada en la propuesta de Hodson & Archer basada en la coreografía de Nijinsky. Se trata de un juego desarrollado por parejas en círculo en el que lanzan puños en alto mientras se arrodillan ante la compañera que tienen delante sobre una sola rodilla (ver Figura N.12).



Figura N.12 - Posición de rodillas en el movimiento 11° (Hodson & Archer)

El movimiento n° 12 en la propuesta de Hodson & Archer según coreografía de Nijinsky se inicia con una caída también. En este caso el grupo que rodea a la bailarina principal caen en plancha hacia el eje, quedando tumbadas boca abajo y con la cabeza en el centro de la circunferencia (ver Figura N.13).



Figura N.13 - Caída hacia el centro de la forma circular al inicio del movimiento n° 12

El recurso de la caída en plancha se vuelve a desarrollar diversas veces, ahora cayendo en sentido contrario al eje central. El grupo de baile se incorpora de la caída volviendo hacia atrás el coxis para quedar en posición cuadrúpeda y de ahí poder levantarse de nuevo, para caer otra vez más alejadas del eje central (ver Figura N.14).



Figura N.14 - Secuencia de diversas caídas externas al eje central

El final de este movimiento es otra caída en plancha desde distintas posiciones, pero levantan el brazo hacia el cielo como único movimiento antes de levantarse y retirarse del espacio central (ver Figura N.15).



Figura N.15 - Movimiento desde el suelo, tumbadas boca abajo, antes de incorporarse

El movimiento nº 13 en la propuesta de Hodson & Archer según Nijinsky presenta una escala de posiciones en el suelo llevadas a cabo por las mujeres. Tal y como se aprecia en la imagen, las tres posturas de suelo son: sentadas en el suelo y piernas plegadas, sentadas sobre piernas plegadas y coxis sobre talones y de rodillas (ver Figura N.16).



Figura N.16 - En los extremos de la imagen se pueden ver las tres posiciones de suelo

El movimiento final, número 14, en la propuesta de Hodson & Archer según Nijinsky se inicia con la bailarina principal rodeada por seis bailarines arrodillados sobre una sola rodilla (ver Figura N.17). Esta disposición en círculo, con la bailarina principal situada en el centro y los demás a su alrededor arrodillados, se repetirá aún varias veces más a lo largo de este movimiento.



Figura N.17 - Inicio del movimiento número catorce, en disposición circular

Uno de los pasos dentro de la coreografía final de la bailarina es con la posición arrodillada sobre una pierna mientras realiza levantamientos y descensos de los brazos consecutivamente con el torso reposando en el muslo de la pierna flexionada (ver Figura N.18)



Figura N.18 - Movimiento con los brazos y arrodillada

Tras el paso arrodillado, la bailarina realiza un movimiento de caída que se repetirá tres veces más en la coreografía. La caída se produce de lado, y cuando está casi a punto de alcanzar la posición tumbada lateral golpea dos veces el suelo para incorporarse de inmediato tras esta acción (ver Figura N.19).



Figura N.19 - Secuencia del movimiento completo de la caída lateral y el golpeo en el suelo; tras esto, la bailarina se incorpora

A punto de terminar el movimiento, de nuevo con el tema musical principal se forma la disposición circular alrededor de la bailarina, en este caso con el resto del cuerpo de baile masculino (ver Figura N.20). Aquí todos repiten la posición de arrodillados sobre una pierna, con la cabeza agachada mirando el suelo.



Figura N.20 - plano con el cuerpo de baile en formación circular, y en el centro la bailarina

Para finalizar, la bailarina realiza una invocación de pie, totalmente erguida y con los brazos apuntando al cielo para caer hacia atrás y quedar tumbada boca arriba, con la misma posición que realizó erguida pero esta vez en el suelo. Tras un breve instante, levanta levemente las piernas, la cabeza y los brazos en actitud de suspiro expresivo contenido, como si del último aliento de vida se tratase, y a continuación vuelve a quedar tumbada boca arriba pero esta vez con los brazos cruzados sobre el pecho.

El cuerpo de baile la rodea, se agachan para recoger el cuerpo y lo levantan en volandas por encima de sus hombros, elevando el cuerpo con los brazos extendidos hacia el cielo (ver Figura N.21).

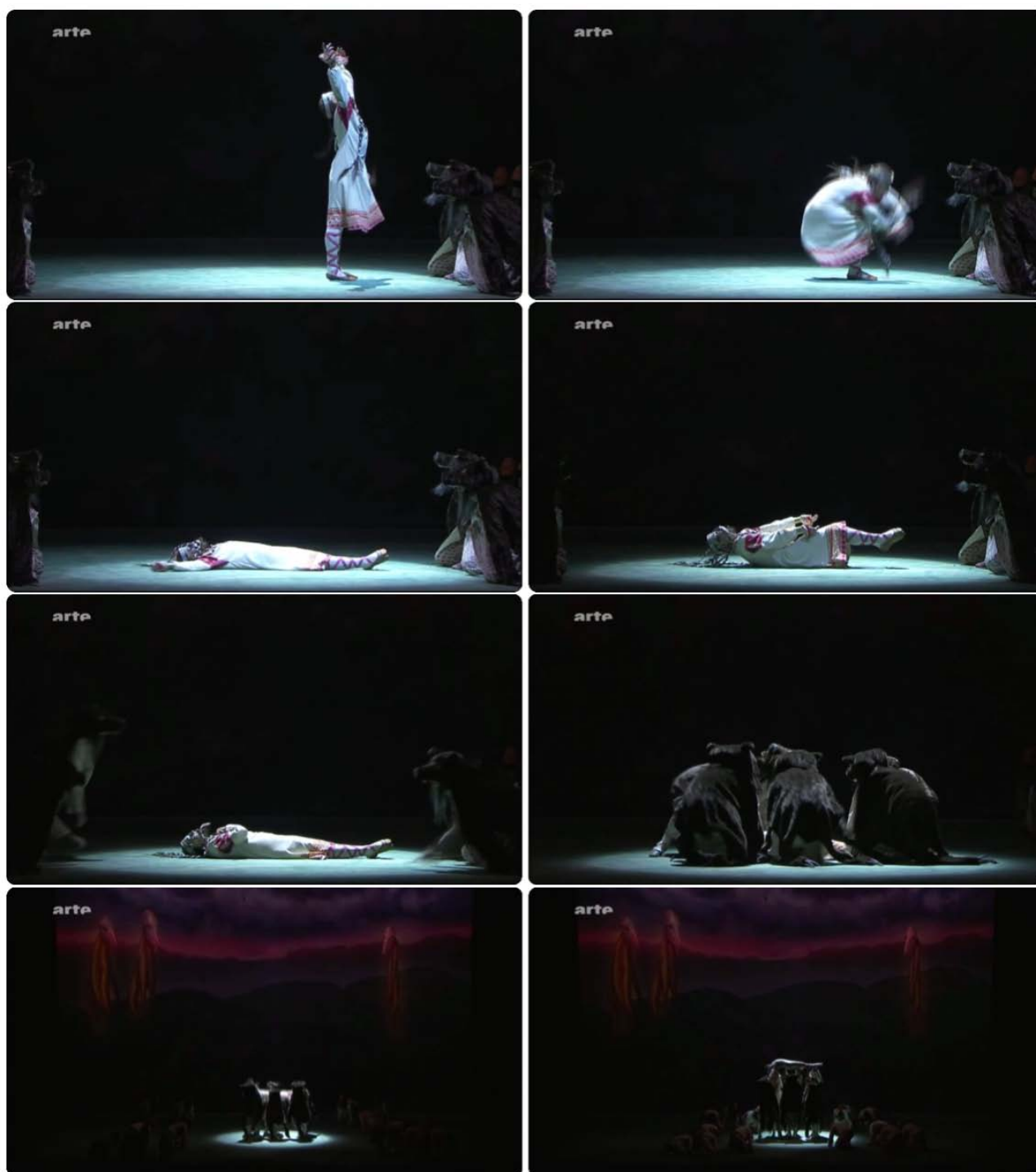


Figura N.21 - secuencia final de la caída de la bailarina y el levantamiento de su cuerpo en volandas

Le Sacre du printemps (1959/1968), coreografía de Maurice Béjart y música de Stravinsky



Figura MB- Inicio del ballet, en posición plegada brazos extendidos, figuración de la postración (Béjart; filmado por de Renesse, Bélgica, 1968).

Esta coreografía de Béjart (1959) filmada por Costia De Renesse en 1968, se inicia con una introducción en la que tenemos una geometría postural en el suelo con postura plegada, posición de rana con brazos extendidos (ver figura MB). Con cada ataque musical nuevo, un bailarín se incorpora de rodillas (media incorporación). La **postura medio incorporada**¹ consiste en estar de rodillas con las piernas abiertas y manos descansando sobre los muslos. En este sentido, esta posición es claramente de postración, dotando a esta escena en particular y como veremos más tarde en el resto de la coreografía, de un cierto carácter religioso recurrente. Aquí tenemos una clara utilización del suelo por su función figurativa, por la actitud de los personajes (estar postrado ante alguien, de rodillas ante alguien) y por tanto, las posiciones corporales son actitudes de personas en un rito religioso².

Reincorporaciones en distintas fases. De uno en uno, de dos en dos, de cuatro en cuatro con incorporación alternada³ (son 15 bailarines en total). El último plano de esta parte recorre mediante travelling todos los

¹ Postura medio incorporada: código dentro de las categorías de postura

² Función del suelo en la definición de la actitud del personaje. Posible código en la categoría de funciones.

³ Posible código de evolución, incorporación alternada, o también de composición compleja.

cuerpos de los bailarines, que a su vez se medio incorporan uno por uno paulatinamente ante el paso de la cámara.

En la primera parte de *Le Sacre du printemps*, una vez entramos en el movimiento de los *Augurios Primaverales. Danza de las Adolescentes* se distinguen los primeros trazos coreográficos diferenciadores entre las cuatro propuestas a estudiar.

Con Maurice Béjart, el cuerpo de baile reproduce una coreografía fundamentalmente cuadrúpeda, sin apenas desplazamiento aunque sí con distintos cambios de dirección (ver figura MB 2 y 3), y en la que interesa presentar un grupo cohesionado de muchos cuerpos que se mueven a la vez al ritmo de la música.



Figura MB 2 - Posición cuadrúpeda inicial del movimiento *Augurios Primaverales. Danza de las Adolescentes*

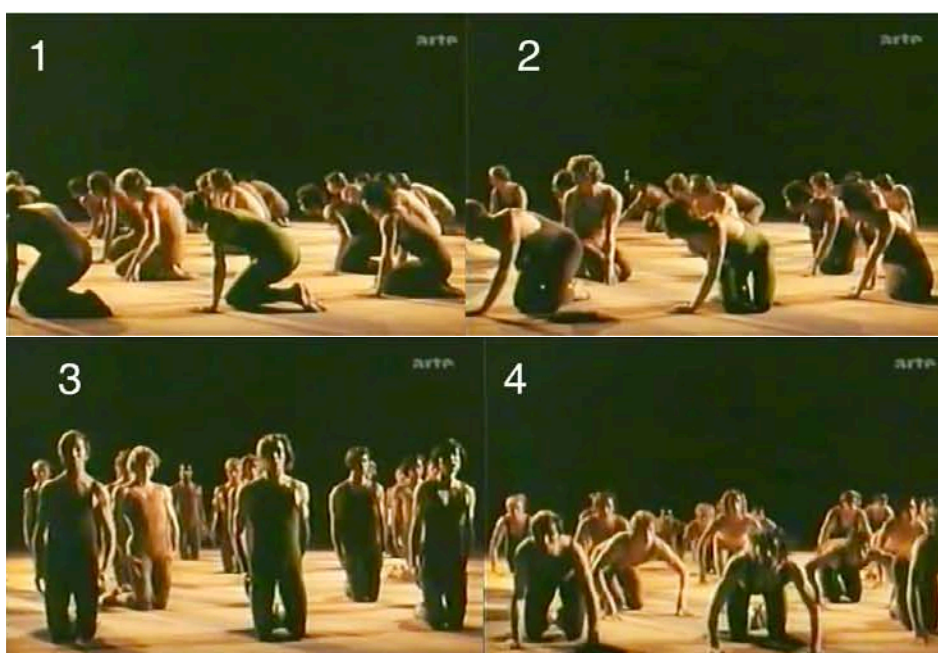


Figura MB 3 - Cambio de dirección en posición cuadrúpeda

Realizan distintas posiciones gimnásticas mayormente trípedas o cuadrúpedas, manteniendo siempre una distancia equidistante entre los cuerpos, y no hay traslación o invasión de un cuerpo sobre el espacio del otro (ver figura MB 4).



Figura MB 4 - secuencia de diferentes momentos trípedos y cuadrúpedos



Figura MB 5 - secuencia en distintos planos del cuarto movimiento *La Danza de la Primavera* de Béjart

Con la modulación musical, viene el cambio postural de los bailarines, y cada fraseo musical conlleva un paso coreográfico distinto.

Este primer movimiento en Béjart no presenta un significado abstracto sino que plantea una cierta religiosidad o ritualidad. Podemos incluir determinado carácter o sentido de figuración estilizada no naturalista que viene a representar un rito religioso mediante posiciones coreográficas tales como: estar a los pies de alguien, estar postrado ante alguien, de rodillas ante alguien.

En el cuarto movimiento titulado *La Danza de la primavera*, Béjart alterna posiciones de suelo frente a las posiciones bípedas marcando diferencias de niveles entre el bailarín que toma el espacio central de la escena y el coro que lo rodea (ver figura MB 5).

El bailarín principal genera formas cuadrúpedas estáticas ante la muralla humana⁴ que representan los bailarines del coro, y en cierto momento realiza un giro redondo sobre suelo y de espaldas para desplazarse que hasta este momento se convierte en el primer paso no bípedo de desplazamiento en este ballet (ver figura MB 6).

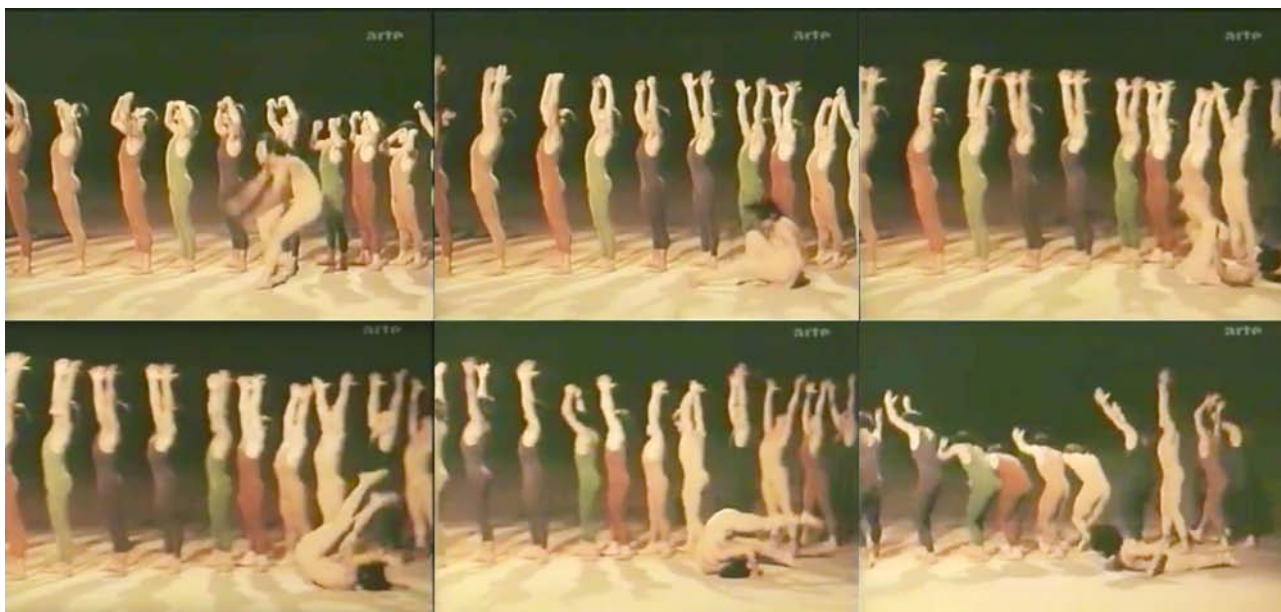


Figura MB 6 - Secuencia del giro redondo sobre suelo y de espaldas

Al final del cuarto movimiento cae redondo al suelo y será disparado varias veces mediante patadas por un bailarín del coro hasta conducirlo a los pies de un grupo que lo utilizará como pedestal sobre el que aupará al mismo bailarín que lo disparaba, que apoyará sus pies sobre la espalda de éste para concluir la danza (ver figura MB 7).

Esta escena sugiere un uso del suelo nuevo en la propuesta de Béjart, dado que hasta ahora este ballet tan sólo realizaba desplazamientos bípedos. El bailarín principal introduce por primera vez dos nuevos

⁴ Aquí habría que analizar si la composición personaje en posición baja (cuadrúpedo) versus coro de pie en forma de muralla es un subcódigo en sí dentro de las composiciones compuestas (personajes en suelo y erguidos)



Figura MB 7 - momento en que el bailarín es disparado y va rodando plegado hasta los pies del grupo que lo utiliza como pedestal

desplazamientos de suelo: el **giro en redondo hacia atrás en suelo** y el **rodar plegado en el suelo**⁵. Esto supone una nueva categoría desplazamiento de suelo que nos permitirá estudiar los múltiples códigos para trasladar el cuerpo con tres y cuatro apoyos por el espacio escénico.

El quinto movimiento, de nombre *Ritual de las tribus rivales*, propone una secuencia coral interesante. La entrada del bailarín principal, que antes era disparado como si de una pelota se tratara y servía como pedestal sobre el que poner encima los pies e incorporarse para coronar al bailarín rebelde, ahora aparece de repente interrumpiendo la escena protagonizada por el rebelde con una espectacular entrada a plano rodando por el suelo y colocándose en posición central con actitud ofensiva (ver figura MB 8).

⁵ Subcódigo del movimiento rodado en suelo



Figura MB 8 - Secuencia de entrada a plano rodando por el suelo del bailarín principal

La entrada del bailarín principal organiza al resto a su alrededor, y forma un cuadro donde él se sitúa en el centro de rodillas en actitud desafiante frente al grupo, que se planta en posición bípeda e incluso unos montados sobre los hombros de otros en posición de tótem (ver figura MB 9).

Cabe resaltar que en este momento se produce un diálogo de niveles en las posiciones entre el bailarín principal y los dos corifeos que lo secundan. Cuando el bailarín mantiene una postura agachada y



Figura MB 9 - Cuadro principal de este movimiento

expectante, los dos corifeos desarrollan sus movimientos erguidos, y en el momento en que estos se arrodillan, el bailarín se levanta para realizar sus movimientos (ver figura MB 10).



Figura MB 10 - Detalle coreografía entre el bailarín principal y los dos corifeos, duelo de niveles en posición estática

El momento clave de esta parte se produce a continuación. Todos los bailarines, incluido el principal, se sitúan en posición cuadrúpeda al fondo de la escena. Realizan diversas posiciones de rodillas (invocando,



Figura MB 11 - Inicio secuencia del escuadrón de bailarines cuadrúpedos, realizando diversas posturas

desafiando, escudriñando a un lado y a otro) que recuerdan a un grupo preparado para el ataque (ver figura MB 11).

En perfecta posición, y tras unos instantes de posiciones realizadas en el sitio, este escuadrón de bailarines empieza a avanzar manteniendo las piernas plegadas y propulsándose con los brazos para avanzar (ver figura MB 12). Cuando llegan a primera línea de plano, desarrollan un pequeño desplazamiento lateral cuadrúpedo (ver figura MB 13).



Figura MB 12 - Secuencia completa del avance cuadrúpedo del grupo de bailarines



Figura MB 13 - secuencia del movimiento cuadrúpedo en la posición final del avance

Para finalizar el movimiento, el bailarín principal cae al suelo y con él los bailarines (ver figura MB 14) dando paso al movimiento sexto de la primera parte conocido como *Procesión de los sabios*. En este punto, el bailarín ya en el suelo está cegado, se mueve tanteando la tierra y arrastrando sus piernas. Este sería un desplazamiento característico dentro de la categoría suelo, que definiría el código arrastre⁶. El grupo forma una figura cerrada a su alrededor, plegados sobre una rodilla y con la cabeza a cubierto debajo de sus brazos. Cuando el bailarín principal logra recuperarse y consigue la posición erguida, el grupo de bailarines le acompaña. Realizan todos una danza repetitiva sobre la posición bípeda sin traslación, pero cuando termina la frase de las trompetas que marca el final del movimiento, ellos consiguen quedarse de pie mientras que el bailarín principal cae al suelo rendido y sin fuerzas (ver figura MB 15).



Figura MB 14 - A la izquierda, detalle del bailarín principal cegado que avanza arrastrándose tanteando el suelo; a la derecha, el grupo acurrucado sobre una rodilla y con las manos abrazando la cabeza espera su incorporación



Figura MB 15 - Final del sexto movimiento, con el bailarín principal que ha caído rendido al suelo y el grupo de bailarines permanece de pie

⁶ El código arrastre incluiría diferentes variantes de trasladarse por el suelo con todo el cuerpo a tierra. En este caso, el bailarín lo hace levantando el pecho y confiando su desplazamiento a la fuerza que hace con los brazos, que a su vez le ayudan a reconocer el terreno dado que en este preciso momento tiene los ojos cerrados como cegado.

La propuesta de Maurice Béjart para el final de la primera parte, de nombre *Los sabios. Adoración de la tierra* para el séptimo movimiento y *Danza de la tierra* para el octavo y último, mantiene al bailarín principal en el suelo, donde se desplazará de dos maneras bien distintas.

El movimiento séptimo, muy breve, se resuelve con un plano fijo donde vemos al bailarín tumbado de lado y arrastrando su cuerpo hacia atrás con los brazos mientras temeroso mira al cielo buscando la misma posición en línea con el grupo de bailarines. Cuando consigue llegar a su altura, cae rendido mientras oímos como empieza el último movimiento y los bailarines que esperaban de pie inician una danza de saltos hacia delante (ver figura MB 16).



Figura MB 16 - A la izquierda, plano del bailarín arrastrándose hacia atrás. A la derecha, inicio del octavo y último movimiento de la primera parte

Los últimos compases antes de concluir la primera parte de *Le Sacre du Printemps* marcan una diferencia radical tanto de desplazamiento como de niveles entre el bailarín principal y el cuerpo de baile. Mientras el grupo sale de escena en diagonal mediante una sucesión de saltos perfectamente sincronizados (ver figura MB 17), el bailarín principal se desplaza en el mismo sentido pero sobre cuatro apoyos, realizando saltos desde el suelo hasta desaparecer de la escena.



Figura MB 17 - Secuencia en la que se observa la salida de escena/ plano de los bailarines y a la derecha, la salida del bailarín principal, en último lugar

El desplazamiento de salida del bailarín principal reúne distintas operaciones motoras interesantes: salto con apoyo lateral de brazo contrario extendido que mantiene el cuerpo en suspensión, impulso del tronco superior del cuerpo y giro en el aire sobre eje del brazo. Lo más destacable de este movimiento radica en que, a diferencia de todo salto que se precie (bípedo, trípedo o cuadrúpedo) donde la fase de extensión de las extremidades que operan en el lanzamiento resulta determinante para propulsarse, en este caso se obvia para construir una nueva forma cuadrúpeda que levanta el vuelo por la fuerza del tren superior del cuerpo (ver figura MB 18).



Figura MB 18 - Secuencia del salto de suelo desde la fuerza del tronco

La segunda parte del ballet de Béjart se inicia con una formación circular de cuerpos femeninos tumbados boca arriba y con los brazos abiertos sobre el suelo, a modo de invocación calmada, rodeando la figura de la bailarina principal que se mantiene erguida en posición congelada justo en el centro de la formación. Esta segunda parte de la obra de Stravinsky, que se inicia con el movimiento noveno titulado Introducción, estará protagonizada exclusivamente por el cuerpo femenino del ballet, y no será hasta el movimiento onceavo que no veremos el ballet de hombres y mujeres bailando juntos al completo hasta el fin de la obra.

La secuencia comprende una serie de pasos estáticos del cuerpo de baile en el suelo (ver figura MB 19). El primer movimiento, desde la posición de tumbada boca arriba, se caracteriza por una elevación del plexo solar dejando el peso de la cabeza hacia atrás y apoyando las palmas de las manos en el suelo para mantener



Figura MB 19 - Secuencia del movimiento noveno (inicio de la segunda parte), con la formación circular del ballet femenino rodeando a la bailarina principal

la curva cervical-dorsal-lumbar del paso. Sólo se mueve el tren superior del cuerpo dejando en reposo el resto del cuerpo, desde el coxis hasta la punta de los pies.

El segundo movimiento se inicia con una elevación de los brazos estirados hasta conformar un ángulo recto respecto al suelo, para a continuación reposar las manos con las palmas hacia arriba sobre la cara, elevar rodillas acercando talones al coxis e iniciar una elevación enérgica de la pelvis a golpe de música. Tras deshacer el movimiento, el ballet vuelve a realizarlo hasta dos veces más mientras la cámara realiza un travelling circular alrededor del cuerpo de baile.

El tercer movimiento se inicia al elevar de nuevo los brazos hasta conformar el ángulo recto respecto al suelo, abrir piernas y en este instante elevar el tronco superior del cuerpo hasta la posición sentada sobre el coxis manteniendo los brazos y la cabeza apuntando al cielo. Este tercer paso supone una invocación en el sentido

más figurativo del término. Tras deshacer la posición lentamente, las bailarinas se sientan sobre un lado para posteriormente incorporarse hasta la posición bípeda.

Esta sucesión de posiciones estáticas conforman una muestra de posibilidades de movimiento dentro de la **categoría de suelo sin desplazamiento**, en las que se utilizan distintos apoyos y cambios de peso para construir las formas.

Tras la incorporación a la posición bípeda de todo el cuerpo de baile, la bailarina principal realiza una serie de genuflexiones que son respondidas sucesivamente por todas las bailarinas (ver figura MB 20).



Figura MB 20 - Detalle de la genuflexión paulatina de todas las bailarinas

El siguiente plano sitúa la escena en la visión frontal de una formación en punto de fuga. Dos posiciones de bailarinas alineadas mirando a cámara, unas a la derecha y otras a la izquierda del plano. En este momento la bailarina principal va marcando indicaciones con el brazo mientras avanza hacia la posición de cámara. Estas indicaciones son respondidas por el grupo de bailarinas ordenadamente: primero desciende el grupo de la derecha, después el de la izquierda, y se reincorporan a la posición bípeda.

El movimiento de descenso del cuerpo es limpio manteniendo una postura erguida hasta que tocan el suelo, y la posición final es una forma trípoda. Adelantan al lado la pierna externa al centro de la escena en obertura máxima para realizar un *plié* y depositar el peso sobre ella, e inmediatamente después se apoyan con la mano en el suelo justo en el lado interior de la pierna extendida (ver figura MB 21).

Las indicaciones de “barrido” realizadas con el brazo por la bailarina principal se repiten diversas veces, a lo que el cuerpo de baile responde descendiendo de manera lateral y consecutiva, para colocarse de nuevo en línea sobre puntas a la espera de una nueva indicación para descender.



Figura MB 21 - Secuencia de descenso grupal lateral

El inicio del movimiento décimo, de nombre *Círculos misteriosos de los adolescentes*, supone para Béjart una nueva situación de invocación o ceremonia ritual similar a la que ya vimos en el anterior movimiento.

La bailarina principal ocupa otra vez el centro de la escena, y a su alrededor un corifeo de tres bailarinas le rodean de cerca. Más allá se encuentra el grupo mayoritario de mujeres que, arrodilladas de espaldas al centro, realizan repetidamente el movimiento de pleitesía (ver figura MB 22). Este movimiento de pleitesía se realiza dejando el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda plegada en el suelo, coxis sobre el talón de esta pierna. La otra se encuentra adelantada en posición ángulo recto con planta del pie en el suelo y las palmas de las manos extendidas a los lados, hecho que permite ayudar a recuperar el torso durante el movimiento de levantada hasta la posición erguida (ver figura MB 23). Una vez se consigue esta posición erguida que va acompañada de la proyección del mentón hacia el cielo y la cabeza ligeramente hacia atrás, vuelven a la posición plegada inicial.



Figura MB 22 - Plano general disposición espacial de la bailarina principal, el corifeo alrededor y el grupo de bailarinas arrodilladas



Figura MB 23 - Secuencia completa del movimiento de pleitesía

A continuación se conforma una nueva disposición coreográfica frontal que sitúa a cuatro bailarinas delante de la principal en postura sentada, posición en la que realizan un movimiento en el que alternan la postura abierta y la cerrada en cuerpo sentado sobre coxis. Posición estática, revela una nueva forma de invocación para este estudio (ver figura MB 24).



