



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Artes con línea terminal en
Arte Contemporáneo y Sociedad

"EL CUERPO DES- SIGNIFICADO. EL SACRIFICIO EN LA OBRA "CONSAGRACIÓN DE LA
PRIMAVERA", EN LAS VERSIONES DE NIJINSKI Y LA DE PINA BAUSCH"

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestra en Arte

Presenta:

Atzimba Elena Navarro Mozqueda

Dirigido por:

M.en A. Ana Cristina Medellín Gómez

SINODALES

M.en A. Ana Cristina Medellín Gómez

Presidente

M en A. Alma Rosa Martín Suárez

Secretaria

Dr. Benito Cañada Rangel

Vocal

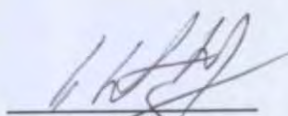
M en A. María del Mar Marcos Carretero

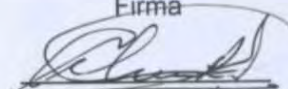
Suplente

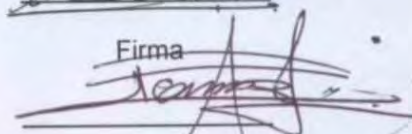
M. en A. Vicente López Velarde Fonseca

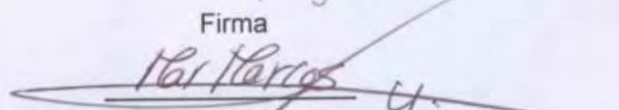
Suplente

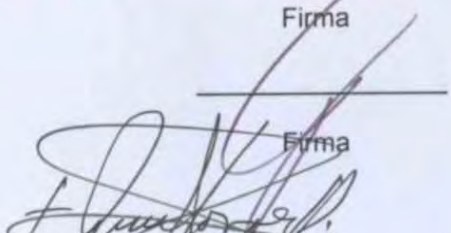
M. en A. Vicente López Velarde Fonseca
Director de la Facultad


Firma


Firma


Firma


Firma


Firma
Dr. Irineo Torres Pacheco
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Diciembre 2013
México

RESUMEN

La presente investigación se plantea las interrogantes ¿cómo es interpretado el ritual del sacrificio, en dos momentos históricos diferentes? Y ante todo ¿Cómo se significa el cuerpo femenino en el rito del sacrificio? Para intentar dar respuesta a ello se toman como punto de partida las versiones de "Consagración de la primavera" de Nijinski y la de Pina Bausch, encontrando un vínculo en estas dos figuras preponderantes en la historia de la danza, valoradas a la distancia por las innovaciones que en cada uno de los casos se atrevieron a plantear a través del contenido, innovaciones tanto en el lenguaje de la danza, como en sus formas generando una evolución de la danza y el ballet a favor del expresionismo. Enmarcando las líneas teóricas que guían la presente investigación en la historia, la semiótica y la antropología, y teniendo como punto de referencia el cuerpo, particularmente el cuerpo femenino; se realiza una síntesis histórica basada en la concepción del cuerpo femenino desde los orígenes de la danza académica y su evolución hasta la danza postmoderna con su consecuente orientación hacia lo híbrido de las formas y los géneros en la ruptura de los roles sexuales establecidos. Se desarrolla la trascendencia histórica de las dos figuras abordadas: Nijinski y Pina Bausch. Se establece un marco teórico en torno a las herramientas de análisis del movimiento y utilizándolo, se hace una valoración personal de la obra "Consagración de la Primavera" en estas dos versiones.

(Palabras clave: Nijinski, Pina Bausch, cuerpo, danza, rito, sacrificio)



SECRETARÍA
ACADÉMICA

SUMMARY

This thesis presents the following questions: How is ritual sacrifice interpreted in two different historical times? And especially, how is the female body shown in the sacrificial rite? In an attempt to answer these questions, the versions of "Rite of Spring" of Nijinski and that of Pina Bausch are used as a starting point. A connection is found between these two preponderant figures in the history of dance, valued at a distance for the innovations which in each case were set forth through the content, innovations both in the language of dance and in its forms, thus creating an evolution in dance and ballet in favor of expressionism. Setting the theoretical lines guiding this study in history, semiotics and anthropology and having the body, particularly the female body, as a point of reference, a historical synthesis is carried out based on the conception of the female body since the origins of academic dance and its evolution through postmodern dance with its consequent orientation towards hybrid forms and genders breaking established sexual roles. The historical transcendence of the two figures included, Nijinski and Pina Bausch, is developed. A theoretical framework is established around the tools of the analysis of movement and using this, a personal valuation of the work "Rite of Spring" in these two versions is carried out.

(Key words: Nijinski, Pina Bausch, body, dance, rite, sacrifice)



SECRETARÍA
ACADÉMICA

*A mis ancestras abuelas, a mi madre
y a mi hija.*

AGRADECIMIENTOS

Agradezco el apoyo brindado y recibido primero a la Maestría en Arte con Línea Terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad por los conocimientos adquiridos y compartidos, a mis maestros por su disposición, pasión y entrega. A mis compañeros por sus conocimientos, amistad, compañía y horas compartidas.

La Dirección en la presente investigación de la Mtra. en A. Cristina Medellín Gómez por su aliento y guía.

A mi esposo Javier Bárcenas y a mi hija Azul por su tiempo, escucha y comprensión; a mi madre por su apoyo incondicional de tiempo y ánimo y a mi padre por su ejemplo.

Índice

Resumen.	I
Summary.	II
Dedicatoria.	III
Agradecimientos.	IV
Índice.	V
Índice de imágenes.	VII
Introducción.	1
Capítulo I	6
1.1.El cuerpo en la danza.	6
1.2.El cuerpo Femenino a través de la historia de la danza.	7
1.2.1. La bailarina Romántica.	8
1.1.2. La Princesa y la Bruja.	12
1.2.3. Imagen del Exotismo.	16
1.2.4. Danza Moderna. Mujeres reales.	18
1.2.5. Danza Postmoderna.	27
1.3. El cuerpo como objeto epistémico en la danza.	30
Capítulo II	38
2.1 Nijinski, una puerta a la danza moderna.	38
2.2 La Consagración de la Primavera y su impacto social y artístico.	45
2.3 Entre el genio y la locura.	50
Capítulo III	54
3.1 Pina Bausch y el existencialismo.	54
3.2 La danza - teatro, el teatro – danza.	65
3.3 La consagración de la Primavera de Pina Bausch.	70
Capítulo IV Elementos metodológicos para el análisis de la danza.	72
4.1 La Antropología Histórica y la Historia de la Danza. Una perspectiva.	72
4.2 El análisis del movimiento. Elementos metodológicos.	82

Capitulo V El cuerpo des – significado El sacrificio en la obra “Consagración de la Primavera, en la versión de Nijinski y la de Pina Bausch.	87
5.1. La trama	87
5.2 Análisis Descriptivo de la obra.	92
5.2.1 Consagración de la Primavera Joffey Ballet 1989. (Video) Reconstrucción Robert Joffrey sobre la original de Nijinski (1913).	92
5.2.2 Consagración de la Primavera. Pina Bausch. Wippertal Tanztheater, 1975 (video wondershare 2011)	102
5.3. Análisis Semiótico - comparativo.	113
Conclusiones.	119
Referencias Bibliográficas.	127

Índice de Imágenes

1.1.	Fresco de Cogull, en Lérida España. Perteneciente al Mesolítico.	7
1.2.	“Marie Taglioni”. Litografía. Edward Chalon, 1832.	9
1.3.	Marie Taglioni en “La Sífide” http://www.tumblr.com/tagged/marie%20taglioni	10
1.4.	“La Estrella” Pastel sobre monotipo. Edward Degas, 1876.	11
1.5.	Lisa Pavane in The Australian Ballet’s production of Coppélia. Photograph Jim McFarlane.2007 http://www.danceinforma.com/Pavane.html	13
1.6.	Ana Pavlova en su estudio. http://michaelminn.net/andros/biographies/pavlova_anna/pavlova_anna_1.jpg	14
1.7.	Cuerpo de baile en El lago de los Cisnes, Ballet Nacional de Cuba. Foto. Nancy Reyes. 2009 http://vianica.com/sp/headline/362	15
1.8.	Compañía Nacional de Danza “La bella Durmiente” Fotografía Guillermo Galindo 2012 http://www.jornada.unam.mx/2012/03/25/cultura/a06n1cul .	16
1.9.	Programa de los Ballets Rusos Realizado por Leon Bakst. 1910 http://teoriadeladanza.wordpress.com/category/conferencias/	17
1.10.	Vazlav Nijinski y Tamara Karsavina en “El Espectro de la Rosa” 1911 http://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/nijinski.htm	18
1.11.	Retrato de Isadora Duncan, Leon Bakst, 1908 http://www.zazzle.com/retrato_de_isadora_duncan_1908_tarjeta_postal-239723534286605073?lang=es	19
1.12.	“Danza alrededor del becerro de oro”, Emil Nolde, 1910.Óleo sobre lienzo. http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=24178 .	20
1.13.	Retrato de Mary Wigman bailando. Kirchner, 1933. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner - Die Tanzende Mary Wigman - 1933.jpg	22
1.14.	Kopf Mary Wigman. Kirchner,1926. http://www.christies.com/lotfinder/prints-multiples/ernst-ludwig-kirchner-kopf-	23

- mary-wigman-5062945-details.aspx
- 1.15. Martha Graham en "Lamentation" (1930) Fotografía: Max Waldman 25
<http://www.tumblr.com/tagged/martha%20graham?before=18>
 - 1.16. Isamu Noguchi, Escenografía para la obra Clitemnestra. 26
<http://enelsubsuelo.over-blog.es/225-index.html>
 - 1.17. Firebird by the Alvin Ailey American Dance Theater. 27
 Photograph: Tristram Kenton Jamar Roberts (Phoenix), bottom, and Clifton Brown <http://www.guardian.co.uk/stage/2007/sep/07/dance>
 - 1.18. Merce Cunningham, Fotografía Steven Mark, 1973 29
<http://dancingperfectlyfree.com/2009/07/28/merce-cunningham-1919-2009/>
 - 1.19. Ana Mendieta, Glass on Body, Iowa, 1972 31
<http://av.celarg.org.ve/Recomendaciones/anamendieta.htm>
 - 1.20. Marina Abramovic, Balkan Baoque, 1997. 31
<http://whocantalk.blogspot.mx/2012/10/marina-abramovic.html>
 - 1.21. *John Cage, Merce Cunningham y Robert Rauschenberg. New York, 1960* 32
<http://www.richardavedon.com/index.php#mi=2&pt=1&pi=10000&s=5&p=0&a=0&at=0>
 - 1.22. Brown's L'Amour au théâtre. Photo by Stephanie Berger, 2009. 34
<http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=510>
 - 1.23. Bailarín de danza Butoh. 35
<http://maricarmenvillares.blogspot.mx/2010/08/la-danza-butoh-un-hombre-moderno-en.html>
 - 1.24. "Nelken", Tanztheater Wuppertal. Foto: Ulli Weiss 1982. 36
<http://www.pina-bausch.de/en/pieces/nelken.php#>
 - 1.25. "Consagración de la Primavera", Tanztheater Wuppertal. Fotografía Antoni Bofill 2008. 37
<http://escapareatoronto.blogspot.mx/2008/09/pina-bausch.html>

Capítulo II

	38
2.1. Vaslav Nijinsky in “Le Pavillon d’ Armide”, John Singer Sargent , 1911 Private Collection Charcoal Jpg: CGFA http://www.wikipaintings.org/en/john-singer-sargent/vaslav-nijinsky-in-le-pavillon-d-armide-1911	
2.2. Nijinski en “Giselle”, 1909. Diseño de vestuario Leon Bakst http://teoriadeladanza.wordpress.com/page/4/	39
2.3. Nijinsky en Petrushka, Dover Street Studio, 1910 – 1911. mage ID: NIJINSKY_2054V http://digitalgallery.nypl.org	42
2.4. Nijinski en danza Siamesa, 1910. http://hinkesaquablog.blogspot.mx/2011_02_01_archive.html	42
2.5. Nijinski en “El Espectro de la Rosa”, 1911 Royal Ópera House. https://sites.google.com/site/laredanzaudg/personajes/del-mundo/vaslav-nijinski	43
2.6. Siesta de un Faune Vaslav Nijinsky. The Art of Nijinsky djvu. Dorothy Mullock, 1913. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le Faun The Art of Nijinsky.jpg	45
2.7. Decorado hecho por Roerich para la obra “Consagración de la Primavera” 1913. http://consentidoscomunes.blogspot.mx/2011/04/primavera-2-consagracion-i.html	46
2.8. Costume by Nicholas Roerich Ballet “The Rite of Spring” - The Voice of Russia, 2003 http://www.danzaballetblog.com/2009/02/ballet-la-consagracion-de-la-primavera.html	48
2.9. The Rite of Spring On Stagein Edinburgh ©Stagein Edinburgh. http://www.danzaballetblog.com/2009/02/ballet-la-consagracion-de-la-primavera.html	48
2.10. Joffrey Ballet, bailando “La Consagración de la Primavera”, en su versión de Nijinsky. http://revistarevol.com/centesimo-aniversario-consagracion-de-la-primavera/	50
2.11. Lápida de Vazlav Nijinski en el Cementerio de Montmartre en París. http://es.wikipedia.org/wiki/Vaslav Nijinsky	53

Capítulo III

- 3.1. Retrato Pina Bausch. 55
<http://www.revistamilmesetas.com/a-dos-anos-de-perder-a-pina-bausch>
- 3.2. “La mesa verde” de Kurt Joss 56
Representación del American Ballet Theater en 2005.
[http:// kurtjooss.blogspot.mx/](http://kurtjooss.blogspot.mx/)
- 3.3. Pina Bausch Ensemble, Foto Laurent Philippe, 57
<http://www.danzaballet.com/?p=1276>, 2008
- 3.4. “...como el musguito en la piedra, ay si, si, si ...” (Like moss on a stone) 2009 59
Foto Rolf Ebertowski.
http://www.pinabausch.de/en/pieces/new_piece_2009.php
- 3.5. Pina, Film by Wim Wenders. 2011 60
<http://elcinesequintfv.blogspot.mx/2012/04/pina-de-wim-wenders-y-moontide-de-fritz.html>
- 3.6. “Nefes, El aliento de Turquía”, foto: Ursula kauffmann 61
<http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/2006/entrevista166.htm>
- 3.7. Bausch's Agua at the Edinburgh Playhouse. Photograph: Murdo Macleod 62
2006
<http://www.revistacruce.com/politica-sociedad/como-detectar-a-un-joven-maltratador.html>
- 3.8. Pina Bausch en “Café Müller”, 1978. Foto Graziano Arici. 64
http://presolved13.shattafa.com/chan-7882731/all_p7.html
- 3.9. Arminte y Lully en Saint Aubin. 66
<http://www.bestriga.com/en/page/expanded/article/530/Feast-of-Ballet-and-Opera>
- 3.10. Odin Teatret y Ctl's Archives. Performance: Inside the Skeleton of the Whale. 68
Foto: Tony D'Urso. <http://www.diagonalperiodico.net/culturas/planeta-odin.html>
- 3.11. “Café Müller”,,. 1978. Foto Graziano Arici. 68
http://presolved13.shattafa.com/chan-7882731/all_p7.html

- 3.12. "Nelken" Tanzthater Wippertal 1882. 69
<http://www.danzaballet.com/para-una-idea-de-la-danza-teatro>
- 3.13. Pina, Film by Wim Wenders. 2011 69
<http://blog.slate.fr/projection-publique/2011/02/19/%C2%AB-pina-%C2%BB-le-grand-oeuvre-de-wim-wenders/>
- 3.14. "Consagración de la Primavera" Wippertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano. 70
<http://www.flickr.com/photos/manulozano>
- 3.15. Consagración de la Primavera Pina Bausch. Fotografía Ulli Weiss. 71
<http://www.pina-bausch.de/en/pieces/fruehlingsopfer.php#>

Capítulo IV

- 4.1. "Movimiento Virtual". Fotografía Javier Bárcenas. Acervo personal. 2008. 72
- 4.2. Pinturas Rupestres de 25,000 años en España, FuenteReuters 04 de mayo de 2011 73
<http://www.aztecanoticias.com.mx/notas/tecnologia/52933/hallan-pinturas-rupestres-de-25-mil-anos-en-espana>
- 4.3. "Don Juan", Fotografía Javier Bárcenas, Acervo Personal. 2008. 77
- 4.4. Bailarina Árabe <http://www.hotfrog.cl/Companies/Bailarina-Arabe> 78
- 4.5. *Arabesque* que muestra Postura endehors del ballet 79
<http://www.peterwerner.net/dance.html>
- 4.6. Atrofias en los pies por el uso de las zapatillas de punta 79
<http://www.danzaballet.com/pies-de-bailarina/>
- 4.7. Lucía Lacarra, Primera bailarina del Ballet de la Ópera de Munich. 80
<http://www.elcorreo.com/vizcaya/20090331/cultura/dantzaldia-renueva-oferta-flamenco-20090331.html>
- 4.8. Odin Teatret. Las grandes Ciudades bajo la luna. Foto Tony D'Urso. Madrid. 2008 81
http://www.madrid.org/fo/2008/es/fichas/musica/las_grandes_ciudades.html
- 4.9. Retrato de Rudolf Von Laban <http://investigacionteatral.blogspot.mx/> 84

4.10.	Kinesfera. http://www.marianolatindance.com.ar/2010/06/la-danza-moderna-teatro-de-movimiento.html	85
-------	--	----

Capítulo V

5.1.	Diseño original de Roerich para "Consagración de la Primavera" 1913	89
5.2.	Consagración de la Primavera, Joffrey Ballet. 1985. http://balletomanos.com/2011/07/11/del-colorismo-ruso-al-estilismo-frances-estudio-comparado-de-roland-petit/	91
5.3.	Dibujo de Consagración de la Primavera 1913. http://modusmixolidius.blogspot.mx/2010/10/el-escandalo-de-la-consagracion-de-la.html	94
5.4.	Consagración de la Primavera, Joffrey Ballet. 1985. http://operaperu.blogspot.mx/2010/03/ballets-de-stravinsky-desde-este-sabado.html	95
5.5.	Consagración de la Primavera, Joffrey Ballet. 1985. http://operaperu.blogspot.mx/2010/03/ballets-de-stravinsky-desde-este-sabado.html	97
5.6.	Consagración de la Primavera. http://balletomanos.com/2011/07/11/del-colorismo-ruso-al-estilismo-frances-estudio-comparado-de-roland-petit/	98
5.7.	Consagración de la Primavera, Joffrey Ballet. 1985. http://balletomanos.com/2011/07/11/del-colorismo-ruso-al-estilismo-frances-estudio-comparado-de-roland-petit/	99
5.8.	Consagración de la Primavera, Joffrey Ballet. 1985. http://balletomanos.com/2011/07/11/del-colorismo-ruso-al-estilismo-frances-estudio-comparado-de-roland-petit/	100
5.9.	"Consagración de la Primavera" Wippertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano. http://www.flickr.com/photos/manulozano	102

5.10. "Consagración de la Primavera" Wippertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano. http://www.flickr.com/photos/manulozano .	104
5.11. "Consagración de la Primavera" Wippertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano. http://www.flickr.com/photos/manulozano	105
5.12. "Consagración de la Primavera" Wippertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano. http://www.flickr.com/photos/manulozano	106
5.13. "Consagración de la Primavera" Wippertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano. http://www.flickr.com/photos/manulozano	107
5.14. "Consagración de la Primavera" Wippertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano. http://www.flickr.com/photos/manulozano	108
5.15. "Consagración de la Primavera" Wippertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano. http://www.flickr.com/photos/manulozano	110
5.16. "Consagración de la Primavera" Wippertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano. http://www.flickr.com/photos/manulozano	111
5.17. "Consagración de la Primavera" Wippertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano. http://www.flickr.com/photos/manulozano	112
5.18. Litografía de La sílfide/ Nijinski en Petoushka /Doncella en la consagración de la Primavera http://tumblr.mariakochetkova.com/post/434194419/sixfortuities-vaslav-nijinsky-in-petrouchka	114
5.19. Dibujo Nijinski, 1919 Fundación Mapfre, Madrid 2009. http://eventful.com/madrid/events/la-danza-los-colores-torno-ni-/E0-001-023780498-2@2009102814 .	115
5.20. "Consagración de la Primavera" Wippertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano. http://www.flickr.com/photos/manulozano	118

Conclusiones.

