

**TFG**

---

**AL BORDE DE LA DANZA**  
**ESTUDIO E INVESTIGACIÓN DIBUJÍSTICA**

**Presentado por Laia Alonso Gil**  
**Tutor: Carlos Plasencia Climent**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**  
**Grado en Bellas Artes**  
**Curso 2015-2016**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

## RESUMEN

El proyecto que a continuación se describe se centra en un estudio dibujístico de la danza, pero dando un sentido distinto a esta, huyendo de la teatralidad y el escenario para encontrar al bailarín como humano en sus fortalezas y debilidades, sus actos más sencillos y su cotidianidad. Todo ello conforma un compendio de dibujos que sin dibujar el baile, este se halla inherente, se respira más allá de la obviedad.

Mediante este trabajo se pretende demostrar las competencias adquiridas en el ámbito del dibujo como medio de expresión artística a lo largo del Grado en Bellas Artes y como el trayecto a través de diferentes asignaturas han ayudado a una mayor comprensión del cuerpo humano y sus posibilidades físicas y expresivas. Asimismo, la práctica personal en la danza contribuye a un mejor desarrollo del proyecto pues proporciona información formal y sentimental desde dentro.

Dicho estudio se organiza en un proceso de investigación subjetiva e intimista dando resultados con diversidad de acabados, siempre utilizando el grafito como técnica empleada y siguiendo una línea de trabajo figurativa, se dejan de lado conceptos abstractos para centrarnos en la realidad del bailarín, para ver lo que su piel y su cuerpo nos cuenta del esfuerzo y dedicación propias de este mundo.

Por último, se han tenido en cuenta obras anteriores las cuales plantean la danza como temática central y se ha realizado una investigación previa de algunos artistas y fotógrafos elegidos que inspiran este proyecto tales como Edgar Degas, Pablo Picasso, Alexander Yakovlev o Annie Leibovitz.

## PALABRAS CLAVE

Danza, dibujo, experimentación, reflexión, subjetividad.

## SUMMARY

The project described below focuses on a drawing dance studio, but giving a different meaning to this, fleeing of theatricality and stage to find the dancer as a human on their strengths and weaknesses, his simplest acts and his everydayness. All of this defines a compendium of drawings without drawing dancing because this is inherent, it breathes beyond the obviousness.

This work pretends to demonstrate the skills acquired in the field of drawing as a means of artistic expression throughout the Degree in Fine Arts and how the trajectory through different courses have helped in a better understanding of the human body and its physical and expressive possibilities. In addition, the personal practice in dance contributes to a better development of the project and provides formal and sentimental information from the inside.

The study is organized in a process of subjective and intimate research giving results with a variety of finishes, always using graphite as technique and following a line of figurative work, leaving aside abstract concepts to focus on the reality of the dancer, to see on his skin and his body what is telling us about the distinctive effort and dedication in this world.

Finally, we have taken into consideration previous works which put dance as a main theme and has done a preliminary investigation of some selected artists and photographers that inspire this project such as Edgar Degas, Pablo Picasso, Alexander Yakovlev and Annie Leibovitz.

## KEYWORDS

Dance, drawing, experimentation, thinking, subjectivity.

## AGRADECIMIENTOS

*A mis padres, que tanto esfuerzo y amor han dedicado a cumplir mis sueños, a hacer posible esta gran etapa de mi vida y a apoyar y compartir mis pasiones.  
Gracias por estar ahí siempre.*

*A la danza, inspiración y maestra de este trabajo. A todos los profesores que con sumo cariño me han guiado a través de ella y me han transmitido, apropiado o no, lecciones de gran valor para mí.*

*Por supuesto, a mis profesores de Bellas Artes, con especial mención a Eduard Ibáñez, Rodrigo Pérez Galindo y a Carlos Plasencia. Este último en calidad de tutor y profesor, pero sobretodo, como hombre entregado a su profesión y pasión a quien admiro. Siempre tuve la sensación de que veías a través de mí.*

*A todos mis amigos y compañeros, a quienes considero mi familia más allá de la puerta de casa. Gracias por hacer las caídas más suaves y por compartir nuestras victorias.*

*Finalmente, y a quién dedico mi trabajo, mi abuelo Joaquín, que en apenas doce años me enseñó el valor de la cultura. Contigo aprendí muchas cosas, pero sobretodo a dibujar. Nunca hubiese estado aquí si tu no hubieras vivido en mí.*

## ÍNDICE

1. Introducción.....	6
1.1. Antecedentes.....	9
2. Objetivos y Metodología.....	13
2.1. Objetivos.....	13
2.2. Metodología.....	13
3. Cuerpo de la Memoria.....	18
3.1. La imagen real como referente.....	18
3.2. La figura del bailarín.....	20
3.2.1. La figura femenina.....	20
3.2.2. La figura masculina.....	22
3.3. El proceso del dibujo.....	23
3.4. El dibujo personal.....	25
3.5. La obra y su carácter.....	26
Conclusiones.....	30
Fuentes.....	32
Artículos.....	32
Audiovisuales.....	32
Audiovisuales online y webgrafía.....	33
Bibliografía.....	34
Catálogos.....	35

# 1. INTRODUCCIÓN

*Dice Mallarmé que la bailarina no es una mujer que baila, porque no es una mujer y porque no baila.*

*(...)*

*La más libre, la más flexible, la más voluptuosa de las danzas posibles, la descubrí en una pantalla en donde aparecían unas medusas de gran tamaño: no eran mujeres y no bailaban.*

*No eran mujeres, sino seres de una sustancia incomparable, traslúcida y sensible, carnes de cristal locamente irritables, cúpulas de seda flotante, coronas hialinas, largas correas vivas que recorren de arriba abajo ondulaciones veloces, flecos y frunces que las medusas pliegan y despliegan mientras giran, se deforman, alzan el vuelo, tan fluidas como el fluido compacto que las ciñe se amolda a ellas, las sostiene por todos lados, les cede el sitio a la menor inflexión y las sustituye en sus formas. Allí, en la plenitud incomprendible del agua, que parece no oponerles resistencia alguna, esos seres disponen un ideal de movilidad y allí aflojan y recogen su radiante simetría. No cuentan con suelo alguno ni con nada sólido esas bailarinas absolutas; no hay tablas de escenario; pero sí un medio donde apoyarse en todos los puntos, que ceden en la dirección que deseen. Nada sólido tampoco en sus cuerpos de cristal elástico, nada de huesos, nada de articulaciones, ni de uniones invariables, ni de segmentos que puedan contarse.*

*Nunca bailarina humana, mujer inflamada, ebria de movimiento, del veneno de sus fuerzas sobrepasadas, de la presencia ardiente de miradas cargadas de deseo, expresó la ofrenda imperiosa del seco, el llamamiento mímico de la necesidad de prostitución, como esa gran medusa, que sacudiendo ondulatoriamente el oleaje de unas faldas festoneadas, remangadas una y otra vez con peculiar e impúdica insistencia, se transformó en sueño de Eros; y, de pronto, apartando todos esos perifollos vibrátiles, esos vestidos de labios recortados, se da la vuelta y se brinda, abierta a más no poder.*

*Pero acto seguido se recobra, se estremece y se expande en su espacio, y se eleva como un montgolfier hasta la región luminosa prohibida donde imperan el astro y el aire mortal.*

Paul Valéry  
Degas danza dibujo

Con este texto de Paul Valéry introducimos el TFG, el cual focaliza su estudio principalmente en el campo del dibujo y la danza, dando prioridad a la figura humana femenina pero incluyendo figuras masculinas también. Aun dentro de esta temática, el proyecto busca una nueva visión de la danza y también una nueva forma de proyectarla, dejando aparte la teatralidad y el espectáculo, la pose y el tópico. De ahí proviene la cita de arriba pues ésta hace alusión a la danza que existe en otros lugares fuera del escenario y que no solamente se aprecia en el retrato de una bailarina al uso. Hay mucha inspiración en dichas palabras, pues la bailarina (y el bailarín) conforman una “inflamación” como dice Valéry de cuerpos rebosantes de fuerza y sentimientos, de movimiento, deseo e intenciones; existe una erótica taimada en el baile, tan inocente en su superficie que hace creer al espectador que se halla en un mundo suave y bello de cuento de hadas.

A menudo, la danza reside en la gestualidad más que en la ejecución de una coreografía y por ello es de mi interés dejar constancia artística de esos pequeños gestos cotidianos y sin aparente razón que hacen a la persona contingente de la danza, como un espíritu que se instala en el cuerpo y que lo mueve y modifica casi sin querer, como una dulce enfermedad.

Es entonces el sentimiento que produce, que atiborra el cuerpo y el cerebro, convirtiendo a la persona en adicta a una serie de sensaciones que se exudan como un halo invisible al exterior del ser y que éste muestra cuando camina u oye una canción, cuando escucha atentamente al director o cuando se enfada, cuando llora de dolor y de impotencia pero también cuando sonríe, cuando el éxtasis recorre sus venas y la piel torna de gallina. La danza no existe si no supone la unión de esa enfermedad obsesiva y a la vez agradecida con el portador abandonado a su fiebre en todas sus consecuencias. Y esas consecuencias son el motivo de mi estudio, como quién disecciona una rana para ver que hay dentro de ésta.

