

# El lenguaje de la danza

## The Language of Dance

**RADOSLAV IVELIC K.**

*Instituto de Estética,*

*Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago*

*rivelic@uc.cl*

**RESUMEN** • En el presente artículo se explica la psicogénesis de la danza como interrelación entre el movimiento corporal y la interioridad humana. El concepto de danza implica una dinámica corporal que tiene un sentido estético, una aparición, una revelación de los sentimientos humanos. Por último se desarrolla el lenguaje de la danza.

**Palabras clave:** danza, psicogénesis, ballet, lenguaje.

**ABSTRACT** • The present article explains the psychological origin of dance, as a correlation between corporal movement and the intimate human sphere. The concept of dance involves a corporal movement that has an aesthetic meaning, an apparition, a revelation of human feelings. Finally, the language of dance is developed.

**Keywords:** dance, psychological origin, ballet, language.

La danza es una clase de arte que pone en evidencia la necesidad de profunda interrelación entre corporeidad y espiritualidad en el ser humano. John Martin, en su libro *The Modern Dance* (1965), explica la génesis de la danza como efecto normal de la experiencia emocional y mental. El hombre primitivo danzaba, dice Martin, «cuando era profundamente incitado a moverse» (2).

El movimiento del cuerpo humano es, entonces, la clave de la danza. Recordemos las más primitivas, indivisiblemente unidas a una visión ritual del acontecer humano: danzas para el nacimiento y la muerte, para la salud y la enfermedad, para el matrimonio y la fertilidad, para aplacar o adorar a las fuerzas ocultas de la naturaleza o a las deidades que regían los destinos del hombre. Por otra parte, la danza revela la idiosincrasia de los pueblos, su identidad y su cultura.

En su artículo sobre «El cuerpo y el sentido del movimiento», Gaby Concha, bailarina, coreógrafa y docente chilena, explica la tendencia natural del ser humano a manifestarse con el movimiento corporal:

gestos de abrirse e ir hacia otro o de protegerse y cerrarse tímidamente. Sonrisa confiada y expansiva o ceño reconcentrado, buscando el sentido de algo que se me escondía. Caminar de prisa directo hacia el objetivo, feliz de lanzarme hacia la meta o pasearme serena con los sentidos confiados, captando los mensajes de la brisa, el agua y el movimiento a mi alrededor. [...] Extenderme al máximo de la elongación de lo que era capaz hacia lo alto. Allí me detenía sorprendida, tratando de dilucidar lo que buscaba en el movimiento. Intentaba algo como alcanzar las estrellas (1996: 10).

La psicogénesis de la danza está presente, como se aprecia en la cita, en la necesidad de exteriorizar nuestro mundo interior a través del cuerpo.

El medio de expresión específico de la danza es el «paso danzable». Este término no debe hacernos pensar en el movimiento habitual de las piernas y los pies, cuya finalidad es cumplir con la función práctica de traslación. Los movimientos cotidianos valen sólo instrumentalmente; es indiferente cada etapa del mismo o su modo de manifestarse: puedo caminar de prisa, lentamente, dando saltitos, etc., lo importante es el objetivo final.

El paso danzable, en cambio, hace que cada etapa, cada fase del movimiento se vuelva «valor en sí»; ya no puede ser cambiado. Sentimos que la percepción se valora en sí misma; que el cuerpo adquiere una armonía, un ritmo que lo eleva a valor estético.

Cada paso danzable implica un compromiso del bailarín y de la bailarina, con la totalidad de su cuerpo. Aunque tengan que efectuar el más mínimo movimiento, ya sea de una mano, de un pie o de la cabeza, percibimos que detrás de ese pequeño cambio, está presente la unidad kinético-corporal.

La relación de los distintos pasos produce un sentido superior a la suma de los mismos, igual a lo que ocurre con la relación de los sonidos en la música. Nace de esta manera el movimiento pleno de sugerencias simbólicas del cuerpo humano.

*Giselle*, uno de los más celebrados *ballets* románticos, nos sirve para ejemplificar la transfiguración estética a donde nos puede conducir la danza, es decir, llevar a las imágenes a un sentido espiritual que revela al ser humano, sin romper con la imagen misma. Es la capacidad del arte de hacer sensible lo espiritual, al mismo tiempo que lo espiritual se hace sensible. La transfiguración estética recibe también, el nombre de «simbolización estética», para distinguirla de simbolismos arquetípicos, míticos, religiosos, que pueden incorporarse, formando unidad con el simbolismo estético.