6.1. Nijinski en Petrouchka, 1913. http://www.flickr.com/photos/ting-jen/4127409422/	121
6.2. Retrato de Pina Bausch.	121
6.3. Fotografía Javier Bárcenas, 2007. Archivo Personal	123
6.4. "Consagración de la Primavera" Wuppertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano. http://www.flickr.com/photos/manulozano	125

“El estudio de las prácticas espectaculares del pasado es esencial.

Es verdad, la historia del teatro no es sólo cisterna de lo antiguo,

es también la cisterna de lo nuevo, del conocimiento

que una y otra vez ha permitido y permite trascender el presente”

Eugenio Barba.

Introducción.

La investigación en danza, en un primer planteamiento, se acerca necesariamente a los estudios históricos, que por la naturaleza efímera de este arte, sigue una tradición oral de generación en generación complementada con vestigios provenientes de otras artes como la pintura, la fotografía y la literatura. De acuerdo a Walter Benjamin, la historia – incluida la historia del arte- no es ni una reconstrucción ni una identificación del pasado, es una forma de traducción. Para explicar este punto recurre a las imágenes. “traducción”: tra- ducere. Conducir a través, pasar más allá de, al otro lado de una división o diferencia. Si esta etimología de “traducción” es aceptable, es posible reconocerla en el fondo en que Benjamin celebra la traducción como liberación” (Bal, 2002, pág. 91).

A sabiendas de la complejidad que implica hablar de danza siendo este un arte del movimiento, haciéndose necesaria la traducción en otros lenguajes, se intenta relacionar este arte con otras disciplinas atrayendo el quehacer investigativo hacia los tópicos de arte contemporáneo en el rompimiento de sus fronteras disciplinares, constatando así la absoluta vigencia y pertinencia de la danza en los estudios de arte contemporáneo. La investigación “El Cuerpo des-significado. El sacrificio en la Obra *Consagración de la Primavera*, en las versiones de Nijinski y la de Pina Bausch”, nace de una inquietud personal que encuentra un vínculo en dos figuras preponderantes en la historia de la danza; valoradas a la distancia por las innovaciones que en cada uno de los casos se atrevieron a planear a través del contenido, innovaciones tanto en el lenguaje de la danza, como en sus formas generando una evolución de la danza y el ballet a favor del expresionismo.

La danza como un lenguaje inherente al ser humano, que si bien, parte del plano físico, ha sido considerada por la historia como una actividad vinculada a lo metafísico; Eugenio Barba la define como: “una realidad sutil, en el límite entre lo material y lo inmaterial, en la que se expresa la fuerza de la divinidad. Es el vehículo que nos acerca a los dioses.” (Barba, 1996, pág. 17), hoy día prevalece la

creencia de que el hacedor de danza trasciende el plano físico, por eso, este “pasar más allá” en la danza sobrepasa el análisis del movimiento para situarse en el plano de la semiótica y la antropología, que serán en la presente investigación las líneas teóricas a seguir.

Al considerar a la danza como un lenguaje, es pertinente tratarla a la par de lo lingüístico en el campo de la semiótica, en tanto que es un sistema que se codifica de determinada manera utilizando signos para expresar significados. Tomando al cuerpo como el objeto epistémico del arte contemporáneo en referencia al texto, *El retorno de lo real* de Hal Foster, y considerando al cuerpo como elemento esencial de la danza, obliga a realizar una reflexión en torno a la significación del cuerpo en la danza no sólo en el sentido de “materia prima” sino en el ámbito de la significación expresado en el arte moderno y contemporáneo, “el cuerpo está construido socialmente y es “omnipresente”; funciona como “la simbólica general del mundo”, pues “penetra la cultura, el imaginario social y el mundo conceptual”, (Margarita Baz, en Tortajada, 2001, p. 26), el cuerpo atraviesa la línea de ida y vuelta entre lo público y lo privado, es esa realidad inmanente del hombre lo ineludible, lo perenne, pero también lo perecedero.

Enmarcando las líneas teóricas que guían la presente investigación en la historia, la semiótica y la antropología, y teniendo como punto de referencia el cuerpo, particularmente el cuerpo femenino como objeto representacional en la historia de la danza, en donde la mujer se plantea como principal protagonista; en el primer capítulo se realiza una síntesis histórica basada en la concepción del cuerpo femenino desde los orígenes de la danza académica y su evolución hasta la danza postmoderna con su consecuente orientación hacia lo híbrido de las formas y los géneros en la ruptura de los roles sexuales establecidos. Siguiendo también la dicotomía histórica entre técnica y expresión, en donde se ve la historia no de manera lineal, sino circular, se llega a cerrar el círculo a favor de la expresión, en donde la danza postmoderna recobra los objetivos primordiales de la danza primitiva en tanto expresión de emociones y sentimientos individuales, a

través de una búsqueda de movimientos que tienen más que ver con una visión filosófica de la vida y por lo tanto con una búsqueda de la esencia del arte surgido del impulso interior.

Un antecedente primordial de esta búsqueda en la época moderna se encuentra en la obra que conlleva el eje central de la investigación: “La Consagración de la Primavera” de Valzlav Nijinski, estrenada en París en 1913, obra controversial e imprescindible en la historia de la danza, una pieza también de las más coreografiadas, lo que plantea en una primera instancia una forzosa delimitación del tema, hacia estos dos autores en particular; Nijinski por ser su autor original, planteando esta obra en los albores del ballet moderno, con una trascendencia escandalosa pero efímera, de quien, en el capítulo dos dedicado a esta figura, se encuentran aportes significativos en este momento histórico revalorando un vínculo entre Nijinski y el nacimiento del modernismo que dentro del contexto histórico que encuadra la era de los Ballets Rusos de Diaghilev, suele marcar un salto abrupto hacia la danza moderna pasando desapercibido, este aspecto debido quizá a la inmediata condición de locura que envolvió a su autor, estableciéndose históricamente una ruptura entre la danza clásica y el surgimiento de la danza moderna, ruptura que podría matizarse tomando en cuenta las creaciones de Nijinski como precursor de la danza moderna y su propuesta como una consecución lógica no sólo de la forma danzaría sino del contenido. En este capítulo se hace un recuento de su vida y obra ahondando en su carácter y sensibilidad, rescatando su carácter humanista que lo vincula con el existencialismo, clasificándolo en el círculo de los locos egregios incomprensidos que han atravesado la historia de la humanidad. Así mismo se plantea una génesis de la obra “Consagración de la Primavera”, nacida del deseo de universalizar la tradición Rusa y cuyo estreno en 1913 tendrá repercusiones sociales y artísticas insospechadas para el siglo XX.

En el capítulo tres se aborda la figura de Pina Bausch como una figura que cierra la danza moderna exponiendo los principios de una nueva danza bajo la estética postmoderna; encontrando, en coincidencia con Nijinski, los principios

innovadores que generarán la evolución del lenguaje y la forma de la danza; se aborda una breve historia del vínculo entre danza y teatro que culmina con la máxima expresión en la obra de Pina Bausch como madre de este género.

El análisis de las obras conlleva a la necesidad de emprender un estudio comparativo desde la perspectiva de la semiótica del movimiento, que será abordada en el capítulo cuatro, aportando los elementos teóricos para dicho análisis, tanto desde la antropología histórica, de la cual André Burgiére en el artículo “La antropología histórica”¹ hace notar, que no tiene como tal un dominio propio, sino que deviene de todas las historias de lo cotidiano, una de ellas, que es la pertinente al tema tratado, es la historia del cuerpo; así como desde la semiótica, para culminar en el análisis del movimiento tomando en consideración sus limitantes y utilidad, se extiende esta perspectiva hacia la descripción del movimiento fundamentada en Ann Hutchinson, “¿Cómo se describe el movimiento?”², que sin tener un carácter de notación propone una serie de descripciones que van de lo más sencillo y general a una descripción minuciosa del movimiento estilizado, basada en la descripción mediante palabras y evitando términos técnicos.

Utilizando este marco teórico, se hace una valoración de la obra “Consagración de la Primavera” intentando resolver las interrogantes originales que generan la motivación de la presente. Las innovaciones en el código del movimiento planteadas por Nijinski, ¿cómo influyeron en la conformación del código de danza moderna?, y estableciendo una analogía con la de Pina Bausch, ¿cómo influyeron, en este caso en la conformación del lenguaje de la danza posmoderna? Finalmente en la consecuente evolución de los códigos del movimiento ¿cómo es interpretado el ritual del sacrificio, en dos momentos históricos diferentes? Y ante todo ¿Cómo se significa el cuerpo femenino en el rito del sacrificio? Interrogantes que encontraran respuesta en el análisis de la obra desarrollado en el capítulo cinco, bajo la propuesta teórica de análisis

¹ Cfr. Hilda Islas. 2001.

² Cfr. Hila Islas. Op. Cit.

discursivo de la trama, descripción del movimientos en ambas versiones y valoración hermenéutica del rito del sacrificio desde un antecedente antropológico. Estableciendo la obra “La Consagración de la Primavera” desde lo referencial, como característica del arte contemporáneo, que sitúa a esta obra como emblemática de la danza contemporánea, ampliamente citada y recreada tanto desde la técnica, como desde el contenido, vinculando el ritual primitivo con la condición humana contemporánea, encontrando signos universales del sacrificio en forma de danza, coincidentes en ambas versiones, como las figuras circulares, la libertad del movimiento que favorece la expresión, el símbolo rojo como significante del sacrificio.

La creación de estas dos versiones y la valoración de estas dos figuras en la historia, en coincidencia con la celebración de los cien años de su estreno, se remonta a lo cíclico, a la trascendencia del hombre por medio de la muerte como “el único modo de escapar de ello es el eterno ciclo. La renovación no significa innovación, sino la seguridad de que al final del ciclo lo único que espera es el pasado original. Así futuro y pasado se fusionan”. (Martínez, 2004), en dos figuras que encuentran su trascendencia en la expresión de su propio conflicto humano: la angustia, la locura, el sacrificio.

Capítulo I

1.1 El cuerpo en la Danza.

Desde los orígenes de la danza, el movimiento ha sido definido como la esencia de la condición humana. Desde la época de las cavernas, la danza ha estado presente como una forma de comunicación entre los semejantes y hacia los fenómenos inexplicables. Las culturas ancestrales han utilizado la danza como vehículo para alcanzar la trascendencia. La danza ha sido un puente entre lo humano y lo divino, de ahí su carácter ritual. El historiador Curt Sachs afirma:

“La danza es la madre de las artes; la música y la poesía existen en el tiempo; la pintura y la escultura en el espacio. Pero la danza vive en el tiempo y en el espacio.

La danza enlaza la separación del alma y del cuerpo, une la libre expresión de las emociones a la rigidez de la conducta establecida, marca un nexo entre la vida social y la manifestación de la individualidad, del juego, de la religión, del combate y del drama; todas las distinciones sentadas por el mayor adelanto de una civilización, ella las deshace y funde finalmente.” (Sachs, 1944, pág. 13)

De todas las definiciones que se pueden encontrar de danza, un aspecto común es este vínculo entre lo humano y lo divino, lo público y lo privado. Sin embargo, de la danza primitiva a la danza del siglo XX, hay todo un camino recorrido hacia la especialización de la técnica; la técnica, menciona Alicia Alonso, convierte a la danza en un hecho teatral, que trajo como consecuencia la desacralización de la danza y la cada vez mayor especialización en búsqueda de cuerpos *perfectos* desde el punto de vista de determinadas estéticas, como el romanticismo, el clasicismo, el modernismo, entre otras, todas ellas alejadas de la naturalidad instintiva del ser humano.

A lo largo de la historia de la danza, se encuentra el estudio de las técnicas, desde que Jean George Noverre (1727 – 1810) escribe, sus “*Cartas sobre la danza y los ballets*”, sin embargo, los estudios en torno al cuerpo como objeto de representación simbólica en la danza datan de la modernidad, cuando se

cuestiona al cuerpo como objeto – sujeto de la danza y no como simple materia prima que hay que moldear, formar, deformar y transformar.

El cuerpo como elemento esencial de la danza, siempre ha estado *presente*. Sin embargo, no había sido objeto de estudio hasta la época moderna, y no escapa a la concepción de las demás artes a lo largo de la historia, por lo menos de la occidental, el cuerpo en la danza también ha sido objeto de *representación*, para ser convertido en cisne, en muñeco, en flor; ha sido el vehículo para contarnos las historias propias de cada sociedad, de cada pueblo y de cada época. El cuerpo tiene una carga simbólica, dramática, narrativa y estética, en la danza, esta carga ha incluido el aspecto de género.

De todos los ámbitos en los que se desarrollan las sociedades patriarcales, un espacio que se ha constituido como espacio propiamente femenino ha sido el de la danza. En la danza se encuentra como objeto constante y presente: el cuerpo femenino.



1.1 Fresco de Cogull , en Lérida España. Pertenece al Mesolítico.

1.2. El cuerpo femenino a través de la historia de la danza.

El cuerpo femenino tan ponderado en el quehacer dancístico, la mujer, “reina ancestral de la danza”, como la llama Alberto Dallal, ha tenido a lo largo de la

historia diferentes significaciones, “hay una “actualidad del cuerpo”, una cultura del uso y de la visión del cuerpo para cada época histórica y para cada clase social” (Dallal, La mujer en la Danza, 1991, pág. 10). Los movimientos de la mujer son definidos e identificados como *femeninos*, en base a toda la historia social, la tradición y la estética definidas desde el punto de vista masculino, a lo largo de la historia la mujer ha sido sujeto de admiración o de rechazo, ha representado a la bruja pagana o a la diosa ancestral, teniendo papeles duales, encierra en ella misma el bien y el mal, al cisne blanco y al negro.

En el origen de la danza académica, la mujer no tenía un lugar, los papeles femeninos en un principio eran ejecutados por hombres, sin embargo, a finales del siglo XVIII la mujer, que poco a poco había ido usurpando el espacio social y escénico, ya se constituía como la figura por excelencia de la *ballerina*, bajo los principios del romanticismo, hasta llegar a su cima:

“Desde hace varios siglos, el mundo del ballet se aparece como el tinglado de una venganza: la mujer, irritada ante el sojuzgamiento, a hecho de este arte un bastión de sus aptitudes. Allí se pertrecha, se adelanta, se prepara, observa, seduce, ordena, vence, mata, acaba con el cuadro, con el hombre, con el público.” (Dallal, La mujer en la Danza, 1991, pág. 14)

Sin embargo esta mirada de admiración provenía siempre de afuera, era el hombre y los cánones socialmente establecidos quienes definían los estándares de la corporalidad, la moda y el movimiento femenino, encerrándola en el corsé y las vaporosas faldas; fueron los poetas e intelectuales quienes la convierten en un ideal inalcanzable, etérea, efímera: la mujer romántica.

1.2.1. La bailarina romántica

La bailarina romántica no toca el piso, “*La Sylfide*”, este personaje alado elevado sobre las puntas de sus pies, relega, incluso por varios siglos, el quehacer del hombre en este arte, valiéndose de él únicamente como *partenaire*; el ballet acentúa la división de géneros, sin embargo, junto a este papel histórico como objeto de admiración, la mujer es despojada de su propio cuerpo para representar a espíritus femeninos incorpóreos, la zapatilla de punta se convierte en el símbolo que recuerda el sojuzgamiento de la mujer.

Es un ideal de cuerpo ausente, que hace penetrar al hombre en los abismos de la inconsciencia o en el santuario de las grandes revelaciones³, baste ver las diversas litografías y dibujos de la época, que muestran a la bailarina romántica con pies diminutos con un equilibrio absolutamente imposible y brazos redondos que disimulan su desproporción, como seres inalcanzables.



1.2 "Marie Taglioni". Litografía Edward Chalon, 1832.

Los movimientos de ella son pequeños, gráciles y rápidos, los de él fuertes, grandes, pesados, aportando así a la eterna dicotomía de "lo femenino" y "lo masculino", estereotipos de movimientos que florecerán durante todo el periodo del clasicismo⁴.

³ Cfr. Béguin, Albert, 1996 El alma romántica y el sueño. FCE México.

⁴ Recordar que el clasicismo en la historia de la danza es posterior al Romanticismo y se identifica con el desarrollo del ballet en Rusia a finales del siglo XIX, con coreógrafos como Marius Petipa. Caracterizado por el desarrollo y perfeccionamiento de la técnica.