La pregunta es persistente entonces: ¿Cómo dibujar a la medusa, que es la danza en su pureza, dentro de la persona?

Cabe decir el referente supremo que suponen las palabras de Valéry y las reflexiones en sí mismo y respecto a Degas, pues ambos aparecerán a lo largo del proyecto como inspiración y argumento. De hecho, y en cuanto a la técnica escogida, es decir, el dibujo, hay unas palabras de Valéry muy apropiadas que justifican esta elección:

*Hay una diferencia inmensa entre ver una cosa sin el lápiz en la mano y verla al dibujarla. Mejor dicho, se ven dos cosas diferentes por completo. Incluso el objeto que más familiar nos resulte se convierte en otro que no tiene nada que ver cuando nos ponemos a dibujarlo: nos damos cuenta de que no*

*sabíamos nada de él, de que nunca lo habíamos visto de verdad.*

*(...)*

*Ahora hay que querer para ver.*

*(...)*

*Caigo en la cuenta de que no conocía lo que ya conocía: la nariz de mi mejor amiga.<sup>1</sup>*

Son realmente pertinentes estas palabras respecto a la técnica pues existe una analogía entre el concepto de dibujar para descubrir la verdad, el proceso de desarrollo cognitivo y su posterior expresión. Por tanto, el dibujo, en nuestro caso ayuda a comprender y entender de un modo sincero la danza, siendo entendida esta como el objeto de nuestro estudio. Además, ello nos lleva a plantear una nueva cuestión, y es que las cuestiones anatómicas se consideran como parte importante del proceso de estudio.

La realización de los dibujos versa en una cuidada selección sobre papel blanco (marca Gvarro de 160gr) con la intención de crear una obra en serie que tenga aparte de una temática concreta, un sentido visual común. No se ha contemplado la utilización de papeles de color porque se pretende dar un aspecto monocromo, sutil y elegante, de estudio dibujístico cuidado que se muestra a través del grafito como medio y que en ocasiones tendrá distintos acabados, desde el apunte hasta dibujos terminados. El tamaño elegido es de 23 x 32,5 cm, unas medidas relativamente pequeñas dado que la obra tiene un cariz intimista y sentimental que considero apropiado reflejar en un formato de menor tamaño.

El desarrollo o cuerpo del trabajo se divide entonces en dos bloques principales: primeramente, la investigación dentro del mundo de la danza, aprovechando los conocimientos y sensaciones que he obtenido a lo largo de mi propia experiencia para poder trasladarlo al ámbito académico, recopilando información y referentes artísticos que ayuden a clarificar y sustentar el trabajo; y en segundo lugar, el desarrollo de una metodología que sirva al propósito de crear una obra que aúne los conceptos anteriormente mencionados.

Además, cabe mencionar que el proyecto es también una herramienta de reflexión personal sobre la propia identidad, como las inquietudes y la contemplativa del mundo desde mi punto de vista pueden verse reflejadas en una obra artística y perseguir un fin que para mi, no es otro sino la belleza.

---

1 VALÉRY, PAUL. *Degas danza dibujo*, 1938 Nortésur. P. 50.

## 1.1 ANTECEDENTES

Numerosos artistas antes que yo han realizado diversidad de obras relacionadas con la danza y, concretamente, retratando bailarinas. Desde las obras clásicas a la performance moderna, ha existido un interés sustancial en dicha temática pues la mayoría coinciden en que la danza supone un buen medio para el estudio del movimiento, el equilibrio y la belleza. Incluso filósofos como Marsilio Ficino contribuyeron a dar importancia a la representación del movimiento de la figura humana y su filosofía creía que toda forma visible es viva y animada, y el principio de este movimiento es el alma misma. En otras palabras, el movimiento sería el lenguaje del alma. Con ello, Ficino hizo diversos elogios a la danza, en concreto a aquellas más violentas o dionisiacas. Se hablaba entonces de reproducir en las representaciones artísticas el ritmo vital, y es algo que ha continuado desde la antigüedad hasta nuestros días, preocupando a los artistas. También en la época renacentista, los nobles utilizaban la enseñanza de la equitación, la esgrima y la danza para desarrollar las cualidades entonces consideradas más sobresalientes: la fuerza, la destreza y la gracia.



Fig. 1 Edgar Degas 1834-1917

Así pues, continuando con una tradición de artistas renacentistas preocupados por diversas artes (ej. Alberti era arquitecto, pintor, escultor, poeta, músico...), mi proposición se centra nuevamente en esta problemática, la representación artística y plástica de la danza y el movimiento de una forma menos explícita, buscando donde se halla el movimiento del alma como decía Ficino más allá de la teatralidad.

Si ahondamos en estas cuestiones, descubriremos que el llamado “arte total” es el objetivo de gran cantidad de autores, y aunque mi pretensión no llega tan lejos, si puede servirse de algunos conceptos de éste. Por ejemplo, el norteamericano Alwin Nikolais quien hizo una profunda renovación del ballet contemporáneo, intentaba unir pintura, escultura, música y danza. De modo que esto me lleva a componer escenas que no solo puedan ser tenidas en cuenta por una o más figuras realizando una acción que nos inspire la o a la danza, sino que además aúnen dibujo, danza, arte y, tal vez, incluso vestuario.



Fig. 2 La estrella Edgar Degas 1876-1978v

A propósito de estos conceptos, cabría hacer mención al artista Edgar Degas por su obra la cual no puede separarse de sus famosas bailarinas y su estudio del cuerpo femenino en distintos ámbitos. Degas utilizaba perspectivas insólitas, en ocasiones para que el espectador sintiera que formaba parte de la escena como un observador real, casi a través de una ventana. Este estilo de encuadres y escenas son interesantes bajo mi punto de vista pues el proyecto se enfoca de una forma similar, componiendo escenas en

la que el espectador se siente como un espía, que va descubriendo que hacen los bailarines cuando piensan, escuchan, interactúan, cuando observan el movimiento rotatorio de una de sus muñecas, cuando estiran, duermen o caminan y cuando caen. Así como Degas retrataba a las bailarinas ensayando o en el propio escenario, mi interés deviene en retratar todo lo demás.

Además, Edgar Degas sentía una preocupación por congelar el movimiento de éstas, daba la sensación de que en un momento dado continuarían su “port de bras”<sup>2</sup> o sus pies terminarían el paso que estaban ejecutando, y eso creaba una atmósfera de inquietud y atracción. Las bailarinas no posaban para el artista como aquella que realiza un “arabesque”<sup>3</sup> maravilloso esperando que el fotógrafo haga su fotografía en el momento preciso. La intencionalidad de la obra se halla pues en los momentos en los que el bailarín precisamente no espera ser fotografiado, él o ella no está interpretando, no hay teatro.



Fig. 3 y 4 Edgar Degas, Cuaderno de esbozos, 1880 y siguientes. Contiene 20 dibujos. 43 hojas (22 hojas en blanco) Exhibición online en la Morgan.

Podemos ver el interés de Degas por el estudio del cuerpo y el movimiento no solo en bailarinas interpretando si no en otros momentos que pueden despertar menor interés.

2 *Port de bras* literalmente en francés quiere decir “porte de los brazos”. Es un movimiento o una serie de movimientos de los brazos. Consiste en mover un brazo o ambos brazos de una posición de ballet a otra. O sea, la ejecución de un *port de bras* sucede cuando los brazos pasan de una posición a otra.

3 Una de las posiciones básicas en ballet clásico. Es una posición del cuerpo de perfil, apoyado sobre una pierna, mientras la otra se encuentra levantada detrás y estirada. Los brazos se sostienen en varias posiciones que crean la línea más larga y estilizada. Los hombros se deben mantener cuadrados a la línea de la dirección. Las formas del *arabesque* varían: El método de Cecchetti utiliza cinco *arabesques* principales; la escuela rusa (Vaganova), cuatro; y la escuela francesa, dos.

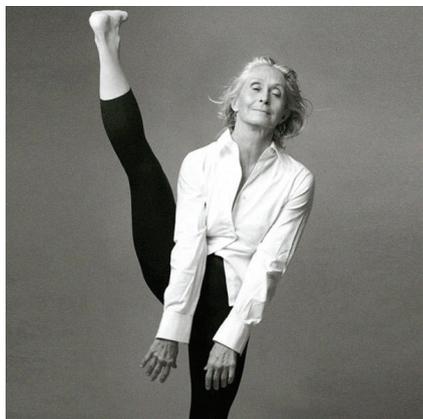


Fig. 5 Twyla Tharp, a la edad de 66 años. Fotografía de Annie Leibovitz.