De este modo, en *Giselle* se unen armoniosamente lo humano (primer acto), con lo celeste (segundo acto). Como lo explicita Lifar (1965), en su libro *La danza, Giselle* pone en acción las fuerzas opuestas que siempre están presentes en la danza, y que el autor recién mencionado caracteriza a través de la unión de dos mitos antagónicos: Apolo y

Dionisos. Apolo, el dios de lo celeste y de la luz, que preside el mundo ideal, el mundo de los ensueños, las instancias del vuelo; Dionisos, el guardián de las imágenes y pasiones terrestres. No hay arte, dice Serge Lifar, sin la unión sublime de Dionisos y Apolo; sin «las imágenes terrestres y su elevación celestial» (12). Esta consideración ayuda a comprender el arte coreográfico: gravedad e ingravidez, contracción y expansión, subir y bajar, caer y saltar, detenerse y moverse son algunas de las fuerzas que componen el lenguaje de la danza.

*Giselle* presenta magistralmente la dualidad a la cual alude Lifar, hasta tal punto que es difícil para una misma bailarina representar el papel protagónico, primero como campesina, bailando, en el primer acto, las danzas populares que simbolizan el contacto con lo terrestre, y luego, su presencia etérea, convertida en *willi*, espíritu incorpóreo y huidizo, en el segundo acto.

Cuando ha concluido un *ballet*, si se ha dado en él la presencia de la experiencia artística, sentimos, según Susanne Langer, en *Los problemas del arte*, que de los bailarines han surgido fuerzas ocultas, una:

imagen dinámica [donde] las realidades físicas son dadas: lugar, gravedad, cuerpo, fuerza muscular, control muscular, así como los elementos secundarios entre los cuales se cuentan la luz, el sonido o las cosas. Todo esto es real. Pero en la danza todo esto desaparece; tanto más perfecta es la danza, menos vemos sus materialidades. Lo que vemos, oímos y sentimos son las realidades virtuales, las fuerzas motoras de la danza, los aparentes centros de poder y sus emanaciones, sus conflictos y resoluciones, su elevación y declinación, su vida rítmica. Estos son los elementos de la aparición creada, los cuales por su parte no son dados físicamente, sino creados artísticamente (1966: 15).

Precisamente el arte es un «aparecer», una «revelación» de los sentimientos humanos, por lo tanto no sólo vividos, sino transfigurados, simbolizados (Ivelic, 1997).

Realicemos, ahora, una distinción entre danza y *ballet*: la danza es una expresión cuyos inicios se pierden en los tiempos prehistóricos; el *ballet*, en cambio, es un arte que comienza en 1661, cuando Luis XIV funda su *Academia Nacional de la Danza*.

El *ballet* supone una compleja organización donde participan, además de la compañía de *ballet*, coreógrafos, directores, músicos, libretistas, escenógrafos, diseñadores de vestuario, técnicos de iluminación y, obviamente, la administración. La danza es, a su vez, el alma del *ballet*, y por esta razón puede existir independientemente de éste.

En cuanto al lenguaje de la danza, como expresión artística, Maxime Sheets (1966), en su estudio *The Phenomenology of Dance*, lo sintetiza de la siguiente manera: componentes «tensionales», «lineales», de «área» y de «proyección». Estos componentes interactúan en la danza para estructurar cada obra de manera distinta. Adoptaremos de esta terminología algunos conceptos.

Distinguiremos «tensiones» y «distensiones», que podemos clasificar como «musculares», «temporales» y «espaciales».

Las tensiones y distensiones se encuentran interrelacionadas en la danza, según las cualidades estéticas de cada obra y conllevan la posibilidad de contraposiciones, de polaridades que, en su sucesión, van constituyendo la danza.

Hay un sistema establecido para desarrollar «tensiones» y «distensiones musculares», a través de «giros», «arabescos» y «actitudes». Entre los giros mencionemos la «pirueta», que consiste en un giro completo del cuerpo realizado sobre una sola pierna; otro «giro» es el conocido *fouetté*, donde una pierna sirve de soporte, mientras la otra impulsa el giro. El «arabesco» consiste, fundamentalmente, en afirmar el cuerpo con una sola pierna, mientras la otra se extiende hacia atrás, acompañada de un brazo, en tanto el otro va hacia adelante. La «actitud» es una detención del cuerpo, que permanece inmóvil por unos instantes. Lo esencial, desde el punto de vista artístico, es que las tensiones y distensiones musculares no constituyen una simple sucesión, sino un entramado que produce el sentido mismo de la danza.