*Istomina, la alígera,
Con un pie apoyado en su punta,
En torno de su compañero gira,
Y ahora se desliza y ahora salta."*

Pushkin

Los argumentos fantásticos, la zapatilla de punta y el corsé, esclavizan el cuerpo de la bailarina romántica, la asfixian, la descarnan, para elevarla al plano espiritual, mujeres sin gravedad, donde el ideal es el amor imposible, es el alma romántica, buscada por los poetas.



1.3. Marie Taglioni en "La Sylphide"

Sin embargo, fuera del escenario, la bailarina romántica construye el estereotipo de la mujer del siglo XIX, se acentúa el antagonismo entre el alma y el cuerpo. El cuerpo se oculta y se rige por el pudor; "la tentativa de descorporización se exaspera con la exaltación del modelo del ángel" (Alain Corbin, en Tortajada, 2001.pag. 153).

En el romanticismo se expresa la dualidad del ser humano, lo corporal, lo sensual, lo pagano, frente a lo espiritual o etéreo, ideal inalcanzable, dado que el hombre vive sólo una de estas esferas, estar en una, implica la pérdida de la otra.

La figura femenina se vindica como una figura pública, una *etoile*, una diva dispuesta en una lucha por la supremacía, en un “*Pas de Quatre*” a muerte; esa misma lucha, esa pérdida del piso, la llevará a su decadencia, pues esta emancipación no fue más allá del foro y el mundo de la danza, donde incluso sobresalieron las bailarinas en travesti, eliminando la necesidad de los hombres, como siglos antes había sucedido en sentido inverso; fuera de escena, las mujeres seguían siendo objeto sexual, el escenario se convirtió en un escaparate para la industria del espectáculo, a favor de hombres privilegiados.

“(…) Las bailarinas apenas existían, todo eran filas y filas de muchachas bonitas, sonrientes y bien encorsetadas, que llenaban *el foyer de la danse*, donde los elegantes podían encontrarse con ellas y coquetear durante los intermedios, además había un buen número de “ratas” – como se llamaba a los *corps de ballet*, de la Ópera de París- cuya mayor justificación fue servir de modelo al gran pintor Degas” (Arnold Haskell en Tortajada, 2001. pag. 87)



1.4. "La Estrella" Pastel sobre monotipo. Edward Degas, 1876.

1.2.2. La Princesa y la Bruja.

El cambio en el espacio escénico y los temas, exigen del ballet, el perfeccionamiento técnico y la búsqueda de una mayor estilización, se promueve la acción vertical, la elevación, los saltos, las piruetas.

En el siglo XIX se crea el estereotipo de la bailarina, lo que provoca, no sólo el mimetismo en los cuerpos de baile, sino la pérdida de individualidad y el alejamiento de la expresión, en favor del tecnicismo, el cuerpo es “esbelto, ágil, capaz de ejecutar con virtuosismo académico las cada vez más exigentes demandas y necesidades de los gestores de las compañías, coreógrafos y público” (Pascual, n/d, pág. 5)

La época de las estrellas, las divas *ballerinas*, comparables hoy en día a estrellas de Hollywood, son víctimas de los cuentos fantásticos en donde la identidad alterada aparece como metáfora de la feminidad secuestrada. La mujer nunca es lo que parece, los personajes a su alrededor tampoco; los campesinos, los cazadores, e incluso los príncipes, no son realistas, si no idealizados; en los argumentos siempre se encuentra presente la mujer sometida por una fuerza maligna, el hombre su salvador y el amor como una tercer fuerza ineludible: en esta tricotomía el amor siempre triunfa.

Del sueño inaccesible se pasará, en el clasicismo, al amor fetichista, a la reducción de objeto: Inaugurada por “*Coppelia*”, la muñeca inanimada que despierta la admiración y celos de los personajes “reales”, permite, de acuerdo a Pascual, la comparación entre la mimesis perfeccionada y el ser vivo, introduce el tema de la copia, el objeto femenino, es deseable en tanto no es real, ya que una vez obtenido se convierte en basura, en objeto de burla, excepto para el fetichista que queda descubierto y desamparado hacia la imposibilidad de realizar su amor. Por ello “*Coppelia*” constituye una obra única, en el limbo entre romanticismo y clasicismo.



1.5.Lisa Pavane in The Australian Ballet's production of Coppélia.

En las obras que le siguieron y que abrirán las puertas del ballet ruso, el cuerpo femenino se convierte en objeto de admiración, en trofeo ganado o perdido, en princesa durmiente o la princesa -cisne “condenada a habitar la carga de una plural morfología animal y humana” (Pascual, n/d, pág. 3). El cuerpo es visto en función de la representación, nuevamente definida en su corporalidad por el otro: Sigfrido, debe jurar amor eterno a *Odette* para liberarla del hechizo que la mantiene bajo la forma de un cisne, la traición implica su condena a permanecer en su aspecto animal.

El cuerpo de la mujer en el clasicismo ruso se convierte en la *representación* de nuevos entes, personajes inanimados o irreales, el ideal ahora es la princesa y su antagonista la bruja, con características masculinas (personaje por lo general hecho en travesti por un hombre) la lucha entre el bien y el mal. El hombre se convierte en la tercera fuerza que por medio del amor interviene en la salvación del ideal femenino.

Ahora el amor es realizable, los desenlaces: “se casaron y vivieron felices para siempre”, son los finales comunes que anotan los interminables acordes de Tchaikovski. La bailarina presta su cuerpo a favor de la técnica, todavía en zapatillas de punta, aunque liberada del tutú romántico, ahora muestra sus piernas

exaltando sus proezas técnicas. Isadora Duncan anota en su obra, “Mi Vida” respecto de Anna Pavlova, máximo ícono de la bailarina clásica:

“Me senté y llena de estupefacción estuve tres horas contemplando las sorprendentes proezas de la Pavlova. Se diría que su cuerpo era de acero elástico; su hermoso rostro tenía los rasgos severos de una mártir; no se detuvo ni un momento. Toda la tendencia de su entrenamiento consistía, al parecer, en separar del alma los movimientos del cuerpo.” (Duncan, 1968, pág. 140).



1.6 Anna Pavlova en su estudio.

El hombre, por su parte, gana terreno. Ya no es el poeta resignado al sino, imposibilitado de alcanzar al ser amado etéreo, debe tener cierta fuerza para luchar por su amor, pero esto, aún no es suficiente para ganarle un lugar en el mundo femenino de la danza. Fuera de escena, otra batalla a favor fue que gracias a la exigencia técnica y al cobijo del Teatro Imperial, el ballet se convirtió en una profesión respetable.

La industria del espectáculo promueve la producción en serie de bailarinas, cuerpos miméticos, estereotipo de juventud, vigor y belleza.

“Todas con idéntico vestuario, idéntico peinado y maquillaje, ejecutan, simultáneamente el mismo movimiento, se desplazan en el espacio escénico siguiendo formas geométricas que refuerzan la idea de simetría y practican el mismo estatismo en los momentos de lucimiento de las primeras bailarinas a las que en exclusiva les corresponden los *pas a trois*, los *pas a deux*, los desplazamientos en diagonal y los solos.” (Pascual, n/d, pág. 6)



1.7. Cuerpo de baile en El lago de los Cisnes, Ballet Nacional de Cuba.
Fotografía: Nancy Reyes. 2009

La eterna querella histórica entre técnica y expresión, esta vez inclina la balanza hacia el tecnicismo, la figura femenina es por excelencia “la bailarina virtuosa”, sin embargo, a principios del siglo XX, asistimos a su decadencia: “con su sonrisa helada, sus gestos inmutables, su tutú y sus zapatillas rosas, se encontraba en la situación de la Bella durmiente del bosque, adormecida en la inmovilidad de cien años mientras el mundo cambiaba vertiginosamente a su alrededor” (Roger Garaudy en Tortajada, 2001 pag. 90)



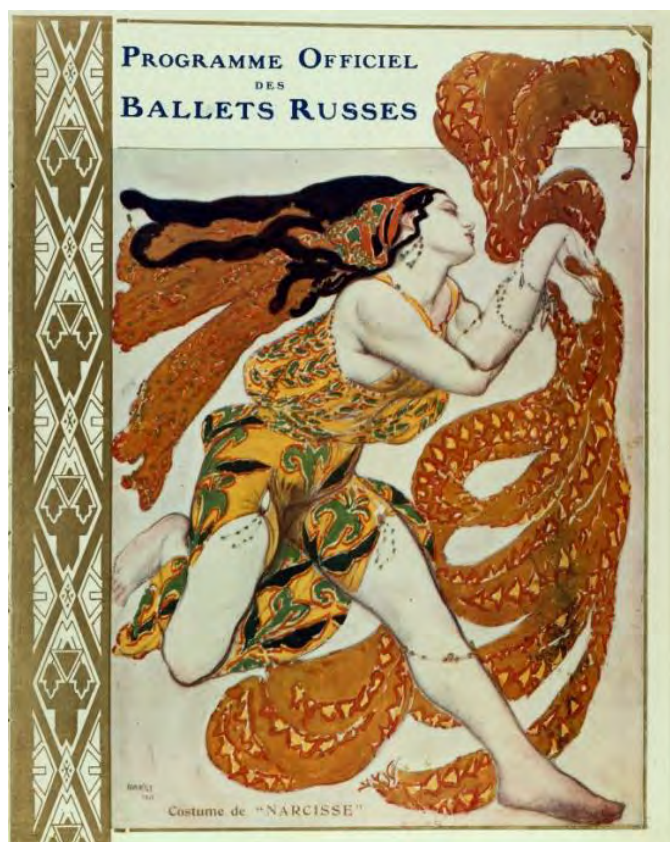
1.8. Compañía Nacional de Danza "La Bella Durmiente"
Fotografía Guillermo Galindo 2012

1.2.3. Imagen del Exotismo.

En el siglo XX, Los Ballets Rusos de Diaghilev “serán un emblema del cambio artístico y estético y un apunte más a favor de la desaparición de los corsés, siguiendo el ejemplo de *Sherezade*, una moda de aire vaporoso y oriental.” (Pascual, n/d, pág. 6). Este periodo se considera un parte aguas, no sólo en la moda y evolución del vestuario, sino, porque marcará una renovación escénica en la estética y estereotipo de la mujer en la danza respecto de la bailarina clásica, precisamente en la obra “*Consagración de la Primavera*” donde la protagonista es una doncella primitiva, con largas trenzas, que percute la tierra y salta vertiginosamente, inaugurando así una evolución de la forma, abandonando las zapatillas de punta. (Personaje en el que se profundizará en el capítulo V).

Al inaugurarse los Ballets de Diaghilev la moda orientalista da un nuevo emblema a los personajes femeninos, “*Sherezada*”, “*Danzas Polovsianas*”, “*El Pájaro de Fuego*”, nos hablan de mujeres transgresoras, de tierras lejanas y exóticas, que se emancipan en sociedades por demás patriarcales, pero que ese mismo aspecto constituye su destrucción, nuevamente la única escapatoria es la

muerte, en “*Sherezada*” (1910), el sacrificio, en “*Consagración de la Primavera*” (1913) la boda, en “*Les Noces*” (1923), no vista como en el cuento de hadas, sino como una especie de nuevo sacrificio.



1.9. Programa de los Ballets Rusos
Realizado en 1910 por Leon Bakst.

Aunque en estas obras la corporalidad de la mujer se expresa en movimientos de brazos y cadera más libres, que muestran su belleza exótica, la Era de Diaghilev, se centra en la reconquista de la danza masculina, con la figura de Nijinski, lo que replantea la propia figura femenina. En 1909, el favoritismo publicitario otorgado a esta figura ocasiona el disgusto de Anna Pavlova, quien incluso abandona la Compañía. Los papeles que exaltan la figura del bailarín y sus destrezas técnicas, con las coreografías de Mijail Fokine dejan completamente de lado al personaje femenino, como en el caso de la joven adormilada, de *El espectro de la Rosa*.



1.10 Vaslav Nijinski y Tamara Karsavina en
"El Espectro de la Rosa" 1911

1.2.4. Danza Moderna. Mujeres reales.

Con la revolución de la danza moderna, por primera vez la mujer asume ese poder otorgado por la danza, para representar su propio sentir a través de su cuerpo, el cuerpo femenino adquiere un nuevo significado, no sólo como cuerpo femenino, sino como cuerpo en sí.

"En los mismos años en los que lo figurativo está siendo puesto en duda, en los mismos momentos en los que Van Gogh está cuestionando el uso del color y del trazo; Gauguin está intentando romper con sus relieves y profundidades la tercera dimensión y Cezanne está rehaciendo el espacio y los volúmenes, la danza se está planteando preguntas muy similares sobre la técnica, la finalidad expresiva, la espacialidad y el dibujo coreográfico." (Pascual, n/d, pág. 7)

Isadora Duncan (1878 - 1927) es la primera en exaltar el principio de libertad, basada en las nociones estéticas de la antigua Grecia, baila descalza despojándose de las zapatillas de punta, utiliza la mirada, el plexo solar y el torso como motores de movimiento; expresa en su credo: "(...) busqué el manantial de la expresión espiritual para encausarlo en los canales del cuerpo, inundándolo de

una luz vibrante; la fuerza centrífuga que reflejaba el espíritu.” (Duncan, 1968, pág. 67)



1.11. Retrato de Isadora Duncan,
Leon Bakst, 1908

Por otra parte, la danza expresionista pone en escena por primera vez mujeres contemporáneas de carne y hueso, las pinturas en torno a la danza ya no son las de Edgar Degas propias de la decadencia romántica; el expresionismo alemán pone en escena los ritos primitivos y las figuras convulsivas, como en la pintura mostrada de Emil Nolde⁵, amigo de Mary Wigman, los colores y las pinceladas se vuelven violentas, las formas pierden los contornos, lo mismo que los cuerpos en movimiento, que se convulsionan y arrastran buscando la condición auténticamente humana.

⁵ Ver imagen 1.12



1.12. "Danza alrededor del becerro de oro",
Óleo sobre lienzo. Emil Nolde, 1910.

Las investigaciones en torno a la danza por fin versan sobre el cuerpo mismo y no las formas de representación. Las primeras investigaciones a este respecto y que aportarán los principios básicos de la danza moderna fueron desarrollados por dos hombres que quedan al margen en esta hegemonía, por sus alumnas y sucesoras:

"François Delsarte, el precursor olvidado, como lo llamaba Bourcier, hizo un análisis minucioso del gesto, que le permitió establecer una íntima relación entre gestos y estados emocionales. Este análisis fue clave para el posterior principio de la danza moderna, que subraya la estrecha correspondencia entre la intensidad del movimiento y la emoción. Delsarte mostró que todos los sentimientos tienen un correlato corporal, de modo que entre acción y reacción hay una correspondencia: el gesto refuerza el sentimiento y viceversa" (Ferreiro, 2005, pág. 103)

Él funda ideas que serán ineludibles en la danza moderna como la consideración del plexo solar como la fuente y motor del movimiento y los principios de tensión – relajación, nombrados de diferente manera por casi todos los autores de danza moderna, pero basados en este principio.

Otro importante aporte que relaciona las creaciones tanto de Isadora como de Nijinski se encuentra en las investigaciones de Émile Jacques- Dalcroze, quien en su método de la Eurytmia señala: "la música produce en el cerebro de quien la percibe, sensaciones peculiares que estimulan a la vez movimientos que pueden

ser expresivos” (Ferreiro, 2005, pág. 104), de él, Nijinski toma un importante aporte para poder interpretar la música de Stravinsky y su hermana Bronislava Nijinka, en 1919, antes que nadie llega a la danza abstracta, concibiendo la danza como un arte basado en el movimiento independiente y autónomo, fue una coreógrafa vanguardista que expresó los roles femeninos de una manera diferente, explotó temas tales como el matrimonio como sacrificio y la relación lésbica, sin embargo no fue valorada, por la danza moderna por seguir la disciplina clásica, en una sociedad que abogaba por la ruptura.

Como señala Octavio Paz, la ruptura vista en la modernidad como la forma privilegiada del cambio: “Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad” (Paz, 1984, pág. 16). En la danza moderna se explora toda la gama de sentimientos humanos, expresados no sólo en la belleza o la ternura, sino en lo grotesco y lo irónico, lo sensual y lo sexual, lo heterogéneo.

Mary Wigman (1886 -1973), máxima exponente de la danza expresionista, destaca por ejemplo, la imagen de “la bruja”, explorando su movimiento a través del inconsciente y la patología, utilizando los tres planos del espacio y los silencios para su danza; explora la existencia del hombre y las emociones desde la psicología, relacionando el movimiento y/o inmovilidad de los enfermos psiquiátricos, encontrando en ello las raíces del movimiento primigenio.

Mary Wigman, basa su danza en cuatro conceptos básicos: Expresionismo, espacio, la danza sin música y el principio de tensión-relajación. La expresión proporciona vida, fuerza y sentido a la forma, tomando como fuente original, la primera.



1.13 Retrato de Mary Wigman bailando. Kirchner, 1933.

Para ella, tiempo, espacio y energía son elementos que un bailarín debe conocer profundamente para dar vida a una danza. De igual manera, concibe la danza como un acto independiente de la música y experimenta en la creación de su danza el silencio, afirma que la danza puede existir sin música pero no sin ritmo, por lo que basa sus creaciones en los ritmos primarios como los latidos del corazón y la respiración, utilizando instrumentos de percusión y cuerdas arcaicas. El último concepto expresa el principio fundamental de su técnica, la tensión-relajación, como una metáfora de la dicotomía vida – muerte; señala que: “La fuerza o energía del cuerpo que se opone a la ley de gravedad o coopera con ella, que dirige su energía hacia el centro o la periferia del cuerpo son las cuestiones que el bailarín debe abordar y controlar”. (Deutsch, n/d, pág. 1).



1.14. Kopf Mary Wigman. Kirchner, 1926.

La mujer pisa nuevamente la tierra, buscando sus raíces y trayendo por fin su corporalidad al espacio escénico que se asumirá como un nuevo espacio. Los temas de la danza por primera vez manifiestan al hombre como ser biológico, con sus impulsos, pulsiones y sensaciones derivadas de su organicidad; se suma también un aspecto fundamental en la expresión dancística, el aspecto psicológico, que incluye la consciencia de sí misma y el inconsciente como mundo onírico. Con ello la danza cambia drásticamente en sus conceptos fundamentales: el cuerpo, el espacio, el tiempo y la dinámica. La forma debe responder a la expresión, ahora la mujer será capaz de definirse a sí misma y de mirarse a sí misma como en un espejo que le devuelve la imagen deformada de su propio origen.