Figura MB 24 - Secuencia del movimiento de apertura en el suelo

La siguiente escena también supondrá una nueva forma de ordenación coreográfica estática, en la que participarán todas las bailarinas incluida la principal, que van haciendo y deshaciendo estructuras sobre su posición con pequeñas variaciones resueltas fundamentalmente con el estiramiento de las extremidades (ver figura MB 25).

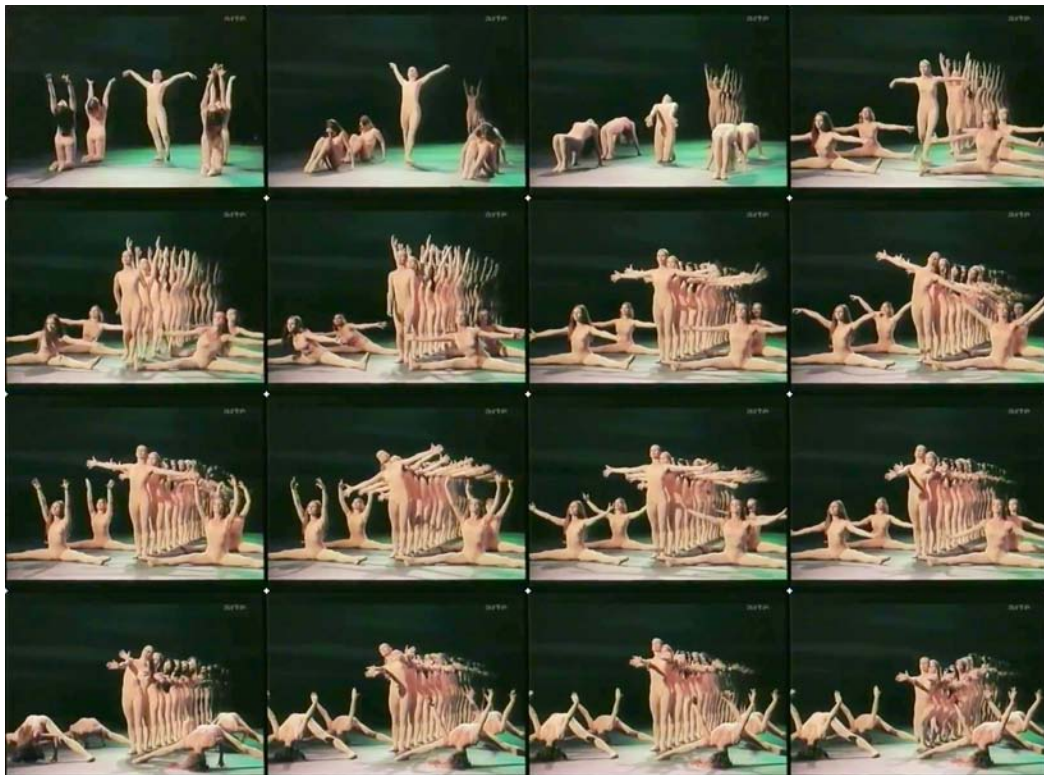


Figura MB 25 - Primera parte de la secuencia de movimiento estático conformando figuras

En la imagen anterior podemos apreciar una interesante consecución de niveles llevado a cabo por la construcción de estructuras estáticas del ballet femenino de Béjart. Hay una intención en presentar dos niveles básicos, la posición de suelo frente a la de pie, pero entre medias se producen transiciones de posición que ahondan en lo que tratamos de estudiar.

En ese sentido, observamos dos posiciones que no aparecen: la posición sobre puntas (como extremo de la posición de pie) y la de estar tumbado completamente, todo el cuerpo en contacto con el suelo (que supondría el extremo de la posición de suelo).

Hay una rotunda frontalidad en la presentación de la escena, por ello los movimientos están creados en función de una mirada unidireccional que persigue el efecto creado por las extremidades -brazos y piernas- para romper la sensación de bidimensionalidad. En ese sentido, el plano fílmico con que se ha rodado esta secuencia consigue infundarle profundidad a la escena, y permite visualizar la lateralidad de una danza que tan sólo ejecuta directrices coreográficas de arriba-abajo.

La segunda parte de este momento (ver figura MB 26) contiene alguna novedad al respecto, puesto que se produce un cambio de niveles entre los dos grupos, y el que acompañaba a la bailarina principal pasa a ocupar el suelo para cederle el nivel superior al grupo que antes bailaba arrodillado o sentado.

Aquí conseguimos ver un nivel más próximo al suelo, pues el grupo sentado se pliega apoyando codos y antebrazos en el suelo hasta casi estar tumbados. Y respecto al nivel superior, el grupo de pie corre hacia atrás de la escena para avanzar desde el fondo dando pequeños saltos sobre la punta de un pie.



Figura MB 26 - Segunda parte de la secuencia de movimiento estático conformando figuras

Por lo tanto, aumento del catálogo de niveles y encontramos la novedad del desplazamiento, que conduce al grupo de bailarinas al final del escenario para hacerles girar y avanzar.

Otro detalle a destacar resulta la búsqueda de la lateralidad, antes abandonada, por parte de los movimientos de la coreografía. El salto se realiza con torsión, y los pasos finales de la danza bípeda terminan por ofrecer el lado derecho del grupo de baile.

Una vez se deshace la forma final del ballet, vemos como las bailarinas van ocupando el espacio tomando posiciones informales, que comprenden todos los niveles incluido el tumbarse (ver figura MB 27), y tras un breve momento de descanso se produce el *crecendo* musical que provoca la reagrupación de todo el cuerpo de baile femenino en una forma circular cerrada (ver figura MB 28).



Figura MB 27 - Distintas posiciones de descanso previas al final del movimiento



Figura MB 28 - Secuencia de la reagrupación del ballet femenino, de las posiciones de descanso a la forma circular cerrada

El movimiento nº 11, titulado *Glorificación de la elegida*, contiene el desarrollo de un baile protagonizado por el grupo de hombres alrededor de la forma circular cerrada que desde el final del movimiento pasado han construido las mujeres (ver figura MB 29).



Figura MB 29 - Diversos momentos de la coreografía de los hombres alrededor de la forma femenina

En el breve movimiento nº 12 de Béjart, titulado *Evocación de los antepasados*, encontramos un interesante cambio de plano a cenital.

El mismo grupo femenino que en el anterior movimiento permanecía inmóvil encerrado en su forma circular alrededor de la bailarina principal, ahora cambia ligeramente la posición para realizar una leve coreografía en tres momentos muy definidos, sin desplazamiento alguno y con un interés manifiesto en que esta pequeña coreografía sea contemplada desde el punto de vista cenital.

El primer paso lo protagoniza la bailarina principal que se encuentra en el centro de la forma circular. Esta abandona la postura cerrada y levanta el torso abriendo sus brazos y mostrando activa su cabeza. El movimiento de la bailarina ahuyenta al grupo masculino de baile, que inmediatamente dejan de acosar a la forma circular y se retiran liberando el campo visual alrededor de esta construcción femenina en círculo.

A continuación, se realiza un seguimiento de la coreografía sin abandonar el plano cenital. Al estilo de las coreografías de Busby Berkeley⁷ para el cine musical de los años 30 y 40, los movimientos buscan la generación de formas circulares mediante pasos laterales con cambios de peso, aperturas y cierres del cuerpo, extensión de las extremidades o el ejercicio de conectividad de la estructura esquelético-muscular entre bailarines (ver figura MB 30).



Figura MB 30 - secuencia de la coreografía circular en plano cenital

El penúltimo movimiento, n° 13 y que lleva por título *Acción ritual de los antepasados*, contiene diversas posiciones de suelo en Béjart relacionadas con el estar tumbado. En un primer momento la bailarina principal ocupa el espacio central de la escena y acude de cuclillas a las posiciones de los bailarines y las bailarinas (separados en dos grupos por género), que se encuentran ambos tumbados boca abajo con el



Figura MB 31 - A la izquierda, bailarines en postura tumbada con torso levantado observando la escena de baile; a la derecha, las bailarinas en idéntica posición

⁷ Busby Berkeley fue un pionero del cine-danza. Coreógrafo y director de los musicales de Hollywood entre los años 30 y 40, creó obras coreográficas que sólo existen en el medio cinematográfico, otorgando a la cámara una insistente primacía en su pensamiento coreográfico. Los movimientos de los bailarines eran un elemento más de su visión, subordinada a la cinematografía, la edición, y la iluminación. Berkeley fue quizá el mayor exponente de la danza como espectáculo del siglo XX, y suyas son las imágenes de bailarinas formando patrones caleidoscópicos con sus cuerpos en escenarios imposibles y espectacularmente grandiosos. En ese sentido utilizó el cine para romper las limitaciones de espacio y tiempo, para ampliar las posibilidades de la representación teatral, y para liberar al público del punto de vista fijo del teatro.

tronco superior levantado sobre las dos manos cuyos brazos alcanzan una extensión relajada transversal al suelo (ver figura MB 31). Esta postura será recurrente en el movimiento que nos ocupa, y determinará un sentido de observación en los bailarines sobre la escena que están visualizando.

Esta posición será determinante para el siguiente momento, dado que de ahí ambos grupos de bailarines realizarán una serie de invocaciones estáticas (ver figura MB 32) en repetidas ocasiones hasta alcanzar la posición bípeda y acompañar a la bailarina principal desde las posiciones marcadas.



Figura MB 32 - Distintos momentos de invocación llevadas a cabo por los dos grupos de bailarines separados por género

Tras un breve instante de pie, el cuerpo de baile vuelve al suelo para rodear a la bailarina principal, esta vez en posición tumbada boca abajo, con el torso en el suelo pero la cabeza levantada y uno de los brazos extendidos en contacto con el suelo mientras que el otro flexionado apoya desde la mano hasta el codo el peso del cuerpo (ver figura MB 33).



Figura MB 33 - Distintos planos de la postura final del ballet en el penúltimo movimiento

El último movimiento de *Le sacre du Printemps* en la versión de Maurice Béjart, que tiene como título *Danza del sacrificio de la doncella elegida*, da comienzo con un solo de la bailarina principal rodeada del cuerpo de



Figura MB 34 - Postura sentada

baile. Todos están en posición sentada apoyándose de manos con el torso ligeramente inclinado hacia delante (ver figura MB 34)

Esta posición se desarrollará hasta conseguir la posición erguida bípeda del cuerpo de baile. Distinguiremos por lo tanto tres momentos (ver figura MB 35) cuya expresión de invocación se repite a distintos niveles (brazos extendidos en dirección al cielo con las palmas abiertas, mirada hacia la misma dirección y pecho apuntando hacia arriba):

1- sentados



Figura MB 35 - Tres momentos de expresión invocatoria en tres niveles distintos

2- de rodillas

3- de pie

Otro momento en el que encontramos un paso cuadrúpedo se produce al final del solo de la bailarina principal, antes justo de producirse la entrada del bailarín para danzar con ella hasta el final de este movimiento nº 14 que cierra la partitura de *Le Sacre du Printemps* (ver figura MB 36).



Figura MB 36 - paso de transición cuadrúpedo en solo bípedo de la bailarina principal

Valga decir que este paso tiene un carácter transitorio dentro de un solo coreografiado fundamentalmente en posición bípeda, pero no deja de ser una pequeña muestra del interés latente por el suelo en la propuesta de Béjart.

Cuando entra a escena el bailarín principal para iniciar una danza con la bailarina a dúo, el cuerpo de baile recupera la posición tumbada boca abajo con los brazos extendidos en el suelo y el torso levantado (ver figura MB 37).



Figura MB 37 - El cuerpo de baile tumbado

El dúo termina con los dos bailarines principales en el suelo, y el cuerpo de baile abandonando la escena (ver figura MB 38).

La posición que adquieren es una figura cuadrúpeda de dos bailarines construida mediante una carga del peso del bailarín sobre la pelvis de la bailarina (ver figura 39).



Figura MB 38 - Final del dúo, los bailarines principales en el centro de la escena



Figura MB 39 - detalle de la postura final del dúo de bailarines, ya con el cuerpo de baile ocupando la escena

Esta postura la mantendrán estática hasta justo el instante final de la pieza, y supone una mas de las posiciones dentro de la categoría de no desplazamiento en suelo, código carga del peso (se trata de una postura fija donde el peso de él se deposita sobre el cuerpo de ella).

A continuación se produce una coreografía de suelo por parejas en la que participa todo el cuerpo de baile alrededor de los bailarines principales. Esta sucesión de pasos tendrá relación directa con la posición de intercambio de peso marcada por la pareja de baile principal.

Uno de los primeros pasos se inicia con la cesión del peso del cuerpo de la bailarina sobre la espalda del bailarín con el que forma pareja, y tras volcar éste su torso con todo el peso extendiendo sus brazos en cruz para mejorar el equilibrio, accede al suelo de rodillas ofreciendo toda su espalda en horizontal a la bailarina. La bailarina a su vez descansa boca arriba con el cuerpo estirado en horizontal sobre la espalda del bailarín (ver figura MB 40).



Figura MB 40 - A la izquierda, primer movimiento de carga de peso de las bailarinas; a la derecha, el paso final cuadrúpedo

Un segundo paso parte de esta posición cuadrúpeda del bailarín para ir a la extensión de la parte inferior del cuerpo (piernas) trasladando hacia adelante todo el peso hacia la posición de tumbado de manera

progresiva: en orden descendente primero rodillas, pelvis, estómago y por último el pecho (ver figura MB 41).



Figura MB 41 - Secuencia del descenso del cuerpo del bailarín, desde posición cuadrúpeda hasta alcanzar la posición de tumbado, con el peso de la bailarina estirada sobre su espalda

El movimiento de continuación lleva al bailarín a estirar su brazo derecho, y con él se estira el brazo izquierdo de la bailarina también en busca del suelo. Deja el peso de la cabeza sobre el brazo estirado, y busca girar todo el cuerpo sobre éste para quedar recostado sobre el lado derecho. El cambio de posición hacia el lado obliga a redistribuir el peso de la bailarina, que queda tendida sobre su lado izquierdo (ver figura MB 42).



Figura MB 42 - Secuencia del descenso al suelo y giro sobre el lado de ambos bailarines

Desde esta posición, el cuerpo de baile extiende el brazo y la pierna del lado que queda mirando al cielo, y forman una figura cerrada que invade con las extremidades hacia atrás el espacio de la pareja (ver figura MB 43).



Figura MB 43 - Plano de los bailarines en el suelo recostados con la figura cerrada

Las parejas deshacen la figura para ir al suelo boca abajo y sobre las manos realizan una incorporación del tronco superior (ver figura MB 44).



Figura MB 44 - Secuencia de la incorporación del tronco superior

Esta figura dará paso a una secuencia de levantamiento, que concluirá con el cuerpo de baile arrodillado y con los brazos abiertos y la cabeza mirando al cielo en posición invocatoria (ver figura MB 45).



Figura MB 45 - secuencia del levantamiento hasta la posición arrodillada invocatoria

Desde la posición invocatoria, el cuerpo de baile descende los brazos hasta el suelo para formar apoyar el cuerpo, y de aquí siguen descendiendo hasta quedar tumbados boca abajo con los brazos extendidos por encima del tronco superior (ver figura MB 46).



Figura MB 46 - Secuencia del descenso, desde la posición invocatoria hasta la posición tumbada boca abajo en el suelo

De la posición tumbada boca abajo, el cuerpo de baile pasa a girar de lado para quedar boca arriba con su espalda apoyada en el suelo. En la transición a este paso, levantan las extremidades (brazos y piernas) estiradas hacia el cielo (ver figura MB 47).



Figura MB 47 - Secuencia del giro de espaldas y levantamiento de extremidades estiradas al cielo

Para terminar, la última secuencia de movimientos de suelo en este final de *Le Sacre du printemps* pasa de la posición tumbada con las extremidades estiradas hacia el cielo a la postura del inicio del ballet, en posición plegada brazos extendidos en postración (ver figura MB 48).



Figura MB 48 - Final del ballet, secuencia hacia el último paso en suelo, en posición plegada brazos extendidos, figuración de la postración

***Le Sacre du printemps* (1975/1978), coreografía de Pina Bausch y música de Stravinsky**

El movimiento de introducción de la propuesta de Pina Bausch tiene como personaje central a una mujer tumbada¹ en un suelo cubierto de tierra marrón oscuro², y ella reposa sobre una tela roja. La posición es naturalista, relajada, es un cuerpo que descansa sin un carácter estilizado. A su alrededor, diversas bailarinas en pie se desplazan alrededor del escenario intermitentemente, marcando una diferencia clara entre los personajes bípedos y la bailarina que yace en el suelo³.



Figura B - Inicio del ballet, bailarina tumbada boca abajo (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

Encontramos una presencia de abandono al suelo naturalista, no estilizada y ciertamente evocadora.

Pina Bausch propone en el primer movimiento un cuerpo de baile que repite sistemáticamente la secuencia coreográfica de dejar caer la parte superior del cuerpo a modo de rebote sobre las piernas flexionadas, todo esto combinado con un desplazamiento en grupo por la escena a modo de movimiento coral similar a una

¹ La relación boca abajo puede ser un código, indica una postración total, y el contacto de la cara, el pecho y toda la frontalidad con el suelo.

² La tierra marrón oscuro es un código dentro de la categoría de material de suelo, relevante en esta coreografía en tanto que naturaliza la escena, y además resulta de fuerte carga simbólica.

³ Aquí tenemos un código oposición de personaje tumbado con personajes de pie. Habría que ver si creamos una categoría de coreografía compuesta, donde se combinan bailarines de pie y en el suelo. Esta oposición tiene una función tanto expresiva como narrativa, La posición respecto al suelo tiene mucha importancia para definir el devenir de los personajes.

respiración (ver figura B 2). En algunos momentos se producen deserciones en esta dinámica cuando alguna bailarina sale del grupo y se aleja para acentuar algunos movimientos en un punto concreto de la escena alejada del resto. Tras este breve apunte coreográfico, vuelve al grupo para seguir con la dinámica coral del movimiento.

El grupo de bailarinas se rompe con la entrada en escena de los bailarines, produciéndose una dispersión general en la escena con pequeñas intervenciones de agrupaciones ocasionales (ver figura B 3).



Figuras B 2 y 3 - A la izquierda, grupo coral femenino bailando el movimiento inicial Augurios Primaverales. Danza de las Adolescentes. A la derecha, entrada en escena del grupo masculino, produciéndose una dispersión general de bailarines en el espacio escénico (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

La Danza de la Primavera en Pina Bausch se inicia formando un amplio círculo en el que todo el ballet camina en sentido contrario a las agujas del reloj. En un momento dado, el ballet va al suelo generando una secuencia que respira a tiempo con la música. Esta secuencia sigue el siguiente proceso (ver figura B 4):

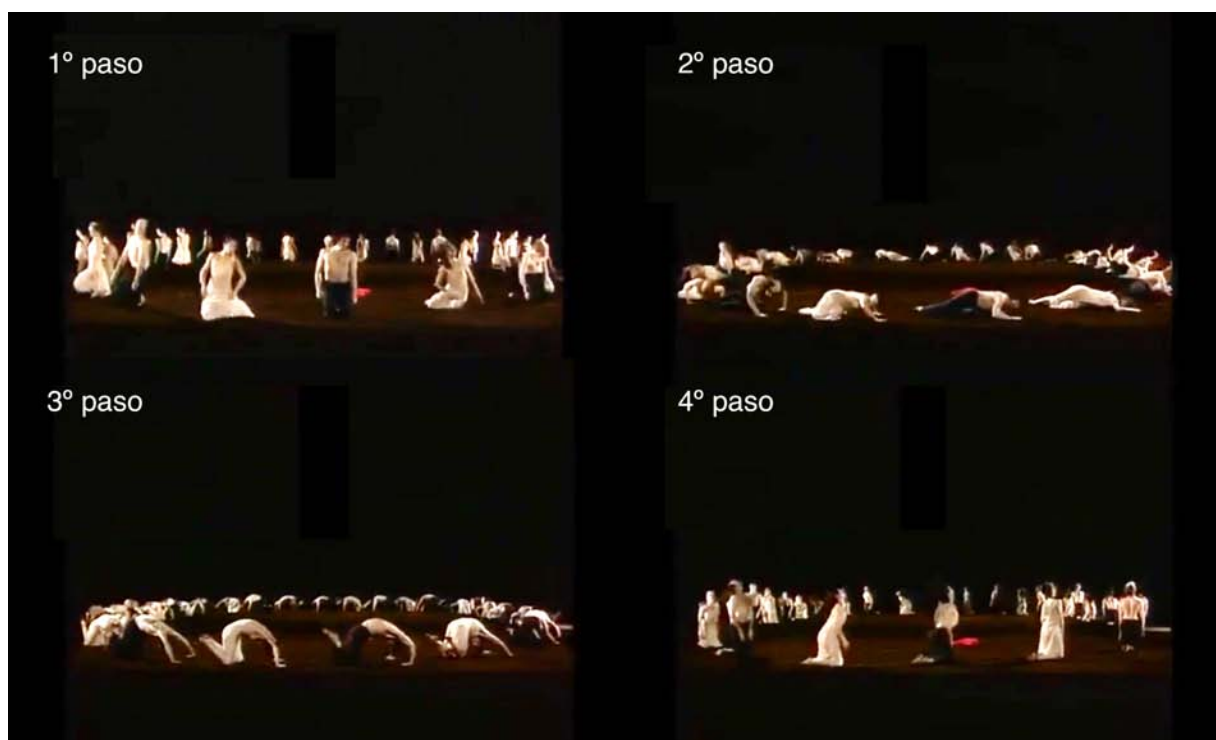


Figura B 4 - Secuencia de cuatro posiciones distintas de una secuencia de suelo estática (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

1º paso: posición de rodillas

2º paso: al suelo desde el lado izquierdo para formar una figura abierta de lado

3º paso: levantamiento en postura cóncava sobre palmas de las manos y rodillas

4º paso: repliegue de coxis sobre talones y vuelta a posición de rodillas para levantarse

En el primer *tutti forte* del movimiento, todo el círculo cae de lado y se mantiene en el suelo hasta el término de la frase musical (ver figura B 5), para incorporarse y volver a caer justo en el mismo sitio de la frase siguiente - en *tutti forte* de nuevo- realizando esta vez una pequeña variación coreográfica que tras la caída gira sobre la espalda para volver a incorporarse rápidamente.



Figura B 5 - Secuencia de caída al lado (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

La caída es un elemento coreográfico recurrente en Pina Bausch, con múltiples lecturas dramáticas asociadas al equilibrio emocional y su carencia.

“En esta coreografía el suelo se convierte en el campo de batalla entre la vida y la muerte, pero más que una metáfora, arremete contra la ingravidez de los saltos, es un obstáculo al que se enfrentan los bailarines; cada uno de ellos queda marcado por la tierra, los vestidos los vemos enlodarse poco a poco, así como los torsos desnudos, las piernas, los brazos y los rostros, todos salpicados de lodo al final de esta danza en la que los cuerpos reescriben su propia historia.” (Godínez, 2014, p. 190)

Técnicamente, estas caídas de lado que analizamos nos remiten en concreto al trabajo coreográfico de Doris Humphrey y su particular técnica del *fall and recovery*⁴.

Esta técnica se centra en la práctica del equilibrio versus la pérdida del mismo, donde “el cuerpo es atraído por la gravedad del suelo y, sin embargo, recobra su equilibrio vertical en una constante lucha por mantener

⁴ Doris Humphrey fue una coreógrafa norteamericana contemporánea a Martha Graham, que se inició en la compañía Denishawn para abandonarla pronto con el fin de buscar por sí misma un nuevo tipo de danza con un lenguaje más real apegado a los nuevos valores de la sociedad americana de mediados del siglo pasado. Su obra contiene un marcado formalismo, y como fruto de su interés por la investigación coreográfica escribió “The Art of making dances” (1953) aún hoy considerado uno de los volúmenes sobre composición coreográfica más importantes.

este último. Humphrey asoció a la caída la idea de la muerte estática, y a la recuperación del equilibrio la idea de la muerte dinámica” (Abad, 2004, p. 241).

Estos serán los dos únicos momentos del movimiento *La Danza de la Primavera* en que Pina Bausch recurre al suelo.

El quinto movimiento en Pina Bausch separa en dos grupos, por géneros, al cuerpo de baile. Este momento llamado *Ritual de las tribus rivales* se caracteriza por un baile enérgico, protagonizado mayormente por los bailarines.

En el caso del grupo de mujeres, estas observan detenidamente la escena de pie mientras que el cuerpo de bailarines combina intervenciones grupales de fuerza y destreza en el movimiento con pausas donde reposan arrodillados sobre una pierna y con la cabeza agachada o acurrucados formando una figura circular alrededor del bailarín principal (ver figuras B 6 y 7) apuntando de nuevo la idea del contraste de niveles (unos de pie y otros en el suelo) entre distintos grupos del cuerpo de baile.



Figuras B 6 y 7 - A la izquierda, el grupo de mujeres observa de pie, al fondo de la escena, a los bailarines que reposan arrodillados. A la derecha, estos se acurrucan alrededor del bailarín principal (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

Otra característica remarcable en este movimiento es que los finales de frase musicales en el grupo de los hombres siempre terminan con ellos arrodillados (ver figuras B 8, 9 y 10), un recurso coreográfico hasta ahora no utilizado en la propuesta de Pina.



Figuras B 8, 9 y 10 - Distintos momentos final de frase musical, donde los bailarines terminan arrodillados sobre una pierna (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

En un momento determinado la bailarina principal se dirige al paño rojo que descansa en un punto de la escena y se arrodilla ante él para observarlo con detenimiento, totalmente ajena a la escena de baile que se está produciendo a su alrededor (ver figura B 11).



Figura B 11 - la bailarina principal se sienta sobre sus talones para observar detenidamente el pañuelo rojo (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

Este momento suscita en el cuerpo de baile femenino una danza que se convertirá en la primera intervención bailada por el grupo de mujeres del quinto movimiento en *Le Sacre de printemps*. La intervención de las mujeres en esta parte no registra posiciones de suelo, desplazamientos en él o cambios de nivel como caídas o bajadas por peso. Tan sólo la posición que acabamos de reseñar, con la bailarina principal sentada con piernas plegadas y sobre sus talones, supone la única postura referida que implica un uso del suelo por parte del cuerpo de baile femenino en este movimiento.

También resulta interesante destacar el breve paso cuadrúpedo que realizan los bailarines durante sus intervenciones bailadas en este *Ritual de las tribus rivales*, que en cierto modo rememora uno de los pasos con que se inicia la coreografía original de Nijinsky. Nos referimos al toque con las palmas de las manos sobre el



Figura B 12 - El cuerpo de baile masculino toca el suelo con las palmas de la mano (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

suelo que aparece en diversas ocasiones en este movimiento (ver figura B 12), paso que se realiza en este caso con las piernas semiflexionadas y dejando caer la parte superior del cuerpo hasta tocar con las manos la tierra oscura, y que en la partitura de Nijinsky hace sonar el suelo a modo de golpe calculado pero aquí tan sólo resulta un movimiento rápido y breve entre paso y paso. Esto no significa que Pina Bausch no utilice el sonido generado por el cuerpo como recurso sonoro-coreográfico en su trabajo (al igual que lo hizo Nijinsky), de hecho en este movimiento los bailarines golpean sus muslos o dan palmadas en diversas ocasiones pero no precisamente en este paso que acabamos de reseñar.

Pina Bausch propone un final de la primera parte donde la caída y el suelo van a resultar determinantes. El bailarín principal ve el pañuelo rojo en el suelo, y lentamente se acerca para arrodillarse y tumbarse boca abajo sobre él ante la mirada del cuerpo de baile (ver figura B 13).



Figura B 13 - El bailarín principal se arrodilla ante el pañuelo, para tumbarse boca abajo sobre él (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

A continuación, con el *tutti forte* de la orquesta comienza una secuencia coreográfica que supone la ocupación desordenada del espacio escénico por parte de todo el cuerpo de baile, con acciones como correr, saltar y caer al suelo con un fuerte sentido dramático (ver figura B 14).



Figura B 14 - secuencia completa de la caída y levantada (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

La caída se realiza de muchas maneras, pero siguiendo un patrón recurrente: caída al suelo de lado (con o sin salto), levantamiento de pelvis con la espalda en contacto con el suelo y levantada rápida. Este movimiento lo realizan tanto el grupo femenino como el masculino.

El inicio de la segunda parte de *Le Sacre du Printemps* en la propuesta de Pina Bausch registra diversas posiciones de suelo: una de las bailarinas cae para realizar giros en el suelo con brazos extendidos, posición que la dejará tendida durante todo el movimiento como si tras ver al bailarín principal en el suelo boca abajo sobre la tela roja se hubiese contagiado del estado vencido del protagonista (ver figura B 15). También se produce una sucesión de caídas sobre rodillas de algunas bailarinas, que quedan largo tiempo en postura arrodillada expresando lamento.