En referencia a los artistas contemporáneos que han trabajado en esta línea hay un gran número de estos en diferentes campos y técnicas empleadas. La fotografía, por ejemplo, ha supuesto un medio totalmente novedoso para captar el movimiento, tal como Muybridge hizo en sus famosas series, predecesoras del cinematógrafo, captando el movimiento del cuerpo humano caminando, girando, danzando e incluso en sus conocidos caballos al galope. Asimismo, cantidad de fotógrafos han sido captivados por la danza y es mi deber destacar algunos de ellos por su afinidad con mi trabajo tal como la célebre Annie Leibovitz<sup>4</sup>, quien posee una serie de fotografías referentes a la temática que nos interesa. De entre sus muchos trabajos entre los que retrató a bailarines tan conocidos como Mikhail Baryshnikov, no solamente me llaman los que contienen a éstos, sino también los que expresan lo que hay detrás de la persona sin que se observe explícitamente. Son, pues, retratos que retratan (valga la redundancia) lo interno y representan actitudes y expresiones de una vida plena de una determinada profesión y/o pasión (fig. 6).



Fig. 6 Iggy Pop. Se aprecia una vida marcada por el rock y los excesos con las drogas. Fotografía de Annie Leibovitz.

En cuanto a la imagen de Twyla Tharp realizando un “grand battement a la seconde”<sup>5</sup> (fig. 5), no es tan interesante el movimiento como su expresión facial. Una expresión de quien ha sucumbido a la danza en todas sus consecuencias, se ha entregado por completo y a su vejez, ha dejado un rastro libre y sereno en su huésped.

4 LEIBOVITZ, A. *Dancers (Photographers at Work)* Paperback, 1992.

5 Un ejercicio en el cual la pierna de trabajo se levanta en el aire con fuerza (sin mover las caderas) y vuelve a su posición original otra vez. El acento de este movimiento es hacia arriba y ambas rodillas deben estar estiradas. La función de los grands battements es aflojar los empalmes de la cadera. Los grands battements se pueden tomar a la seconde, devant y derrière.

La fotografía es experta en captar la magia intangible del momento. Cuando vemos la danza en directo, nuestro ojo no tiene tiempo registrar todos los movimientos y expresiones. Alexander Yakovlev tiene un gran ojo para fotografiar bailarines y también para la composición escénica, atrapándolos en el momento más intenso, sea grandioso o pequeño el movimiento que realicen. Y para que podamos ver la estela de ese movimiento, Yakovlev utiliza harina, como una versión real de esas líneas en movimiento. Mi TFG busca una entonación menos obvia de la danza pero el trabajo de este fotógrafo resulta realmente inspirador y por ello, como tantos otros que recurren a la danza para retratar la belleza y el movimiento, ha resultado un artista a tener en cuenta.

Así pues, con los conocimientos adquiridos a través del Grado en Bellas Artes y gracias a asignaturas diversas, el trabajo también ha querido demostrar la comprensión del cuerpo humano, las emociones y la técnica. Dicho de otro modo, se plantea además que en la representación artística de la danza también entra su comprensión.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. OBJETIVOS

Mencionamos a continuación los objetivos a alcanzar en este estudio, dividiéndose estos entre generales y específicos:

Generales:

La hipótesis de trabajo que tratamos permite plantear el proyecto como una experiencia creativa y de investigación en torno al empleo del dibujo como un medio de expresión autónomo.

En este sentido, nos hemos centrado en la unión de dos artes que cada vez más conviven en distintos espacios como pueden ser museos donde intervienen performances y exposiciones al mismo tiempo (Jérôme Bel, por ejemplo, aún este concepto en sus trabajos como coreógrafo de danza contemporánea experimental<sup>6</sup>).

En lugar pues de llevar la danza a un espacio dedicado al arte, el objetivo se halla en traer la danza a la propia obra personal. El dibujo como técnica tiene su papel fundamental en el desarrollo de estos conceptos pues es el medio que nos conecta en el conocimiento e investigación de la danza. Más concretamente, en sus escenas menos conocidas.

Específicos:

1. Captar la danza de un modo sutil, sin recaer en la obviedad del bailarín ejecutando un paso concreto, es decir, dibujar momentos, detalles, personajes y sentimientos que creen una atmósfera en la que se perciba la danza.

2. Estudiar, mediante el dibujo, lo que existe más allá del escenario. Dejar atrás la teatralidad. Indagar en la vida real, en la otra cara del ballet.

3. Realizar un acto de sinceridad y reflexión para con lo que la danza realmente es para mi.

4. Acercar al espectador a este mundo de un modo íntimo y personal.

5. Desarrollar una producción artística enmarcada en una serie.

---

<sup>6</sup> CRUZ, A. Jérôme Bel: "Intento probar hasta dónde la danza resiste", LA NACIÓN, 14 de Agosto de 2015.

6. Uso y entendimiento del dibujo como medio de estudio y conocimiento de lo que nos rodea.

7. Evidenciar a partir de mi experiencia personal, la necesidad de experimentación de la danza y el estudio dibujístico de esta como elementos esenciales en la realización de un proyecto personal y sincero.

8. Plasmar la belleza desde un punto de vista propio.

## 2.2 METODOLOGÍA

En este apartado se expone el procedimiento empleado en la realización del proyecto que nos atañe. Para empezar se expone en que consiste la metodología de trabajo y qué aspectos son necesarios para su desarrollo. Seguidamente, hablamos de las particularidades y las fases por las que hemos pasado para la obtención de la obra en sí.

Entendemos por metodología como el conjunto de procedimientos empleados para llegar a un determinado fin, en este caso, lograr los objetivos anteriormente expuestos sobre el TFG. En concreto, la metodología es la manera en la que consultamos diversas fuentes en busca de información relevante para con nuestro tema a abordar y esta se puede encontrar en diferentes lugares, dependiendo de la naturaleza del proyecto. Así pues, en un proyecto práctico se consultan fuentes visuales y se plantean diferentes estrategias de trabajo a las utilizadas en un proyecto esencialmente teórico. Aunque en el primer caso, debe aclararse que todo proyecto práctico se sustenta en una teoría la cual requiere de su documentación y análisis con el fin de enriquecer dicho proyecto.

Las fuentes de las que hablamos son los distintos documentos consultados en busca de la información que necesitamos. Entre ellas distinguiremos entre las indirectas o bibliográficas, como pueden ser bases de datos, libros, artículos, ensayos y demás géneros literarios; y las directas o visuales, que pueden ser imágenes, obras de otros artistas, fotografías, videos de diferentes plataformas (Youtube, Vimeo o internet en general), documentales, actuaciones en vivo y en directo y, por supuesto, la realidad misma. El modo en que trabajamos con dicha información también supone una herramienta de trabajo puesto que puede producir unos resultados diferentes de otros. Por ejemplo, ha resultado importante la observación, la práctica y la retentiva visual para el dibujo de la danza, o de la manera en la que buscamos representarla, mejor dicho.

Entrando en estas cuestiones cabe mencionar la forma en la que hemos procedido. Primeramente, la consulta bibliográfica ha supuesto una gran



Fig. 7. Fotograma del film *El curioso caso de Benjamin Button*.



Fig. 8 y 9. Fotogramas del film *Cisne Negro*.

ayuda para el desarrollo teórico del trabajo. Consiste pues en la lectura de fuentes textuales que aportan información sobre la danza, el ballet, personajes simbólicos pertenecientes a este ámbito, artistas que han realizado obra u obras alrededor de estos conceptos y lecturas concernientes a la técnica del dibujo y temas anatómicos. En este apartado destacaría algunos títulos entre otras fuentes textuales consultadas como *Degas Danza Dibujo* de Paul Valéry (el cual ha sido citado en algunas ocasiones más arriba), *Alicia Alonso, más allá de la técnica* de M<sup>a</sup> del Carmen Hechevarría Álvarez y la biografía titulada *Martha Graham* escrita por ella misma.

Profundizando en estos libros mencionados, quisiera hacer un breve análisis crítico sobre estos y como han contribuido al desarrollo del proyecto. Para empezar, en *Degas Danza Dibujo* he encontrado un punto referencial a nivel teórico y filosófico de suma importancia. En este libro, Valéry hace hincapié en muchos aspectos que explicaban el interés y la personalidad de Edgar Degas por las bailarinas, además de hablar de su técnica y su dibujo. Es interesante descubrir el mundo en el que Degas confeccionaba su vida y obra desde la mirada amistosa, cercana y real de Valéry. Más allá pues de las cuestiones formales que describen a cualquier artista, este libro prescinde de dichos convencionalismos y nos acerca a ese espacio en el que se desarrollaba parte de la vida y la obra de Degas, sus manías, personalidad, vivencias y pensamientos en cuanto al dibujo y lo que se representaba.

Por otro lado, nombrar a Alicia Alonso en un trabajo que versa sobre el dibujo de la danza es estrictamente necesario, pero tal vez interviene aquí un sentimiento de preferencia por un u otro bailarín. Bajo mi punto de vista, Alicia es de nuestra incumbencia por su modo de concebir la danza y dar importancia a detalles que otros no tienen en cuenta. El libro tiene una tendencia bastante técnica, ¿pero que mejor técnica que admirar que la suya? La escuela cubana es realmente particular porque, además de exigir una perfección en la ejecución, hay un sentimiento pasional de carácter cubano que, mezclado con el ballet, hace surgir una danza realmente especial. Esto podría relacionarse, de hecho, con lo que hablásemos anteriormente sobre esta enfermedad dulce que atrapa los cuerpos. Alicia Alonso es toda una inspiración en estos términos.