A partir de la década de los veinte, Estados Unidos, como centro máximo del desarrollo industrial fue la cuna perfecta de la danza moderna, y el desarrollo de una nueva cultura del cuerpo femenino; se liberan el cuerpo y el vestido, aparece la preocupación por una dieta sana, se popularizan los medios del cuidado del cuerpo, se desarrolla la sociedad de consumo de esos productos y

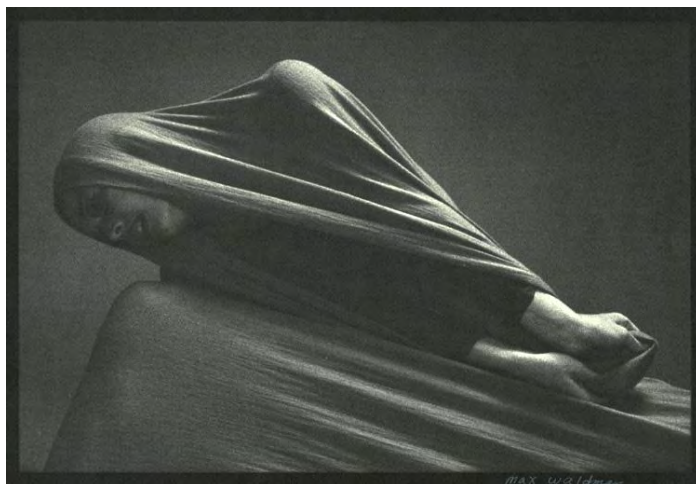
modas promovidos por la publicidad, y con esta nueva cultura corporal se inauguran nuevas técnicas.

Ya no basta con llevar la bandera de libertad ondeada por Isadora Duncan en la década de los veinte, sino que hay que llegar a aquello que da sentido a la existencia humana, “Lo que llamamos 'libertad' no puede, por tanto, ser distinguido del ser de la “realidad humana” (Sartre, en Caldeiro, 2006), de acuerdo a Sartre, la existencia precede la esencia, por ende la esencia del hombre es la libertad. Existir supone también estar en el mundo y relacionarse con las cosas. En esa búsqueda se da un retorno a las raíces, a los orígenes, a lo primitivo.

Las zapatillas de punta propias del espíritu romántico en búsqueda de elevación y etereidad, son sustituidas por el arraigo al suelo de los pies descalzos. El foco danzario se traslada de París a Nueva York; Martha Graham (1894 – 1991) pionera de la danza moderna en este país, rompe con la técnica del ballet y explora el movimiento primitivo:

“Lo que busco de un bailarín es su avidez, su voracidad por la vida....una memoria de sangre, en el sentido de que pueda extraer de su vida más de lo que realmente ha vivido. Tiene que haber voluntad por explorar sentimientos desconocidos y atreverse a sentirlos. Esto puede parecer aterrador pero hay que hacerlo porque no existe otra opción” (Graham, 1991).

Esto la lleva a la búsqueda de las raíces norteamericanas, en coreográficas sobre los ritos y mitologías de los indios de su país. A Martha Graham le interesa expresar todo el abanico de sentimientos, pero particularmente, la temática que se hace presente, como innovación en la danza es: el dolor humano.



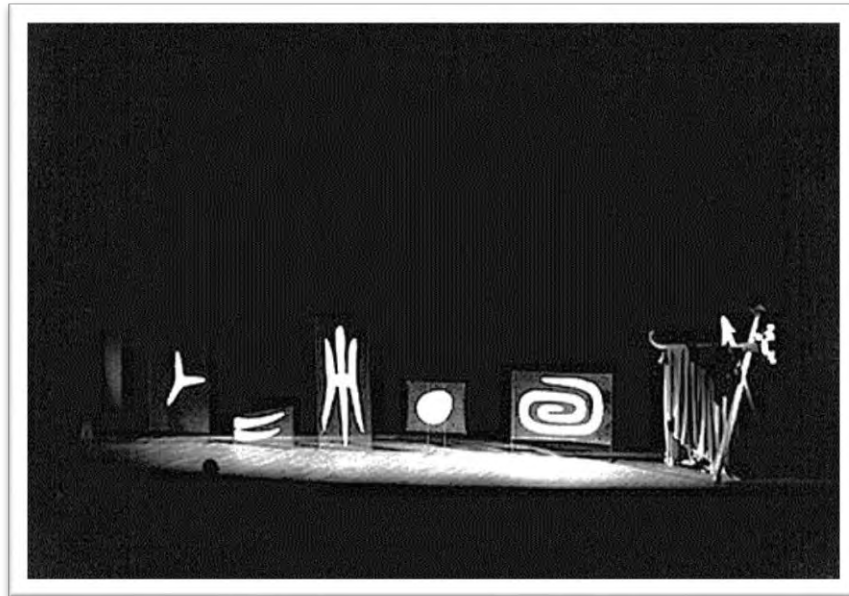
1.15. Martha Graham en "Lamentation" (1930)
Fotografía: Max Waldman

En "*Lamentation*" de 1930, traspasa las fronteras de lo americano y aborda el dolor como un sentimiento universal.

"One of the first times I did was in Brooklyn. A lady came back to me after the presentation with a very quiet face, but obviously she's been crying. And she said: , " you'll never know what you have done for me tonight, thank you". And left. I asked about her later. It seems she has seen her child, nine year old son being killed in front of her, hit by a truck. They made every effort to make her cry, and she was not able to cry. But when she saw Lamentation she said:, " she felt that the grief was honorable and that was universal. And she need not be ashamed of crying for her son. and I remember that as a very deep history in my life. This made me realize that there is always at least one person with whom you can communicate in the audience. One" (Graham M. , 1976)
(Una de las primeras veces que bailé fue en Brooklyn. Una chica se me acercó después de la presentación. Su rostro estaba en calma, pero, obviamente, había estado llorando. Y ella dijo: "no sabes lo que hiciste por mí esta noche, gracias." Y se fue. Le pregunté sobre ello más tarde. Parece que ella vio a su hijo de nueve años ser asesinado delante de ella, atropellado por un camión. Trató de llorar todo lo posible, pero no era capaz de llorar. Pero cuando vio "Lamentación" dijo que sentía que el dolor era honorable y que era universal. No tiene por qué avergonzarse de llorar por su hijo. Lo recuerdo como una historia muy profunda en mi vida. Esto me hizo darme cuenta de que siempre hay al menos una persona con quien se puede comunicar en la audiencia. Una)

Martha Graham, aporta una técnica tan estructurada como el ballet, pero que promueve la expresión de la realidad moderna, no la libertad como ideal griego enarbolada por Isadora, sino la construcción de nuevos arquetipos femeninos como *Clitemnestra* (1958), en donde encarna todos los rostros de la mujer. El cuerpo femenino se re-significa. Expresa, en sus "*Memorias de Sangre*".

“Todas las cosas que hago están en todas las mujeres. Toda mujer es Medea. Toda mujer es Yocasta. Llego un momento en el que toda mujer es madre para su esposo. Clitemnestra es todas las mujeres cuando mata. En casi todos los ballets que he hecho, la mujer triunfa absoluta y totalmente. En realidad ignoro por qué es así, salvo que soy mujer” (Graham M. , 1995, pág. 19)



1.16. Isamu Noguchi, Escenografía para la obra Clitemnestra.

Esta danza sólo podía tener relación con el arte abstracto. Graham tuvo relación y recibió colaboraciones importantes de los pintores abstractos, como Isamu Noguchi escultor que colaboró con ella de 1944 a 1966 creando alrededor de 20 escenografías, entre ellas la de “Clitemnestra”.

A partir de Martha Graham se emprende un camino de cuerpo presente en la danza, un movimiento, si bien de mujeres, pero mujeres que al margen y en medio de los movimientos feministas se humanizan, la danza se promueve ahora más allá de los géneros con un conclave de autores, hombres y mujeres, para asistir a la presencia de los cuerpos como nuevas realidades, yendo de las problemáticas modernas de la urbanidad a las postmodernas de la existencia humana.



1.17. Firebird by the Alvin Ailey American Dance Theater.
Photograph: Tristram Kenton.

1.2.5. Danza Postmoderna.

Para la historiadora Sally Banes, “el concepto danza postmoderna ha significado cosas diferentes al evolucionar y transitar por diferentes momentos, aunque con frecuencia el término se continúa usando para circunscribirse a un periodo determinado” (Juan Gil, 2008, págs. 1-2). Surge en los años 60 y 70 en el ámbito de lo híbrido, lo inter y lo multidisciplinar.

La danza postmoderna “expresa una cosmovisión diferente, donde cuerpo y movimiento revelan una nueva mirada; una forma de captar lo real que ya no pertenece a los preceptos de la modernidad.” (Juan Gil, 2008, pág. 4).

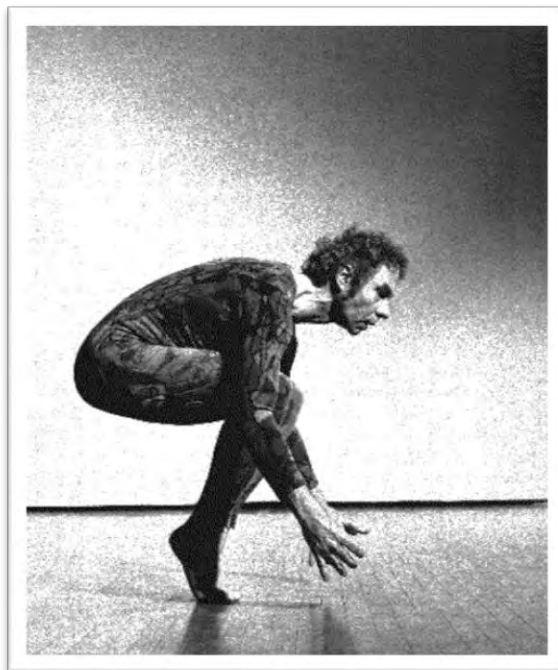
Si en su surgimiento planteó un dilema la definición de danza Moderna y su (hoy considerada), mayor exponente, Martha Graham nunca estuvo muy conforme con este apelativo para sus creaciones, la definición de Postmoderno se vuelve aún más compleja, señala Schmidt, como característica principal de esta tendencia, la diversidad:

“En realidad, la danza contemporánea carece de unidad estilística y estética: es un edificio muy complejo cuyos pisos numerosos están todos amoblados de manera diferente. Por eso no es posible reducirla, ni a la escuela postmoderna norteamericana con los pálidos ejercicios neoclásicos de Karole Armitage, o al minimalismo de Tina Brown en sus comienzos, ni a las compañías europeas influenciadas por Pina Bausch, cuyo estilo es tan diferente de Francia a Alemania, de Bélgica a España.” (Schmidt, 1996, pág. 22)

Lo postmoderno definido desde un primer acercamiento y haciendo una analogía con la danza moderna respecto de su rompimiento con el clásico, plantea una nueva ruptura, ahora con las formas modernas, que en cierto momento también se habían vuelto hacia la técnica y el movimiento predecible, y un capítulo más en la dicotomía: técnica vs expresión, que ha definido a la danza a lo largo de la historia. Definida desde una línea cronológica, el coreógrafo Alvin Ailey sale del paso, de la siguiente manera: “¿la danza postmoderna? Es sencillamente la posterior a Merce Cunningham” (Ailey en Schmidt, 1996, pág. 22). En el ámbito de la danza lo postmoderno es mucho más complejo, si bien el mismo Schmidt valora las libertades conquistadas tanto por Cunningham en Estados Unidos, “quien originó un cambio conceptual en la danza clásica moderna. Sintetizó ciertos aspectos del ballet en una técnica vigorosa, introdujo el azar como elemento creativo. Jugó libremente con el espacio y el tiempo. Su concepto dancístico se fusionó con los conceptos vanguardistas del músico John Cage (1912 - 1993) con quien Cunningham colaboró por más de 40 años” (Ríos, 2013). Como por Bausch en Europa, señalándolos como decisivos para la danza del porvenir, rescatando en ambos casos como aspecto fundamental la liberación del espacio a nuevas dimensiones: desde la física y la tecnología en el caso de Cunningham, así como en Bausch:

“la recuperación de todas las formas de expresión humana, incluso triviales y sin interés (con la inclusión de la palabra y el canto), al servicio de la danza; el abandono del entablado clásico por superficies naturales como el césped, la tierra apisonada e incluso el agua”. (Schmidt, 1996, pág. 23);

No ciñe la creación de danza actual y la difícil clasificación de obras y autores a la escuela postmoderna, considerando a estos dos autores como puente y parte aguas de la misma.



1.18. Merce Cunningham, Foto Steven Mark, 1973

Desde una línea estética, la danza postmoderna contemporánea se desenvuelve en las categorías estéticas de lo híbrido y sus múltiples combinatorias, Natalia Juan Gil confirma la idea de la ruptura con lo moderno y la relación de esta tendencia con el existencialismo, citando a Lyotard: “Lo postmoderno es de acuerdo con Jean – Francois Lyotard, un fenómeno cultural amplio que ha propiciado el desarrollo de una nueva sensibilidad, la emergencia en sí de una subjetividad *sui generis*, una forma de experimentar la existencia que difiere de la subjetividad moderna.” (Juan Gil, 2008, pág. 3)

La búsqueda en la postmodernidad no es sólo en el ser, sino en el estar, el lugar del hombre se ha transformado y debe buscar nuevas maneras de estar en él y relacionarse con su entorno, lo primero que se hace insuficiente en las nuevas creaciones, es el espacio teatral, entendido en la manera tradicional, ahora el hecho escénico es performativo, sucede en el aquí y el ahora y requiere espacios emergentes para su realización. Señala Juan Gil:

“la danza postmoderna configura al interior de sí la búsqueda incesante del hombre contemporáneo por encontrar un lugar donde asirse y reencontrarse, experiencia existencial que al tornarse infructuosa, tiene como respuesta, ya

no la soledad y la angustia, sino la continuidad de esta, de la búsqueda misma. La forma en sí ya no es relevante, sino la experiencia que estos procesos de búsqueda dejan como presente. La forma como finalidad correspondía a una estructura de pensamiento centrado en un ideal, que tenía en la forma su destino propósito. La forma era trascendencia, idealización formal de lo esencial y absoluto, representación de Dios o el Yo supremo. Pero cuando este universo se derrumba, cuando el “crepúsculo de dioses” es un hecho, la búsqueda de encontrar donde asirse iniciará. (Juan Gil, 2008, pág. 10)

El cuerpo tomado como frontera, en la fragilidad que define la vida desde el cuerpo, caracterizada por la primacía del aquí y el ahora, en palabras de Lipovetsky, emprende esta búsqueda desde la diversidad, que genera a su vez el encuentro de las diferentes disciplinas artísticas.

1.3. El cuerpo como objeto epistémico en la danza.

Según Jacques Derrida⁶, el arte híbrido puede ser la desconstrucción de los lenguajes icónicos de la representación del arte moderno. Lo híbrido nos lleva a mirar lo interdisciplinar para expresar encuentros no sólo entre las diferentes disciplinas artísticas, sino la nueva relación entre arte y ciencia, arte – tecnología, arte- cultura. En estos puntos de encuentro el cuerpo toma parte importante de este discurso, como objeto epistémico.

En los años setenta, derivado de este espíritu de diversidad, el body art, desdibuja las fronteras entre el arte visual y el arte escénico, en una nueva concepción del cuerpo, el cuerpo es el verdadero soporte artístico. Se trata de rehacer la identidad desde el plano físico, el cuerpo es entonces lo más inmediato en esta búsqueda es el ser, el tener y el hacer. El cuerpo “a veces brutalizado, maltratado, acariciado, dignificado o instrumentalizado por la publicidad y por la vida - y ahora portador de una nueva artificialidad a punta de cirugías , implantes, lifting , piercing, gimnasio, tatuajes, etc.”(D’Amico, 2007), en este nuevo arte, artistas femeninas, resignifican “lo femenino” expresando: “El dolor es el medio efectivo para la mutación, la violencia se hace constante presencia en su corpus creativo” (Benito, 2011).

⁶ Cfr. Velázquez. M. “El Arte Híbrido”. 2009.



1.19. Ana Mendieta, Glass on Body, Iowa, 1972

El cuerpo adquiere una doble dimensión, lo público y lo privado, Afirma Jodelet, “el cuerpo se vuelve entonces un objeto a propósito del cual se manifiesta muy profundamente la particularidad y la identidad personal, y la interiorización de lo social a nivel mental y experiencial” (Jodelet en Tortajada 2001), y por su parte Lipovetsky (2006) plantea que las inquietudes del porvenir reemplazan a la mística del progreso, frente a la inseguridad de la existencia.

Artistas como Joseph Beuys y Marina Abramovic sientan antecedentes importantes en el arte performativo tomando como base esta nueva concepción del cuerpo y rescatando en sus acciones el aspecto ritual, en donde el cuerpo prevalece sobre el objeto desatando el subconsciente mediante la acción.



1.20. Marina Abramovic, Balkan Baroque, 1997

La danza evoluciona hacia donde se encuentran el teatro y el performance. Y así como lo visual retoma al cuerpo, la danza que había tenido al cuerpo se apoya en aspectos externos a la danza misma, surge el happening con el uso de objetos, videos, elementos de la cotidianidad, y la utilización de cuerpos no entrenados necesariamente en una técnica danzaria.

Históricamente se destacan, de acuerdo a Sally Banes, tres momentos principales de la danza postmoderna, diferenciados tanto cronológica como estéticamente. La primera etapa definida como la etapa de la ruptura pertenece a los años sesenta, marcada por la influencia del pop art, el action painting y el surgimiento del happening. El contexto social de conflictos, enfrentamientos civiles y guerras, crean una actitud en los artistas de desaliento, pesimismo e incredulidad. El arte trata de establecer contacto con el mundo y la realidad, este acercamiento provoca “un retorno a las fuentes de lo cotidiano, de lo cercano e inmediato” (Juan Gil, 2008, pág. 89). Principalmente en Estados Unidos, la influencia de Cunningham y su trabajo interdisciplinario con artistas como Jhon Cage y Robert Rauschenberg, genera la apertura de la obra a la discontinuidad discursiva y a los procesos aleatorios. Destaca Sally Banes: “Las danzas hablan de democracia, de igualdad, de libertad, y abrazan métodos colectivos y recursos como la improvisación, como una manera de negarse a la cultura económica de consumo y de acumulación de bienes y de enmarcarse en una identidad reconocible como arte” (Sally Banes en Juan Gil, 2008, pag. 90).