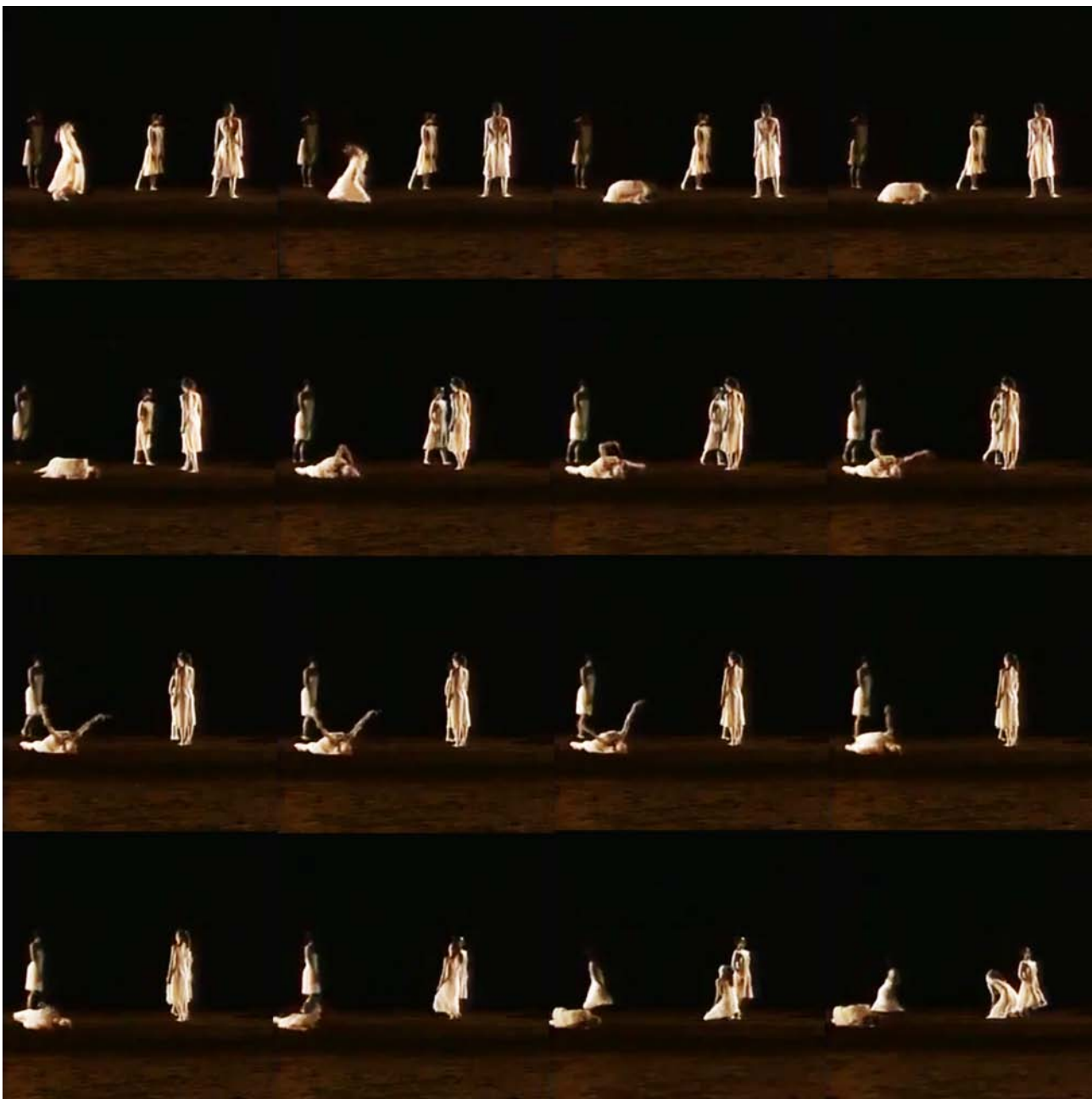


Figura B 15 - Detalle secuencia de la Introducción (segunda parte), en el que vemos la caída de la bailarina y el giro con brazos extendidos que desarrolla en el suelo. También se observa otra bailarina que se arrodilla (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

El movimiento n° 10 titulado *Círculos misteriosos de los adolescentes* en la propuesta de Pina Bausch no contiene ningún paso o coreografía de suelo reseñable.

El movimiento n° 11 en cambio contiene otro tipo de caída que no habíamos visto anteriormente. En este caso se trata de una caída acompañada, en la que la bailarina cruza al compañero por delante para caer a sus pies con la ayuda y el soporte de los brazos de él, que en todo momento sostienen el cuerpo de la bailarina justo hasta alcanzar la plena horizontalidad boca arriba. En ese preciso instante, el hombre impulsa los brazos de ella hacia sí mismo y la bailarina pasa de estar tumbada a saltar a sus brazos colocando su cuerpo plegado a la altura del pecho del bailarín (ver figura B 16).



Figura B 16 - secuencia de la caída acompañada y recuperación de la bailarina (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

El siguiente momento en el que todos caen al suelo, exceptuando el bailarín y la bailarina principales, se produce a punto de concluir el onceavo movimiento. Todos dejan caer el brazo derecho atrás, para quedar sobre tres apoyos. De esta posición pasan a arrodillarse dejando primero caer las rodillas al suelo y después recolocar el torso hacia delante sobre el apoyo de las rodillas y la fuerza pélvica.

Tras este paso, caen sobre las manos hacia delante para quedar en posición cuadrúpeda, y después se incorporan de pie (ver figura B 17).

En Pina Bausch, el movimiento doceavo contiene una nueva caída. Esta vez las bailarinas caen desde los hombros de sus respectivas parejas de baile, hasta quedar en posición cuadrúpeda en el suelo (ver figura B 18).

El movimiento n° 13 en la propuesta coreográfica de Pina Bausch no registra ningún tipo de movimiento de suelo hasta casi el final. Justo cuando están terminando las notas del fraseo del clarinete bajo, el bailarín principal va cayendo al suelo (código caída dirigida/controlada, en velocidad lenta) hasta quedar tumbado completamente boca arriba.



Figura B 17 - Secuencia completa del descenso al suelo y la levantada del cuerpo de baile (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

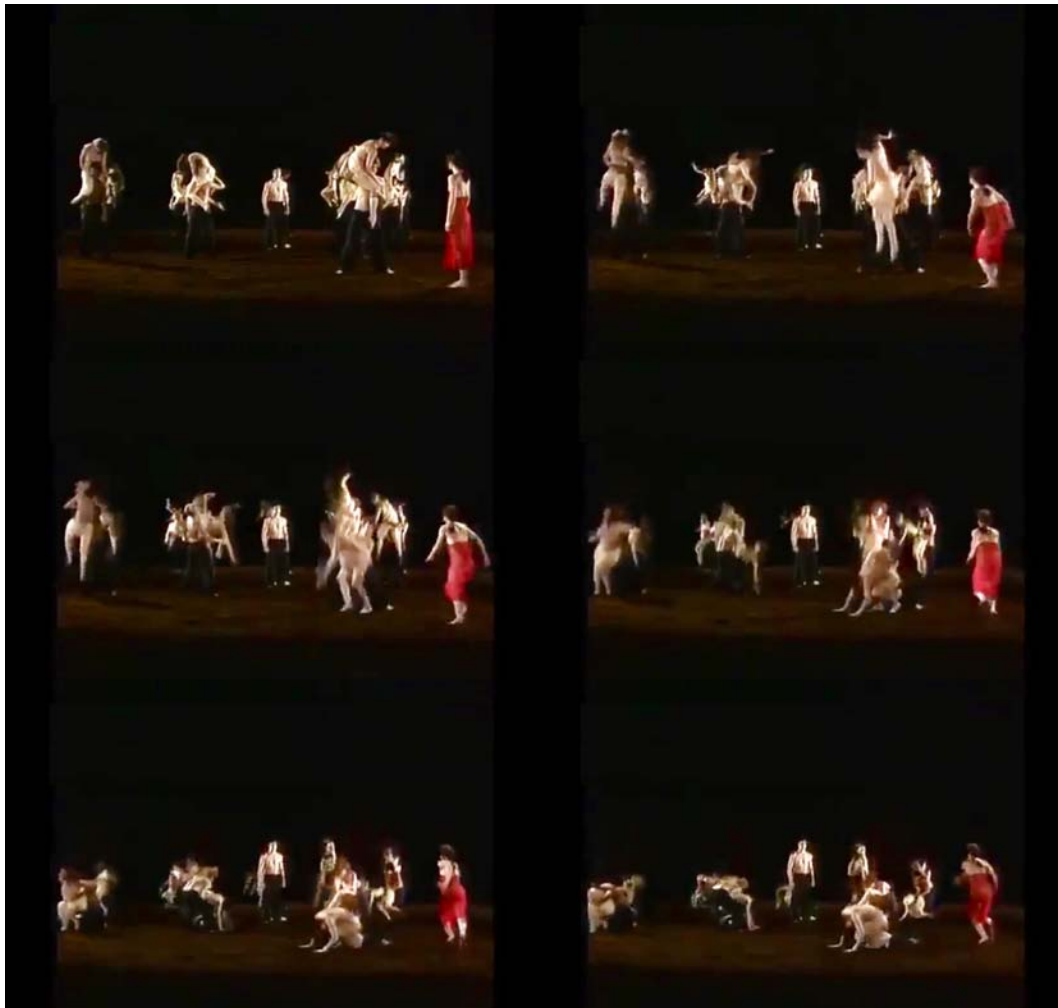


Figura B 18 - Secuencia de la caída en movimiento nº 12 (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)



Figura B 19 - secuencia de la caída controlada del bailarín principal, y obsérvese como al final de la secuencia la bailarina principal ha caído repentinamente (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

En ese preciso instante comienza a elevar los brazos hasta dejarlos en una posición de 45 grados respecto al suelo (figura invocatoria), y queda detenido en esta posición hasta el final del movimiento (ver figura B 19).

La bailarina principal por su parte está en pie y de espaldas a la caída del bailarín, por lo que no observa su descenso al suelo. Será en la entrada del arpeggio descendente que da por finalizado el movimiento n° 13 e introduce el inicio del n° 14 (final) cuando ella cae al suelo repentinamente.

El Movimiento n° 14, la *Danza del sacrificio de la doncella elegida*, en la coreografía de Pina Bausch presenta una serie de caídas como elemento de danza de suelo.

Al principio la bailarina principal realiza una bajada al suelo en apoyo trípodo (dos pies y una mano, código trípodo), paso que ya vimos durante la primera parte de *Le Sacre du printemps* (ver figura B 20).



Figura B 20 - Secuencia del paso-apoyo trípodo en el Movimiento n° 14 (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

En este momento, comienza una sucesión de caídas (contaremos hasta cuatro) dentro de la coreografía final. La primera caída está controlada, y parte del movimiento sostenido sobre un pie que se puede apreciar en el primer fotograma de la figura B 21. Una vez cae, la bailarina reposa en el suelo durante un par de segundos antes de incorporarse para seguir bailando (ver figura B 21).



Figura B 21 - Secuencia de la primera caída (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

Tras esta primera caída, se produce un *piano* en la orquesta y la bailarina repara en la figura del bailarín principal, tendido boca arriba con los brazos extendidos y levantados 45 grados sobre el suelo, figura invocatoria recurrente en la trayectoria coreográfica de Pina Bausch (ver figura B 22).



Figura B 22 - la bailarina principal en primer plano, tras ella el bailarín principal tendido en el suelo en posición figurativa invocatoria (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

A continuación, la bailarina principal intenta llegar al suelo realizando el paso trípodo pero le vence el cansancio y cae rendida al suelo en posición lateral. Se recupera rápidamente para subir a la vertical gateando levemente y seguir bailando (ver figura B 23)



Figura B 23 - secuencia de la caída a partir de paso trípodo (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)



Figura B 24 - secuencia del acceso al suelo de rodillas y a partir de ahí caída en actitud de abandono. La recuperación es más lenta y pesada que en anteriores caídas (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

Una tercera caída se produce cuando la bailarina accede al suelo de rodillas, y desde esta posición deja caer el peso hacia adelante en actitud de abandono. La caída en este caso se produce desde la posición de rodillas, y el levantamiento incide en la actitud vencida y agotada del personaje (ver figura 24).



Figura B 25 - secuencia de la caída final al suelo de la bailarina principal; al fondo, el bailarín principal deja caer los brazos hasta el suelo (Bausch; filmado por Weyrich, 1978)

La coreografía de Pina Bausch para *Le Sacre du printemps* termina con una caída (la cuarta en este movimiento). En este caso, la caída se produce en plancha hacia adelante. En el momento en que la bailarina principal cae, el bailarín que yacía en el suelo con los brazos levantados comienza a bajarlos hasta dejarlos en el suelo (ver figura B 25):

En la danza de Pina no hay personajes, hay bailarines hundiéndose en la tierra hasta los tobillos, esforzándose realmente por bailar a pesar de estar completamente exhaustos, lo que es visible en cada respiración profunda que acompaña el ritmo de la música. El físico extremo de los bailarines que exige esta pieza tiene un componente material que identificamos con el suelo.

(Godínez, 2014, p. 191).

***Le Sacre du printemps*, coreografía de Angelin Preljocaj y música de Stravinsky (2001)**

La versión de *Le Sacre du printemps*, coreografiada por el francés Angelin Preljocaj, se inicia con dos posiciones claramente diferenciadas entre sí en las que el género es determinante: los bailarines hombres están sentados al fondo del escenario sobre una estructura arquitectónicamente irregular que supone un suelo con desniveles al estilo de una reproducción orográfica en 3D de una cordillera de montañas entrelazadas entre sí. Estos están sentados cómodamente mirando hacia el patio de butacas¹.

Las bailarinas mujeres entran a escena y permanecen de pie un instante en el espacio central de la misma hasta que comienza la música. Estos representan el papel de observadores, ellas bailan para ellos. En esta inicial puesta en escena de carácter panóptico aparece un tipo de categoría no-movimiento en la figura de los bailarines que observan (ver figura SA 1)²



Figura SA 1 - Visión general y en detalle del inicio (Preljocaj, 2001)

¹ Posible código, el hecho de estar sentado cómodamente tiene función narrativa o figurativa. En este caso, los hombres tienen el poder y están juzgando a las mujeres. Cabe comparar esta posición de sentado con la posición sentada de Mary Wigman en su coreografía *Hexentanz*.

² El no-movimiento también es movimiento, de la misma manera que el silencio es música.

A lo largo de esta coreografía veremos mas veces esta relación atravesada por un discurso de género entre cuerpos femeninos que bailan y cuerpos masculinos detenidos, en reposo, que observan.

El movimiento de la Danza de las adolescentes en Preljocaj propone una coreografía por parejas en las que las bailarinas son dirigidas y porteadas por los bailarines, no sin momentos de resistencia por parte de ellas. Esto genera una danza enérgica, en cierto modo de lucha, donde las pocas veces que tanto ellas como ellos van al suelo es debido a la propia dinámica de combate cuerpo a cuerpo, y no supone mas que otro paso en esta tour de force por parejas. Aquí encontramos el código suelo transición/suelo apoyo (ver figura SA 2), en el que ir al suelo responde a una posición más entre muchos pasos dentro de una coreografía fundamentalmente bípeda sin que por ello ir al suelo sea remarcable o signifique algo excepcional en el conjunto de pasos. El suelo en este caso no es más que un soporte de apoyo para la caída y la levantada del cuerpo.



Figura SA 2 - Distintos planos en los que se observa el baile por parejas dirigido por los bailarines, así como diferentes posiciones de suelo transición/suelo apoyo protagonizadas tanto por ellos como por ellas (Preljocaj, 2001)

Al final del movimiento se produce una resignificación del suelo como un espacio donde llevar a cabo la dominación masculina, dado que las bailarinas aquí son arrojadas o porteadas al suelo mientras que los bailarines se lanzan sobre ellas para reducirlas y toquetearlas (ver figura SA 3 izquierda). A continuación, ellos se incorporan para iniciar una danza mientras ellas quedan tendidas en el suelo (ver figura SA 3 derecha); volvemos a encontrar el código oposición de personaje tumbado con personaje en pie y se produce

un momento similar al de la introducción sólo que en este caso ellas no observan con ojos evaluadores a sus homólogos masculinos sino que reposan en el suelo sin mirar como bailan los hombres, como ausentes.



Figura SA 5 - Secuencia en la que observamos la disposición de los fragmentos de la estructura, ahora convertidos en pedestales sobre los que danzan las bailarinas (Preljocaj, 2001)

Según Pérez Soto (2008, p. 22):

la idea de "movimiento" es más amplia que la de "desplazamiento". El reposo es un estado de movimiento, y puede haber en él más o menos energía, puede haber tensiones e incluso flujo. El cuerpo puede mover cada una de sus



Figura SA 4 - Distintos planos del inicio del cuarto movimiento, donde aparece como los bailarines desmembran la escenografía en seis trozos (Preljocaj, 2001)

partes sin desplazarse como conjunto. De manera aún más amplia es posible interpretar estados de “movimiento interno” a través de miradas o los ritmos de la respiración.

Aquí vuelve a aparecer el tipo de categoría no-movimiento en la actitud de las bailarinas, pero el matiz de diferencia respecto al no-movimiento de los hombres en la introducción revela en ellas un “movimiento interno” de desolación, fruto de un reposo de fuerte carga dramática que describe un suelo que abraza al cuerpo vencido, subyugado por la fuerza de lo masculino que ahora se manifiesta bailando por encima de un mar de cuerpos femeninos abatidos. Esta escena no obstante durará bien poco, pues las mujeres poco a poco despertarán del letargo hasta incorporarse, ya de pie y frente a frente a los hombres realizando una coreografía que pasará a integrar ambos cuerpos de baile.

El cuarto movimiento La Danza de la Primavera en Preljocaj presenta un espacio escénico nuevo, puesto que la estructura en forma de cordillera montañosa que, situada al fondo del escenario en el inicio del ballet, servía como espacio de asiento y contemplación a los bailarines, ahora resulta desgajada en seis trozos repartidos en distintos puntos de la escena (ver figura SA 4).

Las bailarinas toman posiciones, cada una sube al fragmento de estructura respectivo que su homólogo bailarín le ha colocado en un punto preciso del escenario.

Sobre la tarima, una danza que combina posiciones bípedas con pasos de suelo, en este caso bien adaptados a la superficie irregular que la estructura ofrece. Los bailarines se sitúan justo a un lado de su respectiva estructura y de nuevo observan la danza de su bailarina, en ocasiones voluptuosa e incluso con intención seductora (ver figura SA 5).

La estructura cumple una función de pedestal al mismo tiempo que aísla aún más si cabe la potencia liberadora de una danza que a juzgar por la calidad y energía de sus movimientos busca emanciparse, aunque todo esfuerzo resulte infructuoso dado que está concebida para satisfacer el deseo masculino. Tanto satisface y reconforta la contemplación de las bailarinas que en un momento determinado todos los

bailarines se duermen ajenos al baile sobre el pedestal (ver figuras SA 6 y 7), y es justo en este momento cuando la danza de las bailarinas se torna violenta coincidiendo con el tutti forte de la orquesta.



Figura SA 6 - Distintos planos que muestran las caídas y los movimientos bruscos de las bailarinas mientras los bailarines duermen ajenos de la danza (Preljocaj, 2001)



Figura SA 7 - Plano detalle de uno de los bailarines durmiendo ajeno a la danza (Preljocaj, 2001)

Caídas, patadas en el aire y golpes repetitivos en el suelo; giros cuadrúpedos estáticos sobre el mismo punto de la tarima, como indicando atrapamiento o incluso asfixia (la propia energía y rapidez de la danza en este momento aseguran una sensación de angustia). De nuevo más caídas a tempo con el golpe de la música (música mimética o gestual), relación paradiegética.

A continuación, las bailarinas bajan del pedestal y acuden a despertar a los bailarines (ver figura SA 8). Entonces inician una danza a duo con su respectivo bailarín totalmente diferente a la que habían realizado antes, donde los distintos niveles del suelo se convierten en un verdadero trono de poder en el que ellas pasan ahora a dominarles a ellos puesto que se encuentran en una posición más alta, y la danza empodera a las bailarinas hasta el punto que manipulan a los hombres, los hacen girar sobre un mismo eje, los utilizan como soportes para saltos e incluso les dan patadas (ver figura SA 9).



Figura SA 8 - Secuencia de la bajada del pedestal y el despertar de los bailarines (Preljocaj, 2001)



Figura SA 9 - Planos donde se ve el papel dominante de las bailarinas - patada al pecho y giro sobre eje del bailarín dirigido por ellas (Preljocaj, 2001)

La secuencia termina cuando los bailarines son aupados arriba del pedestal, y tras un breve intercambio de pasos con las bailarinas en este reducido espacio, acaban de rodillas bajo la atenta atención de ellas. Tan sólo una de las parejas termina de manera diferente, ambos de pie y él aupándole a ella (ver figura SA 10)

Con la llegada de la música mas calmada, las parejas van ocupando cómoda y plácidamente la pequeña porción de suelo respectivo mientras ellas despojan a los bailarines de sus camisas (ver figura SA 11). Este uso del suelo como espacio de reposo y goce señala un nuevo código de suelo descanso dentro de la categoría de no-movimiento.



Figura SA 10 - Final de la secuencia, los bailarines acaban de rodillas



Figura SA 11 - Las bailarinas despojan a sus respectivos de la camisa y toman un breve descanso juntos en actitud gozosa (Preljocaj, 2001)

El quinto movimiento para Preljocaj introduce la danza por parejas entre hombres. El *Ritual de las tribus rivales*, tal y como se conoce este movimiento en la partitura, permite a las mujeres contemplar la danza de los hombres desde la tarima en la que hasta hace bien poco reposaban con ellos (ver figura SA 12).



Figura SA 12 - A la izquierda plano general de la escena. A la derecha, plano detalle desde la tarima. En ambos casos se puede ver como las mujeres pasan a ser las que observan a los hombres bailar (Preljocaj, 2001)

Preljocaj resuelve este movimiento de *tribus rivales* emparejando a los bailarines y desarrollando una secuencia coreográfica en la que van construyendo pasos mediante el apoyo del peso de algunas partes del cuerpo en el otro o incluso cediendo la totalidad del peso del cuerpo para construir formas y posibilitar nuevos movimientos resultado de la manipulación y el juego con la gravedad (ver figura SA 13 y 14) . Esta parte del quinto movimiento es rica en las posibilidades que este juego da, y nos permite detallar un nuevo código en este caso dentro de la categoría de no desplazamiento en suelo; estamos hablando del código intercambio de pesos³.



Figura SA 13 - Secuencia del juego de intercambio de pesos entre bailarines que genera movimientos a dúo sin desplazamiento (Preljocaj, 2001)



Figura SA 14 - plano detalle del juego de manipulación e intercambio de pesos entre bailarines (Preljocaj, 2001)

³ El código intercambio de pesos se produce en este caso en posición de no desplazamiento, y corresponde a una sucesión de movimientos que se realizan en el sitio entre dos o más bailarines y que produce formas y posturas imprevistas a partir del apoyo localizado de una parte o de todo el cuerpo sobre una parte concreta del cuerpo del otro o incluso sobre su cuerpo entero. Este juego de pesos genera dinámicas de soporte y contrapeso que derivan en más posibilidades de manipulación y locomoción para los bailarines.

El movimiento final de la primera parte en Preljocaj se produce una toma del espacio de las tarimas por parte de los hombres, y en ellas lleva a cabo lo que parece ser la representación de una violación de las mujeres que hasta el momento se refugiaban seguras en ellas. Vemos los cuerpos revolcarse, resistirse a la dominación masculina que en este momento se impone violentamente sobre los cuerpos femeninos (ver figura SA 15).



Figura SA 15 - A la izquierda, plano general de la escena. A la derecha, detalle de la escena de la agresión (Preljocaj, 2001)

Tras consumarse el acto de violación, las mujeres consiguen poco a poco deshacerse de las garras de sus agresores, y abandonan el espacio de las tarimas mientras ellos las apartan de la escena (ver figura SA 16).



Figura SA 16 - Diversos momentos de la escena final del 1º movimiento (Preljocaj, 2001)

Tal y como ocurre con la introducción de la primera parte, la introducción que da inicio a la segunda parte vuelve a insistir en la idea de las bailarinas ocupando el centro de la escena rodeadas de los hombres, pero esta vez ellos no prestan atención alguna a lo que hacen sus compañeras dado que se encuentran en actitud dormida sobre las tarimas medio escondidas entre bambalinas (ver figura SA 17).



Figura SA 17 - A la izquierda, vista general con los hombres tumbados sobre las tarimas; a la derecha, plano detalle de un bailarín en actitud dormida ajeno a la danza (Preljocaj, 2001)

La danza de las mujeres es ahora la de un cuerpo semidesnudo (han perdido la parte superior de su atuendo en la agresión que han sufrido por parte de los hombres en el anterior movimiento), es un cuerpo que ha perdido interés a ojos de sus maltratadores y además se encuentra tan herido que a duras penas puede tenerse en pie (ver figura SA 18). Esta expresión explica muy bien el sentido de una danza que con dificultad consigue ser bailada, el cuerpo apenas puede sostenerse y las caídas y recaídas de las bailarinas van acompañando el tempo pesado de la introducción musical en una simbiosis coreo-musical perfecta.



Figura SA 18 - Diversos momentos con caídas (Preljocaj, 2001)

Cuando al fin consiguen sostenerse en pie, van al suelo para realizar una pequeña coreografía cuadrúpeda que se caracteriza por una tendencia hacia la forma cerrada manteniendo la cabeza agachada mirando al suelo y el pecho desplomado, que remite directamente a las indicaciones emocionales de pesar y abatimiento antes comentadas.

La velocidad entre paso y paso es lenta, el cuerpo pesa y da la sensación de que su desarrollo apenas tiene energía. La coreografía se vuelve más lenta y los movimientos más arrastrados (ver figura SA 19).



Figura SA 19 - Secuencia de la coreografía, donde se aprecia la tendencia hacia una forma redondeada e introspectiva (Prejocaj, 2001)

De nuevo se produce una recaída de una de las bailarinas (ver figura SA 20). Esta vez la caída mantiene el mismo grado de energía baja y dejadez física en el suelo, pero a diferencia de las anteriores no registra una respuesta o reacción de contagio en cadena por parte del resto de las bailarinas. La bailarina que cae desciende lentamente para dejarse de lado en el suelo, gira rodando con la espalda hacia el otro lado y se levanta pausadamente y con pesantez hasta la posición bípeda.

Su levantamiento del suelo, que coincide con la entrada de frase de las trompas y la cuerda, reanuda la danza con todas las bailarinas en perfecta coordinación.

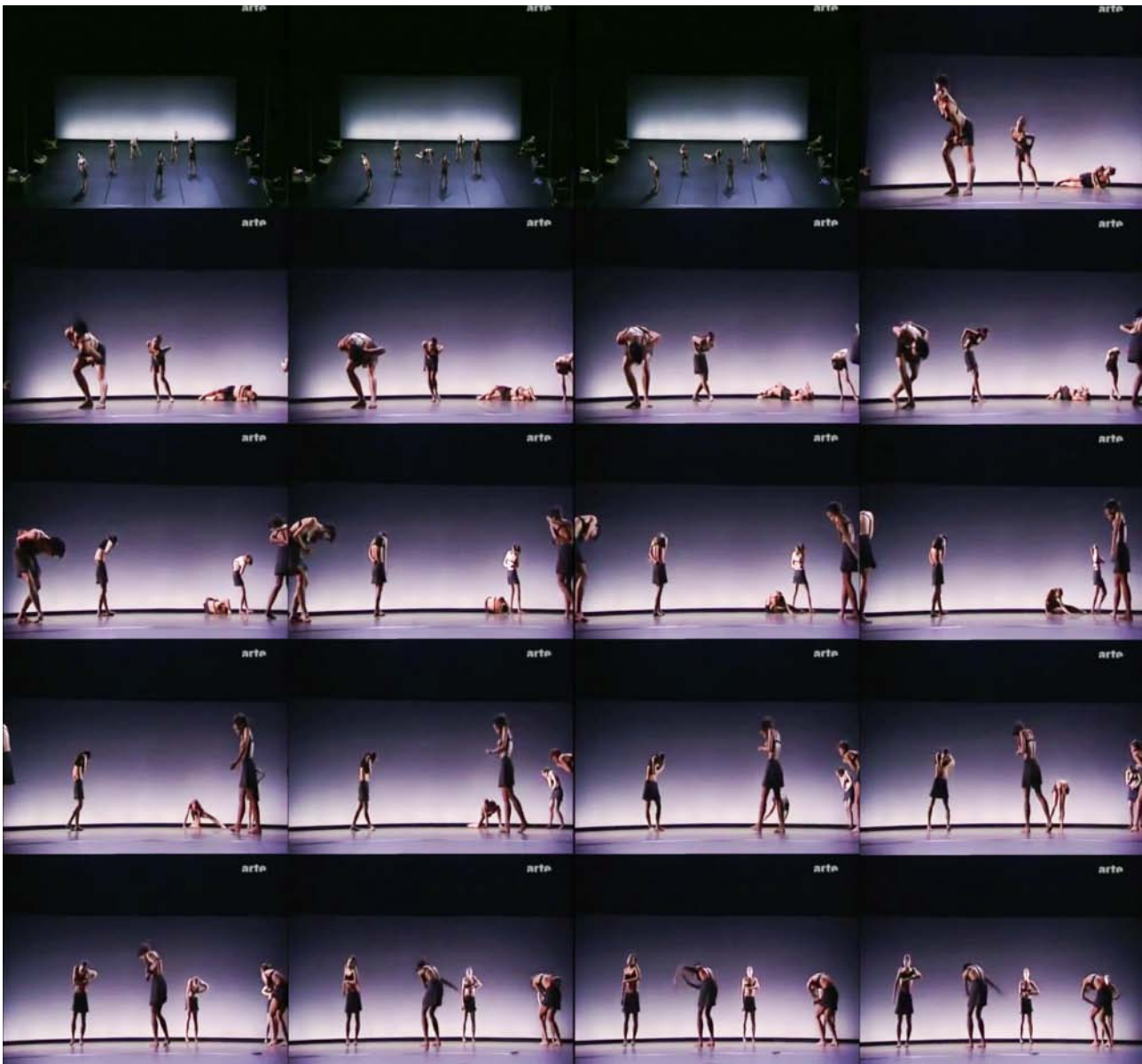


Figura SA 20 - Secuencia de la recaída por parte de una bailarina (Preljocaj, 2001)

Posteriormente se produce un momento interesante cuando las bailarinas dejan caer su peso hacia delante para dejar las palmas de las manos en el suelo y quedar en posición cuadrúpeda. En este instante se produce una situación de momentum, como sosteniendo la postura para no dejarse caer, con las piernas abiertas para aguantar mejor el peso, y tal vez para comprobar también si están en condiciones de soportarlo. Esta posición además permite acceder a sentarse en el suelo de manera más eficaz que con las piernas cerradas o entreabiertas (ver figura SA 21). La secuencia dura bien poco, pero permite ilustrar como poco a poco las bailarinas van recuperando el pulso del cuerpo, tonificándolo y adquiriendo fuerza para sostenerse a pesar del mal trago que han pasado.