Martha Graham entonces, supone la otra cara del tecnicismo y el virtuosismo. El libro sobre su biografía nos adentra en su pensamiento y visión particular del porqué sobre la liberación del cuerpo en la danza y el alejamiento del clasicismo. Martha es precursora de la danza contemporánea de hoy en día y se acerca ya por aquella época a la problemática de la “no-danza” expresada por Jérôme Bel<sup>7</sup>.

Todas estas cuestiones que expresan los autores, bailarines, artistas y pensadores en estos ejemplos bibliográficos tienen su valor para con nuestro proyecto en el trato cercano y real sobre la danza y su expresión dibujística. Se buscaban textos que ahondaran en estos entornos más que describirlos de un modo formal y alienante.

Existe además un libro a destacar de John Berger, titulado *Sobre el dibujo* en el cual aparecen conceptos muy convenientes a nuestro trabajo. Lo mencionamos con mayor concreción más adelante. Aun así, cabe decir que Berger realizó una entrevista con el diario La Voz de Galicia en el que responde de un modo magistral a la pregunta sobre si el dibujo y las palabras comunican de forma distinta: “Los dibujos no son ilustraciones, son parte del discurso. Y espero que lector lea y luego, en la página opuesta, «lea» el dibujo y para después continuar con el texto. Por supuesto, el dibujo, en cierto sentido, habla de lo que no se expresa con palabras, y ese silencio es una parte importante de nuestra experiencia: la imaginación, las emociones, incluso a veces experiencias intelectuales. El dibujo dice cosas que las palabras no pueden y las palabras dicen cosas que el dibujo no puede<sup>8</sup> Es de sumo interés este texto pues expresa a, en nuestro caso particular, a la perfección la necesidad de correlación existente entre la obra realizada y su desarrollo teórico en la presente memoria escrita sobre el TFG.

En cuanto al concepto de observación que mencionáramos anteriormente, esta radica en contemplar aspectos de las fuentes visuales que resulten de interés para el proyecto. Nos familiariza con las formas, las actitudes y los sentimientos que despierta la danza en la persona y/o en una misma, es decir, permite estudiar aquellos aspectos que pasan desapercibidos si en vez de observar, únicamente se mira. Durante el tiempo empleado en las clases de danza he podido aprender un gran número de cosas pero, sobretodo, y en lo concerniente a este trabajo, he tenido la oportunidad de observar e implicarme también entre las dichas y desdichas que tienen lugar a menudo entre los/las compañeros/as. De ahí han quedado momentos e imágenes grabadas, con mayor o menor claridad, que han servido de referente y estudio y que aparecen reflejadas en algunos de los dibujos que he realizado.

También he obtenido referentes visuales de otras fuentes como algunos videos de internet los cuáles muestran diferentes bailarines realizando pasos fallidos, caídas, risas, observándose en un espejo con atención, etc. En este contexto, el visionado de diferentes series y películas ligadas a la temática de la danza han aportado referentes bastante importantes de los que se han extraído imágenes y escenas que han servido de inspiración a la obra. Unos

---

8 BERGER, J. La Voz de Galicia. *John Berger: El dibujo habla de lo que no se expresa con palabras*. Xesús Fraga.

son el programa americano llamado *Dance Moms*, la serie estadounidense *Flesh & Bone*, el conocido film *Cisne Negro* y algunas escenas de *El curioso caso de Benjamin Button* donde su coprotagonista es bailarina durante la época dorada del magnífico coreógrafo Balanchine.

En lo que se refiere al medio, el dibujo supone la unión entre la danza y la obra artística de un modo sensible y, tal vez, primario. Pues, el dibujo, es el principio de todo, es la herramienta primera que necesita el artista para empezar a dar forma a las ideas, deriven en cualquier otra técnica, es en sí mismo una forma de pensar. Paul Valéry, de nuevo, hablaba sobre la gran diferencia existente entre ver una cosa sin un lápiz en la mano y verla al dibujarla. Es decir, se veían dos cosas distintas. El objeto que más pudiésemos conocer se convierte en otro que nada tiene que ver cuando se dibuja, advertimos que realmente no sabíamos nada de él, pues ahora lo vemos de verdad, con sinceridad.

También es importante añadir que se han utilizado fotografías realizadas a uno mismo en diversas poses para captar ciertos momentos o acciones que se consideraban necesarias para el trabajo. Estas pueden parecer ir en contra del objetivo del proyecto el cual marca una serie de dibujos centrados en la llamada no-teatralidad, sin embargo, han sido de gran ayuda puesto que en algunas situaciones o contextos, no era posible tomar apuntes dentro de una clase o bien encontrar referentes aptos en otras fuentes ya comentadas más arriba.

Para terminar con este apartado, se ha empleado documentación perteneciente al ámbito anatómico. La figura femenina supone un gran porcentaje en el proyecto y en el campo de la danza, aún incluyéndose hombres en él. Así pues, los artistas que estudian el cuerpo humano femenino son de necesaria atención por sus formas de proceder, retratar y captar distintas esencias. En el cuerpo de la memoria observaremos como se emplean las distintas herramientas que hemos ido mencionando a través del análisis metodológico, como se combinan entre ellas para lograr unos u otros objetivos.

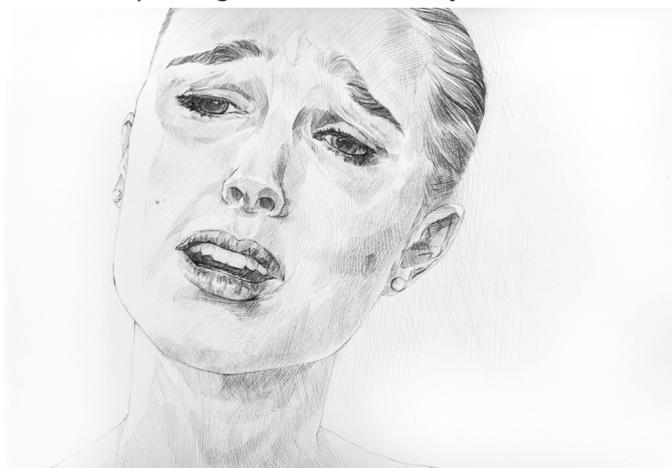


Fig. 10. Grafito y trama. Dibujo inspirado en la película *Cisne Negro*, con la intención de mostrar el sufrimiento derivado de la competitividad en la danza.

Fig. 11. Grafito y trama. *Bailarinas prestando atención.*



### 3. CUERPO DE LA MEMORIA

Tal y como se menciona en la introducción y otros puntos, el proyecto se centra en el estudio del dibujo de la danza fuera de su contexto escénico habitual. Destacando la importancia del dibujo como medio de conocimiento, se plasma la inmersión dentro de un campo donde se encuentra el cuerpo y la emoción en sus máximas expresiones.

A continuación se expondrán las labores artísticas realizadas de una forma más precisa y profunda, pasando por aquellos puntos que nos han llevado a la obra final.

#### 3.1. LA IMAGEN REAL COMO REFERENTE

No es novedad que en el ámbito artístico, los artistas necesiten en su mayoría de ocasiones, el referente de una o varias figuras humanas para sus creaciones. En nuestro caso, no cabe duda de que es un tema de necesario estudio puesto que se buscaba representar personajes, que no retratar personas, anónimos, inventados tal vez, que tuvieran una fuente real. El trabajo de hecho, es completamente figurativo y deviene en distintos grados de figuración, pero siempre buscando una experimentación en el trazo y las líneas.

La imagen real de la que partimos puede provenir de diferentes lugares como hemos expresado en el segundo apartado al hablar de la metodología. Primeramente es importante inspirarse en la vida real y llevar esa vida a los per-



Fig. 12. Fotograma del film *Expiación: más allá de la pasión*. El protagonista toca el agua donde momentos antes ha estado sumergida su amada Cecilia.

sonajes<sup>9</sup>. Uno de los propósitos del trabajo es representar la danza en su propia realidad, reflejarla a través de los personajes de modo que la observación del ámbito del que hablamos es primordial. Debido a la familiaridad en la que me hallo en este aspecto, puede decirse que es más sencillo para mí reconocer ciertas acciones y/o emociones. Observar entonces, supone un ejercicio de memoria, de análisis que puede que en cierto modo sea inherente ya. Podría compararse a conocer el escenario de una oficina donde alguien trabaje por mucho tiempo, pues esta persona está acostumbrada a los gestos de sus compañeros, los sonidos, su gente y sus formas de proceder, sin querer se familiariza con todo ello. Es ahí donde el dibujo tiene su máxima importancia, porque interiorizamos todas estas cosas precisamente así, sin querer, y el dibujo nos obliga a reflexionar sobre lo que vemos, a verlo de verdad.

Durante la investigación consciente de la danza uno descubre cosas que antes vivía pero ahora ve desde una distancia objetiva. Es posible que lo que dota a este trabajo de interés es que hay una implicación real del artista con la obra y lo que representa. Estamos hablando también de empatizar. Sumergirse y unir ambas cosas.



Fig. 13. Grafito y trama. *Torso y manos*.