1.21. John Cage, Merce Cunningham y Robert Rauschenberg, New York, 1960

La danza postmoderna como negación de la moderna, como ésta lo había sido respecto del clásico, la negación de la negación, implica dialécticamente una afirmación, un retorno; en un segundo momento o etapa, durante los años setenta, se desarrolla una doble línea, por un lado autores que retornarán a elementos del modernismo y otros que implantarán la danza postmoderna propiamente dicha con una tendencia al minimalismo y al eclecticismo.⁷ “El retorno a esquemas modernistas genera un reduccionismo, donde el lema “menos es mejor” fue lo que guió a los artistas” (Juan Gil, 2008, pág. 106)

En esta época surgen nuevas técnicas como el *Contact improvisation* creada por Steve Paxton, que destaca la improvisación libre a partir de puntos de contacto corporal valorando el aspecto lúdico de la danza, o el *release* que integra el aspecto psicofísico y la biomecánica buscando un movimiento fluido, suave y relajado, utiliza los principios de economía del movimiento e improvisación.

Por su parte el minimalismo, basado en el mínimo de componentes estructurales se concentra en la materialidad del objeto, en su relación con el tiempo y el espacio. En la danza se desarrollará una forma “fluida, lúdica, festiva, de acentuada racionalidad, que explorará los movimientos pedestres y naturales de la vida cotidiana, muchas veces dentro de un tono humorístico; pero su mirada acrítica no profundizará en contenidos emocionales” (Juan Gil, 2008, pág. 109), lo que genera una nueva exigencia técnica. En el minimalismo se inaugura el enfoque en el proceso y se da una relación nueva con la arquitectura incluyendo el paisaje urbano en el hecho escénico, la danza igual que el arte conceptual se explica con palabras ya que el movimiento muchas veces no se ve.

También en los setenta surge otra dirección en la danza con autoras como Meredith Monk y Laura Dean, que continúan con una línea teatral, definida por Banes como metafórica, tomando como fuentes formas no-occidentales y con motivaciones más internas y espirituales.

⁷ Cfr. Natalia Juan Gil, p. 88 - 106



1.22. Brown's L'Amour au théâtre. Photo by Stephanie Berger, 2009

En Japón, la danza Butoh creada por Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata, se expande a todo occidente cautivando con su credo estético las tendencias vigentes en ese momento en torno al “no movimiento” conjuntando la estética reduccionista e híbrida pero surgida de la profundidad del ser, en donde la categoría de belleza es superada por lo grotesco, lo feo, lo informe. El Butoh se aparta de los parámetros de representación, para reinventar el cuerpo. “La danza Butoh no debe representar nada, sino más bien presentar al cuerpo despojado de su contenido dramático, narrativo y estético” (Pino, 2004) , niega toda interpretación para dar paso a la experiencia directa, donde el cuerpo deja de ser objeto de simulación para ser reinventado. Nunca antes, la danza, tan cercana al cuerpo como disciplina, había tenido esta conciencia corporal. Siguiendo a Susana del Pino, el Butoh explora esa relación entre el inconsciente reprimido y las imágenes surgidas durante la actuación para crear un canal directo de comunicación entre el que baila y el que observa mediante el efecto repulsión / identificación que permita a la vez un sentimiento de liberación.

Es por tanto, completamente comprensible que el Butoh en la época actual tenga apogeo en occidente, dado que se instaura en los conceptos fundamentales explorados por el arte contemporáneo: lo obscuro, lo grotesco, lo oscuro, lo decadente, lo mutilado, lo abyecto, definido por Kristeva como “aquello de lo que debo deshacerme *a fin de ser un yo*”. (Kristeva, en Foster, 2001, pág. 157), en donde el cuerpo es objeto de inscripción.



1.23. Bailarín Danza Butoh

Los años ochentas, tercera etapa de la danza postmoderna, de acuerdo a Sally Banes, debe ser entendida en términos de impureza, es decir, con la incorporación de elementos ajenos a la danza; así como la danza minimalista había reducido al mínimo el movimiento, la teatralidad en la danza amplía al máximo su marco de referencia a lo extraño, lo ajeno, lo lejano; esta etapa se caracteriza por el lema “más es mejor”, que corresponde con el “todo puede ser arte” del arte plástico del mismo periodo, en ese sentido no se escatima en incluir todos los elementos que sean necesarios para detonar la acción dramática, se rescata la narrativa (abierta, no lineal), la metáfora, la alegoría, desarrollando una línea estética, de acuerdo con Juan Gil, incluyente, acumulativa y multireferencial. Los temas abarcan la crítica social, el discurso de género, y la reinterpretación histórica desde un neoexpresionismo que incluye el tono paródico e irónico; a manera del intertexto definido por Roland Barthes, la danza se vuelve metadanza, que hace referencia de sí misma, así como la obra abierta. Expresa Pina Bausch:

“No me gusta interpretar las imágenes de mis espectáculos, son ustedes, el público, los que deben hacerlo, para que vuele su fantasía. No quiero romper el encanto de descubrir significados. Mis espectáculos vienen de la fantasía de los que los miran. No son sólo lo que yo quiero que sean, sino que cada persona los modifica con su mirada”. (Antón, 2004)

El objeto “cuerpo femenino” en la danza deja de ser representacional, para volverse presencia: “Yo soy bailarina porque...” expresan las bailarinas, sobre el escenario, en la obra “*Nelken*” de 1982, disertando sobre su quehacer personal, individual y subjetivo en la danza, después de bailar en traje de noche sobre un piso de claveles y tirarse tierra sobre la cabeza.



1.24. “*Nelken*”, Tanztheater Wuppertal. Fotografía: Ulli Weiss 1982.

La búsqueda de la expresión se da directamente en el cuerpo, el bailarín se enfrenta al cuerpo como sustento de este “retorno de lo real”, expresado por Hall Foster (2001), no hay nada en el hombre más real que la corporalidad, la danza, toma y retoma el poder del cuerpo, para convertirlo en una obra de arte. Por su parte en la danza: “se reconoce al cuerpo como instrumento de expresión de formas, diseños, ritmos, ideas, gestos, conceptos, energías, dinámicas, sentimientos, emociones, sensaciones. El cuerpo es el vehículo del que se sirve la danza para expresarse en un tiempo y espacio determinados.” (Tortajada, 2001, pág. 34) .

Más allá de los géneros, el cuerpo, es retomado en sí mismo como una categoría propia, como el depositario de las emociones. Deja de ser objeto de

simulación para ser reinventado. El cuerpo en la nueva danza se aparta del balance y la belleza ideal del bailarín de ballet, busca en la repetición el paso de la conciencia a la inconsciencia, la superación del ego, para explorar nuevas posibilidades de movimiento, hacer devenir otro cuerpo, un cuerpo que supere la conmoción, que transcurra, que devenga en lo real, siguiendo a Lacan quien define lo real en términos de trauma, “lo traumático como un encuentro fallido con lo real”, Hal Foster (2001).

En donde aparecen horizontes más cercanos entre el teatro, la performance y la danza, en un triunfo paralelo del pasado, el futuro y el presente, que en la época postmoderna corresponde al dominio del aquí y el ahora como en *La Consagración de la Primavera*, el eterno mito de renovación del tiempo, la emancipación de la vida cotidiana frente al agotamiento de las disciplinas y la estética de lo efímero.



1.25. “Consagración de la Primavera”, Tanztheater Wuppertal.

Capítulo II

2.1 Nijinski, una puerta a la danza moderna.



2.1. Valzlav Nijinski en "El Pavellón de Armida",
John Singer, 1911.

Vida y obra.

Valzlav Nijinski (1890 – 1950) uno de los más grandes bailarines que ha dado la historia, proveniente de una familia de bailarines polacos; su padre, Tomás Laurentiyevich Nijinski, su madre, Eleonora Bereda, sin mucha fortuna pero que tenían una pequeña compañía de ballet con la que hacían giras por Rusia. Tuvo dos hermanos Stanislav y Bronislava. Al ser abandonados por su padre, cuando Valzlav tenía 9 años, su madre, lo inscribió en la Escuela Imperial de San Petersburgo con el fin de que pudieran salir de la miseria a la que la situación familiar les había abocado.

Apegado siempre a su madre, y consciente de su situación, desde temprana edad emprende una comprometida carrera con el ballet, que ve como su única salida, escribe en sus "Diarios"⁸: "Quería a mi madre y el amor por ella me obligó a mejorar. Estudié a fondo. Todos se dieron cuenta de mis progresos. Obtuve unas notas de doce". (Nijinski, 1993, pág. 64). Su primer maestro, Nicolai

⁸ Publicado bajo el título "Diario" su libro, que él pretendía llamar "Sentimiento", fue escrito en los albores de su crisis mental. Calificado como una obra ilegible, en donde se revela su pensamiento sobre el arte, la vida y la muerte, con una marcada tendencia mística.

Legat, a los nueve años, ya lo considera un niño súper dotado. A los dieciséis años antes de graduarse de la escuela ya era aclamado por el público, sin entender porque le habían sido dadas tales habilidades. La figura de Nijinski en el ballet Ruso, revitalizó la danza masculina llamando la atención hacia su técnica. Completó su formación, a los dieciocho años graduándose de la Escuela Imperial; el 14 de julio de 1907 debutó en el Teatro Marinsky con el ballet “*Le Source*”, junto a la bailarina rusa Julia Sedova. Su fama iba en aumento, en este año tiene un encuentro con su padre, que seguía bailando en su propia compañía, bailan el uno para el otro, y esta será la última ocasión que Nijinski vea a su padre.

En el Teatro Imperial su carrera fue meteórica, con interpretaciones memorables en los ballets “*Eunice*” (1907), “*Le Pavillon d'Armide*” (1907) y “*Noches Egipcias*” (1908), todas estas obras, creaciones del coreógrafo Mijail Fokine (1880 – 1942).

Para hablar de la carrera de Nijinski es imprescindible mencionar a un personaje que pasará a la historia por aparecer en un momento afortunado de los albores del siglo XX: Serguéi Diaghilev quien conoce al bailarín en 1908 y cuando su carrera estaba en la cumbre en el Teatro Marinsky es persuadido por él para presentar su dimisión al Teatro, ante el escándalo ocasionado en la representación de “*Giselle*”, en donde Nijinski utiliza un mallón ajustado al cuerpo, lo que constituye una ofensa para los tradicionalistas del Teatro Marinsky.



2.2 Nijinski en Giselle, 1909. Diseño de vestuario Leon Bakst

Pero más allá del hecho, Nijinski ya mostraba con ello rasgos de su personalidad rebelde y su interés en un trabajo más vanguardista por lo que bajo la promesa de crear una Compañía donde pudiera cumplir todos sus sueños, acepta la propuesta de Diaghilev.

Sergei Diaghilev (1872 – 1929) nació en Selishchi, Rusia, en una familia acaudalada y estudió leyes en la universidad. Hizo incursiones en pintura, canto y música. Sin ser artista formado en alguna disciplina particular, poseía las características del hombre moderno: era un burgués, pero además poseía el talento de convocatoria, era visionario, tenía interés en los adelantos tecnológicos, y tuvo la iniciativa de reunir a un cúmulo de artistas que pasarían a la historia, como la “*avant gardée*”. En 1905, organizó una exposición de retratos rusos en San Petersburgo, y el año siguiente montó una exposición de arte ruso en el Petit Palais de París. Este sería el inicio de su fructífera carrera en Francia. Fundó la revista “El mundo del arte”, y en 1909 su agrupación “Los ballets Rusos de Diaghilev”, se constituyen como la primera compañía de ballet privada de la historia. Su principal objetivo fue promover el arte ruso en todo el mundo.

Al nacer, en el siglo XX, la figura del “artista independiente”, también se puede decir, que con Diaghilev se inaugura la figura que sustituirá al mecenas renacentista: el empresario. Gracias a esta iniciativa surge también una idea que comienza a desarrollarse en las artes en el siglo XX y que mantiene absoluta vigencia: la idea de interdisciplinariedad. Entre todas las rupturas que plantea este siglo en todos los ámbitos sucede un encuentro afortunado, el de las diferentes artes. Con los Ballets Rusos de Diaghilev participaron, diversos artistas, entre los más sobresalientes: Mijaíl Fokine, Anna Pavlova y Valzlav Nijinski, Nikolái Rimsky-Kórsakov, Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, Ottorino Respighi, Leon Bakst, Alexandre Benois, Ígor Stravinski, Pablo Picasso, Juan Gris, Natalia Gorcharova, que representarían a los movimientos de vanguardia, en el ámbito de la danza, la música y la pintura, pero que gracias al talento de Diaghilev, participarán en proyectos en conjunto.

El encuentro con Diaghilev en 1909, es lo que impulsa definitivamente la carrera de Nijinski, pero también lo que comienza una atormentada relación que culminara en la locura. Diaghilev haciendo las veces de mecenas del bailarín y gracias a las coreografías de Fokine y diseños de Alexander Benois y Leon Bakst, crea y promueve durante los siguientes veinte años, la compañía que marcará el curso del ballet moderno, “Los ballet Rusos de Diaghilev”, con sede en el Teatro Chatelet de París. Cuyo programa inaugural que incluía las obras: “*Le Pavillon d’Armide*”, “*Danzas Polovtsianas*” y “*El festín*”, supone un éxito sin precedentes en la historia del ballet.

La danza clásica, por su parte, comienza también con esta agrupación y la visión de Diaghilev a cuestionar sus principios, antes de la gran revolución que instaura a la danza moderna como un nuevo género con la figura de Valzlav Nijinski, un hombre con espíritu moderno, ligado profundamente a Diaghilev, en una relación de amor y odio de admiración y repulsión mutua, al grado que una vez rotas sus relaciones escribió:

“Diaghilev es un hombre terrible. Los hombres terribles no me gustan, pero tampoco deseo hacerles daño. No quiero que sean matados. Son águilas. Impiden vivir a los pájaros pequeños, y por ello hay que estar en guardia frente a ellos”. (Nijinski, 1993, pág. 34)

En la primera temporada en la que participó destacan célebres obras, como: “*Danzas Polovsianas*” (1909), en donde se exalta el carácter Ruso; “*Petrouchka*” (1911), cuyo patético personaje llegó a ser uno de sus roles favoritos, en el papel del payaso triste y desgarrado logra dar alma al personaje, rompiendo los estereotipos, pues nunca antes un primer bailarín se había atrevido a interpretar el papel de un antihéroe;



2.3. Nijinski en Petrouchka, Dover Street Studio, 1910 – 1911.

“*El Dios Azul*” (1912), obra emblemática, representativa de la adoración sentida de Diaghilev hacia el bailarín y cuyo personaje contribuirá en la imagen histórica del bailarín, quien en su Diario, afirma:

“El mundo fue hecho por Dios y también el hombre lo fue. Al hombre le resulta imposible comprender a Dios, mientras que Dios comprende a Dios. El hombre es parte de Dios, de ahí que en ocasiones comprenda a Dios. Yo soy ambas cosas: Dios y hombre. Soy bueno, nada hay en mí de bestia. Soy carne, y es porque procedo de la carne. La carne fue creada por Dios. Soy Dios. Soy Dios. Soy Dios...” (Nijinski, 1993, pág. 27)



2.4. Nijinski en danza Siamesa, 1910.

Nijinski se atreve a conmocionar los escenarios parisinos no sólo con su técnica, trascendente en la obra *"El espectro de la Rosa"* (1911) calificada como la más etérea, ligera y poética de las danzas, de quien expresa, Jean Cocteau: "Un salto tan impactante, tan contrario a todas las leyes de gravedad y del equilibrio, siguiendo una trayectoria tan alta y curvada, que no creo que vuelva a oler una rosa sin que aparezca ante mí este inefable fantasma" (Cocteau en Osorio, 1993, pág. p. 11) Si bien en nuestros días ante las nuevas destrezas técnicas se puede poner en duda, la altura y la extensión real de este salto, más allá de esto, "el arte de Nijinski tuvo suficiente poder persuasivo para convencer al público de su época y de más allá de su época, de que ese salto era posible y necesario" (Simon, 1989, pág. 4).



2.5. Nijinski en "El espectro de la Rosa"
1911. Royal Ópera House

Su carrera matizada por el mito, el escándalo y la locura, más allá de la renovación técnica con la que logra reivindicar el papel de la danza masculina, que se encontraba sojuzgada por el género femenino, representa un salto para la historia de la danza, inaugurando el ballet moderno, estableciendo por primera vez

una ruptura con los cánones clásicos que su trágico final traicionará, negándole el mérito histórico que sus creaciones merecen.

Diez años de carrera y sólo cuatro creaciones coreográficas dejan una huella profunda en la historia para el desarrollo de la coreografía moderna. A partir de 1912 el genio creativo de Nijinski sale a la luz y con él su rango de bailarín clásico se eleva a revolucionario, con las obras: *L'Après midi d'un faune* (1912) con música de Debussy, *Jeux* (1913), también de Debussy, la controversial versión de *La Consagración de la Primavera* (1913), con música de Stravinsky, finalmente *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, como un epílogo de su obra coreográfica.

En estas obras, “inspirado en la tradición griega, trata “de representar lo menos posible y de sentir lo más posible”. En la danza el sentimiento interior, hace pasar al hombre de lo íntimo a lo exterior” (Leca, 1996. pag. 21), y nada expresa este credo mejor que su propia vida acabada en la locura de los genios que hacen malabares en la delgada línea que es la sensibilidad.