La danza, poco a poco, se ha ido liberando de las sujeciones establecidas, para crear nuevas tensiones y distensiones musculares, como acotaremos más adelante. Las «tensiones» y «distensiones temporales» (tempo) consisten en la velocidad y/o lentitud de la dinámica de la danza. De tal modo, un movimiento puede estar ejecutado, tomando a préstamo una terminología basada en la música, que en un extremo tiene la lentitud de un largo, y en el otro, un *prestissimo*. Así, una ronda puede girar en forma lenta o rápida. Del mismo modo un bailarín o bailarina pueden utilizar distintos tempos para las tensiones y distensiones musculares o en sus desplazamientos en el escenario, de acuerdo a los sentimientos que se están simbolizando.

Las «tensiones» y «distensiones espaciales» se dividen en «lineales», de «área» y de «volumétricas». Permiten comprender que el dinamismo de la danza incluye no sólo la presencia del simbolismo temporal, sino también el simbolismo espacial; un «espacio virtual» indisolublemente unido al «dinamismo temporal» de la danza; por lo tanto, su existencia está presente sólo al interior mismo de ésta. Nace, así, un «espacio-tiempo simbólico», capaz de crear profundas significaciones.

Las «tensiones» y «distensiones lineales», de manera análoga a la geometría, se basan en una sola dimensión; tienen que ver con el tipo de línea que parece trazar, virtualmente, el movimiento del cuerpo humano al avanzar o retroceder: un bailarín, por ejemplo, puede moverse en línea recta, de izquierda a derecha a través del escenario, o bien en diagonal, o movilizarse con movimientos curvos, ondulatorios, angulares, en zig-zag, etc. Debemos considerar, además, no sólo los pasos en el suelo, sino las líneas que surgen de los saltos o de la elevación y bajada del cuerpo en vertical. Es imposible enumerar todas las posibilidades que brotan de la dinámica lineal y su combinación con otras tensiones y distensiones. En un mismo ejecutante se pueden combinar la tensión lineal del cuerpo en retroceso, mientras los brazos se estiran hacia adelante, en una tensión muscular, con lo cual se puede entablar, por ejemplo, una dialéctica entre el hecho de partir y el deseo de permanecer.

Las «tensiones» y «distensiones de área» podemos compararlas con un espacio de «dos dimensiones» (círculo, cuadrado, rectángulo, etc.). Consideremos, a modo de ejemplo,

un grupo de bailarines, cuyos cuerpos forman un círculo cuyo diámetro se amplía o se estrecha, comprimiéndose o expandiéndose.

Las «tensiones» y «distensiones volumétricas» están representadas con la tercera dimensión (cubo, cilindro, cono, etc). En primer lugar, el cuerpo humano es «tridimensional», por lo tanto, al asociarse con las tensiones y distensiones musculares, puede encogerse o alargarse, girar sobre sí mismo creando espacios virtuales, indisociables del movimiento (tiempo virtual). Un grupo de bailarines puede formar una especie de cono, a partir de un movimiento conjunto que los acerca, para terminar con todos los brazos alzados y unidos, con lo cual tiempo y espacio se interrelacionan para sugerir un triunfo, un anhelo de elevación o cualquier otro sentimiento, según el contexto.

Para ejemplificar algunas de las tensiones y distensiones de la danza, recordemos la coreografía de Mikail Fokine, para la *Danza del cisne*, con música de Camille Saint-Saëns (del *Carnaval de los animales*). La obra recién mencionada, de alrededor de tres minutos de duración, es capaz de simbolizar, en ese breve lapso, el sentimiento de la efímera belleza de lo terreno. El argumento es muy simple: Un cisne moribundo, tras algunas dolorosas evoluciones, pliega sus alas contra el suelo y muere.

Fokine quiso depurar el *ballet*, conceder importancia esencial al movimiento corporal, es decir, a la danza misma, sobre la base de que su valor está en la interpretación y no en la gimnástica. La frágil belleza del cisne se objetiva en la esbelta figura de la bailarina —sola en un escenario sin escenografía— y en el uso del vestido tradicional del *ballet* clásico para destacar los movimientos rotatorios; la coreografía enfatiza el *pas de bourrée*, es decir, en la punta de los pies y con pasos diminutos y uniformes que sugieren deslizamiento, casi sin desplazarse de un mismo lugar. Tenemos aquí una bailarina que, prácticamente, danza en un mismo punto, con lo cual desaparecen las tensiones y distensiones lineales y de área. Sólo queda el cuerpo de la bailarina, como único espacio, sutil, casi intangible. En cuanto a la temporalidad, hay un dinamismo que tiene la lentitud de un «adagio», con lo cual se acentúa la percepción de fragilidad, de cuerpo ya casi convertido en puro espíritu. La bailarina, mientras gira lentamente, mueve sus brazos, agitándolos como alas, en lo que constituye un nuevo movimiento creado por Fokine, porque no se trata sólo de la imitación de un cisne, sino de un movimiento ondulado e implorante, acompañado por inclinaciones (distensiones) y extensiones (tensiones) de los brazos y del tronco, que enfatizan la lucha entre la vida y la muerte, hasta terminar con la distensión del cuerpo de la bailarina plegado sobre el piso. ¿Ha muerto? No es un cuerpo exánime, sino una «actitud» llena de belleza, que más bien sugiere la trascendencia del espíritu, simbolizada en el cese de la temporalidad.