El cuerpo humano es principal en esta representación obviamente, pero el cuerpo humano, por supuesto, tiene gran capacidad de expresión, no únicamente en las expresiones faciales (que son de especial importancia) sino también en el cuerpo. Cabe decir que mi interés en este tema encuentra gran inspiración en las manos y el torso, pues bajo mi punto de vista son grandes comunicadores. Joe Wright, director de películas como *Expiación: más allá de la pasión* y *Orgullo y Prejuicio* no se fija en las manos como agentes independientes, sino que las emplea con intención para concebir ilustraciones del silencio. Todo lo que a veces no se puede o no se sabe expresar de otra manera, lo traslada a esa zona que es nuestra vía de contacto con el mundo y, al mismo tiempo, cauce de lo que callamos, de lo que no sabemos o no podemos vocalizar. Martha Graham se pregunta en su biografía: “¿Pero por qué tenía que intentar ser más un brazo o lluvia una mano? La mano es algo maravilloso para ser la imitación de otra cosa.”<sup>10</sup> En mi proyecto, algunas manos pretenden retener el aire en el que el cuerpo danzante se desarrolla, otras reflejan un reposo o crispación, un falta de algo tal vez, o se posan sobre un lugar del cuerpo que contiene una sensación determinada. En cuanto al torso, se puede ver cuando alguien se siente triste y decaído o bien, todo lo contrario, pues el torso juega a contraerse, expandirse, doblarse, etc a menudo sin darnos cuenta pero de forma evidente para cualquiera que se fije. Y, en la danza, tanto una cosa como la otra realmente constituyen toda una declaración de intenciones.

9 MARSIGLIESE, D.

10 GRAHAM, M. Marta Graham, biografía. P. 109.



Fig. 14. Grafito y trama. *Cansancio*.



Fig. 15. Tinta. *Mírate*.

Hablando del cuerpo humano y de las expresiones, han sido relevantes para su comunicación dibujística las asignaturas de Anatomía Artística y Morfología Estética, cursadas ambas en tercer año del Grado. La primera, por supuesto, por la transmisión de conocimiento referente a la anatomía tan necesario en el dibujo de la figura humana; la segunda por su recorrido por los distintos cánones de la historia, las expresiones faciales y, consecuentemente, la creación de personajes.

Cabe analizar entonces a que clase de figura humana nos enfrentamos, pues nada tenían que ver las figuras de las bailarinas de Degas con las de las lavanderas y otras mujeres que solía representar.

### 3.2. LA FIGURA DEL BAILARÍN

El bailarín es una especie de ente contingente de otra fuerza propia e impropia. Este pretende mostrarse como un todo, y si todo va bien, eso es lo que el público ve, un todo. Aun así, el bailarín sabe que es difícil definirse como tal, no solamente por una cuestión de esfuerzo durante años, si no por el hecho de encontrarse buscando incansablemente que la danza se instale en él como una segunda piel, como una simbiosis provechosa entre dos seres. El tiempo y la constancia educan a la mente y al cuerpo, y eso se ve reflejado en el exterior de la persona. Desglosamos entonces, y en referencia al trabajo que nos concierne, la figura femenina y la masculina, sin pretender diferenciación pero dotando de importancia a la primera antes que la segunda por cuestiones estéticas y morales.

#### 3.2.1. La figura femenina

El cuerpo femenino es fuente de inagotable inspiración para los artistas de cualquier ámbito, en la sociedad y en el arte. La obsesión a través de la historia por la representación de la mujer es innegable. La observación y entendimiento de esta por parte del género masculino parece ser implícita por cuestiones meramente sexuales pero también por curiosidad y, en su fin último, por pura belleza. Pues la belleza, es un fin último, estemos de acuerdo o no. Nuestro ser reacciona favorablemente e inconscientemente hacia esta, la busca, la construye y también la destruye y el cuerpo femenino es una de sus máximas, cualquiera de ellos.

Durante el estudio en el Grado de Bellas Artes hemos aprendido a ver con otros ojos, sin juzgar de la misma forma que lo haría un ojo no “entrenado” para mirar más allá de los cánones actuales. Pero, la sociedad aun vive un período en el que la mujer es juzgada por sus dimensiones, proporciones, actitudes y pensamientos. Mi interés por dar protagonismo a la figura femenina en este



Fig. 16. Grafito y trama.



Fig. 17. Tinta.

trabajo no es gratuita. Está supeditado a diversos objetivos entre los que se incluyen lo que viven y sienten las mujeres dentro del mundo de la danza, pero también el deseo de mostrar que la bailarina es especialmente fuerte, fuerte de cuerpo y también de carácter. Y esas virtudes se observan de un modo totalmente sincero en sus cuerpos.

Puede que uno de los temas que más llame mi atención es el pequeño mundo en el que se ven envueltas las bailarinas, un mundo lleno de esfuerzo, pasiones y sentimientos llevados al límite, siempre. La envidia, la competitividad, el desafío, pero también el amor, el compañerismo y el ímpetu coexisten en un delicado equilibrio. Esa intensidad es fascinante desde dentro y desde fuera, porque realmente, lo que nos mueve es el sentir, y cuanto más fuerte, más memorable. El público no acudiría al cine, al teatro o a ver espectáculos de danza si la bailarina únicamente ejecutase pasos con maestría. La emoción es lo que buscamos. El humano es morboso por naturaleza. Y la danza es morbosa porque se nutre de ello.

La figura femenina en la danza tiene entonces todo lo que el hombre más desea: fragilidad y fuerza, delicadeza y pasión, inocencia, movimiento, sensualidad, odio y amor. Y ese choque entre contrarios es único, parece que la danza ama a la mujer, sin embargo, es el coreógrafo quién mancilla ese amor a su antojo. Supongo entonces, que estos conceptos son dignos de ser representados, en un escenario claro, y en mi caso, en una obra artística.

El cuerpo de la bailarina entonces tiene unas características concretas y reconocibles: el músculo es extremadamente fuerte, pero no voluminoso, sino alargado, fibroso y con una flexibilidad imposible. Y es esta flexibilidad la que hace que haya un equilibrio exacto y preciso entre esta y la fuerza que contiene, pues ese punto es el que realmente se trabaja con dedicación. Es decir, cuánto más fuerte es un músculo, más se contrae y más pesa, por lo que a menudo es más difícil de estirar y “liberar” y, en última instancia, puede provocar agarrotamientos y lesiones; por el contrario, si la fibra es flexible pero no alberga nada más que esa condición, no se tiene la fuerza necesaria para mover y elevar, controlar el peso propio y el de las extremidades. Así pues, ambas condiciones son esenciales y conseguir su perfecta armonía requiere de entrenamiento y meticuloso cuidado, algo que realmente se puede observar en el exterior.

No es ningún secreto que un grandísimo porcentaje de bailarinas posean un cuerpo esbelto y fibroso, pero sobretodo, delgado. Esta moda, por así decirlo, devino durante la época del coreógrafo George Balanchine, quien impuso un canon estricto sobre las bailarinas. Se recuerdan muchos acontecimientos desafortunados a raíz de los trastornos alimenticios y psicológicos, uno de ellos cuando Balanchine le dijo a Gersei Kirkland en los años sesenta la famosa frase: “quiero verte los huesos”. Es la premisa de lo que se conoce, en círculos espe-

cializados, como “el cuerpo Balanchine”: ni una sola curva, solo ángulos y líneas rectas, para acometer las posturas más gráciles y dramáticas.

Pero esto, solo es una parte más de la danza, si existe la crudeza, la envidia y la presión, también podemos encontrar la superación y la compasión. Todos estos aspectos son la sinceridad que buscamos a la hora de dibujar un tema como este.

Por otro lado, y citando a Luis Royo, añadir unas palabras que son de gran claridad a la hora de acometer la obra técnicamente, y a propósito del cuerpo femenino: “La sutileza de las líneas femeninas hace que el lápiz tenga que precisar por dónde transcurre una barbilla o que trazado ha de tener una curva de una cadera dependiendo de la postura. El desplazamiento de unos pocos milímetros puede cambiar toda la carga de intenciones o de sensualidad”<sup>11</sup>.



Fig. 18. Grafito, mancha y trama.

### 3.2.2. La figura masculina

La figura masculina, por su parte, no entra de la misma forma en el canon de delgadez femenino, pero sí que es cierto que responde a las mismas características anatómicas de un músculo ágil, largo y fuerte. El tronco superior, en concreto (y aunque es común ya de por sí en el género masculino), es notablemente musculoso, pues su función tiene que ver con soportar el peso con los brazos de las bailarinas al elevarlas sobre sí mismos.

Los hombres en la danza no han sufrido de las mismas presiones por el volumen de su cuerpo, aunque sigue siendo reconocible el cuerpo de un bailarín para el ojo especializado. Cabe decir que existen casos de anorexia en bailarines masculinos, pero el porcentaje es menor. El género masculino en la danza sufre más bien de problemas psicológicos relacionados con su orientación sexual. Como en el caso de las bailarinas, existe una competición interna entre éstos, pero suele ser más relajada a comparación porque la competencia masculina es menor en número.