Nijinski, estuvo en el momento preciso, en el lugar indicado, para convertirse en un bailarín emblemático y pasar a la historia como uno de los más grandes creadores de este arte, pero también, representa la dramática circunstancia que aproxima al arte de vanguardia, en la confluencia de los siglos XIX y XX, a la psicosis. En 1917 es diagnosticado con esquizofrenia incurable por el psiquiatra Eugen Bleuler e internado voluntariamente en un hospital psiquiátrico de St. Moritz, Suiza. No vuelve a bailar en Público, se dedica a escribir y pintar, revela en su locura un amor por la humanidad y un espíritu devastado por la guerra:

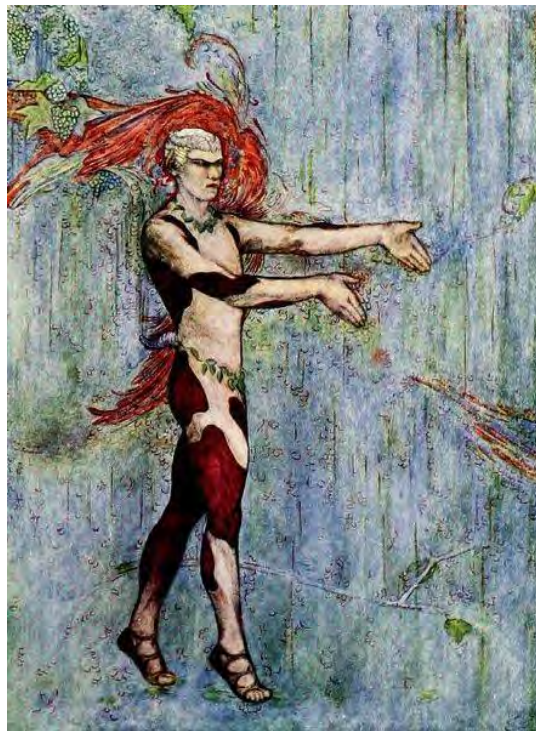
“Finjo estar loco a propósito, con particulares intenciones. Se que si todos creen que soy un loco inofensivo no me temerán. No me gustan las personas que creen que soy un lunático peligroso. Soy un loco que ama a la humanidad. *Mi locura es mi amor a la humanidad.*” (Nijinski, 1993, pág. 32).

Su obra quedará pronto en el olvido, por lo menos en los aspectos esenciales de composición, Nijinski, el “dios de la danza”, deja de moverse.

2.2. La Consagración de la Primavera. Su Impacto social y artístico.

Como todos los genios Nijinski fue incomprendido en su época, teniendo la fama de un bailarín clásico excepcional que había levantado los celos incluso de Anna Pavlova, al recibir en su debut en los Ballets Rusos mayor ovación que la dama, llegando a ser legendario por su representación en *"El Espectro de la Rosa"*, en donde despegaba la técnica de danza masculina relegada por varios siglos, ¿por qué entonces arriesgar esta posición enfrentando al público parisino de la más amplia tradición balletística?

El antecedente se encuentra en el primer escándalo ocasionado en el estreno en 1912 de *"L'après midi d'un faune"* calificado por el público y la crítica de obsceno exhibicionismo, por la utilización de una malla completamente ajustada al cuerpo y que dejaba ver partes del cuerpo, además por mostrar movimientos "sugestivos" de la pelvis.



2.6. Nijinski en "La siesta de un Fauno". Dorothy Mullock. 1913

Sin embargo, fue un año después, el 23 de mayo de 1913 que Nijinski estrena *“La Consagración de la Primavera”* con música de Stravinsky, compositor que ya de por sí había causado revuelo en el círculo artístico por sus innovaciones musicales.

Diaghilev quería rendir un homenaje a su tierra natal con la creación de un ballet que girase en torno a las tradiciones de la Rusia antigua; Stravinsky, en su aspiración de remitirse y describir un ancestral rito pagano, compuso una obra cuyo lenguaje musical fue de carácter único, utilizando la armonía polítonal, de ritmos abruptos y dislocados. En la coreografía, Nijinski “quiso crear un nuevo tipo de danza tan cataclísmica y demoledora como la música en sí” (Osorio, 1993, pág. 13). Provocando en el momento el disgusto del propio Stravinski, quien sin embargo, años más tarde afirmará que Nijinski fue el único que supo poner su música en movimiento.

La obra describe la historia, de una tradición pagana de la Rusia antigua, donde se narra el rapto y sacrificio de una doncella al inicio de la primavera que debía bailar hasta su muerte a fin de obtener la benevolencia de los dioses al comienzo de la nueva estación. Trayendo con esto la regeneración de la tierra, del ciclo de la vida.



2.7. Decorado hecho por Roerich para la obra "Consagración de la Primavera" 1913

Dividida en dos partes:

En la primera, Adoración de la Tierra, se santifica la tierra, los bailarines se funden con ella. En la segunda parte, El Sacrificio, se elige a la doncella que será sacrificada para propiciar la primavera. El ballet se cierra con la terrible danza de la elegida para el sacrificio.

Estas partes incluían de acuerdo a la estructura de la partitura de Stravinsky:

Primera parte: Adoración de la tierra

- Introduction - Introducción (*Lento. Più mosso. Tempo I*).
- Les augures printaniers (Danses des adolescentes) - Augurios primaverales (Danza de las adolescentes) (*Tempo giusto*)
- Jeu du rapt - Juego del rapto (*Presto*)
- Rondes printanières - Rondas primaverales (*Tranquillo. Sostenuto e pesante. Vivo. Tranquillo*)
- Jeux des cités rivales - Juego de las tribus rivales (*Molto allegro*)
- Cortège du Sage - Cortejo del sabio
- Adoration de la terre (Le Sage) - Adoración de la tierra (El sabio) (*Lento*)
- Danse de la terre - Danza de la tierra (*Prestissimo*)

Segunda parte: El sacrificio

- Introduction - Introducción (*Lento*)
- Cercles mystérieux des adolescentes - Círculos misteriosos de las adolescentes (*Andante con moto - Più mosso - Tempo I*)
- Glorification de l'Elue - Glorificación de la elegida (*Vivo*)
- Evocation des ancêtres - Evocación de los antepasados
- Action rituelle des ancêtres - Acción ritual de los antepasados (*Lento*)
- Danse sacrale (L'Elue) - Danza sagrada (La elegida) (♩ = 126)

La obra, según Stravinsky, una sola idea que le da identidad. El misterio de la primavera y su violenta explosión de poder creador.

En su momento histórico el público no llegó a comprender la magnitud de la obra, que contenía la esencia de una nueva danza, en:

“la escena aparecen bailarines con los pies anticlásicamente vueltos hacia adentro y las rodillas unidas. Más de 100 saltos vertiginosos, cual descargas eléctricas, ejecutados con los pies planos sobre el tabloncillo. En la escena de El sacrificio una joven virgen baila hasta la muerte y permanece después inmóvil durante 10 minutos.” (Galardy, 2008, pág. 3)



2.8. Costume by Nicholas Roerich
"The Rite of Spring"



2.9. The Rite of Spring On
Stage in Edinburgh

El resultado: una hecatombe en el Teatro de los Campos Elíseos se mezclan las rechiflas, bastonazos e insultos, con los aplausos.

“Claude Debussy y Camille Saint-Saens abandonan la sala. León Paul Fargue grita: venganza, venganza, según reseñan las crónicas de la época. Nijinski, pálido, se mantiene erguido sobre una silla, mientras Diaghilev suplica al público que le deje terminar el espectáculo. Stravinski comenta ácidamente: Nijinski es un pobre muchacho y su versión danzaría de La consagración... un penoso esfuerzo que no fructifica.” (Galardy, 2008, pág. 3)

La subsecuente separación de Nijinski de la agrupación de Diaghilev, ocasiona que la obra quede en el olvido por muchos años: “Nadie habla ya más de

La Consagración..., las notas sobre la partitura de Stravinski, los apuntes de Marie Rambert, los dibujos de Valentin Gross, los bocetos de vestuario y escenografía de Nicolas Roerich se extravían o dispersan por bibliotecas y museos”. (Galardy, 2008, pág. 4).

El cambio de tema, de los ballets del clasicismo por el exotismo y las raíces primitivas, la reintegración del hombre en la tradición pagana obligan a la ruptura de la forma, abren paso a la vanguardia que favorece la revelación del alma. Con esta obra se inaugura una nueva estética que rompe con los cánones del siglo XIX, se abre la puerta a la danza moderna, rechaza la estética clásica por el expresionismo antes de la revolución de la danza moderna, es un atentado contra la elegancia y armonía clásica, la batalla entre “la vieja guardia” y la vanguardia comienza, siendo el primero en atreverse a romper con las formas establecidas, llevando al máximo la expresión del sentimiento, alcanza lo indecible, Tamara karsavina expresa de esta ruptura de la técnica: “me costaba aprender mi papel, imitando mecánicamente las posturas que me mostraba. Tenía que mantener el cuello torcido hacia un lado y las manos replegadas, como una inválida de nacimiento”. (Leca, 1996, pág. 21)

Nijinski, es la figura que expresa en el ámbito de la danza, y desde su propia vida todo el planteamiento del nuevo hombre y el arte moderno. Perteneciendo a la más estricta danza académica, se atrevió con esta obra a revolucionar el lenguaje dancístico. Por primera vez en la historia la danza se utiliza la inmovilidad; en cuanto a la técnica, la lleva a sus principios fundamentales, usa la línea recta, y los ángulos en oposición a las serpentinas y las curvas, de la danza anterior, acentuando el carácter masculino de sus danzas, realizando movimientos primitivos provenientes de la energía del plexo solar y alargando al máximo la tensión en los saltos; además renueva el espacio utilizando el perfil y el primer nivel y desechando las zapatillas de punta, dotando a la danza de intensidad y carga expresiva.



2.10. Joffrey Ballet, bailando "La Consagración de la Primavera"

2.3. Entre el genio y la locura.

Cumpliendo esta característica romántica de habitar entre la locura y la cordura, donde finalmente opta por la primera. Su corta obra coreográfica es suficiente, dejando en claro los principios que serán desarrollados por las pioneras de la danza moderna a mediados del siglo XX, la libertad en el movimiento, la importancia de la expresión total del cuerpo, los principios de tensión y relajación.

Chaplin, otro genio de su época, señala: "yo había sido testigo de los primeros impulsos de una mente sensible en el momento en que se alejaba de un mundo brutal, destrozado por la guerra para entrar en el otro mundo de sus sueños" (Simon, 1989. P. 7). La guerra carcome el alma sensible de Nijinski, su amor al hombre se expresa en su silencio, en su inmovilidad, legando sus "Diarios", calificado como el testimonio de un gran artista en el momento de internarse en la esquizofrenia, "un exorcismo, un grito de cólera, una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión, según Antonin Artaud.

Para algunos críticos, como Paula García Castillejo, sus creaciones coreográficas están marcadas por los símbolos de su desequilibrio mental, para otros, sin embargo, son creaciones de vanguardia que se adelantan a los conceptos de la época aportando un valor artístico intrínseco.

Una carrera matizada a partes iguales por la fabulación y el escándalo, rompe el espacio dancístico con su salto mítico, rompiendo así con la tradición, mostrando lo inesperado, lo sorprendente, es capaz de resolver coreográficamente la música de Debussy y de Stravinsky, aunque en un principio recibe los abucheos de ellos mismos.

Incomprendido socialmente, víctima de una melancolía pertinaz que lo lleva a romper su contacto con la realidad y con el mundo, su despedida de los escenarios es una cruz marcada en el piso en el hotel Suvreta House de Suiza y la inmovilidad, el día de *sus bodas con dios*, según sus propias palabras:

“angustiado por la guerra, había plantado en el suelo una cruz de trapo sobre la cual se movía a fin de significar el crimen contra la humanidad, será *el combate entre la vida y la muerte*, el último ballet de Nijinski” (Leca, 1996, pág. 20)

Para García, la fragilidad mental de Nijinski tiene que ver con la fragilidad del momento histórico, pero también con su historia familiar. El abandono de su padre y la posterior muerte de su hermano mayor a causa también de una enfermedad mental, determinan su carácter y lo sitúan en la difícil situación de proveedor familiar y apoyo de su madre.

La ausencia del padre indica “bajo la lógica del inconsciente, no proceder de nadie. O quizá, no proceder de nadie más que de la madre, y entonces, saber demasiado del origen.” (García, 2002, pág. 7). Se encuentra aquí, un probable motivo para “*La Consagración de la Primavera*”, la adoración de la tierra, es decir, la adoración de la madre como creadora de la vida y el renacer de la primavera a consecuencia de la muerte real del padre, acaecida poco tiempo antes del estreno de su primera creación “*La siesta de un fauno*”, hay una búsqueda de identidad, un retorno al origen.

A pesar de que abandona Rusia en 1911 para no regresar más, en sus escritos se encuentra este amor a la patria y su identificación con el amor a su madre:

“No soy Ruso ni polaco. Soy un hombre. No soy extranjero ni cosmopolita. Amo el suelo ruso. *Quiero construir un dique en Rusia*. Comprendo que Gogol amara Rusia. También yo lo hago. Rusia siente más que cualquier otro país. Es la madre de todos los países y a todos los ama. Rusia no tiene problemas de política. Sé que en Rusia mucha gente me entenderá. Rusia es mi madre. Y yo quiero a mi madre” (Nijinski, 1993, págs. 45 -46).

La figura ausente o castrante del padre, señala García, “es un hecho casi constante en procesos artísticos, como si la relación casi incestuosa que el niño establece con la madre, como sustituto del padre, constituyese un poderoso estimulante para la creatividad.” (García, 2002, pág. 7) Para García estos aspectos además de la tormentosa relación con un hombre celoso y ambicioso: Diaghilev, marcarán un antes y un después en la obras coreográficas de Nijinski, señala Osorio: “Este compañero maduro – era 16 años mayor que Nijinsky -, llenaba una necesidad emocional clara, la del padre que no tuvo, que no solo le aportaría seguridad, sino también orientación artística.” (Osorio, 1993, pág. 11)

Esta característica parece identificarlo con otros artistas, como un sino marcado, señala García. “carece de importancia que el padre este ausente, se encuentre eclipsado, o haya desaparecido; lo esencial es que no está.” (García, 2002, pág. 6). En su Diario aparecen continuas referencias a los literatos Rusos: Tolstoi, Gogol, Pushkin, y en especial Dostoievsky de quien escribe: “era un gran escritor que describía su vida bajo las vestiduras de distintas personalidades” (Nijinski, 1993, pág. 34); comparte con él esta ausencia del padre, que marca su miedo a la constante amenaza vital que pendía sobre él al quedar como sustento de su familia a causa de la ausencia uno y la muerte el otro. La psicóloga y socióloga Alice Miller⁹ señala que cuando un niño ha sido maltratado y/o abandonado más tenderá a sustituir la figura del progenitor en figuras sustitutivas de quienes esperará todo aquello que le fue negado, figura que Nijinski encuentra en Diaghilev.

Para García, “si hay un más allá de la ley protectora, entonces el genio corre el riesgo de romperse, de hacerse frágil. Sólo así, consagrado en una causa única, será capaz de realizar las mayores proezas, y al mismo tiempo sucumbir a

⁹ Cfr. Miller, Alice. (2012) El cuerpo nunca miente. Tusquets Editores., México.

las mayores debilidades” (García, 2002, pág. 7). Sin embargo pasa a la historia como precursor de la libertad sin restricciones que reclama la danza para no consumirse en sus propios esquemas. Nunca la danza había estado tan cerca de ser un arte que integrara la plástica, la música, el movimiento y la literatura.

Un humanista devastado por la guerra y la danza, que en ese momento histórico quizá no se encontraba preparado para esta ruptura, pues tendrán que pasar treinta años, el tiempo que él permanece en un manicomio, para que la semilla sembrada por Nijinski desencadene la revolución de Duncan y más de cuarenta, para que Maurice Béjart vuelva a inmortalizar “La Consagración de la Primavera” como una obra emblema de la danza postmoderna, aunque Nijinski siga ocupando el papel que le asignó la historia como “Dios de la danza Clásica, en la imagen del aroma de una rosa, de un Dios Azul o de una torpe marioneta que no logra articularse, al encontrar su propia verdad:

El idiota porque era demasiado joven. No conocía la vida. Ahora comprendo al *Idiota* de Dostoievski porque yo mismo he sido tomado por idiota. Sé que las personas nerviosas pueden volverse locas con facilidad, y por ello sentía temor por la locura. Yo no estoy loco y el idiota de Dostoievski no es un idiota” (Nijinski, 1993, pág. 66).



2.11. Lápida de Vazlav Nijinski en el Cementerio de Montmartre en París.

Capítulo III

*La danza corre el riesgo de disolverse,
si continúa narcisistamente
contemplándose a sí misma.*
Vásquez Rocca.

3.1 Pina Bausch y el existencialismo

El hombre, desde que nace, emprende una lucha con la fuerza de gravedad, al erguir primero la cabeza hasta finalmente ponerse de pie, esa lucha constante es la vida, a la que se contrapone el resultado final que es la muerte. Este saber ancestral genera en el hombre: angustia. Uno de los principios básicos del expresionismo, que en ideas de Kierkegaard, nace justamente de las posibilidades sin garantías que ofrece la existencia; en tiempo de crisis, el hombre reflexiona sobre su origen al enfrentarse a la soledad, a la desolación, la angustia; se cuestiona el sentido de la vida y los límites humanos.

En la danza, el movimiento existencialista, surge a partir de este cuestionamiento, poniendo en tela de juicio las técnicas y las formas de la danza conocidas, explora las emociones más auténticas del hombre, lo más humano de lo humano, frente al ideal clásico, se hace inminente lo atroz, lo grotesco, lo sórdido. Este ha sido el móvil y sello de las creaciones de Pina Bausch lo que la vincula al expresionismo.



3.1 Retrato de Pina Bausch

Su verdadero nombre, Philippina Bausch. Nació en Solingen, Alemania, en plena guerra mundial, hija de Anita y Augusto Bausch. Creció en el café del hotel que tenían sus padres. Desde niña se acercó al mundo de la música y la danza, de personalidad reservada y tímida, desde la infancia prefirió expresarse con movimientos antes que con palabras.

Considerada un puente entre la danza americana y la europea; en tanto que inicia sus estudios de danza, en 1955, en la Escuela Superior Folkwang de Essen, dirigida por Kurt Jooss, epicentro del eclecticismo creativo desde los años 50 del siglo pasado, ubicado históricamente en esta transición entre lo moderno y postmoderno, por ello y por ser el principal mentor de Pina, conviene introducir la siguiente consideración.

Kurt Jooss, (1901- 1979) fue discípulo de Rudolph Von Laban (1879 - 1958), arquitecto, coreógrafo e investigador, quien propone un arte integral y multidisciplinario en la búsqueda de una nueva euritmia.¹⁰ Basado en ello, Joss centra su principal preocupación en la pedagogía de la danza, por lo que se da a la tarea de desarrollar un método formativo sistemático tomando los conceptos de Laban sobre la *eukinética* (dinámica del movimiento) y la *coréutica* (mecánica del cuerpo en relación al espacio físico), así como los principios técnicos del ballet, llegando a una nueva síntesis metodológica, entre el ballet y el lenguaje moderno.