Figura SA 21 - Secuencia de suelo conjunta con levantada (Preljocaj, 2001)

Los bailarines entonces comienzan a despertar de su letargo momentáneo, y siguen con la vista el baile que las mujeres están realizando en el centro de la escena (ver figura SA 22).



Figura SA 22 - A la izquierda y derecha, detalles del despertar de los hombres (Preljocaj, 2001)

La propuesta de Preljocaj para el movimiento nº 10 se inicia con una caída, que marcará definitivamente a la protagonista hasta el final de la pieza (ver figura SA 23). Como si de un juego selectivo se tratase, la bailarina que cae en el centro del círculo que conforma la posición del resto de bailarines, mujeres y hombres, señala indefectiblemente a ésta que bailará como modo de distracción hasta que el bailarín principal se acerca a ella para confirmar que la decisión ya está tomada.



Figura SA 23 - Momento en el que la bailarina cae en el centro del círculo (Preljocaj, 2001)

A continuación, el grupo de baile se coloca en parejas de hombre-mujer para explorar el mismo ejercicio que vimos en la primera parte de la pieza entre hombres, esto es, generando una secuencia en posición estática sin desplazamiento en la que construyen formas y pasos mediante un intercambio de pesos entre los cuerpos (ver figura SA 24).



Figura SA 24 - Secuencia del juego de intercambio de pesos sin desplazamiento (Preljocaj, 2001)

A continuación, algunas parejas como la principal desarrollan pequeños desplazamientos como arrastres en el suelo boca arriba, que podemos categorizar dentro del código arrastre en el suelo (ver figura SA 25).

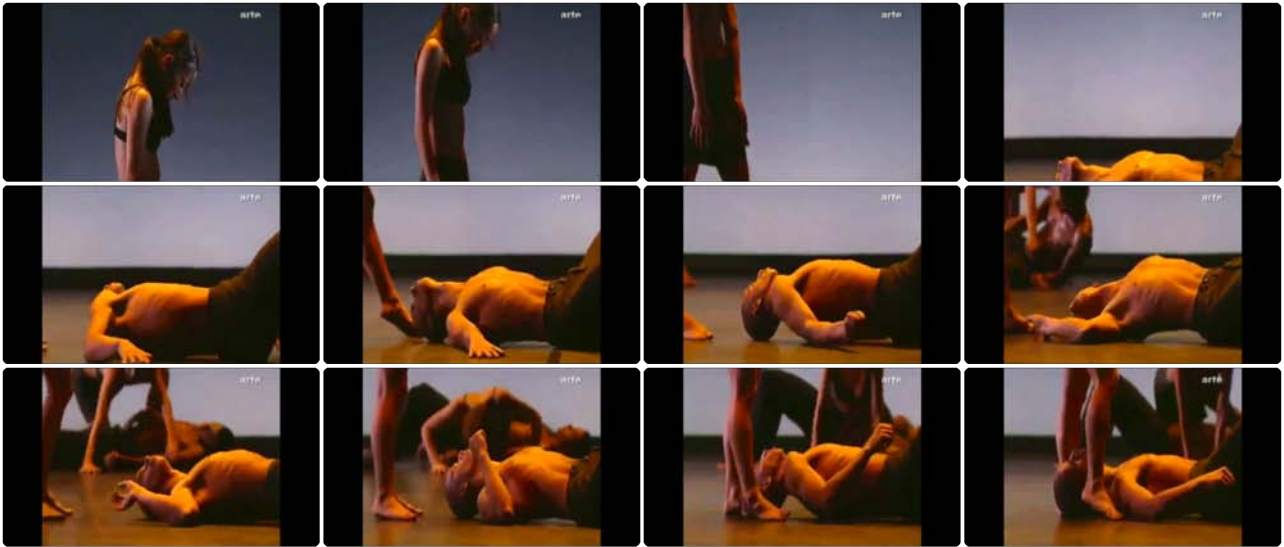


Figura SA 25 - Momento de arrastre en el suelo (Preljocaj, 2001)

A punto de terminar el décimo movimiento, el cuerpo de baile al completo termina en una posición en la que las mujeres permanecen de pie en un punto del espacio y entre sus tobillos se acoplan las cabezas boca arriba de sus parejas hombres (ver figura SA 26). Esta posición durará bien poco, pues a la señal de los acentos tutti forte de la orquesta, ellas buscarán una posición espacial para tumbarse boca arriba como ellos y así desarrollar todos el movimiento final en el suelo.

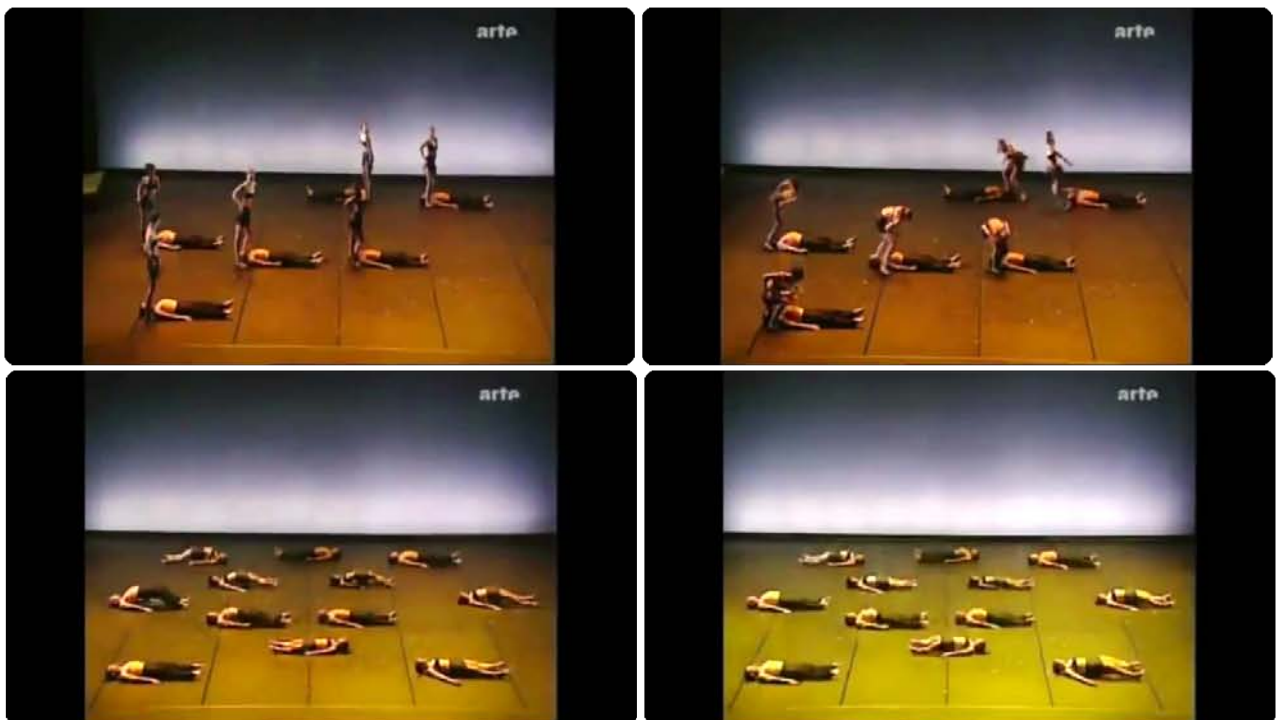


Figura SA 26 - Arriba, posición previa donde las mujeres están de pie y los hombres con sus cabezas boca arriba entre los pies de ellas; abajo, las bailarinas ocupan el espacio y tumbadas boca arriba desarrollan el último paso de este movimiento (Preljocaj, 2001)

El paso de suelo que marcará el final de este movimiento será una repetición de golpes de pelvis al aire desde la posición de suelo tumbados boca arriba, que constituye un código de movimiento de suelo percusivo⁴ dentro de la categoría de no desplazamiento.

Generalmente este tipo de movimiento suele relacionarse con aquellos que se llevan a cabo mediante la intervención de las extremidades (manos y pies) en su contacto con el suelo, pero en este caso encontramos un paso que implica todo el cuerpo en el golpe.

El movimiento n° 11 en Preljocaj se inicia con un desarrollo coreográfico de suelo. Cada bailarín realiza su secuencia de pasos en los que la característica principal supone no incorporarse de pie en ningún momento. Vemos movimientos sobre rodillas, arrastres, cambios de apoyos (de manos a piernas, o de pies a rodillas), sentadas diversas y giros horizontales. Otra característica importante es que no se produce desplazamiento en la secuencia personal de cada bailarín, y por lo tanto no hay ocupación del espacio del otro. Una tercera cuestión a destacar supone que todos van a ritmo de la música, pero no hay un solo miembro del cuerpo de baile que coordine movimientos o realice pasos iguales con otro, se trata de solos de suelo desarrollados en un mismo periodo de tiempo y con la misma intensidad y respuesta musical (ver figura SA 27).



Figura SA 27 - Secuencia de solos individuales de suelo (Preljocaj, 2001)

Tras esta primer momento del movimiento onceavo, el cuerpo de baile al completo va al suelo todos a la vez. Aquí se inicia una secuencia larga en la que todos van a desarrollar encadenadamente una misma coreografía de suelo. Primero el grupo que se sitúa en la boca del escenario comenzará a bailar coordinadamente, mientras que la línea de bailarines del fondo seguirá otro tipo de danza de suelo

⁴ El código de movimiento de suelo percusivo busca diferenciar aquellos pasos que persiguen generar un sonido o algún efecto sonoro derivado del golpe o la señal del cuerpo en/contra el suelo. En este caso, se trata de un movimiento en el que participa todo el cuerpo, golpeando toda la parte anterior de este a ritmo de la música.

coordinados entre ellos. Cuando pasa un breve espacio de tiempo todos se unen a bailar la misma coreografía.

Observamos distintas posiciones de suelo tumbados, boca arriba y boca abajo, con distintos apoyos y construcción de figura (ver figura SA 28).



Figura SA 28 - Distintas posiciones de suelo tumbados, boca arriba y boca abajo, con distintos apoyos y construcción de figura (Preljocaj, 2001)

También hay diversos tipos de levantada del suelo, siempre intentando evitar la posición bípeda erguida, aun cuando en un momento puntual lo realizan pero como paso fugaz transicional de un giro que devuelve el cuerpo al suelo (ver figura SA 29).



Figura SA 29 - Distintos momentos de levantamiento (Preljocaj, 2001)

Encontramos diferentes pasos cuadrúpedos, sin desplazamiento. En este caso se contabilizan los pasos cuadrúpedos como tales, que no significan meras transiciones de un paso a otro (ver figura SA 30).



Figura SA 30 - Diferentes pasos cuadrúpedos (Preljocaj, 2001)

Existen movimientos trípedos en los que se forman pasos sobre tres apoyos, o arrastres sobre el suelo (ver figura SA 31).



Figura SA 31 - A la izquierda, paso trípedo; a la derecha, arrastre boca abajo (Preljocaj, 2001)

Cabe destacar las sentadas, de múltiples formas y casi siempre como paso transición (ver figura SA 32).



Figura SA 32 - Diversas sentadas (Preljocaj, 2001)

No podemos dejar de detallar los giros rodados hacia atrás y en redondo, una de los únicos movimientos de desplazamiento en esta parte de la coreografía (ver figura SA 33).



Figura SA 33 - secuencia del rodamiento en redondo hacia atrás (Preljocaj, 2001)

El movimiento n° 12 en la propuesta de Preljocaj se inicia de nuevo con una caída. Esta vez, las bailarinas se dejan caer al suelo en señal de cansancio (ver figura SA 34), mientras ellos se dirigen a las tarimas que se acomodaban semi-escondidas entre bambalinas para volver a colocarlas en el centro de la escena.



Figura SA 34 - Inicio del movimiento doceavo, las bailarinas caen cansadas al suelo (Preljocaj, 2001)

En el movimiento n° 13 de la propuesta de Preljocaj los bailarines hombres vuelven a subir a las mujeres a las tarimas, y esta nueva posición escénica permitirá llevar a cabo una serie de juegos coreográficos donde los cambios de peso, los saltos acompañados, las cogidas en suspensión o las manipulaciones determinarán una suerte de imagen en la que los hombres parecen dominar a las mujeres tal y como el ventrílocuo lo hace con su muñeca articulada (ver figura SA 35).



Figura SA 35 - Diversos momentos del movimiento n° 13, donde las bailarinas subidas a la tarima son manipuladas por los hombres (Preljocaj, 2001)

Una vez desligadas de los brazos de las parejas respectivas que las manipulaban, las bailarinas realizan movimientos cuadrúpedos, se arrodillan, saltan sobre su misma posición y giran en un mismo eje sin apenas salirse un milímetro de la tarima sobre la que se asientan.

El movimiento final de *Le Sacre du Printemps* en la propuesta de Preljocaj se inicia con una violenta captura de la bailarina principal y asedio por parte de todo el cuerpo de baile (hombres y mujeres) contra ella en la plataforma. El grupo rodea la estructura donde acaban de cerrarle el paso, y ésta trata de escapar arrastrándose y girando en diversas direcciones sin conseguir su objetivo. Finalmente la desnudan completamente dejándola acurrucada en el centro de la plataforma (ver figura SA 36).



Figura SA 36 - Diversos planos del inicio del último movimiento donde se ve el asedio a la bailarina, y como la despojan de toda su ropa (Preljocaj, 2001)

El suelo de la tarima es irregular, presenta diversas alturas pero mantiene una superficie en continuidad sin saltos ni relieves. La bailarina principal desarrolla un solo que contiene las siguientes posibilidades de danza en este soporte que pasamos a describir:

Reptar: la bailarina principal sortea el desnivel reptando por uno de los lados de la tarima hasta alcanzar la cima de la estructura (ver figura SA 37).



Figura SA 37 - Secuencia de la bailarina reptando (Preljocaj, 2001)

Rodar: la bailarina es cogida en volandas por un grupo del cuerpo de bailarines para depositarla en un extremo de la tarima y ella desciende hasta el centro de la misma rodando (ver figura SA 38).



Figura SA 38 - Secuencia de la bailarina rodando (Preljocaj, 2001)

Caer: dado el carácter de esta danza final, desesperada y dramática, la bailarina principal cae al suelo en repetidas ocasiones y de diversas formas; hacia atrás, de lado, sobre el coxis o de rodillas (ver figuras SA 39, 40, 41, 42).

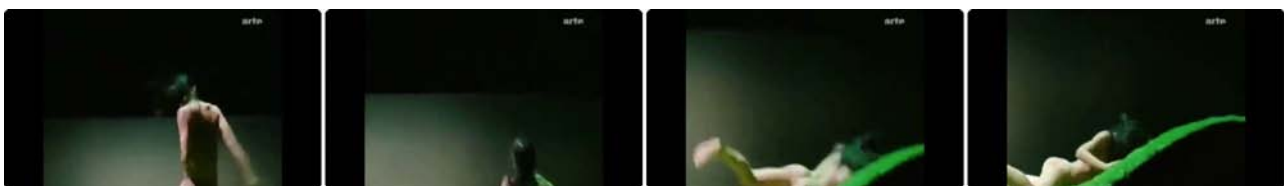


Figura SA 39 - Secuencia de caída hacia atrás (Preljocaj, 2001)



Figura SA 40 - Secuencia de caída de lado (Preljocaj, 2001)



Figura SA 41 - Secuencia de caída sobre el coxis (Preljocaj, 2001)



Figura SA 42 - Secuencia de caída de rodillas (Preljocaj, 2001)

Nux vómica (1994), coreografía de Juan Bernardo Pineda

Estrenada el 1 de julio de 1994 en la ciudad de Alzira (València), *Nux vómica* es una pieza referencial en la obra coreográfica de Juan Bernardo Pineda (Pforzheim, 1963).

El inicio de la pieza sitúa a Pineda en el extremo izquierdo anterior de la escena, según la perspectiva del espectador. Tras una breve introducción cantada por el mismo bailarín en neerlandés flamenco desde una posición bípeda estática, cae al suelo rápidamente en el mismo punto y queda unos minutos inmóvil y en silencio (ver figura P). Este ejemplo de caída entraría dentro de la **Categoría Desplazamiento vertical respecto al suelo, código bajada al suelo, subcódigo caída desplome** por la manera en que accede al suelo.

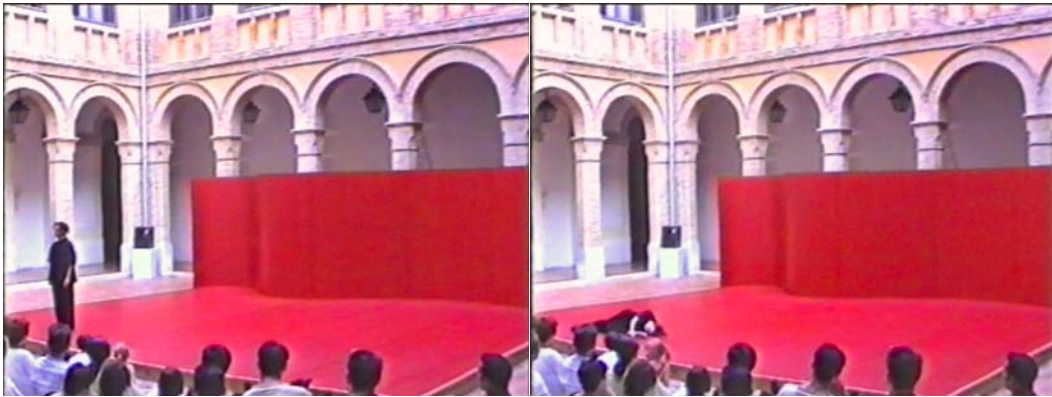


Figura P - Plano general del inicio de la pieza, donde vemos la posición bípeda del canto, y la posterior caída

A continuación se levanta y se acerca a la pared roja que se encuentra en la parte posterior del escenario, para apoyar las manos sobre ella, quedando unos instantes de espaldas al espectador. Desde aquí inicia lentamente la primera célula coreográfica de la pieza, utilizando el apoyo de la pared como soporte motor fundamental de un giro con desplazamiento (ver figura P 1) que le llevará en combinación con otros pasos de un extremo al otro de esta superficie.



Figura P 1 - secuencia detalle del giro inicial sobre la pared como superficie de apoyo.

Como bien se puede apreciar en la figura P 2, la pared tiene una formación curva pronunciada en el extremo izquierdo, y una formación curva leve en el area central. Se trata de dos curvas cóncavas (una leve y otra extrema) y una curva convexa extrema que funcionan como verdaderos motores del desplazamiento del bailarín, puesto que este hace rodar su espalda sobre la pared aprovechando la concavidad y las curvas recogen el estímulo pero a la vez propulsan la continuidad del paso generando un juego de retroalimentación motora que se convierte en parte importante del desarrollo coreográfico de esta pieza en general, y de la frase que analizamos en particular.



Figura P 2 - estructura curvada de la pared que conforma la escenografía de fondo de la pieza, reproducida en plano cenital

El bailarín rueda otra vez sobre la pared, y cuando recupera la posición de espaldas al público inicia la segunda célula coreográfica, que consiste en cruzar la pierna izquierda dando un paso entre la pared y la pierna derecha, mientras reproduce idéntica operación con su brazo izquierdo que cruza entre la pared y por debajo del brazo derecho, recuperando así la posición frontal a la pared (ver figura P 3). Esta célula amplía el ámbito de alcance de los pasos resultantes del giro y construye una nueva rítmica coreográfica sobre la superficie de la pared.

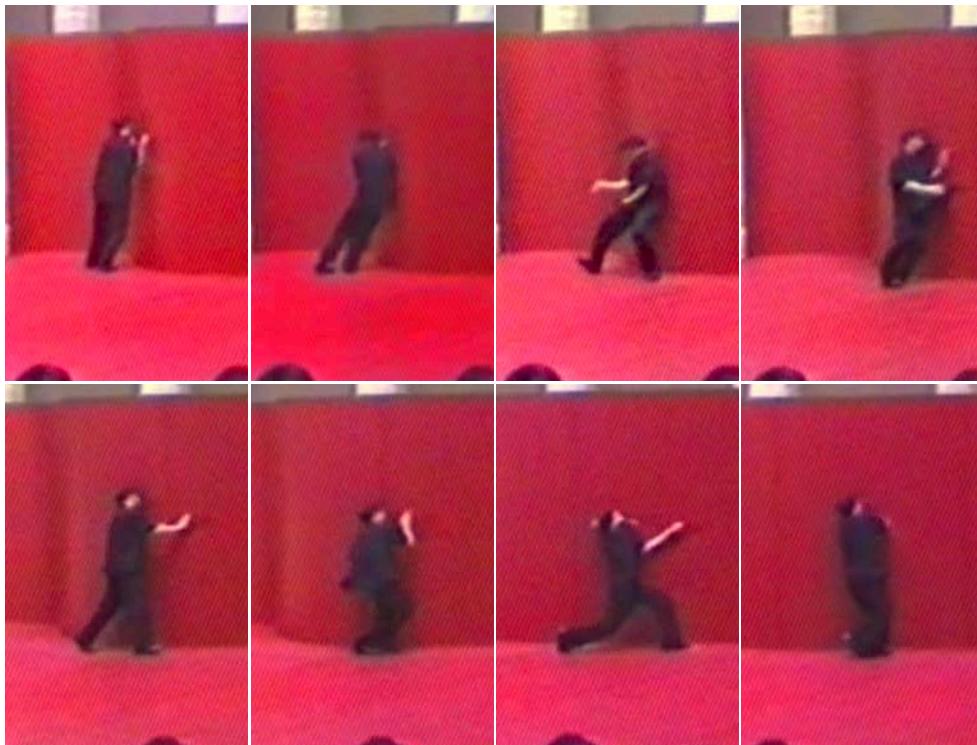


Figura P 3 - Secuencia detalle de la segunda parte de la frase inicial

Ya en el último tramo de pared, el bailarín concluye como empezó realizando otro giro, solo que al reproducirlo en una parte de la estructura escenográfica donde no hay tanta curva supone más esfuerzo y destreza por parte del bailarín en su resolución sobre la pared (ver figura P 4). La repetición de este paso nos revela nuevos puntos de vista del giro, ya que aquí el bailarín se encuentra sobre dos planos en su ejecución, de espaldas o frente a los espectadores, mientras que en el primer giro nos ofrecía el plano de espaldas y el de perfil dado el relieve curvo convexo de la sección izquierda de la escenografía.



Figura P 4 - Secuencia detalle de la tercera parte de la frase que abre la pieza, idéntica célula coreográfica que la desarrollada en el inicio

Este primer trayecto le sirve al bailarín para descubrir el espacio, las dimensiones y la ductilidad de la pared donde va a depositar su peso. Tras esta primera inspección, vuelve sobre sus pasos para empezar a desarrollar la primera frase de la pieza.

La primera frase se construye de la siguiente manera:

Ida (de izquierda a derecha)

- célula 1: posición frontal a la pared; paso cruzado izquierdo entre pared y pierna derecha (idem en brazos) y de nuevo posición frontal a la pared.
- célula 2: giro espalda sobre pared.
- célula 1
- célula 2

Vuelta (de derecha a izquierda)

- célula 1: posición frontal a la pared; paso cruzado derecho entre pared y pierna izquierda (idem en brazos) y de nuevo posición frontal a la pared.
- célula 2
- célula 2
- célula 2

Tras reproducir 10 veces esta frase, aumentando en velocidad conforme avanza esta estructura de repetición, el bailarín cae al suelo desde la pared y rodando en el plano horizontal se sitúa en el extremo derecho posterior de la escena, según el punto de vista del espectador, quedando en posición boca abajo (ver figura P5). En este caso la caída entraría como ejemplo paradigmático del **subcódigo tirarse al suelo** (descontrol/control en el aterrizaje del cuerpo al suelo), dentro del **código bajada al suelo, categoría desplazamiento vertical respecto al suelo**. Esta caída se caracteriza fundamentalmente en que el bailarín se lanza situando su cuerpo suspendido en paralelo al suelo por unos instantes antes de alcanzar la superficie.

La posición final en el suelo nos permite referenciarla dentro de la **Metacategoría de composición coreográfica, Categoría Ángulo de visión del espectador (figura - visor), Código escorzo¹ de pies en posición boca abajo**, un punto de vista cuanto menos extraño por lo poco que se suele utilizar en escena, donde el artista siempre debe preferenciar las posiciones frontales y abiertas hacia el público. Al respecto resulta idóneo referenciar la crítica que el espectáculo tuvo en Bruselas, en concreto la publicada por el periódico *Le Soir* el 3 de marzo del año 1995 ², artículo redactado por Jean-Marie Wynants que decía “on se retrouve soudain dans une exhibition proche de l'autisme. Juan Bernardo Pineda avoue sans ambages sa difficulté à communiquer, ses peurs multiples qui le poussent à s'accrocher au sol. Mais sur le plateau, il ne

¹ El escorzo es un recurso de la pintura, del dibujo y de la fotografía que se utiliza para dar la sensación de profundidad. El término escorzo, proveniente del italiano *scorciare*, se utiliza para hacer referencia a un cuerpo no simplificado en posición oblicua o perpendicular al nivel visual. El efecto existe en todos los cuerpos con volumen. Otra condición, para que se perciba la profundidad, es que no deben quedar partes ocultas ni cortes que eliminen la continuidad del cuerpo. (Lajo & Surroca, 1990, p. 72)

² Recuperado de <http://archives.lesoir.be/-cyber-christ-et-nux-vomica-du-corps-passion-au-corps-p-t-19950303-Z096Q7.html>

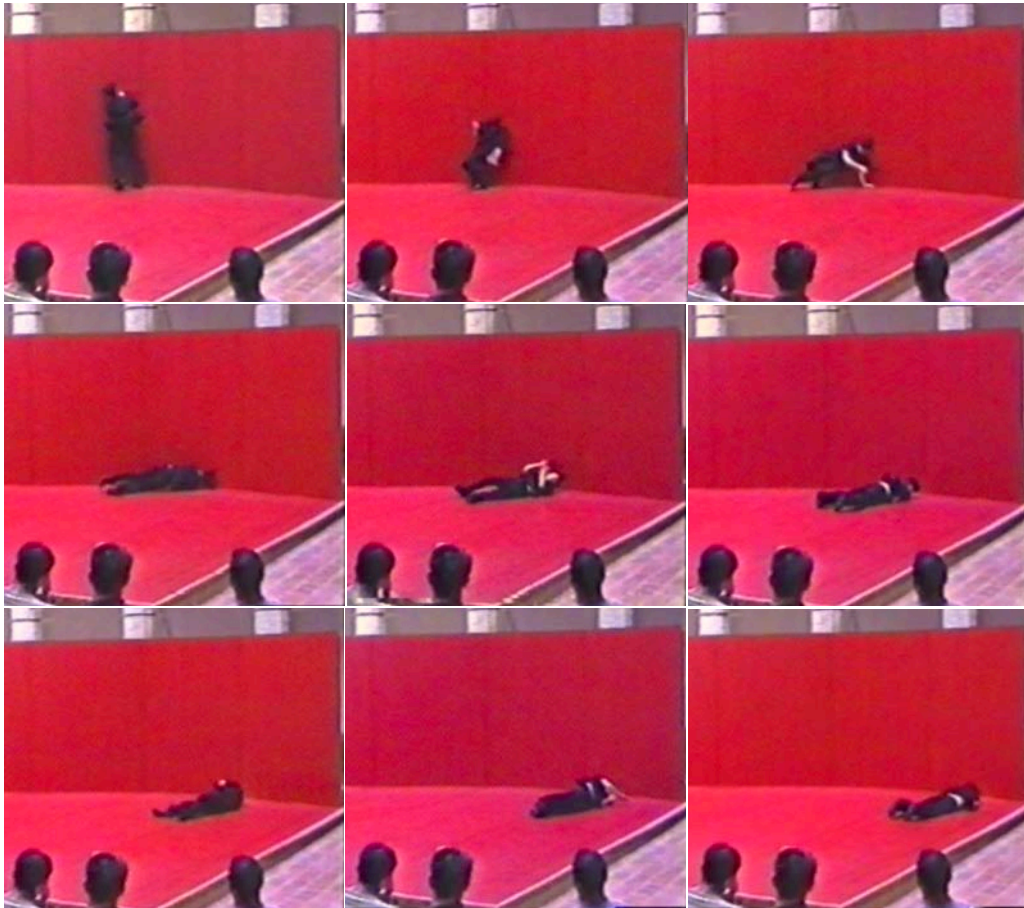


Figura P 5 - Secuencia de la caída desde la pared al suelo

parvient jamais à sortir d'une gestuelle tournant constamment sur elle-même. Et s'il se relève avec l'appui du mur, c'est pour mieux tourner le dos au public et se refermer sur lui-même"³.