Este análisis sobre los géneros femenino y masculino dentro del mundo de la danza no tienen otro objetivo que contextualizar y justificar algunas de las actitudes y poses que se han elegido para su representación. En ningún caso es una cuestión de sexismo, sino de información y conocimiento de ambas figuras.

Llegamos pues al próximo punto, dónde se reflexiona de un modo práctico sobre estos conceptos. Como trasladar la figura del bailarín o, mas bien, la danza dentro del bailarín, al papel.

11 Royo, Luis. *Conceptions III*. Norma Editorial. 2005. P. 61.

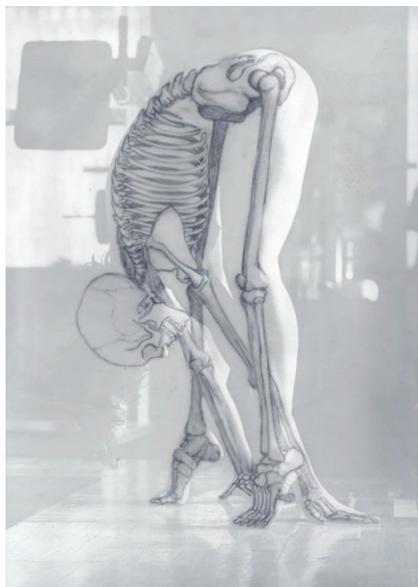


Fig. 19. Dibujo del esqueleto sobre papel traslúcido.



Fig. 20. Dibujo anatómico de los músculos realizado en Anatomía Artística.

### 3.3. EL PROCESO DEL DIBUJO

“Para el artista, dibujar es descubrir. Y no se trata de una frase bonita; es literalmente cierto. Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si se dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas”<sup>12</sup>. Con estas palabras comienza Berger su libro, del cual ya habíamos hablado brevemente más arriba, acotando el terreno a un planteamiento cercano al que vemos en este proyecto, basado también en la observación y comprensión de la danza y sus consecuencias fuera del escenario, pero sobretodo teniendo en cuenta estos conceptos para su traducción al papel.

En primer lugar, y como hemos comentado anteriormente, la búsqueda de referentes ha supuesto un paso primordial. Además, la observación como técnica ha ayudado a visualizar y reflexionar, a almacenar información que posteriormente trataríamos dibujísticamente.

El siguiente punto de necesaria atención requería de un conocimiento básico, al menos, de la anatomía y de los músculos que intervienen en el desarrollo de acciones. Para ello, como se ha comentado, obtuvimos un aprendizaje a partir de la asignatura de Anatomía Artística y desde la que se han ido consultando ciertas dudas a medida que estas han ido surgiendo a lo largo del trabajo. Algunos libros consultados al respecto también han tenido que ver con la anatomía referente a la danza para esclarecer algunos aspectos. Pero, ciertamente, aunque estamos tratando de dibujar y comprender el cuerpo de un bailarín, la mayoría no aparecen en la obra desarrollando coreografías en el sentido estricto de la palabra. Algunos ejemplos pueden ser el libro titulado Anatomía Humana para Artistas de Andràs Szunyoghy y György Fehér o Anatomía de la Danza, también ilustrado, de Jacqui Greene Haas. También supone de gran ayuda el uso de internet, claro, pues podemos encontrar referencias de cuestiones concretas.



Fig. 21. Grafito y trama.

Sobre el boceto y el apunte hemos aprendido y continuamos aprendiendo numerosas lecciones a lo largo de la carrera y fuera de ella. Desde pequeños dibujamos cualquier cosa, a menudo, las que nos son más familiares y ahora puedo afirmar que este tipo de interés no ha cambiado demasiado pues continuamos expresando sobre el papel, lienzo o cualquier otro medio artístico las inquietudes y complejidades de nuestro entorno. Abocetar entonces, es una forma de pensar, aceptamos la realidad y la convertimos en otra, pasando por el filtro de nuestros pensamientos y sensaciones. Si el trabajo que realizamos supone una reflexión sobre la danza, el cuerpo y todo lo que existe más allá del escenario que hace que la danza sea lo que es, la forma en la que he aprendido a reflexionar y ver es precisamente esta.

Algunos de los bocetos no están terminados pues, se encuentran a medio camino, como una idea que surge y no necesita ser continuada. En otros siento la necesidad de finalizarlos. Unos tienen trazos más gruesos, más experimentales y sensibles mientras que los hay que solamente son esquemas, líneas rectas y menos valorativas. Todo esto responde a un sentimiento más que a un juicio estrictamente objetivo. Experimentando y descubriendo en la técnica del dibujo, nos adentramos en la temática que nos concierne, procesando imágenes, discriminando unas en pos de otras.

Fig. 22. Grafito, mancha y trama. *Caer.*

Podemos entender pues, que la línea, la mancha, los trazos y las tramas conforman un lenguaje expresivo dependiendo de aquello que queremos mostrar. Si consideramos que el dibujo es un medio para el conocimiento, podremos obtener una serie de beneficios desarrollando unas u otras técnicas y capacidades. Por ejemplo, al enfatizar un rostro, una mano o tal vez, incluso unos dedos, podemos estar queriendo mostrar una emoción, un momento de pensamiento del bailarín; puede que su mirada dialogue consigo mismo en el espejo o puede que observe a otros, puede que su cuerpo indique que sufre, que está cansado o por el contrario, que está relajado. Todo esto podemos intentar expresarlo mediante estas técnicas de dibujo.



Fig. 23. Grafito y trama.

Además, podemos usar dichas técnicas, por supuesto, para embellecer, para otorgar una lectura visual determinada o dotar de una intención estética concreta. Se han usado tres tipos de técnicas gráficas para la realización de los estudios: el lápiz, por su clasicismo y versatilidad atemporal; el bolígrafo, por su espontaneidad y rapidez sin posibilidad de rectificar, la cual obliga a prestar atención y ofrece un tratamiento contemporáneo; y la tinta, que aúna la tradición con el énfasis y elegancia que subyace en las líneas trazadas en negro puro. Todas ellas tienen en común la exploración de los conceptos de los que hemos estado hablando, es decir, la posibilidad de enfrentarse al dibujo de diferentes formas usando líneas, manchas, trazos y tramas.

Las láminas que hemos estado tratando tienen todas un tamaño común: 23 x 32,5 cm. Como ya hemos mencionado en el apartado de metodología, su intención prevalece en el hecho de dejar constancia de un trabajo intimista, una pequeña ventana a un espacio reservado y menudo, un mundo intenso y apretado. Además el gramaje del papel es un punto de cuidada elección puesto que el mismo papel iba a servir para tres técnicas distintas y estas debían tener un resultado agradable en su empleabilidad y acabado. Por ello el gramaje es fino, de 160 g/m<sup>2</sup>.

### 3.4. EL DIBUJO PERSONAL

El dibujo se convierte en un tema personal puesto que son muchos los años que se dedican a él. Ahora, al final de mi etapa de estudiante en la Universidad, no puedo recordar un solo año o curso académico, incluso desde la infancia, en el que el dibujo no haya ocupado un lugar importante de una u otra forma más allá de otras disciplinas. El interés por captar y expresar de una manera propia, la espontaneidad, el pensamiento a través de este, la continua experimentación y la búsqueda de un estilo personal se han establecido como premisas a seguir. El dibujo es la base de todo, aporta ciertas cualidades y libertades difíciles de encontrar en el resto de medios.

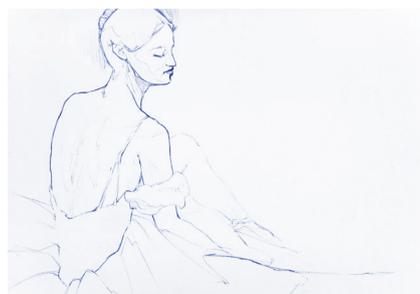


Fig. 24 y 25. Bolígrafo.

Cuando utilizamos el término “estudio” nos referimos al dibujo como el proceso que llevamos describiendo en términos de reflexión, experimentación y descubrimiento. Una vez dibujamos la forma base, la estructura y/o los módulos que componen el cuerpo, el dibujo ya podría funcionar por sí solo. A veces no hay necesidad de adornos o de embellecimiento de la imagen, otras veces sí, pero siempre respondiendo a un deseo interno. Por ello el proyecto, aparte de la finalidad artística que tiene, supone también un retrato del interior del artista.

Y hablando del interior del artista, realmente puedo verme reflejada en él, pues los dibujos que se han acometido forman escenas vividas en la propia piel



Fig. 26. Carteles promocionales de la temporada 2008 del New York City Ballet.



Fig. 27. Grafito, mancha y trama.

como el repasar la coreografía en el vestuario, el nervio antes de salir, las voces por los pasillos y a veces también el silencio sepulcral... Todo resulta tan familiar, cotidiano, lo que llamaríamos “de casa”. Las lesiones que nos acometen y la rabia que se siente por tener que retroceder y pausar el rendimiento, por no ser capaz. Mirarse al espejo continuamente, verse triunfar y fracasar. Las imágenes están ahí. El dibujo te obliga a reflexionar sobre ellas, analizar lo que ves y lo que sientes, lo que ven y lo que sienten.