¹⁰ De manera general es el movimiento que sirve para expresar los estados de ánimo. Por su parte el método de la Euritmia fue desarrollado en Dresden por Jaques- Dalcroze en la aplicación para la música y de ahí la influencia en Rudolph Von Laban que lo retoma para la danza.

A la vez que realiza experimentos en la utilización del espacio y valora el elemento teatral en la danza elementos que tendrán eco en el estilo de Pina.

En su trabajo coreográfico trata de encontrar un lenguaje corporal propio que afirme la individualidad, su temática es una crítica a la sociedad Nazi, donde se destacan personajes marginales como prostitutas y soldados, así como personajes cotidianos de la sociedad urbana. Una de sus obras más representativas fue sin duda, “La mesa verde” (1932), una sátira de las discusiones de los diplomáticos ante los horrores de la guerra, con la cual obtiene el primer premio en el concurso internacional de coreografía de París. Llamó a su método *esencialismo*, en donde lo que trataba, era de buscar la esencia de cada idea o sensación para descubrir el movimiento. Inició este método en la Escuela Folkwang en Essen, desarrollando estos principios básicos sobre la esencia, la experimentación y la improvisación.



3.2. “La mesa verde” de Kurt Joss
Representación del American Ballet Theater en 2005.

Pina Bausch, complementa esta herencia de Joss, en Estados Unidos, lo que genera diferentes aportes a su estilo, en 1959 se gradúa en danza escénica y pedagogía de la danza, recibe una beca y emprende un viaje a ese país, estudia en la Escuela Juilliard de Nueva York, donde tomó clases con José Limón, Paul Taylor, Antony Tudor, Margaret Craske, Louis Horst, Mary Hinkson, Ethel Winter,

Helen Mc Ghee, y Herbert Ross; se destaca como intérprete en diversas compañías entre ellas el American Ballet Theater.

En 1961 regresa a Alemania, para integrarse como solista al recién fundado Folkwang Ballet, bajo la dirección de Kurt Jooss, en donde realiza su primera obra: *"Fragment"*, con música de Bela Bartok. A lo largo de su carrera, se aleja del ballet clásico, que fue su punto de partida; calificada como precozmente rupturista, se apuntala en el anhelo de materializar los sentimientos, convirtiéndose en Europa, en la coreógrafa más representativa de esta tendencia, y la más polémica también. En 1973 Bausch crea y dirige su propia compañía, el Tanztheater Wuppertal y con ella este nuevo género: el teatro – danza.¹¹

Definido como "la revalorización de la dimensión cotidiana, el continuo de lo humano, en sus manifestaciones aparentemente triviales y pedestres, incluyendo en esta apertura la palabra, el ruido ambiente, en lo que constituye la irrupción de la música concreta al servicio de la danza; el abandono del entablado clásico por superficies naturales como el césped, la tierra, hojas secas, flores, o incluso el agua" (Vásquez, 2006, pág. 2).



3.3. Tanztheater Wuppertal, Foto Laurent Philippe

¹¹ Concepto que abordaremos más ampliamente en el siguiente apartado.

Pina Bausch explora en sus obras su mundo interior y el del hombre de su tiempo. Sus obras, apunta Adolfo Vásquez Rocca, son: “un registro de «lo terrible», al modo de los expresionistas, sus obras se pueblan de crueldad e ironía, atravesadas por la fragilidad de las inseguridades identitarias, aforadas de sentimientos humanos”. (Vásquez, 2006, pág. 3).

A partir de la creación del Tanztheater, su obra se vuelve polémica, va del elogio a la abominación. Expresa la vulnerabilidad del ser humano, exaltando en su método coreográfico los movimientos cotidianos, el sentir individual de cada bailarín, rompe la línea narrativa, con obras episódicas de imágenes simultáneas. Sus bailarines no representan personajes de ficción pero tampoco son objetos móviles en el espacio. Son ellos mismos. Bausch tenía el don único de convertirlos en una prolongación escénica y danzante de sí mismos, en sus obras, el proceso toma más importancia que el resultado, utiliza las experiencias personales de sus bailarines, estimulándolos a partir de preguntas concretas sobre un tema específico, el material biográfico lo reorganiza desde su propia mirada. Se vale de los estereotipos del comportamiento humano que plantea en forma de preguntas cuyas respuestas quedan siempre abiertas a la interpretación de los espectadores. Señala Juan Gil, que este sistema personal de trabajo será posteriormente seguido como una metodología.

Sus primeras creaciones fueron dos Óperas: “Ifigenia en Tauris” (1973) y “Ofeo y Euridice” (1975), entre el año 74 y el 77 experimenta en diferentes obras incluyendo música y canciones populares, tales como: “Dich Ich trae um die Ecke” (“Voy a Usted”) y “Komm, tanz mit mir” (“Come Dance with Me”), lo que imprime un sello particular a su obra en lo referente a la variedad de las bandas sonoras que utiliza. Ella misma lo expresa en entrevista: “Hemos llegado a tener montones de músicas. Después hay que ver si encajan con los bailarines. A veces elijo una música y después no encaja con los bailarines. Entonces es el momento de ir apartando piezas. Es un proceso muy largo hasta que se llega al final” (Díaz, 2006, pág. 6). En 1975 estrena la obra que se convertirá en un hito para su carrera: “Frühlingsopfer” (“Consagración de la Primavera”)¹²

¹² Obra que se abordará en apartado 3.3. del presente capítulo.

Su acervo reúne más de 35 coreografías, algunas de las que han contribuido un aporte imprescindible para la historia de la danza son: “Die sieben Todsünden” (Los siete pecados capitales) (1976), “Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper Herzog Blaubarts Burg”(Barba Azul-mientras se escucha una grabación de Bella Batok en el Castillo de barba azul) (1977), “Café Müller” (1978), “Bandoneon” (1981), “Nelken” (1982), “Two Cigarettes in the Dark” (1985), “Danzón” (1995), todas ellas emblemáticas, polémicas y admirables, en donde se destaca un estilo característico desarrollando dos conceptos fundamentales del arte contemporáneo: la repetición y la fragmentación, contando pequeñas historias entrelazadas construidas de la cotidianidad y lo banal, desarrollando imágenes más allá del movimiento.

Pina Bausch trabajó hasta su muerte, sus últimos trabajos incluyen: “Nefés” (2002), “Água” (2006) “Vollmond” (Luna Llena)(2006), “Sweet Mambo” (2008) y su última coreografía: “...como el musguito en la piedra, ay si, si, si ...” (Like moss on a stone) (2009) en colaboración con el Teatro Santiago, de Santiago de Chile, inspirada en la obra de la cantante chilena Violeta Parra, estrenada el 12 de junio del 2009, días antes de su muerte.



3.4. "...como el musguito en la piedra, ay si, si, si ..."
(Like moss on a stone) 2009 Foto Rolf Ebertowski

Con la diversidad que caracterizaba su lenguaje no pudo permanecer ajena al arte más innovador del siglo XX. Incursiona en el cine como intérprete en: “La nave va” (1982) de Federico Fellini”, en 1990 dirige ella misma la cinta “*Die Klageder Kaiserin*” (“El lamento de la emperatriz”), en 2001 colabora en “Hable con ella” de Pedro Álmódovar y antes de su muerte trabajaba en un proyecto con el director Wim Wenders en lo que ella llamaba la primera danza en tres dimensiones que iba a llevar su nombre: “Pina”, cinta que fue estrenada dos años después de su muerte. Calificada como un “ensayo sobre el espacio y el volumen, en el que Wim Wenders, a través de la tecnología, consigue dar toda una nueva dimensión al arte de la danza.” (Revert, 2011). Renovando los conceptos de arte, espectáculo y tecnología, poniendo en juego las emociones.



3.5. Pina, Film by Wim Wenders. 2011

Como coreógrafa, su trabajo le gana el título de la crítica como la mejor coreógrafa del siglo XX, se caracteriza por la innovación en cada una de sus obras y la experimentación constante, imprime valor simbólico a los movimientos cotidianos, para ella, el más mínimo gesto humano era coreográfico, alguna vez expresó: “Una caricia ya es danza”; de igual manera, consideraba que cualquier persona podía ser bailarín, idea que corrobora en un experimento que lleva a cabo en la reposición de su obra “Kontakthof” (Patio de contacto), que había creado en 1978. Pero, en 2001, busca aficionados a través de un anuncio clasificado

poniendo como única condición ser mayor de 65 años. Señala, Thomas Thorausch:

“El resultado obtenido fue asombroso: 13 mujeres y 12 hombres de la tercera edad ofrecen teatro-danza al mejor nivel, manteniéndose siempre fieles a la obra original. “Kontakthof”, ubicada en el ambiente de los salones de danza, trata de pequeños fracasos, desesperados intentos de acercamiento y de la frágil línea entre la ternura y la brutalidad. El hecho de ver sobre el escenario a personas mayores tan desamparadas y despiadadas otorga otro cariz a la obra.” (Thorausch, pág. 4).

Un elemento importante en la obra de Pina, en la necesidad de renovar el espacio escénico, es el agua, expresa en entrevista realizada por José Ramón Díaz Sande:

“El agua es importantísima y la he utilizado en muchas obras. Me encanta. (...). Mi amor por el agua no va a cesar nunca. (...)El significado del agua es difícil expresarlo. Tiene un significado distinto en cada obra. Lo dejo también a la fantasía de cada espectador y a su interpretación. Además cada momento tiene un significado diferente y a veces varios significados a un mismo tiempo. El agua es muy importante en la vida”. (Díaz, 2006, pág. 6)



3.6. Nefes, El aliento de Turquía, foto: Ursula kauffmann

Para Omar Khan, el agua traza un camino evolutivo en la obra de Pina Bausch:

“...sus aguas se adaptan a los pálpitos internos de la pieza que representan. Si en *Vollmond* el sentido acuático ahora es completamente lúdico y en *Nefés*, totalmente urbano, en viejas piezas como *Arien*, el escenario es una piscina de soledad, donde los humanos intentan vanamente disolver sus dolores de existencia. El agua de *Arien* es oscura. Hay juegos de niños como en *Vollmond* pero en vez de inocentes son juegos malvados de dominación y vejación. Esta agua es turbia y la presencia de ese enorme hipopótamo tamaño África acentúa la sensación de suciedad.(...) En cambio purificadora es el agua de su versión de *O Dido* (1999), en la que bañeras completas pasan por escena llevando a bailarines que se sacan las impurezas del cuerpo con agua y jabón.” (Khan, "Pina Bausch Tanztheater Wuppertal, Agua, 2006)

Otro aspecto fundamental en cuanto a la temática de sus obras, es el feminismo, correspondiente a su realidad social, unida en ello a Martha Graham y a Mary Wigman, siempre muestra la relación entre hombres y mujeres como un espacio de lucha y tensión permanente, cuestionando los papeles impuestos a la mujer históricamente; desbarata los roles de género, de sexo, de clases, explorando el cambio de situaciones muchas veces con un marcado sentido irónico, otras en tono trágico, aunque más allá de los géneros intenta retratar al ser humano de una manera integral, con virtudes y defectos.



3.7. Bausch's *Agua* at the Edinburgh Playhouse.
Photograph: Murdo Macleod 2006

Bausch, considera imprescindible viajar, en el sentido más amplio de la palabra: tanto dentro de sí, como explorando otras culturas. Aunque, nunca abandonó su sede en Wuppertal, se le considera una artista nómada, esta necesidad la lleva a realizar con su compañía residencias en grandes ciudades como Estambul, Hong Kong, Madrid, Roma, Río, Santiago de Chile; lo que da a su obra un carácter universal, ella misma expresa: “espero que los espectadores de todo el mundo encuentren un lugar para ellos mismos en estas imágenes. Intento crear una imagen abierta en la que uno pueda encontrar su lugar. Un lugar en el que signifique algo.” (Díaz, 2006, pág. 7) Dedicó una serie de obras, homenaje a estas grandes ciudades en donde el tema principal es la urbanidad, entre las que se reúnen: *Viktor* (inspirada en Roma, 1986); *Palermo, Palermo* (1989); *Tanzabend II* (Madrid, 1991); *A Tragedy* (Viena, 1994). *Nur Du* (Los Ángeles, 1996); *El limpiador de cristales* (Hong Kong, 1997); *Masurca Fogo* (Lisboa, 1998), *Wiesenland* (Budapest, 2000), *Nefés* (Estambul, 2002) y *Agua* (Brasil, 2006).

Su obra ejercerá una importante influencia en la historia de la danza, a partir de ella una descendencia de autores tanto en Estados Unidos como en Europa darán vida a la nueva danza, entre ellos Twyla Tharp, Susan Foster, Stephen Petronio, Jiri Kilián, Nacho Duato y Johannes Kresnik, por mencionar a algunos, a partir de este influjo la danza ampliará sus límites, dejando de ser un género teatral diferenciado, para constituirse en una manifestación más de los procesos de hibridación actual de las artes.

Al respecto, señala el crítico Omar Khan:

“Las feministas leyeron en su obra un decálogo. Los militantes vieron en *Nefés* una lectura política. Los semiólogos y sociólogos encontraron en sus piezas un océano de significados. Pero el público encontró siempre conexión directa, perfecto entendimiento y nitidez conceptual. Porque Pina Bausch siempre hablaba de nosotros. De ti, de mi, de sus bailarines, de ella misma. (Khan, Pina Bausch, Luto, 2009).

Murió intempestivamente el 30 de junio de 2009 a los 68 años de edad, a causa del cáncer, estando más activa que nunca. El día de su muerte se representó en la Ópera de Wroclaw, en Polonia “*Nefés*”. (Aliento)(2002), su homenaje personal a la contradictoria ciudad de Estambul; en contraste esta obra

es pura luz, agua, fiesta y vida, en ella no quedan demasiadas huellas de la oscuridad y tormento de sus primeros trabajos con los que conoció el éxito internacional, exorcizando el ciclo de sus fantasmas de la guerra con una obra vital y optimista, dando así respuesta a la interrogante fundamental de toda su obra: por qué los humanos somos como somos y hacemos lo que hacemos.



3.8. Pina Bausch en "Café Müller", 1978.
Fotografía: Graziano Arici

3.2. La danza – teatro, el teatro- danza.

Desde los orígenes de la historia, la danza y el teatro han tenido una historia común de amor y desamor, la historia ha estado marcada por aquellos momentos de encuentro entre estos dos géneros que ya desde la cultura griega no conocían sus fronteras y sus límites, fundiéndose en uno sólo como arte escénico, en donde, por ejemplo, en las Dionisiácas¹³ se incluía danza, teatro, música, poesía, libaciones y orgías, en todo un aspecto ritual y religioso, es decir, lo que hoy se acercaría al acto performático.

Durante la edad media, como es sabido, la danza y el teatro sufren un fuerte ataque por parte de la iglesia católica por ser consideradas actividades paganas que llevaban a sucumbir a los placeres corporales. Es hasta el siglo XVII que se restablece la relación entre el teatro y la danza. Jean Baptiste Lully y Jean Baptiste Poquelin (conocido como Molière), principal promotor de la danza el primero y del teatro el segundo, en la corte de Luis XIV en Francia, trabajan en conjunto y establecen el género denominado *comedia - ballet*, estableciendo la danza al mismo nivel del arte dramático, sin embargo, las rencillas personales entre estos personajes generan la expulsión de Molière de la corte y con ella, la del teatro, entronizando el arte del ballet como un género independiente, en la corte francesa.

¹³ Las Dionisiácas eran fiestas de culto religioso al Dios Dionisos, dios del vino, establecidas en Grecia en el siglo IV a.c. que tenían como sentido ofrendar al Dios y agradecer el renacer de la vida a través de la naturaleza, por ello se celebraban principalmente en dos épocas del año, en la cosecha de primavera y en la de otoño. Eran de carácter masivo, se celebraban en los campos en donde se comía, se bebía, y se realizaban danzas de carácter libre que conducían al éxtasis de manera individual y concluían con orgías. Estas danzas pasaron a Roma con el nombre de Bacanales, dedicadas al Dios Baco y tendrán influencia hasta la Edad Media en los carnavales.



3.9. Arminte y Lully en Saint Aubin.

Es hasta entrado el siglo XVIII que Noverre en sus “*Cartas sobre la danza y los ballets*” (1760), retoma la importancia de la danza en relación a la acción dramática desarrollando el género *ballet d’ action* dando a la danza un peso expresivo y dramático; en su obra expresa:

“Todo ballet complicado y difuso, que no me presente con nitidez y sin molestias la acción que representa y del cual no puedo adivinar la intriga si no tengo el programa en la mano, todo ballet cuyo plan yo no sienta y que no me ofrezca una exposición, un nudo y un desenlace no será según mis ideas, más que un simple pasatiempo de danza, llevado a cabo más o menos bien y que no me afectará sino en forma mediocre, ya que estará desprovisto de todo carácter y despojado de toda expresión” (Noverre, 1981, pág. 55)

A partir de él, la idea del teatro en relación con la danza y viceversa será retomada y rechazada, definiendo en base a ello los diversos periodos, bailarines y coreógrafos, en líneas de expresividad o bien de técnica, y subrayando los grandes momentos de la historia como aquellos precisamente en los que se logra un equilibrio entre estos dos aspectos, como lo fue el esplendor romántico, y su obra más célebre “*Giselle*”(1841), en donde se muestra un argumento complejo que requiere tanto del talento técnico como histriónico de la bailarina. August Bournonville (1805 – 1879), fue otro de los defensores de las ideas de Noverre que repercutieron en la creación de la Escuela Danesa, y más tarde Marius Petipa (1818 – 1910) en el clasicismo ruso abogará por el desempeño dramático tanto del solista como del cuerpo de baile.

En el siglo XX, la danza moderna surgida como ya se ha mencionado, ante el rechazo de un periodo que había llevado al máximo la exaltación técnica, surge

en aras de la expresividad y la libertad. El expresionismo, en una línea, emprende el camino de la abstracción, separándose nuevamente de la historia y los elementos dramáticos, llegando como máxima manifestación del purismo al minimalismo, línea que no será objeto de esta tesis; en otra vertiente se dará el rescate de los elementos dramáticos en la danza, dado precisamente en la figura de Pina Bausch en el ámbito de la danza al inaugurar el género “Tanztheater” o danza teatro, que “remite a la unión de la danza "genuina" y los métodos del teatro creando una nueva, única forma de danza que en contraste con el ballet clásico se distingue por una fuerte referencia a la realidad.” (Luz, n/d, pág. 1), y que encontrará su contraparte en el ámbito del teatro con Eugenio Barba, que desarrolla la escuela de Teatro del cuerpo y la Antropología teatral, con conceptos fundamentales sobre la expresividad corporal. Para él, el teatro y la danza son lo mismo, afirma que “el drama es, en su esencia, danza” (Barba, El Ritmo Oculto, 1996, pág. 16) pero también, que en el teatro “la danza se oculta bajo una interpretación teatral que no corresponde estrictamente al género llamado “danza””. (Op. Cit.)