A continuación, inicia una nueva frase en el suelo. Gira sobre su espalda, elevando los brazos para dibujar una semicircunferencia que va del lado derecho al izquierdo en el sentido de su movimiento. Las rodillas se despegan un palmo del suelo con la incorporación boca arriba que provoca el giro, por lo que tan solo toman contacto con el suelo lateralmente. No se trata de un giro en horizontal con todo el peso del cuerpo sobre el suelo, cuando el bailarín queda boca arriba observamos que mantiene el torso en redondo pero las piernas

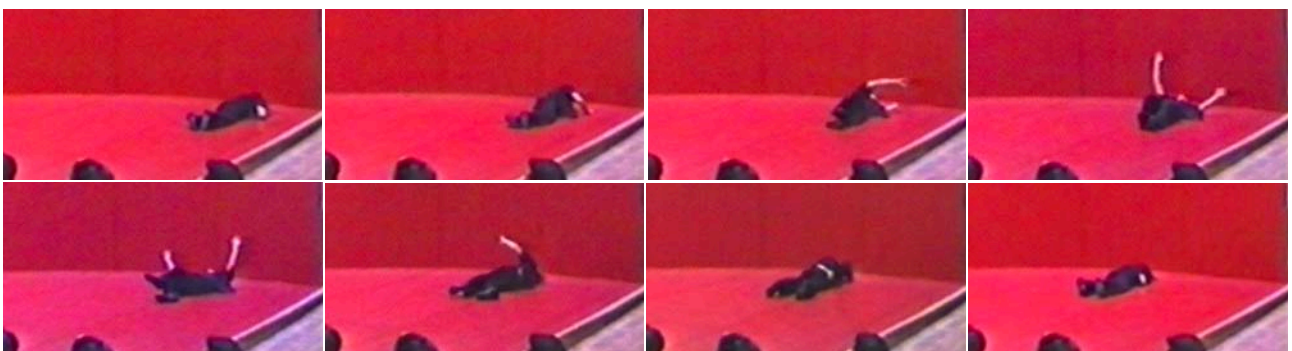


Figura P 6 - Giro en suelo en posición horizontal con rodillas semiflexionadas

³ traducción mía: "uno de repente se encuentra a sí mismo en una actuación cercana al autismo. Juan Bernardo Pineda admite sin rodeos sus dificultades para comunicarse, sus muchos temores que crecen aferrándose al suelo. Pero en escena, no consigue salir del gesto que gira constantemente sobre sí mismo. Y si se levanta con el apoyo de la pared, es para dar la espalda al público y encerrarse en sí mismo."

plegadas con las rodillas levantadas, así cuando el cuerpo alcanza el otro lado vemos que accede al suelo con rodillas flexionadas y tan sólo cuando la cadera acaba de rotar y queda en disposición boca abajo entonces estira las piernas (ver figura P 6). Una vez alcanzada la posición boca abajo inicial, el bailarín repite de nuevo el giro.

Tras repetir un par de veces este paso de rodar a velocidad lenta, el bailarín inicia lo que será una variación del giro de suelo en horizontal (ver secuencia completa en figura P 7), pues una vez termina de rodar deposita el pie izquierdo en el suelo a la altura de la rodilla derecha, después introduce la pierna derecha, como si de un paso adelante en horizontal se tratara, entre la pierna izquierda y el suelo (el mismo procedimiento se produce en los brazos) y termina la variación reposando la pierna izquierda sobre el suelo, tras el avance de la derecha, en posición boca abajo con el resto del cuerpo.

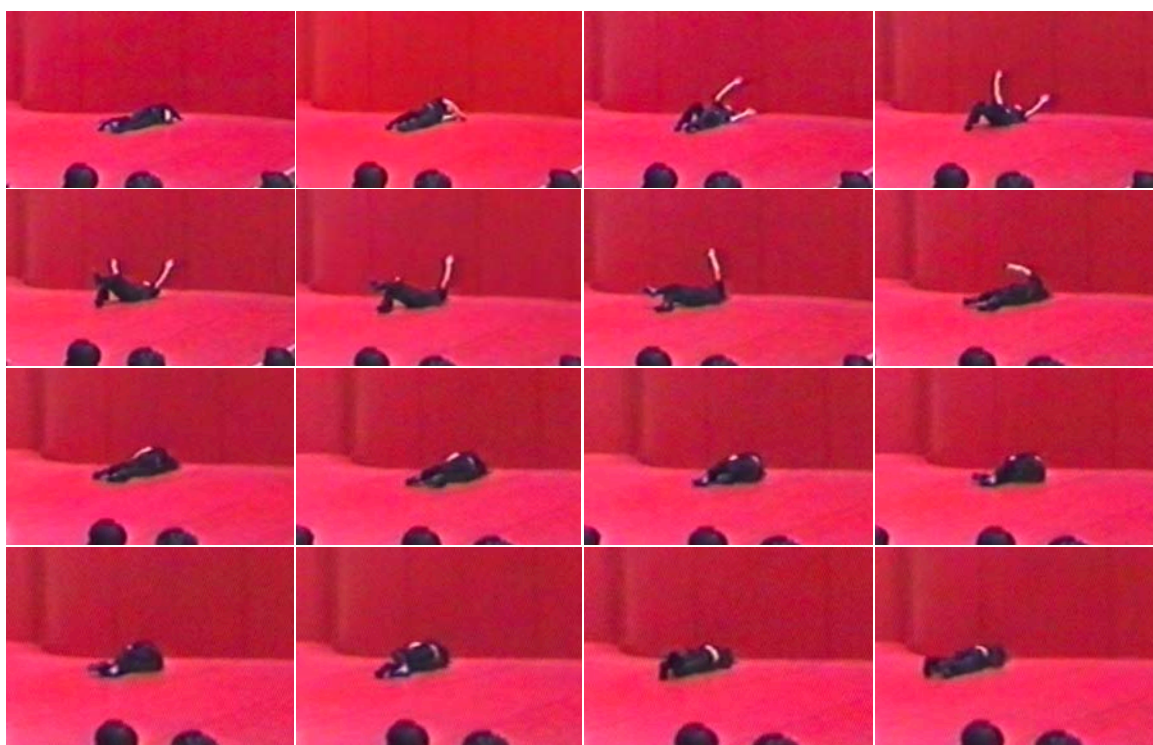


Figura P7 - Secuencia de la variación del giro horizontal en el suelo

El bailarín repite seis veces esta estructura, acrecentando la velocidad de ejecución conforme avanza en repeticiones:

Ida (de derecha a izquierda)

- célula 1: posición tumbado boca abajo; paso cruzado izquierdo entre suelo y pierna derecha (idem en brazos) y de nuevo posición boca abajo.
- célula 2: giro/rotación sobre espalda en horizontal.
- célula 2
- célula 1

- célula 2

Vuelta (de izquierda a derecha)

- célula 1

- célula 2

- célula 2

- célula 2

En la séptima repetición, al llegar a la parte izquierda posterior del escenario, el bailarín se incorpora siguiendo el siguiente procedimiento de pasos:

- boca abajo, con los brazos incorpora tronco superior y queda sentado en el suelo (pierna izquierda extendida, pierna derecha plegada y en contacto con el suelo lateralmente). Siguiendo el sentido centrífugo del movimiento, adelanta la pierna izquierda que se encontraba extendida e incorpora el cuerpo con ello, quedando arrodillado sobre la pierna derecha (ver figura P 8).



Figura P 8 - Primera secuencia del levantamiento: incorporación a sentado y de ahí a posición arrodillada

- desde aquí, realiza un barrido con la pierna derecha por detrás en sentido circular sin soltar el apoyo de las manos del suelo y poco a poco incorpora a la verticalidad el tronco superior. Queda todo el apoyo sobre la pierna izquierda, suelta las manos que acompañan al tronco superior erguido, gira noventa grados a su derecha, siguiendo el sentido del círculo que marcaba con el barrido de pierna, y queda de pie a la distancia justa respecto a la pared para colocar sobre ella las palmas de la mano (ver figura P 9).



Figura P 9 - Secuencia del barrido circular por detrás con pierna derecha e incorporación frente a pared

El levantamiento que realiza el bailarín supone un ejemplo interesante de la **categoría desplazamiento vertical respecto al suelo, código subida desde el suelo, subcódigo subida gradual** (de posición baja a posición media, de posición media a posición alta) pues cada nivel que se alcanza viene marcado por un paso concreto hasta acceder a la posición alta.

Tras alcanzar la pared, el siguiente paso del bailarín es un giro sobre esta superficie apoyando la espalda para volver a la posición frente a ella (ver figura P 10).

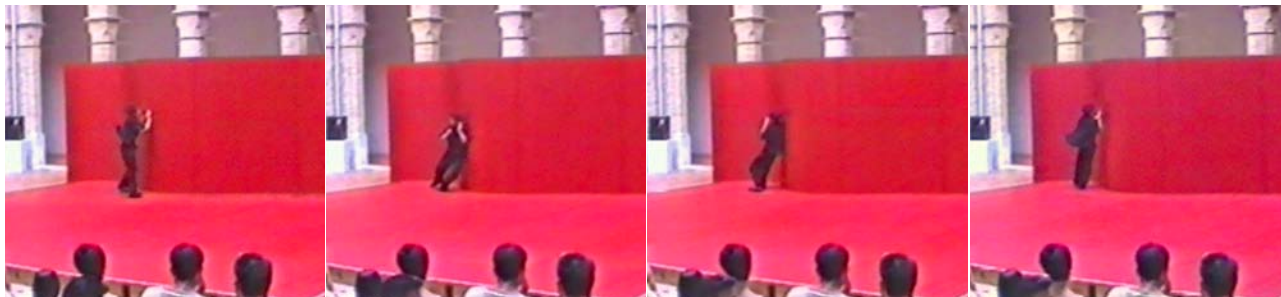


Figura P 10 - Secuencia del giro con apoyo de espalda sobre la pared

A partir de aquí, el bailarín accede desde el extremo izquierdo de la escenografía al extremo derecho realizando la siguiente frase:

- célula 1: posición frontal a la pared; paso cruzado izquierdo entre pared y pierna derecha (idem en brazos) y de nuevo posición frontal a la pared.
- célula 2: giro espalda sobre pared.
- célula 1
- célula 2

Y la nueva frase de suelo viene inmediatamente después de este último giro vertical sobre la pared. El bailarín cruza la pierna derecha, entre la pared y la pierna izquierda, avanzando un paso largo para luego



Figura P11 - Secuencia del lanzamiento al suelo del bailarín

quedar a disposición de lanzarse al suelo por el lado izquierdo. De nuevo nos encontramos aquí un ejemplo enmarcable en la **categoría desplazamiento vertical respecto al suelo, código bajada al suelo, subcódigo tirarse al suelo** (ver figura P 11).

A continuación, el bailarín recupera por el lado izquierdo. Incorpora el tronco superior con ayuda de las manos, y accede a la posición de sentado dejando la pierna derecha estirada mientras que la izquierda reposa plegada en el suelo por el lateral exterior. Desde aquí apoya la mano izquierda sobre el suelo, incorpora el cuerpo y adelanta la pierna derecha de manera que queda en apoyo trípodo (contacto con el suelo por la mano y la rodilla izquierdas, además del pie derecho), paso que tomaremos como ejemplo de la **categoría desplazamiento horizontal respecto al suelo, código trípodo**. Y en este preciso momento inicia un giro centrífugo, que se compondrá de una sucesión de distintos pasos con apoyos diversos para generar

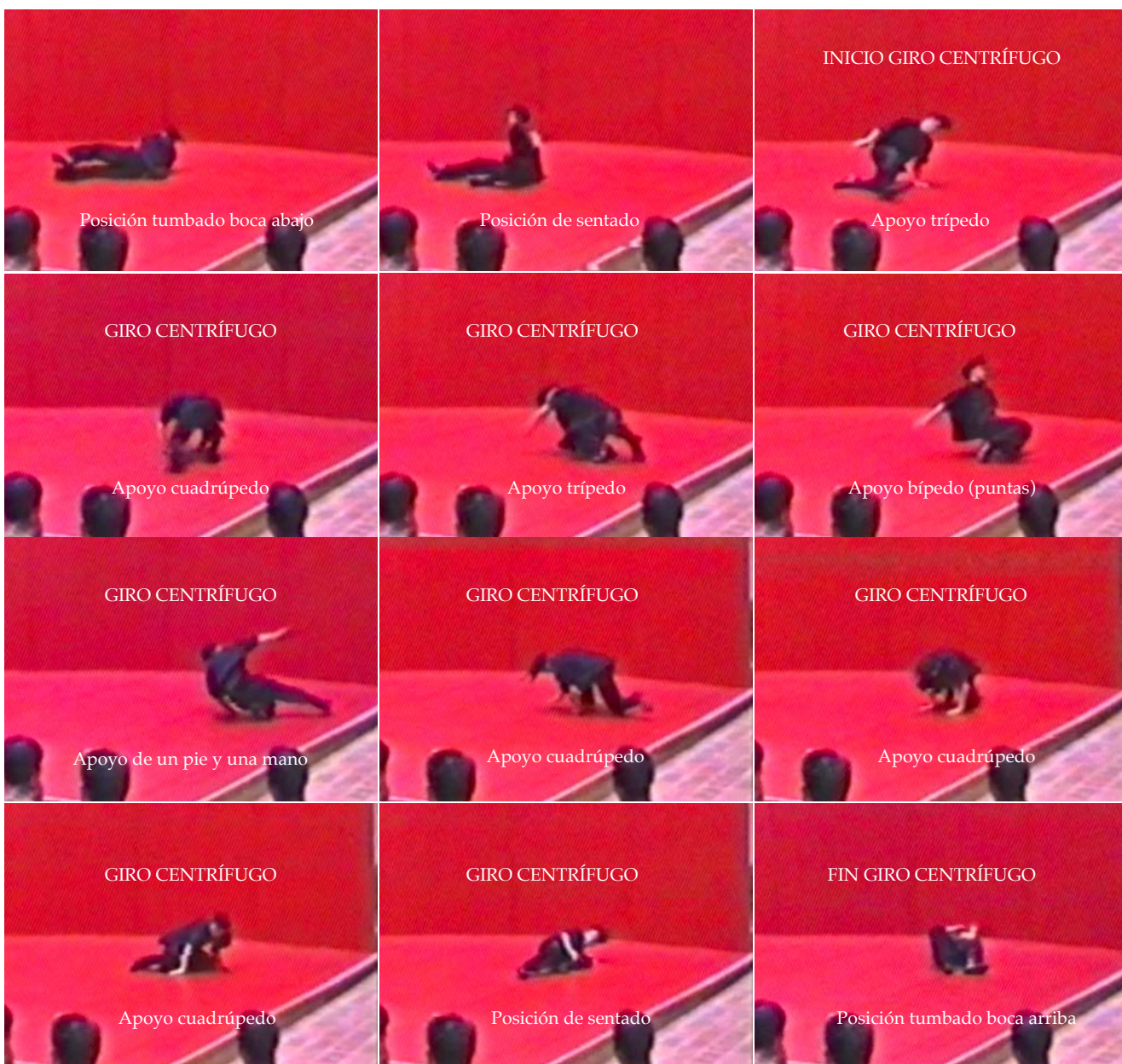


Figura P 12 - secuencia del giro centrífugo llevado a cabo mediante diversos pasos con diferentes apoyos

velocidad y estabilidad en su ejecución. Este giro centrífugo comprende dos vueltas de 360 grados sobre un mismo punto, por lo que lo clasificaremos dentro de la **categoría movimiento de suelo independientemente**



Figura P 13 - Secuencia del rodamiento horizontal en el suelo

del desplazamiento, código giro centrífugo, subcódigo de pies y manos. En la figura siguiente, la P 12, se detallan todos los puntos de apoyo en el desarrollo del giro centrífugo.

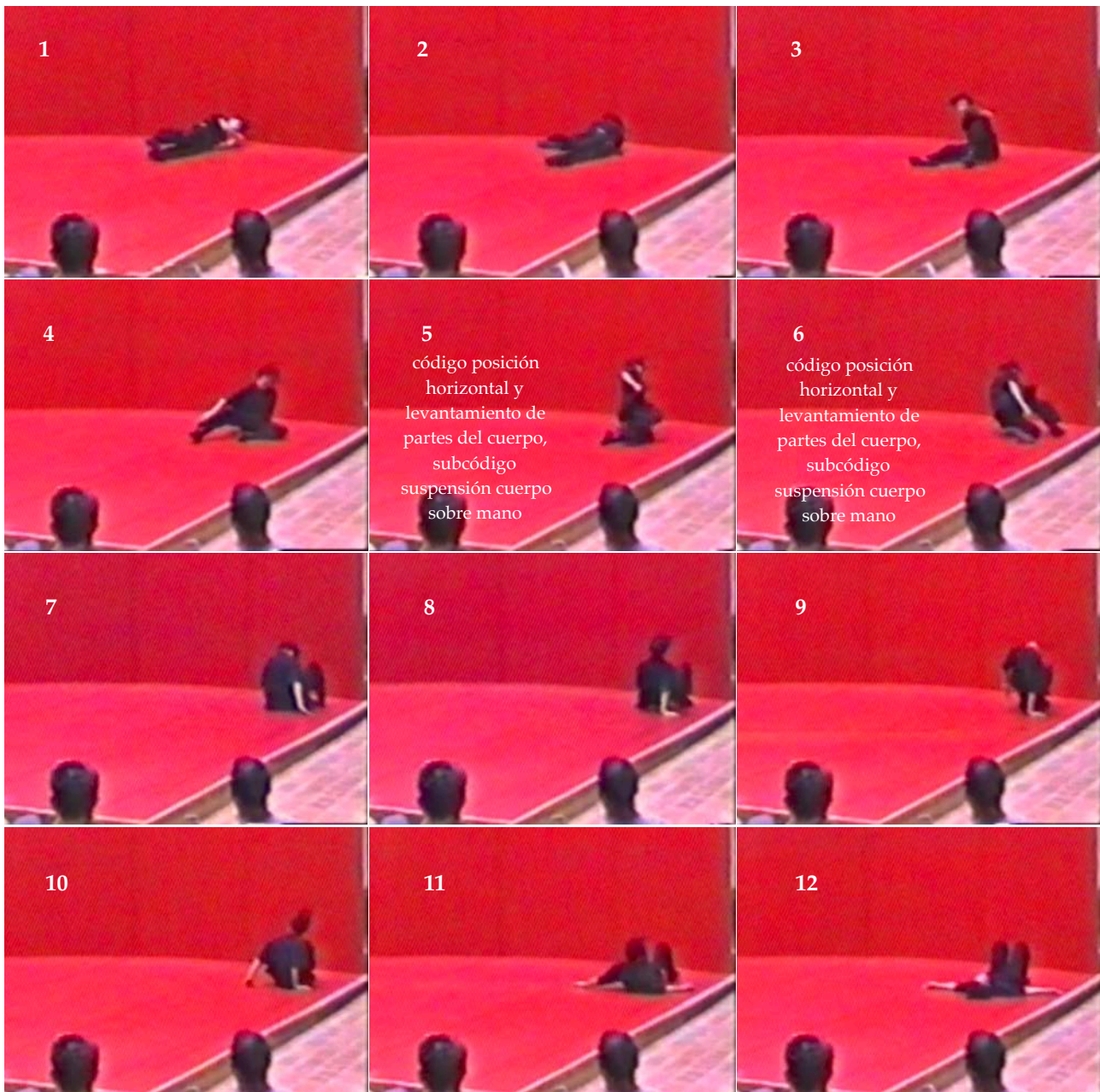
Tras el giro centrífugo, el bailarín rueda dos veces en el suelo en posición horizontal, dirigiéndose hacia el extremo posterior izquierdo de la escena (ver figura P 13).

Tras rodar, se incorpora a la vertical al estilo que ya antes vimos dentro del **subcódigo subida gradual** (de posición baja a posición media, de posición media a posición alta mediante distintos pasos con diferentes apoyos), que a su vez pertenece al **código subida desde el suelo**, y está dentro de la **categoría desplazamiento vertical respecto al suelo** (ver figura P 14).



Figura P 14 - Secuencia de la subida gradual a la vertical, mediante distintos pasos con diferentes apoyos

Tras repetir en ambos sentidos esta secuencia, aplicando un ritmo *in crescendo* como variable constante en cada una de las repeticiones para otorgar dinamismo a la ejecución dancística, el bailarín accede al suelo y cierra la frase con la incorporación de una nueva posición tumbada. En este caso para llegar a ella suspende el cuerpo en el aire contando como único apoyo la mano izquierda (inaugurando un nuevo subcódigo dentro del código posición horizontal y levantamiento de partes del cuerpo, hablamos del subcódigo suspensión cuerpo sobre mano: ver fotogramas 5 y 6 en figura P 15) para cambiar con este impulso la dirección de su postura. Accede así a la posición de espaldas al público sobre tres apoyos, un paso dentro del código trípedo



también novedoso hasta el momento en la pieza que se basa en apoyar los dos pies y la mano derecha en el suelo (ver fotogramas 7 al 10, figura P 15) como paso intermedio para luego entrar al apoyo en cuatro (código cuadrúpedo) de los dos pies y los dos codos (ver fotograma nº 11, figura P 15) y después concluir

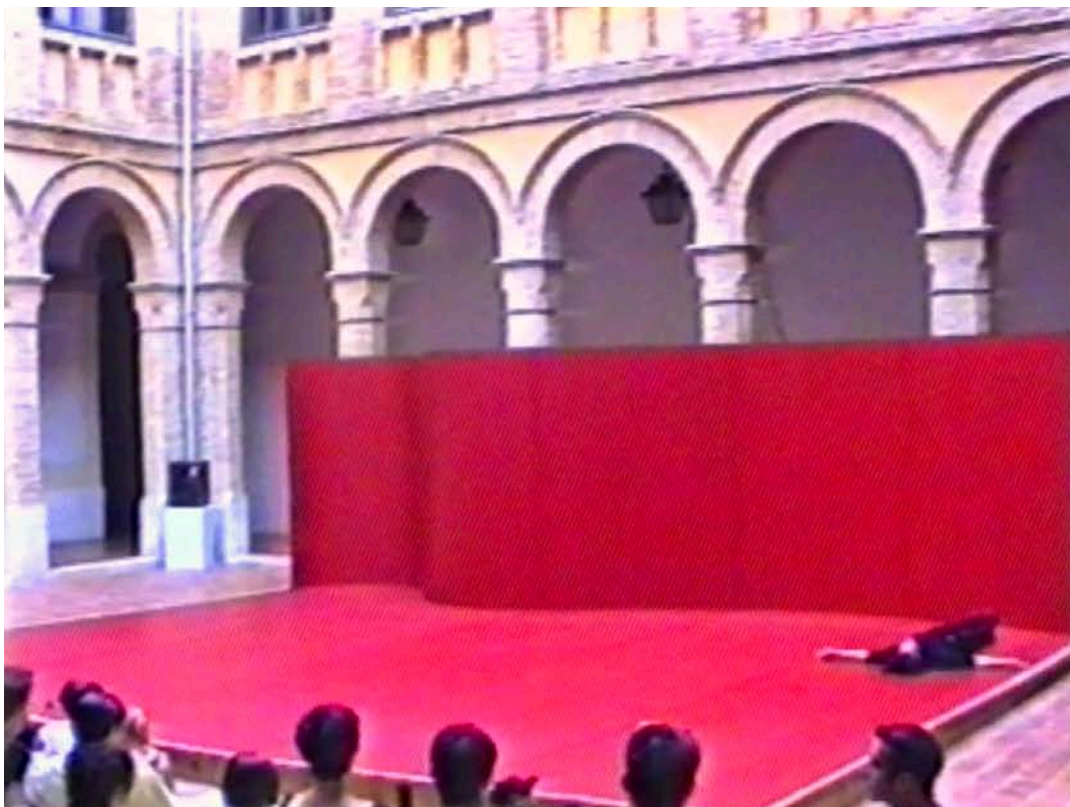


Figura P 16 - Posición tumbado boca arriba

con la posición de tumbado con los brazos extendidos y las dos rodillas flexionadas, dejando la planta de los pies apoyada en el suelo con los talones bien cerca del cóccix (ver fotograma 12, figura P15).

Tras descansar unos minutos en esta posición, el bailarín baja lentamente los pies para situar todo el cuerpo en posición tumbada boca arriba (**código cuerpo tumbado, subcódigo boca arriba**) tal y como podemos ver en la figura P 16.

El bailarín utiliza ahora la variación de una posición anteriormente referenciada dentro de la **Metacategoría de composición coreográfica, Categoría Ángulo de visión del espectador (figura - visor), Código escorzo de cabeza en posición boca arriba** (ver figura P 17). Resulta destacable (esto pertenece al mérito compositivo



Figura P 17 - Posición tumbada boca arriba (dentro de categoría ángulo de visión del espectador (figura-visor), código escorzo de cabeza boca arriba

del coreógrafo) que se trate del mismo lugar donde realizó la misma posición aunque en sentido inverso (antes en escorzo de pies y boca abajo, ahora en escorzo de cabeza y boca arriba), y que el lugar así como ambas posiciones donde se produce este escorzo resalten por una voluntaria y palmaria desconexión visual y de posición escénica del artista respecto al público. Continúa sin haber por tanto contacto visual alguno ni posibilidad de cercanía entre el espectador y el bailarín.

Desde aquí comienza una danza de hombros que consiste en levantarlos despacio y alternadamente sin despegar ninguna otra parte del cuerpo, y que el bailarín repite insistentemente aumentando la velocidad y consiguiendo que el incremento de repeticiones a una cierta rapidez produzca un nuevo movimiento de cabeza que se traslada de lado a lado de manera vertiginosa.

Este **movimiento de suelo sin traslación o independientemente del desplazamiento (categoría)** entra dentro de un **código de zarandeos/sacudidas/vibraciones/agitaciones** del cuerpo del bailarín, y desde esta perspectiva de escorzo de cabeza respecto al público produce una visión singular de este movimiento (ver figura P 18).



Figura P 18 - Secuencia del zarandeo de hombros del bailarín

Cuando termina la secuencia tras llegar al máximo nivel de rapidez, el bailarín para en seco. Levanta las rodillas dejando las plantas de los pies cerca del cóccix en el suelo. Aquí inicia una nueva secuencia de movimientos, que combina las posiciones trípedas y cuadrúpedas sin desplazamiento.

El primer paso de esta secuencia es un levantamiento o incorporación del tronco superior con apoyo de los codos (ver figura P19), que el bailarín realiza siguiendo el siguiente procedimiento:

- incorporación del cuerpo superior por abdominales para quedar en posición trípeda sobre codo derecho. La mano izquierda parece apoyarse en el suelo, pero en este preciso momento simplemente dibuja una perpendicular en línea recta que equilibra el peso volcado en el lado derecho, por lo que tan solo acaricia

la superficie del suelo sin cargar peso alguno del cuerpo en ese lado. Así pues, este paso puede referenciarse respecto al movimiento dentro de la **categoría desplazamiento vertical respecto al suelo, código posición horizontal y levantamiento de partes del cuerpo, subcódigo subida de pecho;** y respecto al apoyo del cuerpo en el suelo, podemos referenciarlo dentro de la **categoría área de contacto del cuerpo con el suelo, cuerpo recostado (con apoyo de codos), subcódigo boca arriba.**

- desde esta posición trípeda, reposa el codo izquierdo en el suelo, construyendo una figura simétrica de cuatro apoyos. Este paso puede referenciarse de igual manera que el paso anterior, la única diferencia radica en que ahora se trata de una posición cuadrúpeda.