Las tensiones coreográficas analizadas forman el lenguaje «primario» de la danza. Junto a éste se encuentran sus aspectos «secundarios», que deben guardar relación armónica con las primeras. El lenguaje secundario está constituido, fundamentalmente, por «la narración» de una «historia», la «música», la «vestimenta», la «escenografía» y la «iluminación». A partir de la relación entre los lenguajes primarios y secundarios, surge el *ballet*.

La escenografía y la iluminación han tenido un progreso enorme en la danza, gracias a las modernas técnicas, que incluyen la electrónica y la computación. Es posible, de este modo, crear efectos que apoyan el lenguaje primario de la danza. En cuanto a la vestimenta, su función, además de identificar a los personajes, está al servicio de la atmósfera de cada obra. Cada época diseña la vestimenta, de acuerdo a su concepción de *ballet*; así las zapatillas y el tutú favorecían la percepción de la rotación corporal, tan importante en el *ballet* clásico; en cambio, en la actualidad, son prescindibles. Recuérdese la revolución provocada por Isadora Duncan, al bailar con los pies desnudos y vestida con una túnica griega, con lo cual inaugura la danza moderna.

En lo que respecta a la música, es evidente su íntima relación con los ritmos corporales, hasta tal punto que los pasos danzables han evolucionado a la par que las formas musicales. La danza moderna y contemporánea utiliza la música politonal, atonal, dodecafónica, concreta, electrónica y computacional, acompañada por nuevos pasos danzables, que permiten captar la problemática del hombre contemporáneo.

Cuando el lenguaje secundario predomina, en vez de formar unidad con la danza, ésta puede debilitarse o desaparecer. Es un peligro que no todo *ballet* ha solucionado satisfactoriamente.

Como en todas las artes actuales, la transfiguración del cuerpo humano en la danza puede resultar chocante, al producir fuertes y bruscas interacciones entre las tensiones y distensiones musculares, temporales y espaciales. Además la coreografía actual ha incluido el *jazz*, el *tap-dance* (zapateo), e incluso el deporte y el malabarismo. Para este fenómeno, cabe la misma observación señalada respecto del ballet. Todas estas nuevas modalidades se justifican, siempre que contribuyan al despliegue de la danza como tal.

Los grandes coreógrafos demuestran que la imaginación creadora desborda los límites. Entre otros, menciones a Aurelio von Milloss, en *Sonata de la angustia*, con música de Bela Bartok, danza que revela una vivencia característica del hombre actual, como lo indica su título. Jerome Robbins, con *Opus Jazz y Moves*, esta última sin acompañamiento de música, son obras maestras sobre la problemática juvenil contemporánea. Finalmente, Maurice Béjart, con su *Sinfonía para un hombre solo*, encarna sentimientos propios de la existencia humana de nuestro siglo.

La dinámica corporal de la danza está siempre abierta a plasmar nuevos sentidos, que revelan los sentimientos humanos. Lo esencial, concluye Fidel Sepúlveda, en su ensayo «*El ballet*», es que el dinamismo «se concreta en materia, materia que acosada de nostalgia se pone en marcha y no descansa hasta reencontrar y reeditar en sí el origen, o sea, el pensamiento, el espíritu» (80).

## REFERENCIAS

- Concha, Gaby. (1996). El cuerpo y el sentido del movimiento. *Mensaje* 499: 9-15.
- Ivelic, Radoslav. (1997). *Fundamentos para la comprensión de las artes*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Langer, Susanne. (1966). *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Infinito.
- Lifar, Serge. (1965). *La danse*. París: Gonthier.
- Martin, John. (1965). *The Modern Dance*. Princeton: Princeton Book Company.
- Sepúlveda, Fidel. (1971). El ballet. *Aisthesis* 6: 80.
- Sheets, Maxime. (1966). *The Phenomenology of Dance*. The University of Wisconsin Press: Wisconsin.

Recepción: marzo de 2008

Aceptación: abril de 2008