El dibujo que realizamos, sea de la forma que fuere, debe buscar prevalecer por sí mismo. Cabe destacar la idea de que cada dibujo es único y debe funcionar independientemente de estar incluido en una serie.

### 3.5. LA OBRA Y SU CARÁCTER

En lo referente a la obra final y su carácter, ha estado condicionada por distintos agentes, como por ejemplo el formato elegido a repetir durante toda la producción artística y no caer en una anarquía de formatos que luego nada que ver tengan los unos con los otros. Se pretende realizar una producción profesional sin crear algo dispar entre sí.

Así, el formato del que ya hemos comentado sus medidas, es rectangular. Puede parecer un formato obvio y poco original, pero tiene un porqué, como todo lo relacionado al trabajo, y es que los diferentes formatos que hemos trabajado a lo largo de la evolución artística propia han servido para un fin específico, habitualmente compositivo. Pues el rectángulo que hemos usado puede verticalizarse o bien usarse en horizontal, según el sentido visual que queramos añadir a la composición. Por tanto, en unos casos era más favorable de un modo, y en otros, de otro. Interesaría hablar, dado que nos adentramos en el tema compositivo, de algunas composiciones que han llamado mi atención, por estar relacionadas con el ámbito ilustrativo. Este interés deviene del dibujo, por supuesto, pero también ha sido subrayado en asignaturas como Diseño Aplicado y Proyectos de Diseño e Ilustración. Estas dos asignaturas han sido fundamentales en el desarrollo de un estilo propio, el entendimiento del espacio y su composición y las diferentes formas de abordar un proyecto, tanto de estilo como metodológicamente. En la primera de ellas, debo recalcar una frase que solía decir el profesor Rodrigo Pérez: “diseñar es ordenar”. Aunque no estamos abordando un proyecto de diseño al uso, es importante ordenar aquello que se va a dibujar para que tenga una composición pertinente y armónica, o así se desea en nuestro caso. Entre algunas de las composiciones que llaman mi atención se incluyen en un puesto especial los carteles del NYCB (New York City Ballet).



Fig. 28. Grafito, mancha y trama. *Backstage muses*.

Estos tienen una composición interesante bajo mi punto de vista pues las figuras sobrepasan los límites del marco en el que se encuentran y he buscado el mismo efecto en algunas de mis composiciones. Esta preferencia tiene que ver con el sentir que la danza también debe sobrepasar los límites del bailarín, salir de este al exterior para que realmente pueda verse. Además de crear cierta tensión, pretendo con ello dar al espectador una sensación espía para con la obra en algunos momentos.

La obra expresa una serie de sentimientos y escenas que no son tan espectaculares como las coreografías, las poses, etc. Precisamente es eso lo que se buscaba pues, la falta de teatralidad en pos de la sinceridad. La belleza de la danza en su verdadero ser, al igual que decimos que cuando amamos algo, lo amamos con sus virtudes y defectos.

En la danza, sobretodo en el ballet clásico, la línea es realmente importante, es un concepto supremo y el bailarín vive obsesionado con ella. En el trabajo no se ha querido dejar de lado pues es algo que acaba siendo innato en el cuerpo, pero si he podido reflexionar sobre las similitudes que ello tiene con el dibujo. Es decir, el dibujo busca una armonía visual, de un modo figurativo o abstracto. A veces es cierto que, por el contrario, los hay que prefieren romper esta armonía intencionadamente pero he aquí el quid de la cuestión, y es que de un modo u otro, es una decisión tomada a propósito de la obra. Cuando hablamos de la línea del dibujo, no solamente nos referimos a la parte puramente técnica, también al estilo y la continuidad que presenta dentro de sí misma la obra. Es una línea normalmente reconocible y única, al igual que la de un bailarín. Alicia Alonso fue tan grandísima bailarina por muchos motivos, pero su composición escénica, visual, su cuerpo y su línea, su estilo en definitiva, son insustituibles. Ambas artes, dibujo y danza, se componen de elementos comunes pues son

artes puramente visuales y estéticas.

Estos conceptos son importantes en la obra que he realizado pues uno de los objetivos era unir dibujo y danza. Buscar los puntos comunes para que hubiese una relación visual y conceptual determinada era esencial.

Aunque en un principio se pudiera echar en falta el trabajo con modelo vivo, consideré que hubiese carecido de sentido proponer a algunos compañeros y compañeras que realizaran dicha tarea para mí. La obra contiene situaciones, bailarines y momentos no posados, no buscados, así que si había algo que realmente sirviese (y sin ánimo de ofender, pues dispuse de permiso previo) fueron las fotografías “a traición” realizadas en clase o en los vestuarios más allá de las referencias obtenidas por otros medios que hemos explicado más arriba.

La obra también contiene algunos retratos, aunque en el fondo no pueden considerarse como tal porque mi interés se centraba más en captar algunas expresiones y emociones más que en hallar el parecido entre el objeto de mi estudio y el dibujo.

Aunque puede parecer de menor importancia, en algunos puntos del proceso de realización de la obra, ha sido relevante el estado de ánimo y el ambiente en el que me encontrase. Es sabido que en el desarrollo artístico de una obra intervienen diversos factores, en concreto, estos que comentamos, y que el acabado final a menudo se ve afectado por nuestras emociones y pensamientos. En nuestro caso particular, algunos de dichos factores que podríamos considerar relevantes para la materialización de ideas y experimentación en el proceso serían el uso de música adecuada que motivase y nos proporcionase un estado de ánimo propicio. La música, tan relacionada con la danza y la inspiración en general, ponía en situación, especialmente cuando se trataba de canciones que hemos ensayado en clase o música clásica sencillamente.

Con y sin intención, podemos decir que ciertamente existe una implicación real en la temática que se ha tratado, no solamente por la práctica en ella, sino por el verdadero interés y descubrimiento a través del proyecto. Esto ha supuesto un valor añadido a la obra, un valor realmente sincero y sentimental, íntimo y personal. Algo que considero que es un objetivo beneficioso para cualquier artista, la implicación en la obra propia y la expresión a través de ella de alguna manera.

Otro punto que se ha querido mantener e incluso incrementar ha sido el proceso de experimentación. También la reflexión a través del dibujo. Trabajando de esta forma resultaba imperativo evitar caer en la monotonía, la producción a modo de fotocopias. Se pretendía evolucionar y probar, descubrir, aprender de ambas artes de un modo distinto, de forma que una se viera contaminada

de la otra y a la inversa. Todo ello ha conseguido acrecentar las ganas dentro del trabajo, gracias a la misma evolución de este y a la variedad de posibilidades y resultados que pueda ofrecer. Pues el dibujo como técnica nos ha permitido seleccionar y rechazar formas, métodos y acabados de una forma constante, buscando siempre la conformidad y el mayor acierto posible en cada dibujo.

Finalmente, en cuanto al formato de presentación, nos hemos decidido por el montaje de las láminas sobre paspartú<sup>13</sup> de color rojo granate. El tamaño del marco excede el de la lámina en 5 cm por cada lado, dejando la obra en 33 x 42,5 cm. El color elegido en este sentido proviene de la intención en destacar la obra de un modo levemente distinto, pues el rojo, aun pudiendo caer en los tópicos, hace referencia a la pasión, es el color de la sangre, de la fuerza, el amor y la ira. Todos estos conceptos casan con la actitud de la obra la cual contiene en sí misma dichas características. Cabría haber elegido un gris o un crema, más habituales, o incluso un rosáceo, pero hubieran terminado por dotar a la obra de un cariz más convencional y suave del que se pretendía. La obra se transporta gracias a una carpeta apropiada al formato final.

---

13 Término original en francés, *paspartout*. También conocido como Marialuisa. Es un papel o, más usualmente una hoja de cartón fino, cartulina o papel opalina con un recorte, como marco de una obra artística o fotográfica. A menudo se coloca un cristal encima de la imagen y el marco. Tiene dos objetivos: prevenir que la imagen toque el vidrio y mejorar y resaltar la apariencia visual de la obra.

## CONCLUSIONES

Tras el trabajo realizado y en relación con los objetivos propuestos, cabe hacer un ejercicio de visión autocrítica, exponer las virtudes y debilidades del trabajo acometidos durante el proyecto y qué términos pueden impulsarse en el futuro.

El primer punto a destacar sería la adquisición de conocimientos desde un punto de vista profesional y personal. Como artista, considero que he conseguido unir ambas artes dando prioridad al dibujo, en este caso, y permitiendo demostrar mis habilidades como artista adquiridas a lo largo del Grado en Bellas Artes. Además, el desarrollo de este proyecto es precisamente un proyecto que puede continuarse en el futuro y del cual no quisiera desprenderme pues creo que puede aceptar otras formas de desarrollo artístico, técnicamente y conceptualmente.

Por otro lado, aunque el trabajo pretendiese una espontaneidad en el retrato de la danza lejos del escenario y la teatralidad, han sido necesarios distintos recursos para poder captar estos conceptos con la intención técnica y dibujística que se buscaba. Esto comporta una reflexión acerca de dicha espontaneidad, pues aparece en el tema pero no tanto en su ejecución. El modelo vivo, en nuestro caso, se desenvuelve en una serie de espacios que apenas permiten su estudio detenidamente pues, entre bambalinas, todo el mundo corre, se viste y desviste deprisa, las miradas duran un segundo y a menudo, es un mundo intenso y secreto a la vez.