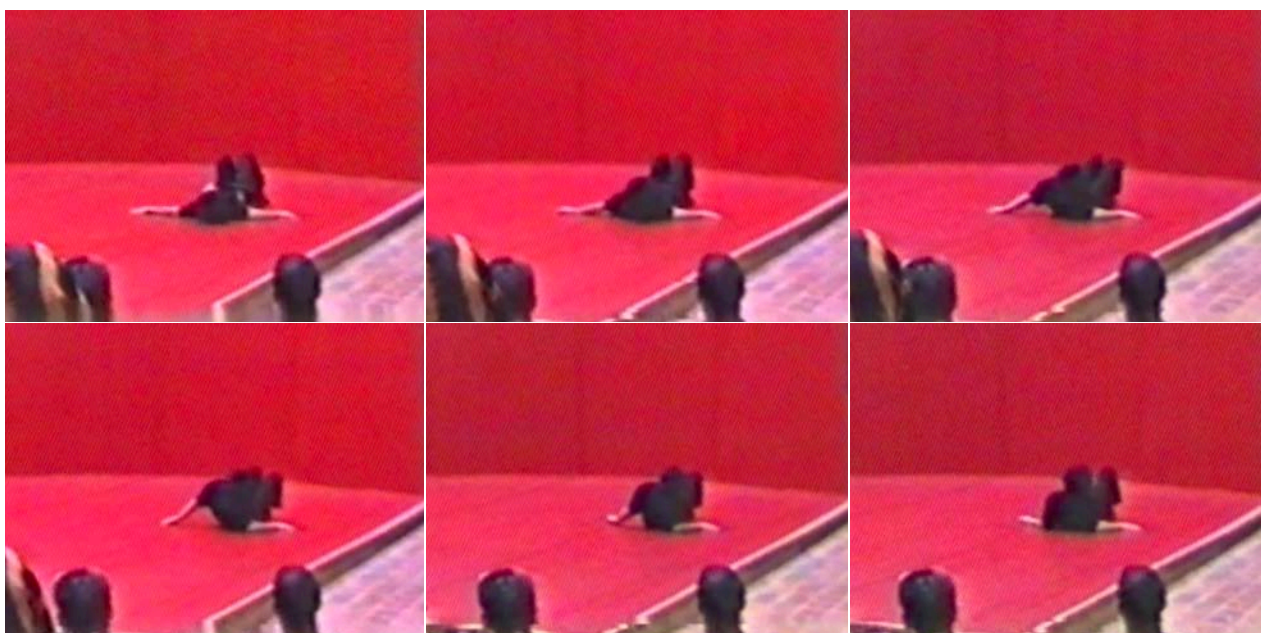


Figura P 19 - Levantamiento parcial del tronco superior para quedar en posición cuadrúpeda sobre codos y de espaldas al público

A continuación, la segunda parte de este levantamiento (ver figura P 20) se produce de la siguiente manera:



Figura P 20 - Segunda parte del levantamiento que concluye en posición cuadrúpeda (sobre las dos manos y los dos pies)

- el bailarín vuelca su peso sobre el codo izquierdo, llevando la cabeza hacia este lado para permitir la extensión del brazo derecho que ahora apoya la mano en el suelo.
- desde aquí, el bailarín despega el codo izquierdo del suelo, y tras quedar en apoyo trípodo por un instante, deposita la mano izquierda en el suelo para quedar en apoyo cuadrúpedo (las palmas de las dos manos y los dos pies en el suelo).

Esta posición introduce un paso trípodo mediante el balanceo del cuerpo. Los dos pies siempre apoyan en el suelo, pero el tercer apoyo se da alternadamente con la mano derecha y con la izquierda (ver figura P 21). El movimiento de balanceo es otro de los códigos dentro de la **categoría de movimiento de suelo independientemente del desplazamiento** que conviene resaltar, puesto que en el caso de esta pieza lo veremos mas veces y en diferentes versiones (inserto en secuencias con y sin desplazamiento).

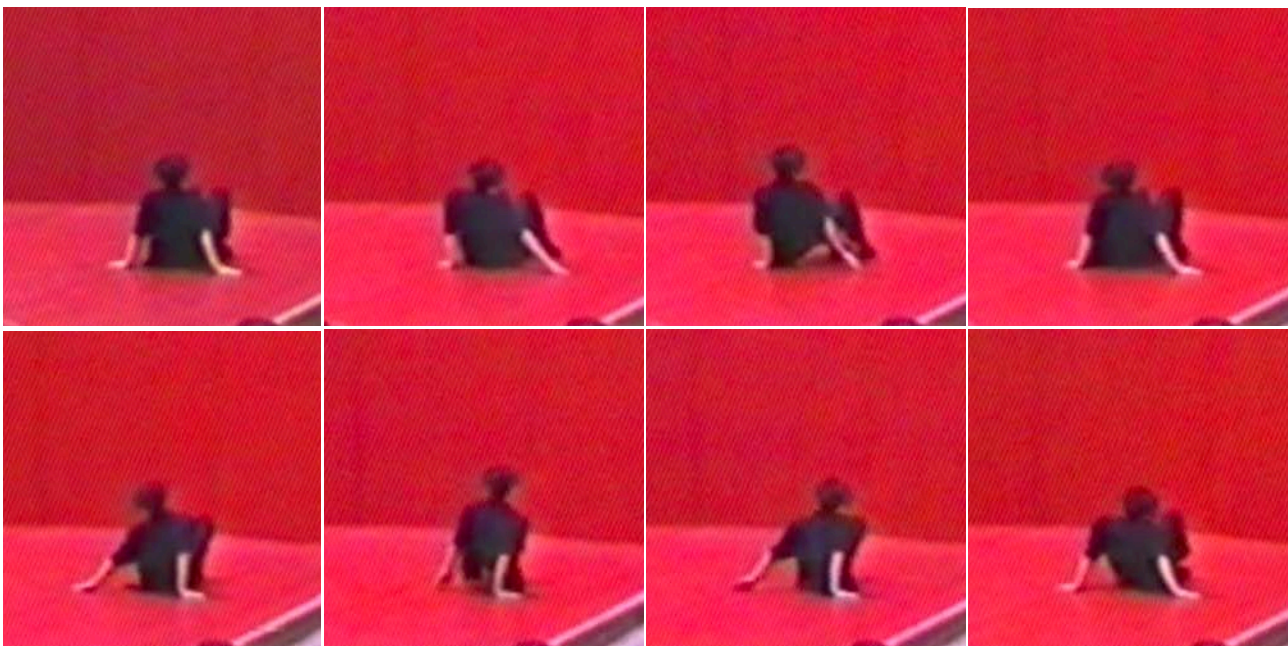


Figura P 21 - Secuencia del balanceo con posición trípoda alternada (de apoyo de mano izquierda a apoyo de mano derecha y así sucesivamente)

Tras alcanzar esta posición, el procedimiento de la secuencia completa sigue el mismo esquema de repetición (de la posición de suelo boca arriba al levantamiento en posición cuadrúpedo y viceversa en sentido contrario) y la misma dinámica de incremento de velocidad (de lento a rápido) que en las secuencias anteriores.

Como decíamos anteriormente, el balanceo será un tipo de movimiento que se reproducirá en esta pieza desde distintas posiciones y variaciones de movimiento. Uno de los balanceos que aparecen a continuación es el producido desde la posición boca arriba con las piernas flexionadas, los talones cerca del cóccix y los brazos abiertos en cruz. Desde aquí el bailarín realiza una torsión desde la cadera que hace que las rodillas vayan de un lado a otro tocando suelo alternadamente (ver figura P 22).

Otro de los balanceos que acontecen en la pieza se produce a continuación, cuando el bailarín gira por caderas hacia su izquierda para avanzar en su desplazamiento, y queda boca abajo. La postura desde la que

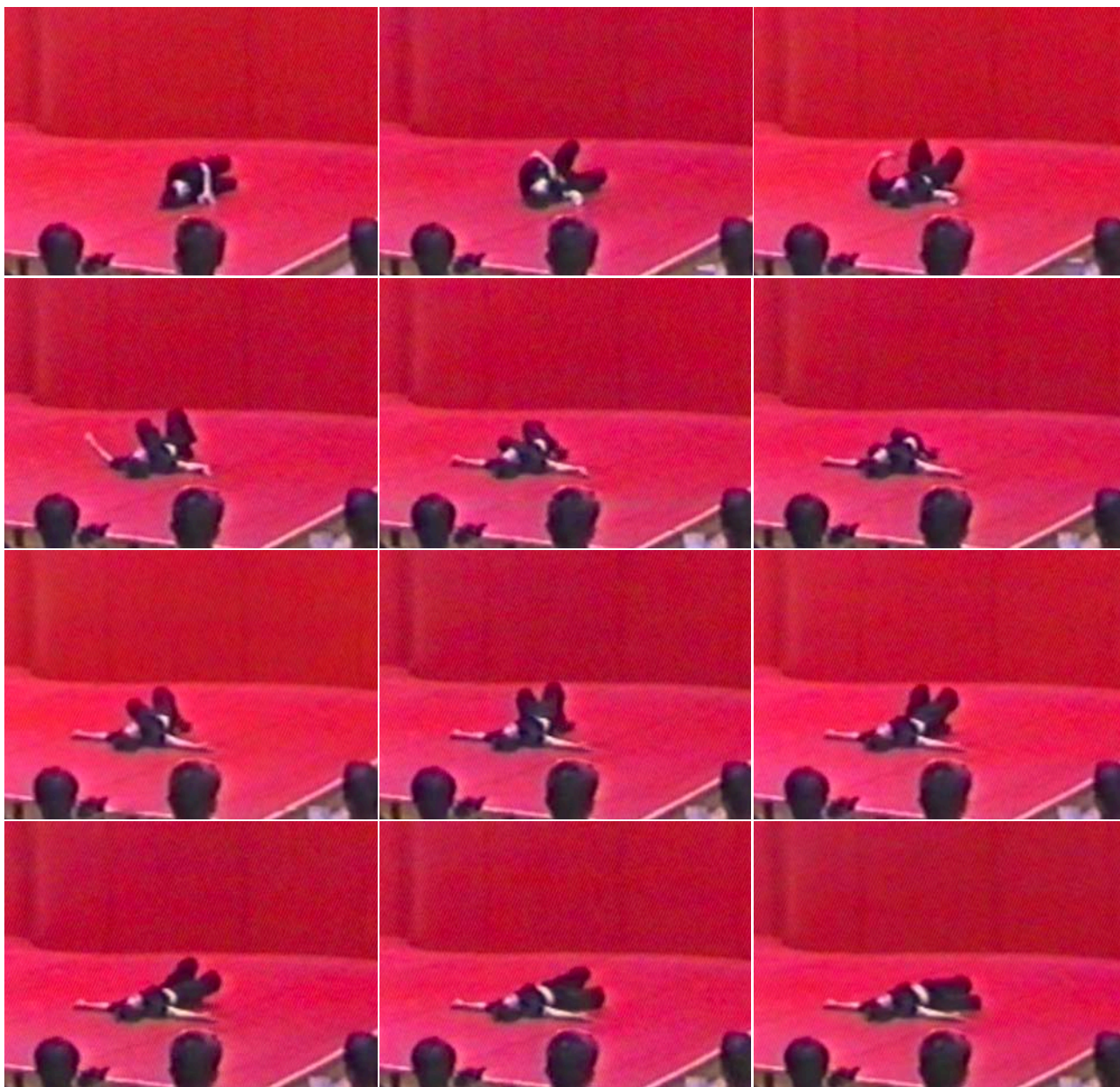


Figura P 22 - Secuencia del balanceo de rodillas desde posición tumbado boca arriba

inicia el siguiente balanceo mantiene la parte central del cuerpo en contacto con el suelo, y los dos extremos del cuerpo (pies y cabeza) en suspensión. Para que esto ocurra, eleva el tronco superior con el soporte de las palmas de las manos en el suelo situadas a la altura del pecho, y la parte inferior de la pierna flexionada por la rodilla produciendo su elevación en un ángulo de 45 grados respecto al suelo. Entonces, las piernas realizan un balanceo que simula el descrito anteriormente con las rodillas pero en este caso el movimiento surge desde los pies, como podemos comprobar en la secuencia de la figura P 23.

Un último movimiento de balanceo es el que reproduce el bailarín en la siguiente figura. En ella aparece en posición cuadrúpeda con las extremidades extendidas, el tronco y cadera elevados respecto al suelo y boca

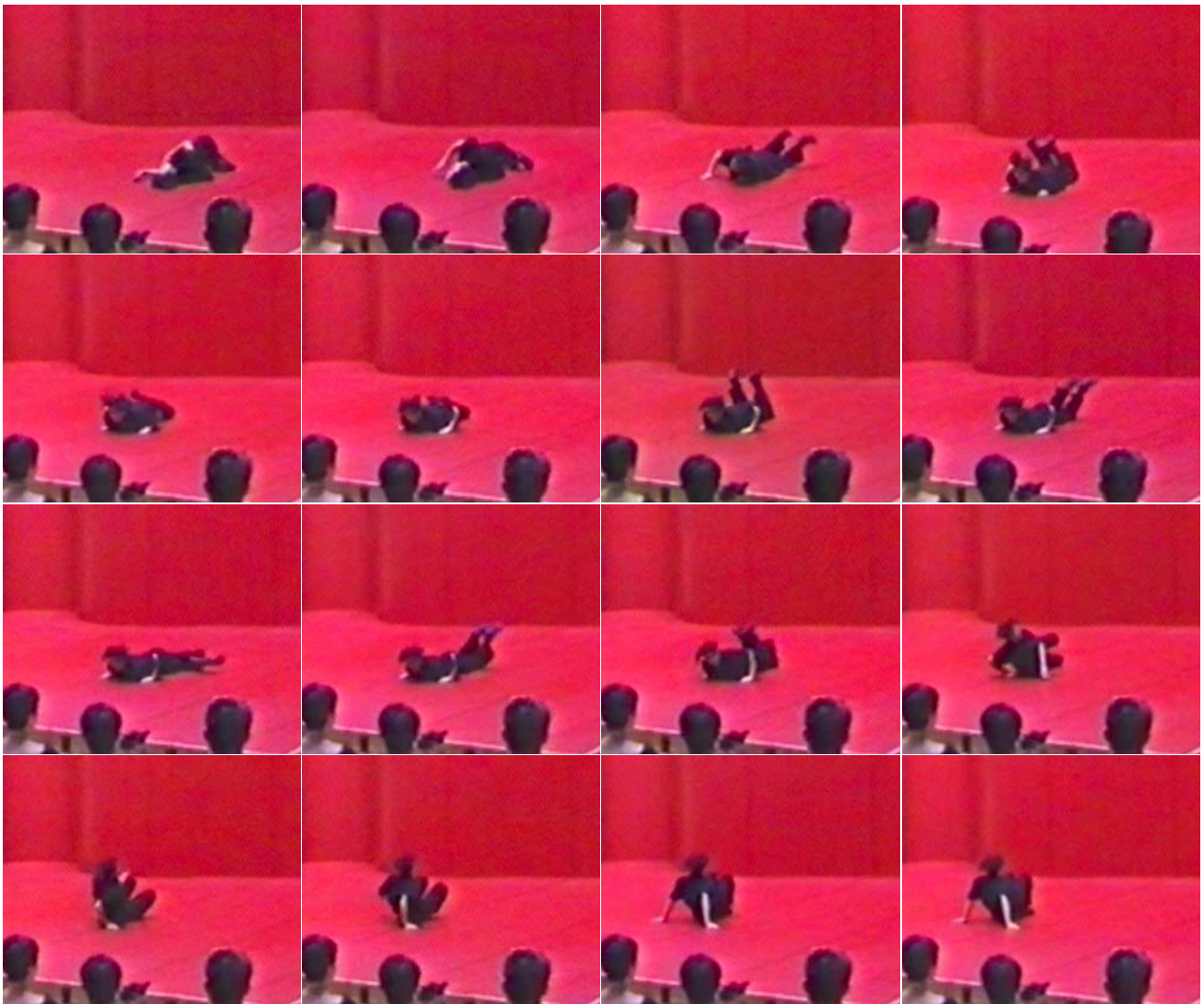


Figura P 23 - Secuencia del balanceo de piernas desde posición boca abajo



Figura P 24 - Secuencia del balanceo cuadrúpedo en posición boca abajo sobre extremidades extendidas con respecto al suelo

abajo. A diferencia de los anteriores balanceos, este sí que supone un movimiento *per se*⁴, puesto que el bailarín lo aprovecha como un paso de desplazamiento (y por lo tanto, debemos referenciarlo dentro de otra **categoría**, la de **desplazamiento horizontal respecto al suelo, código cuadrúpedo**). El movimiento parte de la cadera, la posición de las manos en el suelo señala las dos direcciones posibles (a la izquierda o a la derecha del bailarín), y el balanceo se produce en sentido lateral. Con este paso el bailarín cruzará la parte posterior del escenario de extremo a extremo (ver figura P 24).

Otro de los movimientos a destacar en esta pieza son los saltos, subcódigo que forma parte de la **categoría desplazamiento vertical respecto al suelo, código subida desde el suelo**. Podemos encontrar saltos en misma posición y saltos con desplazamiento. Los dos casos que describimos a continuación forman parte de este segundo grupo, de los saltos que incluyen trayectoria o desplazamiento.

El primer salto que pasamos a describir proviene de la posición cuadrúpeda que justo acabamos de analizar. El procedimiento de este salto registra diversos momentos: un primer instante en el que el cuerpo busca posicionarse y estabilizarse para iniciar el movimiento (fotograma 1, figura P 25); un segundo instante en el que el cuerpo desciende o se acerca al suelo para coger impulso (fotograma 2, figura P 25); un tercer momento, cuando se produce el salto, y en el que vemos como por unas milésimas de segundo el cuerpo se encuentra flotando en el aire (fotograma 5, figura P 25); un cuarto instante en el que aterriza, y para frenar la velocidad y calibrar el equilibrio de pesos vemos como el cuerpo desciende hacia el suelo con el fin de conseguir estabilidad y proseguir el movimiento (fotograma 8, figura P 25).



Figura P 25 - secuencia del salto sobre posición cuadrúpeda

El siguiente salto no suspende momentáneamente el cuerpo del bailarín en el aire sino que realiza el traspaso de apoyo de un pie a otro, pero la ejecución sigue el curso de un giro horizontal de cuerpo cuasi-suspendido en el aire y por esto lo debemos categorizar dentro del **desplazamiento vertical respecto al suelo, código subida desde el suelo, subcódigo salto con brinco/ giro con desplazamiento**. El bailarín parte de la posición

⁴ Hace referencia a la propia definición de movimiento como fenómeno físico que indica el cambio de posición de cualquier cuerpo en el espacio/tiempo y respecto a un punto de referencia, de manera que modifica la distancia de dicho cuerpo con ese punto o sistema de referencia describiendo una trayectoria.



Figura P 26 - Secuencia de salto desde posición cuadrúpeda, visto desde dos perspectivas (frontal y de espaldas)

cuadrúpeda boca abajo, con los brazos extendidos y las piernas en ligera flexión, e impulsa su cuerpo hacia atrás y arriba mientras gira hacia su derecha. La pierna derecha, al igual que las manos, se despegan del suelo y continúan el ángulo que describe este salto suspendidas en el aire. Sólo cuando el bailarín gira lo suficiente a su derecha como para ver el suelo y asegurar así la superficie bajo sus pies, realiza un traspaso del apoyo del pie izquierdo al derecho (ver figura P 26). Este giro entraña riesgo, dado que en cierto momento cuando el bailarín va hacia atrás y gira sobre su espalda deja de ver el suelo, y por eso lo consideramos un tipo de salto con la particularidad del traspaso de apoyos.

Nux Vómica es una pieza cuya estructura coreográfica prima las frases de suelo frente a las bípedas. El principio y el final son los únicos dos momentos en los que el bailarín se encuentra de pie bailando frente a la pared, en cambio toda la parte central e incluso la final que combina frases de pared (bípedas) con suelo se realizan enteramente en posiciones cuadrúpedas, trípedas, posiciones tumbadas diversas, desplazamientos rodando o mediante balanceos, varios giros y saltos que privilegian la composición de suelo. La pieza puede referenciarse dentro de la **meta-categoría de composición coreográfica (respecto al suelo)**, **categoría estructura temporal**, **código descenso/ascenso respecto al suelo como puntuación inicial o final**, y también

dentro de **código separación de acciones/grupos/escenas en el tiempo**. Por otro lado encontramos una rica variedad de escorzos y cambios de sentido de las distintas frases bailadas.

***Fractie* (2003), de Cindy Van Acker**

“Fractie” (2003) es una de las piezas iniciales de la coreógrafa Cindy Van Acker con la compañía *Greffé*. Creada con el propósito de abordar la relación triangular entre el sonido, el movimiento y el ritmo, se estructura en cinco estudios, con el fin de demostrar que “la forma en que nuestros sentidos son estimulados puede ser muy diferente dependiendo del lugar dado a esos elementos (refiriéndose al sonido, al movimiento y al ritmo). Por ejemplo, se puede observar la forma en que un movimiento se modifica escuchando un sonido y ver cómo este movimiento también puede influir en la recepción de un sonido.”¹

Cada uno de estos estudios tiene asignada una situación o estado corporal, un compositor, una duración y un espacio en escena. La idea de escenificar estos estudios, de convertirlos en “objeto” teatral, más allá de pervertir el objetivo analítico de su propósito lo que hace es llevar más al extremo sus límites, para afirmar que “Fractie sitúa el valor de los estudios como punto de partida y de llegada.”²

Analizamos la copia de restitución en video de esta pieza. El inicio de la pieza nos muestra el espacio escénico donde se va a desarrollar la coreografía. Van Acker entra al espacio llevando un pequeño reproductor de música en su mano izquierda. Camina hacia el círculo que se encuentra al fondo del espacio (ver figura VA).

Este inicio es importante porque, como veremos mas adelante, el único momento en Cindy Van Acker camina bípedamente será en las transiciones entre los estudios, así como al inicio de la pieza y al final.



Figura VA - Cindy Van Acker accede al espacio donde va a desarrollarse la coreografía

¹ Traducción mía del texto: “the way our senses are stimulated can be very different depending on the place given to those elements. For instance, one can observe the way a movement is modified by listening to a sound and see how this movement can also influence the reception of a sound.” Recuperado de: <http://www.ciegreffe.org/pieces.php?p=46>

² Traducción mía del siguiente texto: “Fractie places the value of studies as the starting point as much as the finishing one.” Recuperado de: <http://www.ciegreffe.org/pieces.php?p=46>

Efectivamente, la estructura de esta pieza sitúa el caminar entre los distintos espacios donde se van a desarrollar los estudios como la única acción bípeda posible dentro de esta, no siendo por tanto objeto de ninguno de los cinco estudios sino un paso o movimiento de transición. Por todo esto, debemos referenciar esta pieza dentro de la **metacategoría composición coreográfica**, **categoría estructura temporal**, **código uso constante del suelo en posición baja** y también **código separación de acciones/grupos/escenas en el tiempo**.

Cuando llega al círculo, se posiciona en el centro, presiona el botón de play del aparato reproductor y desciende al suelo colocándose en una posición muy precisa (ver figura VA 2).



Figura VA 2 - A la izquierda, acceso de Van Acker al círculo; a la derecha, primera posición de la pieza, en el suelo

Esta primera posición de suelo revela la complejidad constructiva de las formas (en su mayor parte estáticas) que compone Van Acker en la pieza, puesto que a ojos del espectador simula una estructura antropomorfa de tres apoyos cuando en realidad está perfectamente equilibrada en posición cuadrúpeda (ver figura VA 3).

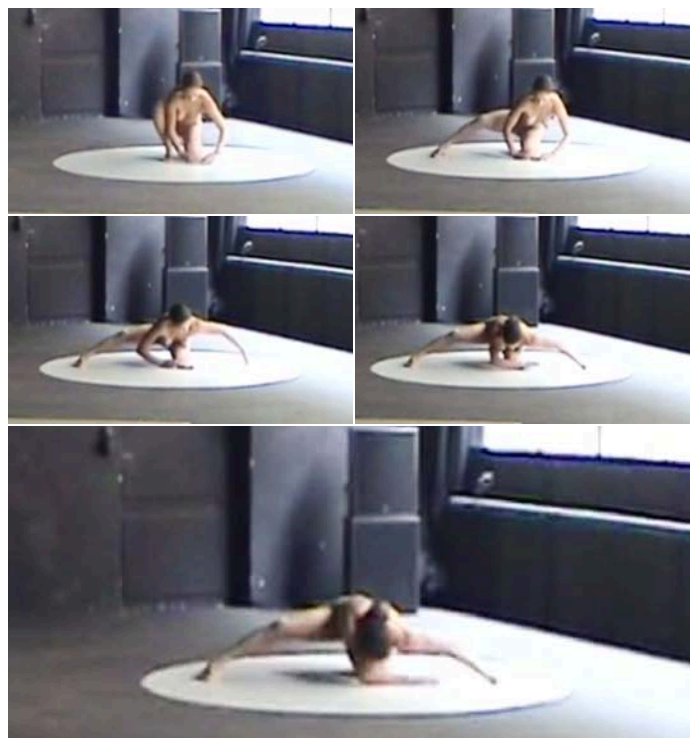


Figura VA 3 - Secuencia de la construcción de la primera figura de suelo

Desde aquí, inicia un leve movimiento con su rodilla izquierda, elevándola y descendiéndola, sin acompañamiento musical. Cuando entra la música, el mismo movimiento leve pasa a hacerlo con el codo derecho. Lo mismo ocurre con el torso, que se eleva levemente siguiendo la estela del movimiento marcado por la rodilla y el codo desde los extremos de esta posición (ver figura VA 4).



Figura VA 4 - Secuencia del movimiento leve ascendente del torso (reflejado en la espalda)

Estas elevaciones y descensos suaves preceden a movimientos oscilantes (ver figura VA 5), que no son sino vaivenes de movimiento cuyo principal motor no es el músculo sino la articulación.

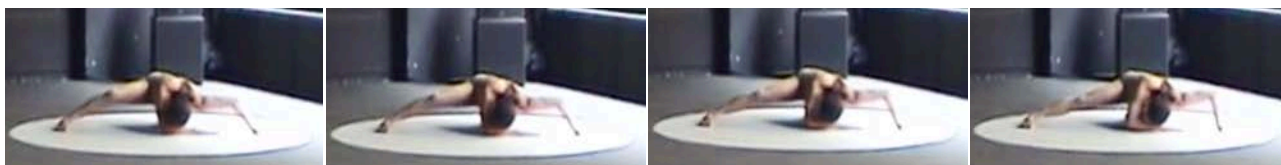


Figura VA 5 - Secuencia del pequeño movimiento lateral, motivado por la extensión de la pierna izquierda

Un mismo ejemplo de este movimiento articular se reproduce a continuación, pero en este caso con el codo derecho que reposa con el antebrazo extendido en el suelo. Aquí la bailarina modifica la posición de la mano 45 grados a su derecha, por lo que desde el codo se mueve el antebrazo completo como si de un parabrisas de coche se tratara (ver figura VA 6). El tipo de movimiento es repetitivo, irregular en su ritmo, emula a la aguja que mide los niveles de presión sonora de un sonómetro cuando mide decibelios (con sus saltos y su vibración permanente).



Figura VA 6 - Secuencia del movimiento articular del codo

La bailarina se incorpora desde la posición plegada para quedar el cuerpo encorvado sobre tres apoyos (rodilla izquierda, puntas de la mano izquierda y planta del pie derecho) dos de los cuales los mantiene estirados en perpendicular al suelo. Desde esta nueva forma inicia un movimiento con su brazo derecho consistente en trazar de igual manera (aleatoriamente, con ritmo irregular e intensidad variada) la



Figura VA 7 - Secuencia del movimiento del brazo izquierdo extendido y de punta sobre el suelo

semicircunferencia que se dibuja desde la punta de la mano izquierda hasta la punta del pie derecho. El dibujo lo realiza con su brazo izquierdo estirado al máximo, la mano forma una punta que acaricia el suelo con este movimiento, y la espalda y la cabeza reaccionan al trazo manteniendo continuidad en la tensión que genera el brazo sobre la superficie del suelo (ver figura VA 7).

Esta incorporación de la bailarina y su posterior descenso a posición plegada las podemos referenciar dentro de la **categoría desplazamiento vertical respecto al suelo, código subida desde el suelo, subcódigo subida lenta**; pero también **código bajada al suelo, subcódigo bajada controlada**.

Tras una serie de frases pequeñas con esta calidad de movimiento, la bailarina realiza un cambio de peso en los apoyos con el fin de iniciar nuevas variaciones del fraseo anteriormente descrito (ver figura VA 8).



Figura VA 8 - Secuencia del cambio de peso en los apoyos, con repetición de algunos de los movimientos precedentes

Desde esta nueva dirección, los movimientos prosiguen la cadena de posiciones generadas por la rotación, el hundimiento y la elevación de las articulaciones. Este primer estudio de Cindy Van Acker entra dentro de la **categoría movimiento de suelo independientemente del desplazamiento, código posiciones fijas, subcódigo trípedo** y también **subcódigo cuadrúpedo**; a esto añadiríamos el **código abrirse / cerrarse** y también el **código zarandeos, sacudidas, vibraciones, agitaciones, balanceos, oscilaciones**.

Huelga decir que a nivel rítmico no hay *acelerandos* o *diminuendos* en los movimientos de este primer estudio, sí que encontramos pequeños gestos que son de naturaleza rápida entremezclados con el resto de los gestos, pero todos mantienen su velocidad respectiva sin incrementarla o reducirla. La pulsación de la frase se mantiene estable, no hay picos de intensidad ni cortes en la acción por lo que se mantiene siempre en un plano de energía constante, invariable.

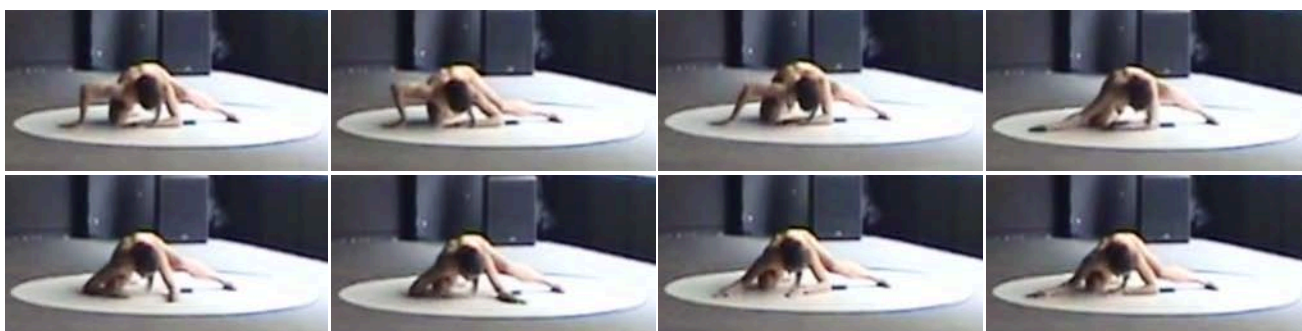


Figura VA 9 - Secuencia de la variación del fraseo con apoyos en el lado izquierdo

Tras este primer estudio, Van Acker se dirige hacia el otro extremo de la escena, justo en el fondo contrario, sitúa en el suelo el reproductor de música y se dirige caminando hacia atrás a un punto determinado de este espacio para acceder a la posición desde la que comenzar el estudio n° 2 (ver figura VA 10).

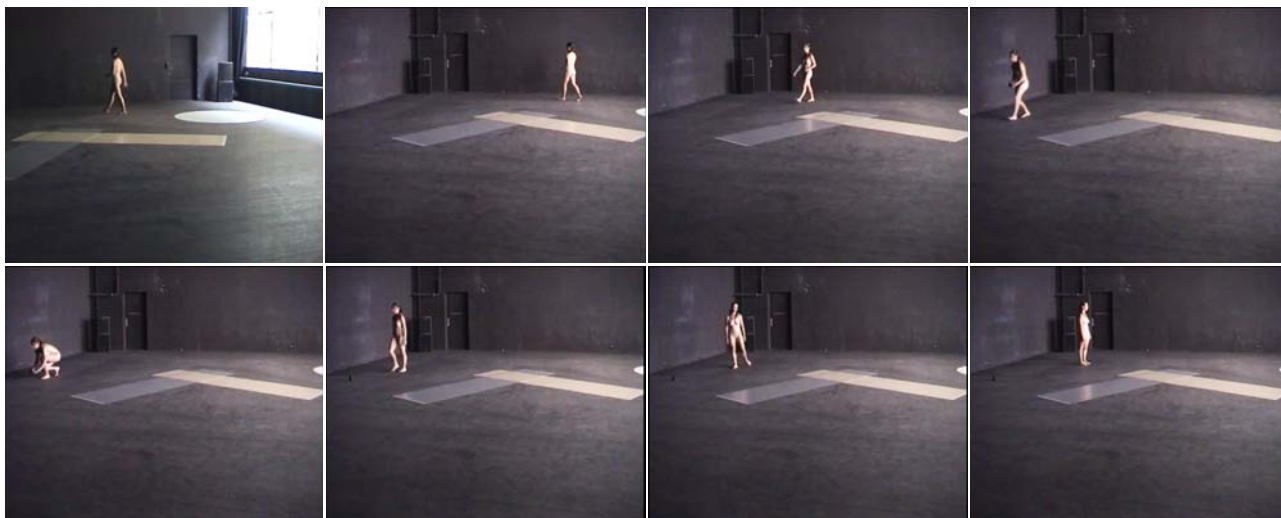


Figura VA10 - secuencia de la transición entre el estudio 1 y el 2, que la bailarina realiza caminando

La posición de suelo inicial, en esta ocasión, nos da la espalda. La bailarina está recostada de lado, y deposita todo el peso del cuerpo sobre su hombro derecho. Para ello, eleva la cadera y la apoya lateralmente sobre el brazo derecho que yace estirado en todo el largo del tronco superior un punto retirada hacia atrás de la espalda y con la palma de la mano abierta mirando hacia arriba; mientras, adelanta la pierna derecha para depositarla flexionada y de lado sobre el suelo (nosotros como espectadores no alcanzamos a verla porque la espalda nos lo impide) y con la izquierda trata de construir un equilibrio apoyando la planta del pie en el suelo y abriendo la posición por la rodilla para asegurar la redistribución de pesos. Por su parte, la cabeza descansa en el suelo por su lado derecho, conformando así el último de los apoyos en esta estructura antropomorfa de equilibrio triangular (ver figura VA 11).



Figura VA11 - posición de inicio del estudio n° 2

La bailarina mantiene esta posición un instante hasta que observamos cómo empieza lentamente a moverse. Aquí da inicio la frase circular en rotación³ que constituye el estudio n° 2, y que tiene 2 secuencias móviles fundamentales:

- rotación de apertura hacia posición boca arriba, que culmina con la postura del puente de inclinación pélvica⁴ (ver figura VA 12)
- rotación de apertura hacia posición boca abajo, que culmina con el cóccix levantado (ver figura VA 13)

El estudio n° 2 consiste en la repetición sistemática de la frase circular, que va pasando de una a otra posición en constante rotación. No hay desplazamiento, y el cambio de los pesos y los apoyos constituyen los puntos de inicio y final de cada secuencia.

La primera rotación hacia posición boca arriba da comienzo con el adelanto de la pierna derecha a ras de suelo mientras que el brazo izquierdo inicia el dibujo de una línea con el brazo extendido por encima de la cabeza. Este movimiento conduce a la cadera a rotar hacia la posición boca arriba, y genera que el brazo derecho (que reposaba extendido y en el suelo a lo largo del tronco) comience a modificar su posición arrastrándose estirado por el suelo justo por debajo del cuerpo superior de la bailarina. El movimiento del brazo izquierdo abre el plexo solar de esta, y con la rotación de la cadera las dos piernas se colocan flexionadas y en paralelo, dejando las plantas de los pies en el suelo alineadas con la cadera y posibilitando así que la pelvis haga fuerza para mantener suspendida la cadera en el aire. Esta inclinación hace que la bailarina encuentre en el área de las cervicales/cráneo (zona occipital-parietal) un tercer apoyo fundamental, puesto que los brazos en extensión no hacen otra cosa más que dibujar el sentido de la circunferencia y equilibrar con ello la posición en constante movimiento (ver figura VA 12).



Figura VA 12 - Secuencia de la rotación de apertura hacia posición boca arriba, que culmina con la postura del puente de inclinación pélvica

³ La rotación es el movimiento de cambio de orientación de un cuerpo o un sistema de referencia de forma que una línea (llamada eje de rotación) o un punto permanece fijo. (wikipedia)

⁴ Es una inversión suave que consiste básicamente en partir de la posición de acostado boca arriba, colocando las plantas de los pies en el suelo con los talones al ancho de los isquiones y las rodillas flexionadas a 90°. La pelvis se mantiene elevada, la parte alta de los hombros y las cervicales reposan sobre la superficie del suelo, los brazos a los costados y las manos boca abajo (esta sería la postura académica del ejercicio, que en un contexto dancístico siempre sufre variaciones como es el caso)

La segunda rotación hacia posición boca abajo se inicia con los brazos extendidos que continúan moviéndose en el sentido de la circunferencia que venían dibujando alrededor del tronco superior, movimiento que obliga a rotar la cadera lateralmente para acompañar la dirección del brazo derecho que ahora pasa en su máxima extensión por encima de la cabeza de la bailarina. El torso empieza a rotar hacia el lado izquierdo y la pierna izquierda se ladea en el mismo sentido, para luego plegarla y echarla hacia atrás como si diera un paso que cruza el espacio creado entre el pie derecho, cuya planta descansa en el suelo, y los glúteos. Este paso es crucial para poder completar la rotación, pues permite alcanzar la posición del torso boca abajo a la bailarina mientras que los dos brazos buscan su posición por debajo del pecho. Esta rotación se completa cuando la bailarina alcanza la máxima elevación del centro de su cuerpo, con el levantamiento de los glúteos y el cóccix apuntando al cielo sostenidos por las puntas de los dos pies cuyas piernas están abiertas para asegurar el equilibrio. Por último, el peso de la parte superior del cuerpo se apoya sobre la barbilla, realizando una fuerte presión sobre la base del cráneo y la zona cervical que se reduce mediante la ayuda de los brazos extendidos sobre el suelo y a lo largo del tronco (ver figura VA 13).

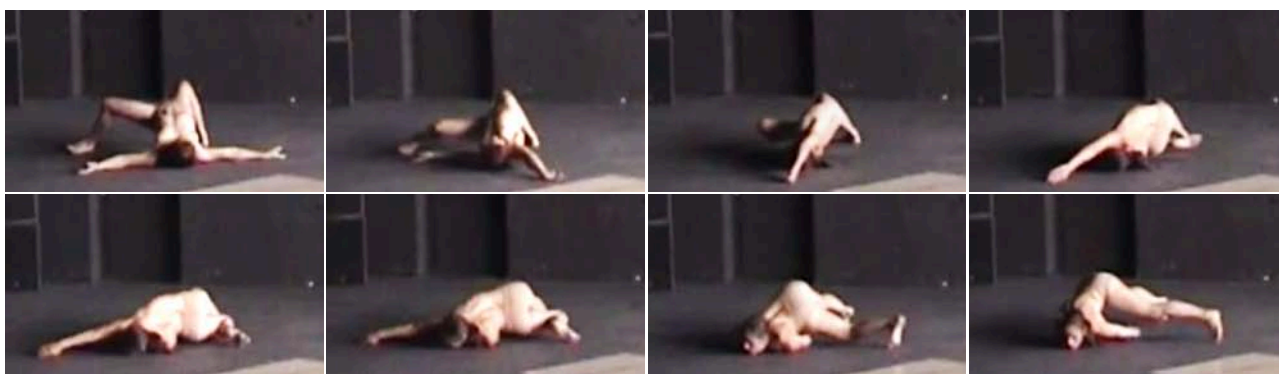


Figura VA 13 - Secuencia de la rotación de apertura hacia posición boca abajo, que culmina con el cóccix levantado

Para unificar estas dos rotaciones y poder realizarlas en continuidad, la bailarina desciende desde esta última posición boca abajo hasta la posición tumbada lateral, desde la que iniciará de nuevo la primera rotación de apertura boca arriba (ver figura VA 14).

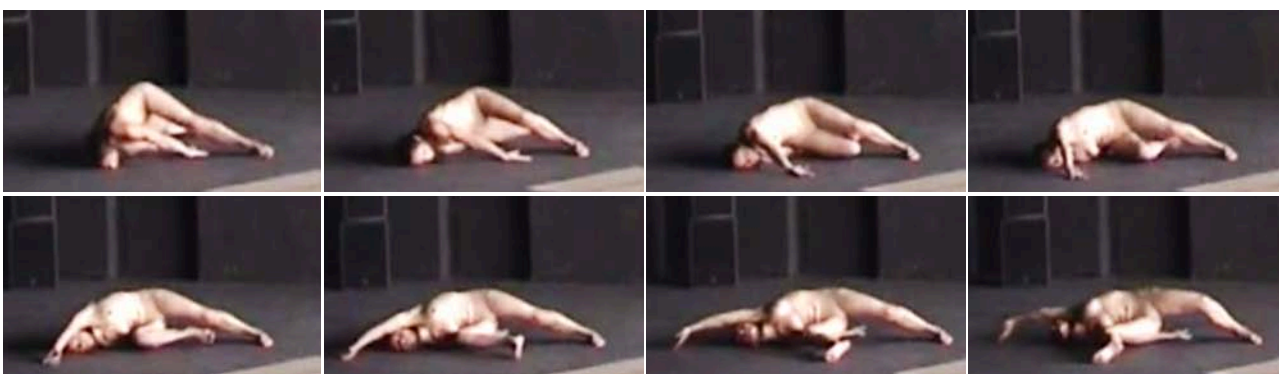


Figura VA 14 - Secuencia de recolocación de la bailarina en posición tumbada lateral para iniciar de nuevo las rotaciones

Este estudio n° 2 tiene un ritmo similar al estudio n° 1, sin *acelerandos* o *diminuendos*. A diferencia del primero, aquí encontramos una constante de movimiento en rotación sin gestos extraordinarios que hace que

todo aquello que se mueve resulte fundamental para el engranaje de la propia rotación. El ritmo en este caso no registra cambios abruptos ni suma o resta pasos, la bailarina gira sobre si misma siempre igual y a la misma velocidad, con energía calmada y lenta pero intenso a nivel muscular. **Si en el primer estudio destacábamos la vertiente articular del movimiento, aquí pesa más la fluidez del mismo.**

De nuevo, cuando acaba el estudio nº 2, la bailarina se levanta para alcanzar el reproductor de música, lo recoge del suelo y se dirige al rincón donde desarrollará el estudio nº 3.

El estudio nº 3 de "Fractie" conduce a la bailarina más al fondo de la escena. Accede al suelo y se sitúa de nuevo tumbada lateralmente, aunque esta vez no queda de espaldas al público sino que le vemos desde la **perspectiva de un escorzo de pies**. Con las piernas plegadas y una encima de la otra, sitúa su brazo izquierdo prensado entre los dos muslos de manera que quedan visibles el antebrazo y la mano desde el punto de vista del público. El primer movimiento de este estudio lo realiza con la pierna derecha, que mueve desde la articulación de la rodilla como si diese una patada. Este pequeño gesto lo mantendrá durante la casi totalidad del estudio nº 3, como un balanceo en el suelo (ver figura VA 15).



Figura VA 15 - Secuencia del balanceo de la pierna derecha en el suelo

En un momento determinado paraliza el balanceo de la pierna e introduce un levantamiento del brazo izquierdo, que se encuentra atrapado entre los dos muslos, movimiento que repite una sola vez en sentido ascendente y descendente para volver de nuevo al balanceo de la pierna (ver figura VA 16). Este mismo gesto se repetirá mas tarde pero manteniendo la posición del brazo arriba unos instantes mientras realiza el balanceo con la pierna derecha por debajo.



Figura VA 16 - Secuencia del levantamiento y la bajada del brazo izquierdo.

Otra de los gestos nuevos viene después, cuando levanta el talón de la pierna izquierda en el momento del balanceo con la pierna derecha, justo cuando acerca las puntas de este pie al talón (ver figura VA 17).



Figura VA 17 - Secuencia de la levantada del talón al paso del pie derecho en el balanceo

Tras este gesto, aparece otro diferente que explora las posibilidades de movimiento de las extremidades implicadas en una postura que precisamente las limita. Es el caso ahora del brazo izquierdo, atrapado entre los dos muslos, que de nuevo repite el gesto del levantamiento con una variación importante. Tras despegarse del suelo, articula el codo para situar el antebrazo en la línea de las piernas, y lo mantiene unos instantes hasta que vuelve a situarlo en posición perpendicular a ellas para acceder al suelo (ver figura VA 18). Esta pequeña variación vuelve más tarde a combinarse con las precedentes que hemos analizado y con otras posteriores que constituyen pequeños gestos articulares, generando un corpus de posibilidades compositivas que combinadas bajo múltiples variables de orden, repetición, extensión y asociación generan una partitura coreográfica muy interesante.

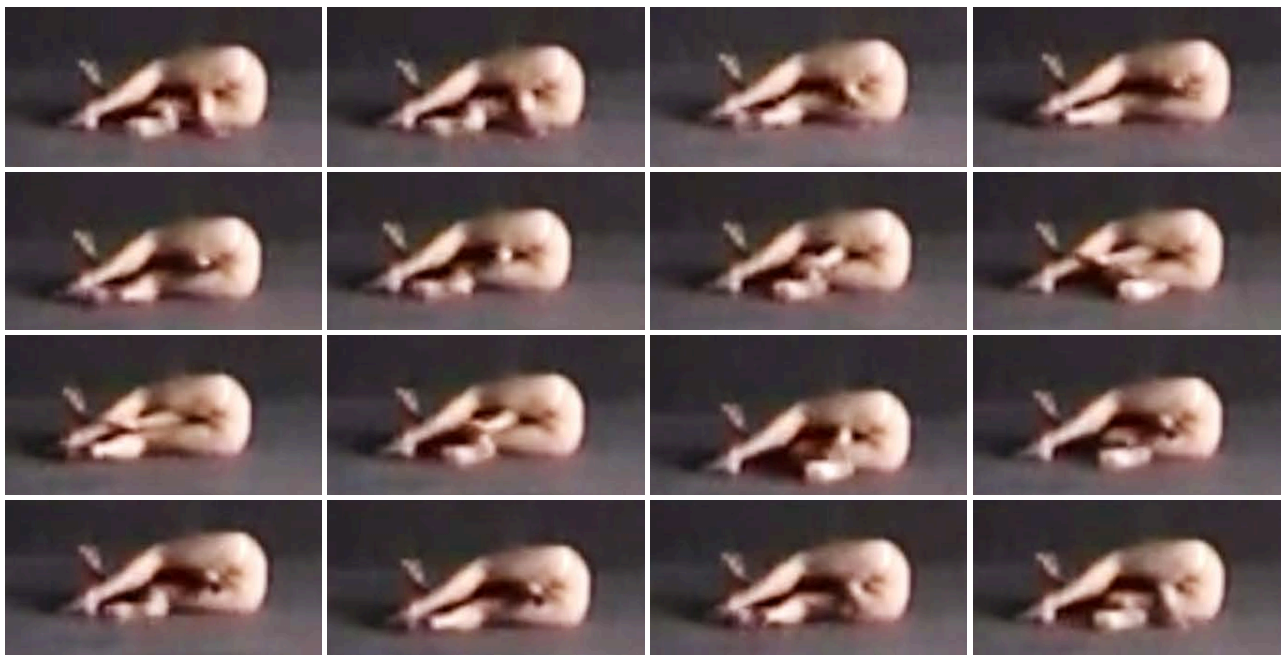


Figura VA 18 - Secuencia de la variación en el gesto de levantamiento del brazo izquierdo, que ahora se alinea con las piernas antes de volver a descender al suelo

Un ejemplo de estas posibilidades compositivas que apuntamos se produce a continuación, con un movimiento/gesto múltiple que implica tanto a brazos como a piernas articulándose en diversas direcciones.

El primero de los gestos supone levantar la mano izquierda del suelo y elevar el brazo que se encuentra atrapado entre los dos muslos, mientras con la pierna derecha mantiene el movimiento de la patada a ras de suelo (ver figura VA 19).



Figura VA 19 - Secuencia primera del movimiento/gesto múltiple

El siguiente gesto implica articular el brazo izquierdo por el codo de manera que se pliega en paralelo a la línea de los muslos, mientras que la pierna izquierda se articula por la rodilla para llevar el talón izquierdo hacia los glúteos. La pierna derecha a su vez sigue marcando la patada (ver figura VA 20).



Figura VA 20 - Secuencia segunda del movimiento/gesto múltiple

Aquí encontramos un gesto cruzado de piernas. Mientras que la pierna derecha, que se encuentra en pleno contacto con el suelo a nivel lateral, realiza un movimiento hacia la extensión de la pierna observamos cómo la pierna izquierda realiza el gesto inverso, movimiento hacia el pliegue (llevando talón hacia glúteos).

Tras este gesto, la bailarina deshace las posiciones de piernas y brazo, colocándolos en su posición original: la pierna izquierda vuelve a extenderse (la pierna derecha, a ras de suelo, también) y el brazo izquierdo abandona la línea en paralelo a los muslos que marcaba tras articular el codo para extender de nuevo toda su longitud en línea con el tronco superior y perpendicular a las piernas (ver figura VA 21).

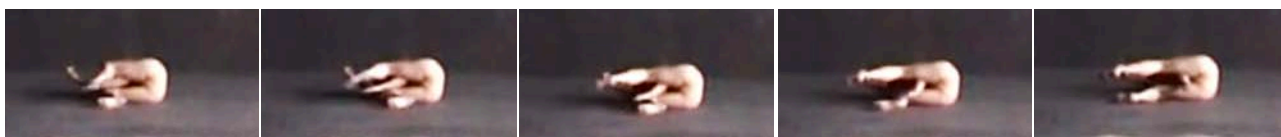


Figura VA 21 - Secuencia tercera del movimiento/gesto múltiple

Por último, el movimiento/gesto múltiple concluye cuando el brazo izquierdo accede a la posición de reposo en el suelo (ver figura VA 22).

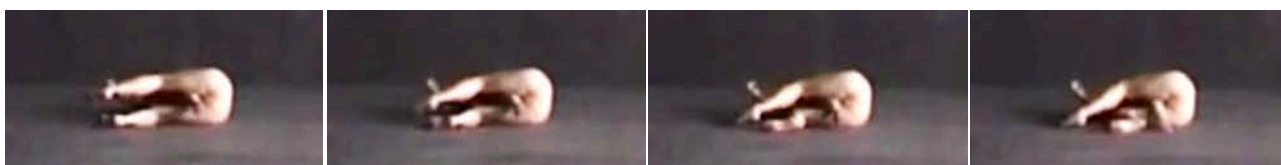


Figura VA22 - Secuencia tercera del movimiento/gesto múltiple

Esta serie de pequeños gestos se repite insistentemente con pequeñas variaciones, como la que se puede observar en la siguiente figura VA 23. Aquí encontramos que el brazo izquierdo sale por encima de los muslos, y accede a la posición original perpendicular a la línea de las piernas pero por encima de estas.



Figura VA 23 - Secuencia de la variación en movimiento de brazo izquierdo sobre pierna izquierda

O el que pasamos a describir a continuación, que introduce la articulación de cadera como novedad dentro de este prisma de movimientos/gestos posibles. Tal y como se aprecia en la figura VA 24, la bailarina simplemente hunde la rodilla izquierda por delante como consecuencia de la articulación de cadera, y esto hace que también levante el talón izquierdo del suelo. El gesto hace visible una modificación leve de la posición de la pierna, que tras hundirla hacia delante de la figura vuelve a la posición inicial.



Figura VA 24 - Secuencia de la variación/articulación de cadera

Otro ejemplo de variación de movimiento/gesto es el que simultáneamente levanta talón izquierdo y brazo izquierdo (ver figura VA 25). Este pequeño gesto múltiple se realiza en un tiempo, el que dura extender y



Figura VA25 - secuencia de la variación en movimiento de levantamiento de talón y brazo izquierdo simultáneamente

volver a plegar la pierna derecha en contacto con el suelo, por lo que **no sólo estamos hablando de variaciones en la gestualidad, sino que también debemos referirnos a las que se producen en relación a la velocidad o la longitud/duración de cada gesto.**

El estudio n° 4 se inicia con la posición que vemos en la figura VA 26. De rodillas sobre la pierna derecha, la pierna izquierda apoya la planta del pie en el suelo formando un ángulo recto con respecto a este. El cuerpo superior reposa encorvado en paralelo al muslo izquierdo y las dos manos se apoyan en el suelo por entre las piernas.



Figura VA 26 - Fotograma de la posición inicial del estudio n° 4

El estudio n° 4 contempla dos planos de movimiento. Por un lado, la rotación del cuerpo sobre un eje situado en el centro mismo del cruce entre los dos rectángulos que forman parte del suelo de la escena. Por otro lado, y como acción simultánea a la rotación constante, se encuentran las distintas secuencias de brazos, manos y piernas que exploran las posibilidades de articulación y dirección de las extremidades en esta posición. En la figura VA 27 podemos observar uno de los múltiples gestos que se realizan en el estudio, en este caso se trata de un cambio de apoyo en el suelo con la mano derecha, que pasa a apoyar de posición palmar a dorsal. Cuando cambia a dorsal, realiza un pequeño deslizamiento hacia atrás y hacia delante con la mano en esta posición, antes de volver a la posición palmar.



Figura VA27 - secuencia del gesto con apoyo palmar y dorsal de la mano

Otro gesto que se repetirá es el que realiza la bailarina con el levantamiento alternado de las palmas de las manos del suelo. Lo hace tanto con la derecha como con la izquierda, primero una y después la otra (ver figura VA 28).



Figura VA 28 - Secuencia de la alternancia del levantamiento de manos

No sólo con las manos, también con el resto de extremidades del cuerpo hay pequeños gestos que la bailarina incorpora para dotar de un vigor rítmico a la secuencia cuadrúpeda. El siguiente movimiento que destacamos es el de la cabeza, que aquí no es más que un gesto compuesto de un giro sobre el eje hacia el lado izquierdo, tal y como podemos apreciar en la figura VA 29.

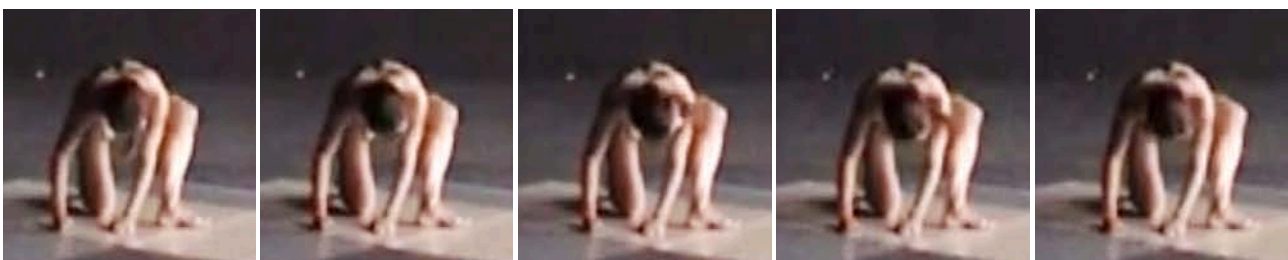


Figura VA 29 - Secuencia del giro de cabeza hacia la izquierda

Otra de las particularidades de este estudio n° 4 es que combina gestos de distintos grupos de extremidades como el que detallamos a continuación. En el movimiento de la figura VA30, la bailarina realiza una rotación de la mano izquierda sobre su propio eje en la posición palmar de la mano en el suelo. En realidad la rotación nace desde el hombro izquierdo, pero el resultado visual de esto supone ver como la mano gira hacia dentro y el codo dibuja un pequeño gesto que pasa de la posición de perfil a la frontal, y vuelta al perfil. Tras esto, e inmediatamente después, realiza un movimiento similar con la pierna derecha; en este caso, rota la pierna 45 grados a su derecha y desde la rodilla en posición arrodillada, con lo que vemos como

desde la pantorrilla hasta el talón se ejecuta un leve movimiento semicircular que arrastra en un gesto de ida y vuelta las puntas de los pies en el suelo.



Figura VA 30 - Secuencia de la rotación de mano izquierda y pierna derecha

El estudio n° 4 mantiene el cuerpo en **posición sobre tres/cuatro apoyos (lo que podría ser un código dentro del estudio de las áreas de contacto del cuerpo en el suelo)** y nunca abandona esta postura durante el tiempo que dura el estudio. El movimiento de esta rotación, dado que se produce sobre el mismo eje, además de ser sin desplazamiento revela un carácter **centrípeto⁵ que se enmarcaría dentro de una posible categoría de movimiento de suelo independientemente del desplazamiento**. Los pequeños movimientos o gestos que realiza con las extremidades tiene distintas formas de ejecución, desde el levantamiento, pasando por el giro y el arrastre. A pesar de tratarse tan sólo de extremidades sin verse implicado el cuerpo completo realizando micro-movimientos, debemos referenciar estos pequeños gestos dentro de una **posible categoría de desplazamiento tanto horizontal como vertical respecto al suelo**.