En cambio, un acierto ha sido la empatía total creada a partir de la propia experiencia en la danza, la implicación de la que hemos hablado a menudo y la visión privilegiada y desde dentro de la que he podido disfrutar. No solamente es una posición ventajosa dentro de una academia y compañía de danza, sino también lo es en el entendimiento de los recursos y fuentes que se han consultado para el dibujo de tales conceptos.

Aunque no se ha mencionado en el trabajo, durante tercer curso realicé también asignaturas relacionadas con la animación y aunque no se ha continuado por esa disciplina, si ha servido en la comprensión del movimiento y como algunos de los personajes se encuentran a mitad de algunas acciones, algo que puede ser igualmente interesante visualmente.

Otro resultado a destacar es la concepción de un método de trabajo propio que puede aportarme la capacidad, como dibujante e ilustradora en el ámbito profesional, de crear respuestas a proyectos con diligencia de manera ordenada y eficiente.

Por todo ello, el alcance de los objetivos y la finalización de este estudio supone un punto clave hacia el proceso de profesionalización. El haber logrado una simbiosis entre la danza y el dibujo, el tratamiento del cuerpo humano como elemento motivacional, la experimentación y reflexión a través del dibujo y, por último, el descubrimiento sincero de una pequeña parte de la danza a través de otra disciplina como es el dibujo me lleva a considerar la ampliación del Trabajo Final de Grado en otros ámbitos, surgiendo nuevas ideas y proyectos futuros a los que enfrentarse.

Es inevitable plantearse hasta que punto podríamos unir ambos campos.

## FUENTES

### ARTÍCULOS

BERGER, John. La Voz de Galicia. *John Berger: El dibujo habla de lo que no se expresa con palabras*. Xesús Fraga.

<[http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ocioycultura/2013/01/20/dibujo-habla-expresa-palabras/0003\\_201301G20P41991.html](http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ocioycultura/2013/01/20/dibujo-habla-expresa-palabras/0003_201301G20P41991.html)>

CRUZ, Alejandro. *Jérôme Bel: "Intento probar hasta dónde la danza resiste"*, LA NACIÓN, 14 de Agosto de 2015.

<<http://www.lanacion.com.ar/1818953-jerme-bel-intento-probar-hasta-donde-la-danza-resiste>>

### AUDIOVISUALES

ARONOFSKY, Darren. *Black Swan, Cisne Negro* (2010) EEUU, Fox Searchlight Pictures, Hispano Foxfilm.

BALLET SHOES (Sandra Goldbacher, 1975)

BILLY ELLIOT (Stephen Daldry, 2000). Working Title Films. BBC Films. The Arts Council of England.

CISNE NEGRO (Darren Aronofsky, 2010) EEUU, Fox Searchlight Pictures, Hispano Foxfilm.

DANCE MOMS (Reality) Collins Avenue Entertainment. Lifetime. EEUU (2011-present).

EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON (David Fincher, 2008). Warner Bros. Entertainment Inc. Paramount Pictures Corporation.

EXPIACIÓN, MÁS ALLÁ DE LA PASIÓN (Joe Wright, 2007). Focus Features.

FLESH AND BONE (serie de TV) Director: Davidson, Adam; Marston, Joshua; McCormick, Nelson; Michôd, David; Miller, Sam; Sakharov, Alik; Schwartz, Stefan. (2015) EEUU. Starz Originals.

## AUDIOVISUALES ONLINE Y WEBGRAFÍA

A DAY IN THE LIFE OF A BALLERINA, Broad and High  
<<https://www.youtube.com/watch?v=VZX0eWE8jgE>>

ALONSO, Alicia, Prima Ballerina Assoluta  
<<http://www.youtube.com/watch?v=fnT41OOsGd0>>

AMERICAN BALLET THEATRE. Ballet Dictionary. N.Y.: Ballet Theatre Foundation, Inc.  
<<http://www.abt.org/education/dictionary/index.html>>

ANAHEIM BALLET SPECIAL GUEST: Misty Copeland  
<[http://www.youtube.com/watch?v=d6kZ90\\_0eKc](http://www.youtube.com/watch?v=d6kZ90_0eKc)>

BACKSTAGE AT THE NUTCRACKER. The New York Times.  
<[http://www.nytimes.com/interactive/2015/12/30/arts/dance/02nutcracker-illos.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/interactive/2015/12/30/arts/dance/02nutcracker-illos.html?_r=0)>

BALLET EVOLVED - The first four centuries  
<<https://www.youtube.com/watch?v=auDNcfK0Wcs&list=PLFEuShFvJzBww3IVbFABGB0HblxNQ2TiA>>

BALLET EVOLVED - The evolution of pointe work  
<<https://www.youtube.com/watch?v=510WnZQUgac>>

BAUHAUS // GESTURES DANCE  
<<https://www.youtube.com/watch?v=m40jBghl0To>>

BOLSHOI BABYLON - OFFICIAL TRAILER [HD] - IN CINEMAS JANUARY 8  
<[https://www.youtube.com/watch?v=\\_TK8uth06SQ](https://www.youtube.com/watch?v=_TK8uth06SQ)>  
BOLSHOI BALLET IN CINEMA - Canal de YouTube

DAS TRIADISCHE BALLET. Film in three parts after Oskar Schlemmer's dances.  
<<https://www.youtube.com/watch?v=87jErmpIUpA>>

DEGAS: DRAWINGS AND SKETCHBOOKS. Exhibición online. The Morgan Library & Museum.  
<<http://www.themorgan.org/exhibitions/degas>>

DYING TO DANCE FULL MOVIE  
<<https://www.youtube.com/watch?v=HI5wW4Z-rx8>>

FICINO, Marsilio. *La danza en el Renacimiento*. Bibliodanza.  
 <<http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/danzas-antiguas/la-danza-en-el-renacimiento.html>>

FIRST POSITION - Ballet Documentary [HD]  
 <<http://www.balletdocumentary.com/official-trailer/>>

FOGARTY, Miko - Canal de YouTube  
 <<http://www.youtube.com/user/iluvmybalto>>

NYC Ballet Presents BEGINNINGS  
 <<http://www.youtube.com/watch?v=3zMCxmdkcRY>>

Portrait of a Dancer: Lauren Cuthbertson  
 <<https://www.nowness.com/series/portrait-of-a-dancer/lauren-cuthbertson-reborn-the-royal-ballet-london>>

Portrait of a Dancer: Steven McRae  
 <<https://www.nowness.com/series/portrait-of-a-dancer/steven-mcrae-beyond-the-royal-ballet-london>>

ROYAL OPERA HOUSE. Ballet Glossary [online playlist] YouTube, 2011.  
 <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL7E40E6E2DAB561B5>>

RUSELL, Erica - Triangle  
 <<http://www.youtube.com/watch?v=2UsFIHyNmQI>>

SEMIONOVA, Polina ORIGINAL – Polina Semionova (HD--Ballet--H. Grönmyer – instrumental)  
 <<http://www.youtube.com/watch?v=UaO7bS5Ky6M>>

WOODWARD, Ryan - Thought of you  
 <<http://www.youtube.com/watch?v=OBk3ynRbtsw>>

## **BIBLIOGRAFÍA**

BAMMES, Gottfried. *Die gestalt des menschen: lehr--und handbuch der künstleranatomie*, Leipzig: E.A. Seemann, 2002.

BERGER, John. *Berger on drawing*. Cork: Occasional Press, 2005

CLARK, Keneth. *El desnudo*. Alianza ed.

CORTÉS, Valeria. *Anatomía*, academia de dibujo clásico.

DIBUJO, LENGUAJE Y TÉCNICAS / TEMA: EL CUERPO HUMANO. Profesor: M<sup>a</sup> Vicenta Clérigues. Diazotec S.A. 2012/2013

GRAHAM, Marta. Martha Graham: la memoria ancestral. Ed. Circe. 1995

GREENE, Jacqui. Anatomía de la danza, trad. , Milagros Rodríguez y Joaquín Tolsá, Madrid: Tutor, 2010.

HECHEVARRÍA, María del Carmen. Alicia Alonso, más allá de la técnica. 1998

HOGARTH, Burne. Dynamic Anatomy, NY: Watson-Guption, 2003.

LEIBOVITZ, A. Dancers (Photographers at Work) Paperback, 1992.

ROYO, Luis. Conceptions III. Norma Ed. S.A., 2005.

VALÉRY, Paul. Degas, Danza, Dibujo. Ed. Nortésur. 2012

VAGANOVA, Agrippina. Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique, trad. Anatole Chujol, London: Dover, 1969.

VIVES, Bastien. Polina. Diabolo Ediciones S.L., 2015

## **CATÁLOGOS**

ANDALUCÍA CONSEJERÍA DE CULTURA. Ver bailar: [exposición] Museum für Gegenwartskunst Siegen, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Catálogo. 2007.