El estudio n° 5 en la pieza "Fractie" de Cindy Van Acker sitúa a la bailarina en el extremo derecho de la escena. La posición de inicio presenta el cuerpo plegado, en una variación de la postura de postración que mantiene la misma disposición de los brazos y la cabeza (el tronco superior) con respecto al suelo pero introduciendo una novedad en la posición de las extremidades inferiores. En este caso las piernas están plegadas, los talones tocan los glúteos, pero el área de contacto con respecto al suelo no es el músculo tibial de ambas piernas sino el lateral exterior de la pierna derecha. La bailarina **se pliega en el suelo** en una **posición direccional dual**: el tronco superior se sitúa en sentido boca abajo, el tren inferior del cuerpo se sitúa en sentido lateral (ver figura VA 31).

Desde aquí, inicia una serie de contracciones de espalda que hacen que la propia dinámica de estiramiento y contracción se reflejen en los brazos, el cuello y la cabeza. El juego supone una modificación de la postura de

⁵ Definición de centrípeto, ta: del lat. cient. *centripetus*. 1. adj. Que se mueve hacia el centro o atrae hacia él. (consulta: <http://dle.rae.es/?id=8GSS2Cn>)

los brazos, que pasan de estar extendidos sobre el suelo a descansar sobre los codos en un ángulo de 45 grados respecto a este.



Figura VA 31 - Fotograma del plano general de la escena, y plano detalle de la posición de la bailarina

Otra de las partes del cuerpo que reacciona es el pecho, tal y como podemos comprobar en la secuencia de fotogramas de este movimiento (figura VA 32) refleja la acción de estiramiento / contracción⁶ generando



Figura VA 32 - Secuencia de la contracción / estiramiento de la espalda llevada a cabo por la bailarina sobre postura variación de posición postrada en el suelo

⁶ Posible código contraer / estirar dentro de una hipotética categoría Movimiento de suelo independientemente del desplazamiento.

posiciones cóncavas y convexas, y la cabeza corrige mediante una ligera elevación o hundimiento entre los brazos para facilitar el juego de la línea marcada por la espina dorsal. Una vez que los brazos alcanzan la postura idónea para apoyar los codos, los antebrazos ya no se separan o levantan del suelo permitiendo un soporte del tronco superior fundamental para la correcta ejecución gestual de la espalda.

Incluso cuando realiza un levantamiento de la pierna izquierda desde la rodilla, sin soltar el pie del suelo, la bailarina mantiene los manos sujetas al suelo (ver figura VA 33). Este gesto mínimo tampoco afecta a la cabeza, que se queda en la misma posición boca abajo reposando en el suelo.



Figura VA 33 - Secuencia del levantamiento de la pierna izquierda desde la rodilla sin despegar el pie del suelo

También encontramos el mismo procedimiento de levantamiento/descenso en el codo derecho, movimiento que la bailarina aprovecha para introducir un juego de omoplato derecho que genera nuevos gestos en este brazo (ver figura VA 34).



Figura VA 34 - Secuencia del levantamiento/descenso del codo derecho y juego con omoplato del mismo lado

De nuevo otro pequeño gesto dentro de este estudio nº 5. Ahora la bailarina introduce un giro o rotación de espalda hacia el lado izquierdo, de nuevo sin levantar las manos del suelo (ver figura VA 35). Un procedimiento similar se repite posteriormente con la secuencia de levantamiento del torso de la bailarina desde la posición apoyada sobre codos y antebrazos en el suelo (ver figura VA 36).



Figura VA 35 - Secuencia de la rotación hacia el lado izquierdo del torso de la bailarina sin levantamiento de las manos del suelo



Figura VA 36 - Secuencia del levantamiento del torso de la bailarina con apoyo de los codos y antebrazos en el suelo

Otro levantamiento a destacar, en este caso de los glúteos para quedar sobre apoyo lateral de rodilla derecha con apoyo del tronco superior sobre los codos y cuerpo encorvado para mejor sostén del peso corporal como se aprecia en la figura VA 37.

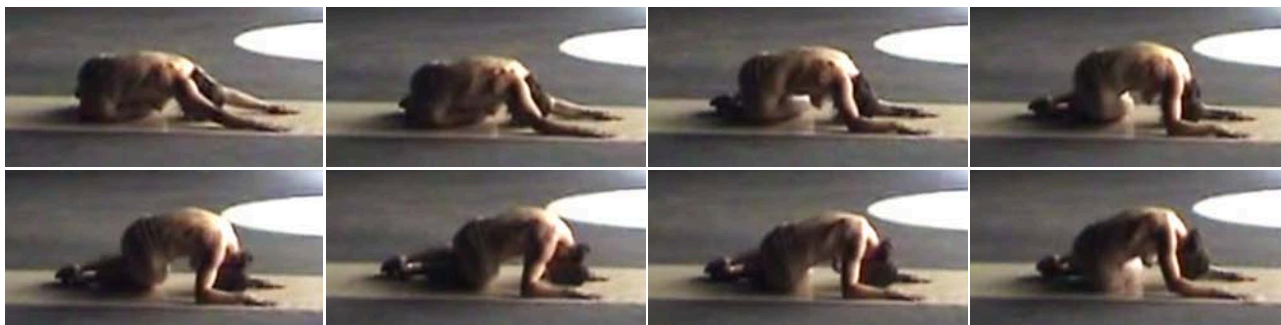


Figura VA 37 - Secuencia del levantamiento de los glúteos para construir una figura encorvada que apoya sobre los codos

En estos ejemplos, así como en el resto de los movimientos descritos en este estudio, la bailarina realiza repeticiones sistemáticas con mayor y menor velocidad, y modificando el recorrido de cada tramo realizada para generar cierto dinamismo en la repetición.

Una manera de romper con el automatismo de los movimientos en este 5º estudio es introduciendo el movimiento de **balanceo en círculos**, que permite descargar de peso a la espalda y genera distintas opciones formales interesantes en un cuerpo estático. Tal y como se observa en la figura VA 38, la bailarina realiza un movimiento continuo y fluido que no varía la posición del cuerpo ni modifica los apoyos, sino que desde la rigidez de esta posición permite inspeccionar las distintas posibilidades de juego rotatorio de la espina dorsal sobre un mismo plano. El dibujo que se observa como resultado de este movimiento se asemeja al espectáculo de las olas y los cambios de nivel de agua en la superficie de un mar movido. Así pues, vemos como la bailarina acerca su cara al suelo, la aleja, desciende el estómago mientras eleva la clavícula, rota levemente el tronco hacia un lado mientras carga el peso sobre el lado contrario... se trata de un tipo de **movimiento que goza del ejercicio de amortiguar y repartir el peso de un lado a otro del cuerpo, en condiciones de movimiento restringidas o limitadas.**

Un movimiento parecido pero en otro nivel se produce posteriormente, cuando la bailarina eleva el cuerpo para quedar en suspensión sobre las dos manos y los dos pies. Desde esta posición, realiza el mismo juego de amortiguación, elevación/descenso o balanceo en círculos e investiga sobre el gesto que nace en la espalda (ver figura VA39).

Uso constante del suelo en posición baja (código) en las partes bailadas o coreografiadas. En cuanto a la estructura de la pieza, hay un **descenso/ascenso respecto al suelo como puntuación inicial o final** (la

bailarina se incorpora del suelo para trasladarse caminando hacia el siguiente punto de la escena donde se desarrollará el siguiente estudio. Se pone de pie y camina tan sólo en estos puntos transitorios.



Figura VA 38 - Secuencia del balanceo en círculos, movimiento fluido de cambio de peso y estudio de las distintas posibilidades de amortiguación de la parte superior del cuerpo en posición estática



Figura VA 39 - Secuencia de la elevación del cuerpo hasta dejarlo en suspensión sobre manos y pies. Desde aquí la bailarina realiza el mismo ejercicio de balanceo en círculos, cambio de peso y estudio de las distintas posibilidades de amortiguación en posición estática en suspensión

Como resumen de esta pieza, conviene señalar la extensión de los gestos y la forma a partir de figuras compuestas en el suelo, la baja velocidad de los movimientos que hace desde aquí dándole una calidad escultórica a su presencia, el peso de su cuerpo que en ningún momento está evitado o falseado, y por

último, destacar, el ejercicio focalizado de libertad de movimientos que propone estando en el suelo, con la mayor parte de las extremidades anuladas porque están actuando como soporte en contacto con el suelo.

***Pneuma* (2014), de Carolyn Carlson**

Esta coreografía de Carolyn Carlson, basada en la obra de Gaston Bachelard “L’aire et les songes” y con música de Gavin Bryars y composición electroacústica de Philip Jeck, es una producción de la Ópera Nacional de Burdeos, con los bailarines integrantes del Ballet residente, y el documento que analizamos es la pieza filmada por Yan Proefrock entre los días 19 y 20 de marzo del 2014 en la misma Ópera Nacional de Burdeos.

El suelo en esta pieza se introduce con el grupo de los bailarines, que entran a escena cada uno con una pequeña alfombra de tamaño individual que emula una porción o suelo de césped. Cada uno de ellos ocupa un lugar en el escenario, y tras desplegar la alfombra se tumban o se sientan sobre ella (ver figura CC).



Figura CC - Fotograma de la escena inicial, con el grupo de bailarines tumbados o sentados sobre la alfombra individual de césped

Tras una primera parte compuesta en su totalidad de coreografías bípedas, en las que se mezclan hombres y mujeres, se produce un cambio de iluminación y la escena se vacía por completo. Entra a escena un bailarín y



Figura CC 1 - Secuencia del salto con giro en paralelo al suelo y acceso al suelo, donde gira sobre posición sentada para terminar arrodillado en posición cuadrúpeda

realiza un salto con giro en paralelo al suelo que concluye accediendo al suelo para girar sobre la postura sentada y quedar arrodillado sobre una pierna con apoyo de las manos en el suelo (ver figura CC 1).

A continuación, entra a escena el grupo de hombres, e inician una serie de cargas en las que uno a uno van siendo levantados por el grupo y trasladados por el escenario en posición de suspensión con respecto al suelo (ver figura CC 2). La carga en **suspensión (código dentro del área de contacto del cuerpo con el suelo)** o el **ser llevado en volandas (código desplazamiento horizontal respecto al suelo)** se convierte en un ejercicio por el que todos los integrantes del grupo pasarán.



Figura CC 2 - Secuencia de la acción de cargar a alguien y trasladarlo en suspensión, o ser llevado en volandas

En una de las múltiples ocasiones en que el grupo carga a uno de los bailarines, y justo cuando se produce el descenso del cuerpo para acercarlo al suelo con el fin de restablecer la posición bípeda, el grupo acerca lentamente al suelo el cuerpo del bailarín para depositarlo en posición tumbado de lado. Se trata de una **bajada al suelo con apoyo (código)** tal y como podemos observar en la secuencia de fotogramas de la figura CC 3.

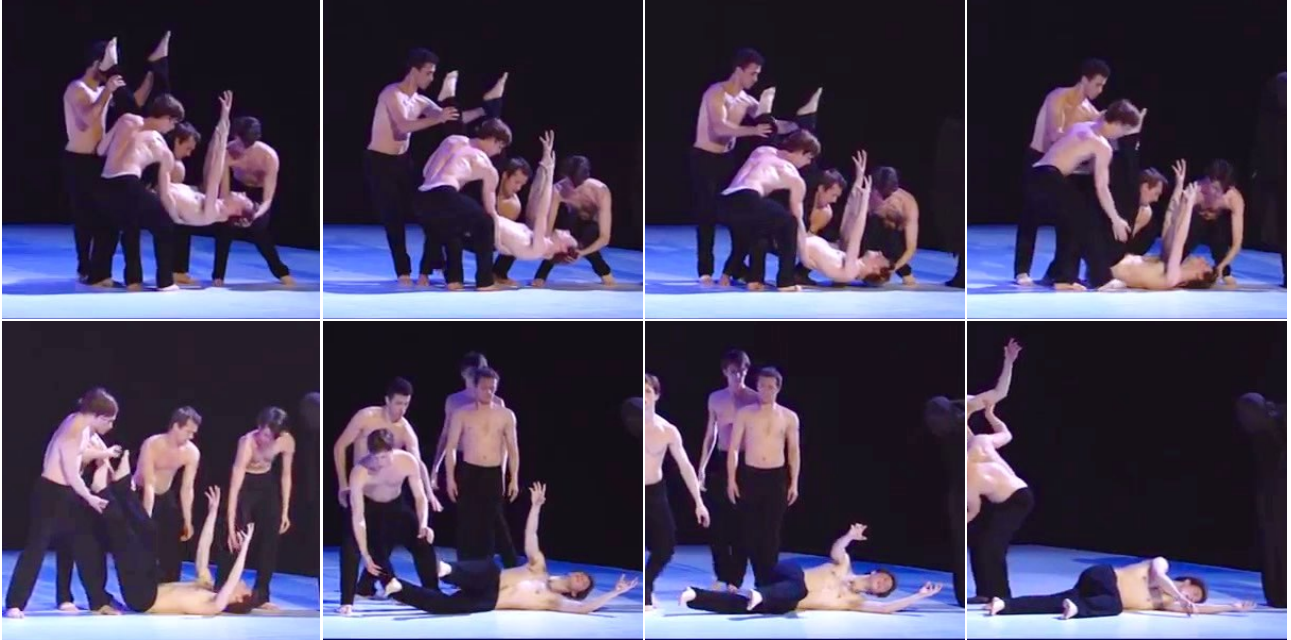


Figura CC 3 - Secuencia de la bajada del bailarín en suspensión hasta depositarlo en el suelo.

Este mismo bailarín es levantado del suelo con el mismo cuidado con que fue depositado anteriormente en él. En ambos casos existe un **código de manipulación** claro (posible código), en el que el bailarín que está siendo transportado, acercado al suelo o levantado de él no opone resistencia ni ayuda en la acción, mas bien tiende a mantener su cuerpo con la justa tensión para facilitar su transporte y el grupo realiza el trabajo de fuerza, disposición y colocación pertinente de su cuerpo.

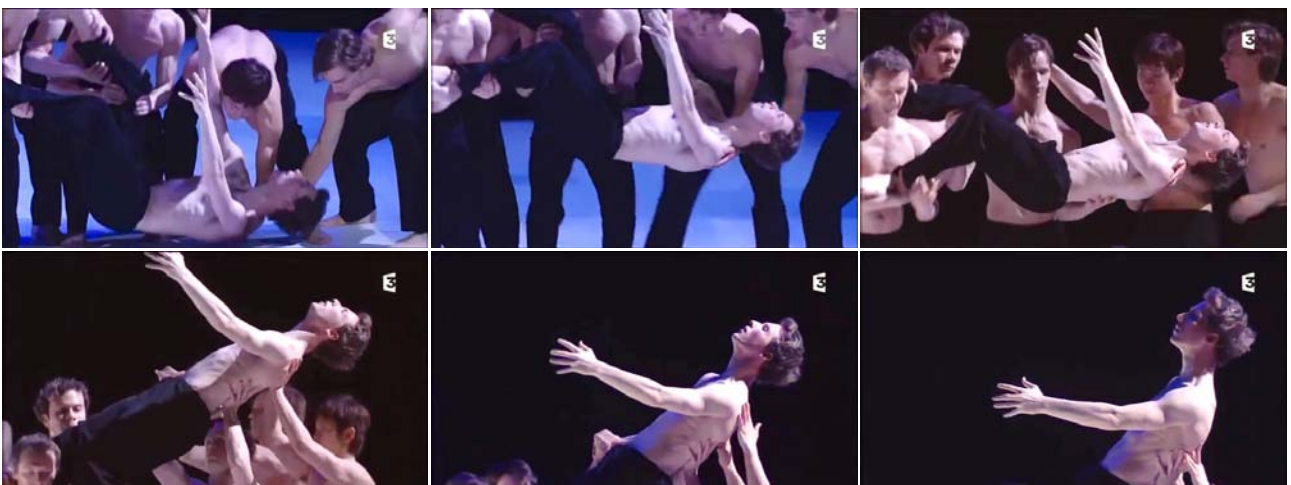


Figura CC 4 - Secuencia del levantamiento del bailarín por el grupo hasta la posición vertical en suspensión

Para el caso que nos ocupa, el grupo levanta el cuerpo del bailarín hasta alcanzar la **verticalidad suspendida (posible código)** como se observa en la figura CC 4, y justo cuando el bailarín recupera el control de esta posición, empieza a caminar.

La acción de caminar desde esta posición vertical en suspensión, y teniendo como único suelo los antebrazos del grupo de bailarines, que conforme avanza la caminata en sus pasos estos van desocupando posiciones de retaguardia y ocupando posiciones de vanguardia para seguir ofreciendo suelo por donde pueda pisar el bailarín suspendido, supone un equilibrio y una preparación física excelentes y modifica la pasividad propia del cuerpo que es manipulado tal y como vimos anteriormente en la bajada y la levantada, convirtiéndolo en una suerte de super-cuerpo que controla su peso, domina el impulso y la destreza de ejecución de la acción de caminar como si efectivamente lo estuviese haciendo sobre el propio suelo (ver figura CC 5).



Figura CC 5 - Secuencia de la acción de caminar sobre los brazos del grupo de bailarines

En el detalle que nos ofrece la grabación de este momento, podemos ver cómo los bailarines colocan sus brazos recogidos con las palmas de las manos hacia arriba por encima del ombligo y bien pegados al tronco, ofreciendo un camino de antebrazos para que el bailarín que camina sienta bien recogida su planta del pie. El suelo en este caso va construyéndose a cada paso que da el bailarín, conforme va avanzando es necesario que el grupo vaya ocupando posiciones por delante en el sentido de su caminata y dejen libre las posiciones por las que ya ha pisado (ver figura CC 6).



Figura CC 6 - Secuencia detalle de la acción de caminar sobre los brazos del grupo de bailarines

Tras este momento, el bailarín deja caer el peso de su cuerpo sobre el grupo de bailarines. Esta **caída en plancha**¹ es amortiguada por los brazos de dos bailarines del grupo, que los levantan para sujetar en su debido momento el cuerpo del bailarín a la altura de su pecho, de manera que este pueda aprovechar el apoyo para dejar caer la pierna izquierda con la que tocará suelo y podrá recuperar el equilibrio (ver figura CC7).

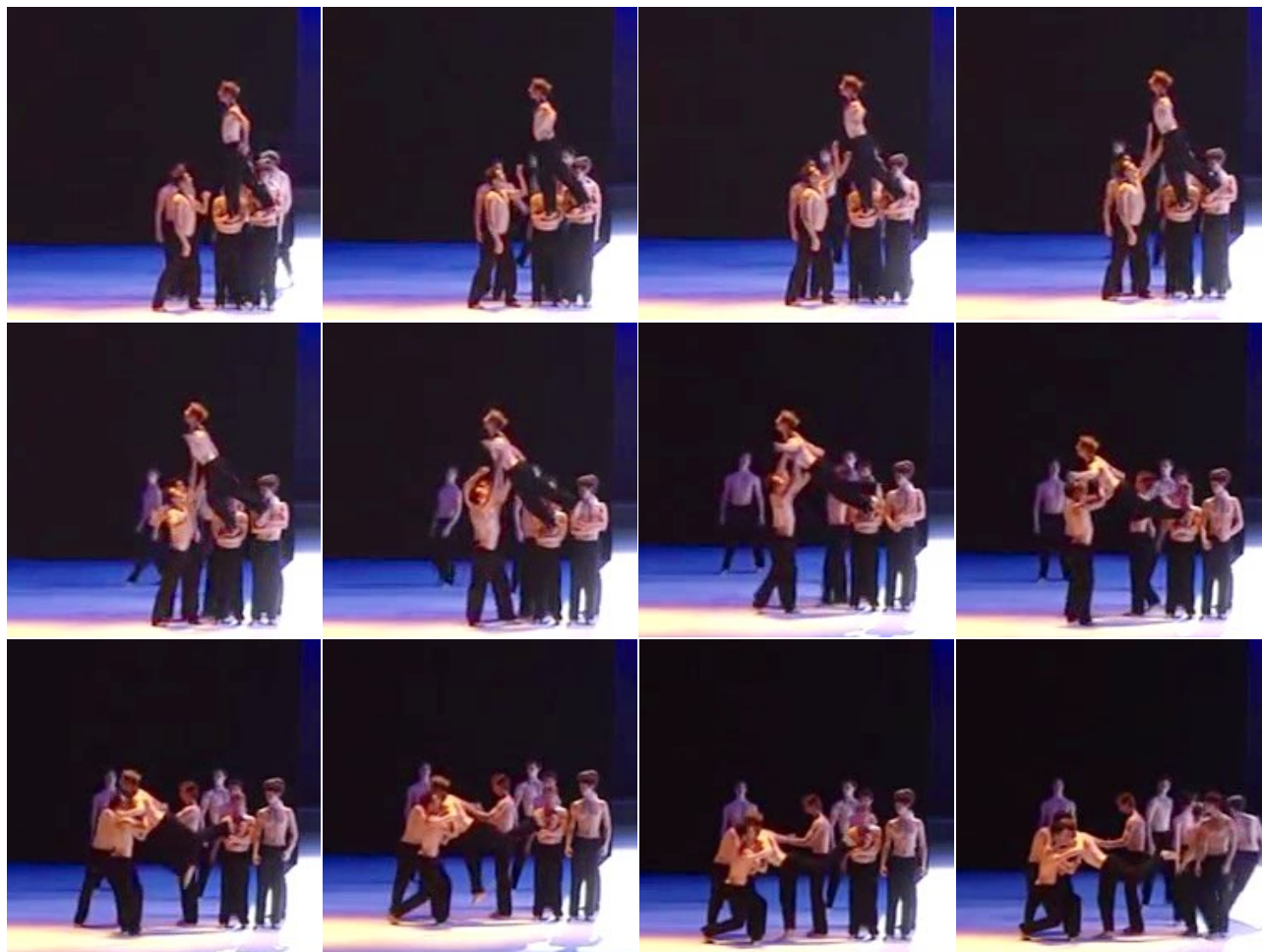


Figura CC 7 - Secuencia de la caída en plancha del bailarín sobre el grupo de bailarines

Otro de los momentos de suelo de la pieza viene marcado por una coreografía realizada por el grupo de bailarinas. Acceden al suelo extendiendo la pierna derecha hacia atrás, llevando las dos manos al suelo. En este preciso instante acceden a sentarse rotando el cuerpo hacia la izquierda, quedando sentadas sobre el glúteos derecho mientras la pierna izquierda queda cruzada sobre la derecha extendida. Pasan la pierna izquierda por encima para deshacer esta posición y quedan sentadas en el suelo (ver figura CC 8).

Una vez ya están en el suelo, inician una secuencia que comienza con un golpe de cabeza hacia atrás que las lleva a la posición de tumbadas boca arriba, desde donde giran sobre el suelo para quedar boca abajo y elevan el tronco superior mediante la extensión de los dos brazos, movimiento que aprovechan para

¹ La caída en plancha es un código interesante dentro del acercamiento al suelo, ya que es la caída con cuerpo abandonado que solamente se puede dar cuando el suelo (en este caso el suelo de manos de bailarines) es blando y acogedor. Esto es esencial en el suelo y sus propiedades mecánicas, porque nadie se tira en plancha sobre un suelo duro.

impulsarla cadera hacia atrás y sentarse de nuevo en la posición inicial. Esta secuencia se repetirá diversas veces (ver figura CC 9).



Figura CC 8 - Secuencia del acceso al suelo del grupo de bailarinas

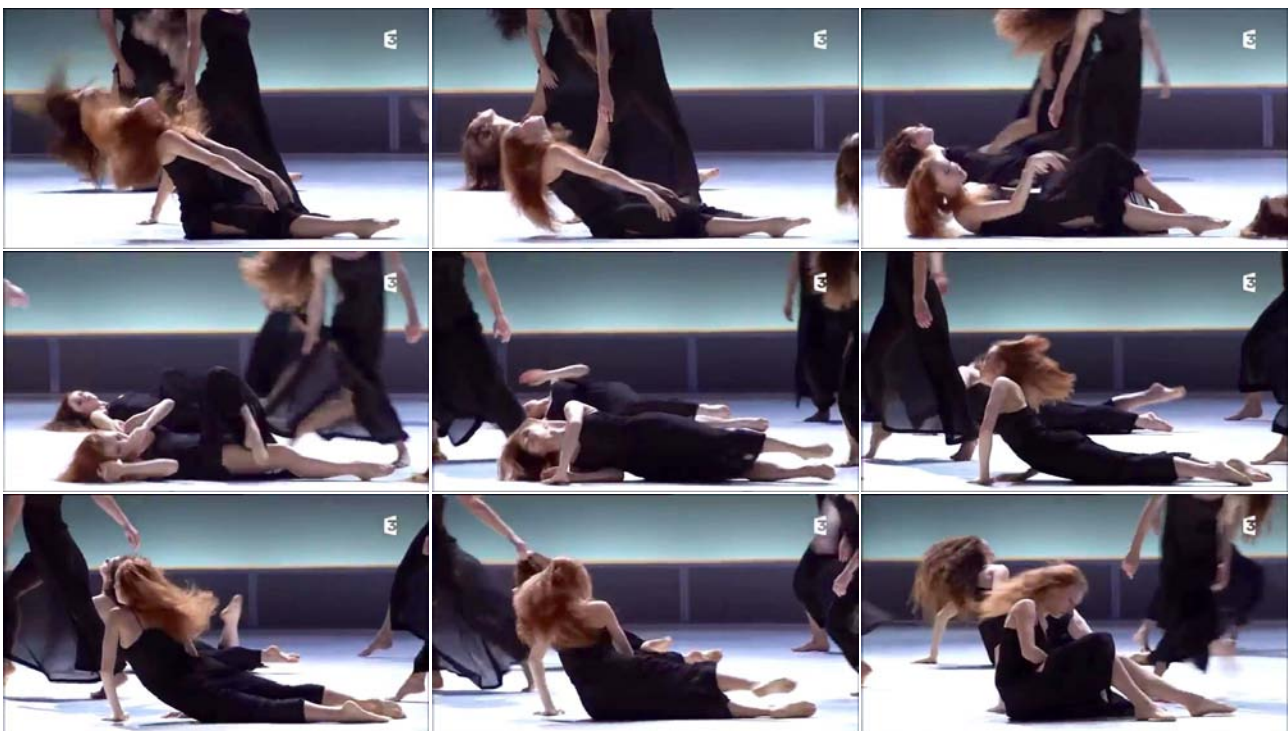


Figura CC 9 - Secuencia del suelo ejecutada por el grupo de bailarinas, y que se repetirá varias veces

La posición **sentada o recostada** también es recurrente en esta pieza (código área de contacto del cuerpo con el suelo), como se puede ver en la composición de fotogramas que supone la figura CC 10.



Figura CC 10 - Diversos fotogramas donde se ven posiciones recostada y sentadas

También hay combinación de posiciones, como en la figura CC 11, en la que podemos ver a un grupo de bailarines recostados sobre las alfombras de césped, mientras hay un dúo en el centro de la escena con un bailarín sentado y una bailarina de pie realizando una coreografía gestual con los brazos.



Figura CC 11 - Composición de fotogramas donde se aprecia una combinación de posiciones tumbadas, recostadas, arrodilladas y sentadas

Hay un uso insólito de las posiciones de suelo o relacionadas con este, y es el juego que establecen los dos bailarines que ocupan el centro de la escena con la silla. En un momento determinado, tanto el bailarín que está sentado en la silla como la bailarina que se sienta detrás de él en el suelo sobre sus talones abandonan estas posiciones para poner su cuerpo en posición horizontal - decúbito lateral en el suelo. Si bien la nueva posición no supone extrañeza en el caso de la bailarina, dado que ahora la vemos tumbada en el suelo por su

lado izquierdo y con el cuerpo rígido sosteniendo la postura, en el caso del bailarín sí que encontramos cierta idea de trampantojo² dado que él sostiene esta postura desde la silla, y verdaderamente da la sensación que nos encontramos ante una imagen visual donde no está del todo clara la evidencia gravitatoria de los cuerpos (ver figura CC 12). Más aún, el hecho de que el cuerpo del bailarín se encuentre suspendido en su mayor parte promueve más aún esta idea de engaño, puesto que la destreza física que muestra soportando el peso del cuerpo con un único apoyo situado en la cadera, intentando mantenerlo alineado en paralelo al suelo sin dejar que la cabeza o los pies caigan por la fuerza de la gravedad hacia el suelo alimenta esta idea ilusoria con gran resultado, tal y como podemos comprobar en la figura CC 13. Lo interesante en esto es precisamente los apoyos y la posición de este momento.



Figura CC 12 - Fotograma del trampantojo visual de los dos bailarines con la posición horizontal paralela al suelo



Figura CC 13 - Fotograma del trampantojo visual invertido

² Ilusión óptica o trampa con que se engaña a una persona haciéndole creer que ve algo distinto a lo que en realidad ve; especialmente, paisaje pintado en una superficie que simula una imagen real.