El concepto de teatralidad en la danza encierra dos aspectos fundamentales, señala Juan Gil:

“ primero, el abandono del ideal formalista de lo puro, que al emerger en su opuesto, la impureza, realiza una apertura simbólica y tangible que permite la exploración e incorporación de todo recurso escénico y teatral que consolide una comunicación más profunda del hecho escénico; por otro al ampliarse las diversas maneras de abordar el cuerpo y al ser posible la combinación de diversas técnicas y formas, emerge un nuevo marco estético basado más en lo híbrido y lo ecléctico; con lo que decae radicalmente la idea de estilo único que tanto buscaba la modernidad” (Juan Gil, 2008, págs. 115 -116).



ODIN TEATRET & CTLS ARCHIVES
PERFORMANCE: INSIDE THE SKELETON OF THE WHALE
DIRECTOR: EUGENIO BARBA
PHOTO: TONY D'URSO



3.10. Odin Teatret. Foto Tony D' Urso 3.11. "Café Müller", 1978. Foto Graziano Arici

La impureza es la fuerza expresiva de este género, que crea una narrativa abierta utilizando un lenguaje marcadamente irónico pero a la vez trágico, un encuentro de los opuestos que apela a la nostalgia de lo cotidiano y de lo sublime. La danza – teatro afirma, Juan Gil: “trabaja con los instintos, las pulsiones, las emociones, almacenadas en los cuerpos” (Juan Gil, 2008, pág. 197). Emociones contradictorias como reír y llorar al mismo tiempo, su objetivo principal es conmover y alterar; de ahí que Pina Bausch exprese que no le interesa como se mueven los cuerpos sino lo que los mueve.

Pina Bausch, como principal exponente de este género, implementa en sus creaciones la palabra, el canto, la música en vivo, el movimiento y el drama, a través del movimiento libre, la improvisación y el gesto expresivo, en un entretejido de tiempo y espacio en donde la escenografía, la iluminación el vestuario y otros elementos plásticos juegan un papel fundamental en el desarrollo del tema; el movimiento incluye matices de lo cotidiano, lo habitual, lo banal. Señala Vivian Luz, que: “La gran diferencia entre el postmodernismo y la danza teatro es básicamente el contenido humano, social, histórico y filosófico reunidos en la dramaturgia personal del coreógrafo, su visión del mundo” (Luz, n/d, pág. 2)

Esta eliminación de una perspectiva unidimensional, genera un espacio escénico abierto cubierto de tierra, de agua o de flores, la palabra irrumpe en la danza lo mismo que el ruido en la música, el neoexpresionismo se caracteriza por el neohumanismo en donde “Las fronteras entre teatro, plástica, danza y literatura se difuminan en un espejo que le devuelve su imagen ampliada y, hasta cierto punto deformada de sus propios orígenes siendo y no siendo ballet, siendo y no siendo teatro, plástica, danza literatura e incluso filosofía.” (Vásquez, 2006, pág. 4).



3.12 “Nelken” 1982. Photo Johanna

La nueva idea de danza es mucho más radical, e infinitamente menos calculable que un simple tratamiento fronterizo de los géneros preexistentes, la danza teatro es más bien, una variable, un aspecto de la danza en su totalidad, es la inauguración de una nueva poética, un renacimiento del teatro y de la danza y no una huida; expresa Roberto Fratini:

“Quizás la supuesta “teatralidad” de la nueva danza no fuera sino la consecuencia de un pensamiento “extremadamente” y también desesperadamente danzario alrededor de la mismísima danza, y la tentativa más madura de proporcionar respuestas a la eterna pregunta “Qué es Danza?”. (Fratini, 2008, pág. 1)



3.13 Pina, Film by Wim Wenders. 2011

3.3. La Consagración de la Primavera de Pina Bausch

En 1975 Pina Bausch crea una obra emblemática, tanto por su antecedente histórico como por la innovación que plantea en el aspecto técnico e interpretativo, así como las innovaciones planteadas por la danza - teatro que aquí se encuentran cristalizadas: una nueva versión de “Frühlingsopfer” (“Consagración de la Primavera”), una reinterpretación de la música de Stravinsky, que causó igual o mayor polémica que el estreno de su homónima en 1913 con Los Ballets Rusos de Diaghilev, el rito primaveral del sacrificio de una doncella se torna postmoderno en la expresión de la sexualidad, la violencia, la angustia y lo sórdido en un intento de develar la verdad de la condición humana.

Elige para esta recreación como único elemento para representar lo primitivo: la tierra, como símbolo de fertilidad, que cubre el escenario y que los bailarines apisonan y expanden conforme se desarrolla la obra con un vestuario neutral, sin ningún otro elemento escenográfico. La ruptura de las formas estilizadas ya adivinada por Nijinski, encuentra aquí su máxima expresión, en movimientos primitivos desarticulados y el despliegue de emociones corresponde a lo politonal de la música, mezclando los sonidos y el silencio, lo mismo que el movimiento y la inmovilidad.



3.14. “Consagración de la Primavera”, Pina Bausch, 1975.
Fotografía Manu Lozano.

Una ejecución tan radicalmente distinta a la original genera también reacciones extremas, señala Vásquez Roca:

“El público de Wuppertal se encontraba dividido: por un lado, un grupo compacto de admiradores; por el otro, un frente de detractores convencidos, del que los más violentos cubrían a Pina Bausch de insultos y escupidas e intentaban arrancarle los cabellos, mientras otros la despertaban en la mitad de la noche con llamados telefónicos en los que la conminaban a dejar la ciudad” (Vásquez, 2006, pág. 4)

El ritual ancestral se integra al mundo contemporáneo, “la coreógrafa se sirve de la danza para hacer un estudio sociológico ¿Y qué mejor manera para hablar de la humanidad que a través del cuerpo humano?” (Balsalobre, 2008). La misma autora, dice no poder hablar de ella: “es demasiado potente, no tengo palabras; todas mis frases, todas mis intenciones, están en mis movimientos, sobre los bailarines” (Op. Cit).

Esta obra parece atravesar como una máquina del tiempo y sintetizar en ella toda la historia de la danza desde la época de las cavernas a la angustia postmoderna de la condición humana, convirtiendo el espíritu ruso en universal y constatando que a fin de cuentas no hay mucha diferencia entre lo profano y lo sagrado, lo primitivo y lo moderno, lo público y lo privado.



3.15. Consagración de La Primavera, Pina Pausch. 1975.
Fotografía Ulli Weiss

Capítulo IV Elementos metodológicos para el análisis de la danza .

“¿no ha buscado siempre todo arte efímero
conservar su huella, su trazado o sus cartografías?”
(Gluksmann, 2006)



4.1. “Movimiento Virtual”. Fotografía Javier Bárcenas, 2007

4.1. La Antropología Histórica y la Historia de la danza.

La danza es un arte efímero por naturaleza, de estética y apreciación y por ello desarrolla un problema para su estudio histórico, siguiendo a Christine Buci Gluksmann, la danza plantea la paradoja inicial de los efímeros en el arte. Éste apunta explícitamente hacia lo efímero, y desea durar para siempre¹⁴. La danza reúne en sí a la plástica, a la música y a la poesía, elementos hasta cierto grado recuperables para los registros históricos, sin embargo su esencia que es el movimiento no se puede asir al paso del tiempo. La danza existe en el espacio y en el tiempo ambos de naturaleza efímera; lo efímero por definición: “es “acoger el

¹⁴ Cfr Gluksmann, Chistine Buci, La estética de lo Efímero, 2006 p.12

espíritu de la ola”, aceptar lo fluyente y lo flotante, una vida- paisaje y sin embargo esencial, que encuentra en el elemento acuático su realidad y su metáfora”. (Gluksmann, 2006, pág. 17) y entonces hablar de danza es hablar siempre en pasado, es acertar un instante preciso y favorable, impredecible que se vuelve infinito y que habita sólo en la memoria. “De modo que repensar lo efímero a través del arte vuelve a poner a día las nuevas bases temporales y antropológicas de un presente...” (Gluksmann, 2006, pág. 16), un presente del instante, de la captura, consciente de su propia desaparición y perpetuable en el tiempo cósmico.

En este afán de recuperación la danza ha encontrado otros medios, generando encuentros, híbridos y trampas para la memoria; en cuanto a lenguaje, ha estado relacionada siempre con la palabra, así mismo la historia de la danza ha seguido un camino que la vincula a la antropología histórica, señala Hilda Islas en la obra “De la Historia al cuerpo y del Cuerpo a la Danza”: “Es a través del cuerpo, antes que a través de la palabra que los individuos ingresan al universo cultural de valores del grupo social en el que nacen” (Islas, 2001, pág. 17)

Por ello vale la pena señalar que la antropología histórica planteada como el campo de estudio de los hábitos pequeños, gestuales, alimentarios, afectivos, mentales y corporales, vinculados a los hechos económicos, sociales y culturales, aporta a la danza las lógicas generales de la historia, conectando el movimiento particular a los hechos históricos, propiamente dichos.



4.2. Pinturas Rupestres de 25,000 años en España

Desde esta perspectiva, pueden identificarse dos problemas para la historia de la danza y su estudio en dos niveles: el documental y el interpretativo. Para el

primero de ellos, un obstáculo lo constituye la recuperación documental, debido a la ausencia de este material, Jack Anderson¹⁵ señala que en la historia de la danza lo irrecuperable es el movimiento, el acontecimiento danzario ocurre en vivo y es por ende irrecuperable; en este sentido sólo se tiene acceso, a través de la historia, a elementos como la composición musical, los decorados, vestuario y a la acción física, como vestigios de la danza, pero no la esencia de la misma, que no puede perpetuarse ni en documentos escritos o pictóricos, ni siquiera en la actualidad con los adelantos tecnológicos como el video, que si bien, ofrece grandes ventajas para la observación del movimiento, aún presenta problemas y fuentes potenciales de error, en lo referente a la interpretación y esencia de la danza, dado que ésta es de carácter energético y emotivo, y que se logra transmitir al espectador en el momento mágico de la ejecución en vivo.

Es por ello que la historia de la danza ha seguido el camino de los estudios comparativos entre los estilos de danzas que es lo que este tipo de documentos arroja. De este problema deriva la preocupación y pertinencia de registros tales como anotaciones, partituras musicales, textos literarios, vestigios plásticos, y otros que nos remitan al contexto social, otorgando así una posibilidad de significación más allá del movimiento.

El segundo aspecto, el interpretativo, plantea la correcta definición del ya de por sí insuficiente y fragmentado acervo documental. A lo largo de la historia ha habido diferentes enfoques para la interpretación, que han modificado las preguntas del historiador ante los documentos, así por ejemplo, ha habido épocas como la Ilustración en donde se trató de recopilar todo el saber de todas las épocas, de una manera enciclopédica. Más tarde, en el siglo XX la tendencia será buscar los orígenes, mediante estudios comparativos; otra tendencia supone entender las funciones psicológicas y los por qué. Se ha seguido un camino de la recopilación, a la comparación, la génesis y el análisis bajo una disciplina particular.

¹⁵ Cfr. Hilada Islas pag 21

Entre 1935 y 1955 la ciencia se vuelve específica y también en el arte y particularmente en la danza, los estudios se especializan sobre un tipo de danza o un periodo histórico determinado. Surgiendo mediante este enfoque el concepto de *Reconstrucción*.

La Reconstrucción coreográfica consiste en inferir, con la ayuda de fuentes literarias, métricas, musicales, arquitectónicas, epigráficas, lingüísticas, y antropológicas, las probables posturas y el movimiento ejecutado en el pasado. La reconstrucción coreográfica de una obra debe tomar en cuenta los cambios de visión estética y de mundo. Para ella serán fundamentales las preguntas: ¿dónde se presentó por primera vez esta danza?, ¿qué bailarín la ejecutó? , ¿Quién estaba en el público? ¿Qué propósito tenía la danza?, ¿qué impacto tuvo en el público? El Repositor de obras es por tanto un historiador, señala Hilda Islas: “El historiador de la danza debe recuperar las fuentes fragmentarias para luego ordenarlas, interpretarlas y recrear el pasado con cierto margen de creatividad” (Islas, 2001, pág. 23).

Tal ha sido el objetivo de estos coreógrafos – historiadores, que realizan un trabajo cercano al arqueológico, siguiendo para ello tres aspectos: el temporal, ubicando las obras dentro de un periodo histórico; el dancístico, trazando una evolución de la técnica; y el contextual, dando una orientación sobre el contexto social que permita la ubicación dentro de un estilo.

Para llegar al análisis del movimiento de la danza, conviene hacer algunos otros señalamientos sobre la historia antropológica como historia de las costumbres y movimientos en general.

André Burgiére en el artículo “La antropología histórica”¹⁶ hace notar que la historia antropológica , no tiene como tal un dominio propio, sino que deviene de todas las historias de lo cotidiano, una de ellas, que es la pertinente al tema tratado, es la historia del cuerpo, subdividida en diversos aspectos: parte de la historia evolutiva, la historia biológica y de las enfermedades; otra línea sería la

¹⁶ Cfr. Islas Hilda, Op. Cit.

enfocada a la estética y otra más al lenguaje, en donde se incluye el estudio de los gestos como un lenguaje, enfocado al ámbito social. Jacques le Goff, quien desarrolla el estudio de los gestos, señala que estas “técnicas de usos y lenguaje del cuerpo, los mecanismos de remanencia de inflexión, de concurrencia, de resistencia o de imitación que caracterizan la historia social del cuerpo” (Burgièr, 2001, pág. 64), son los aspectos que han permitido trazar una evolución de los estilos.

Partiendo así de lo general a lo particular, Jack Anderson puntualiza que para el caso de la danza los gestos “no deben leerse como movimientos abstractos en el espacio, sino como una ciencia cuidadosamente diseñada de movimientos que transmiten estados emocionales y psicológicos específicos del espíritu humano”. (Anderson, 2001, pág. 167)

Ha habido desde este punto de vista distintas técnicas del cuerpo, Marcel Mauss, las propone como tal al plantearlas como una categoría antropológica; refiriéndose al uso del cuerpo en la sociedad, definiendo técnica como un acto tradicional y eficaz, y refiriéndose al cuerpo como primer instrumento técnico.

Partiendo de ello se enumeran infinidad de técnicas, tales como: la forma de moverse, de sentarse, de alimentarse, de reposar, de relacionarse, de dormir, etc., en determinado espacio físico y temporal. Estos aspectos enfocados al lenguaje constituyen lo que se ha denominado comunicación no verbal, entendida como señales a las que se atribuye significado.

Dentro del extenso catálogo de técnicas corporales¹⁷, que no serán objeto de la presente investigación, deben diferenciarse varios niveles, Ugo Volli las distingue entre técnicas cotidianas y extracotidianas. Las primeras corresponden a todas las actividades que realizamos cotidianamente y que son aprendidas en un núcleo social, se agrupan en la llamada “cultura del cuerpo”¹⁸

¹⁷ Para profundar en la diversidad de Técnicas corporales definidas por Marcel Mauss. Cfr. Marcel Mauss en Hilada Islas, Op. Cit.

¹⁸ Cfr. Ugo Volli, en Hilda Islas, Op. Cit.

Por su parte las técnicas extracotidianas son las que se relacionan con funciones públicas: religión, magia, estado, poder y espectáculo, y por ende consideradas pertinentes en este estudio.

Estas técnicas requieren un aprendizaje formal, influyen en el estatus de quien las práctica y generalmente producen una desviación del “uso normal” del cuerpo. El ejemplo por excelencia, es la danza; al cumplir con las características anteriores. Históricamente, la danza requiere del estudio formal de una técnica específica, que la convierte en una disciplina profesional, por lo mismo influye en el estatus del practicante al considerarla un arte, oficio o profesión de acuerdo al tiempo y la cultura; en la historia de la danza se ha señalado cómo el bailarín ha sido considerado objeto de admiración en alguna época y cultura al ser calificado incluso como un ser sagrado, por ejemplo en la cultura prehispánica, al respecto, señala Alberto Dallal:

“la danza era asimismo acción de artistas iniciados, de especialistas (...) El coreógrafo y el bailarín eran profesionales. Quien sabía los secretos de la danza, era considerado un “Toltécatl”, un artista, discípulo, abundante, múltiple, inquieto” y como tal se sabía “capaz, se adiestra, es hábil” (Dallal, La Danza en México, 1986, pág. 16)



4.3. “Don Juan” Fotografía Javier Bárcenas 2008

O bien, ha sido rechazado menospreciando su actividad, como en la cultura Árabe en donde:

“Sólo las mujeres incultas de clase modesta se hacen bailarinas. Casi todas las mujeres árabes bailan en su casa, pero hacerlo en público es otra cosa. Por más que las bailarinas sean indispensables en toda fiesta que se precie y signifiquen un deleite para la vista por su gracia, su belleza y su sensualidad, no dejan de ejercer para la sociedad una profesión deleznable. Estas mujeres, cuya presencia en las bodas es imprescindible, no son para casarse con ellas.” (Buonaventura, 1996, pág. 31)



4.4. Bailarina Árabe en una boda.

La danza ha cumplido siempre diversas funciones sociales que van desde la religiosa y ritual hasta la diversión y esparcimiento, pasando por la política; un ejemplo notable es el de la bailarina rusa Kchessinskaya del Ballet Imperial de Moscú que “reinó como la amante del Zar Nicolás II antes de que éste ascendiera al trono. Después se convirtió en esposa del primo de Nicolás, el gran duque André. A diferencia de muchos de sus amigos y patrones, conservó poder después de la revolución: Lenin dio su primer discurso público desde su balcón” (Anderson en Royce, 2001).

La danza también cumple con la siguiente característica señalada, al producir una desviación del “uso normal” del cuerpo, en favor de una función estética, que también ha variado de acuerdo a las épocas y géneros, por ejemplo:

el ballet desde sus orígenes desarrolla la postura “en dehors” (rotación de las caderas y piernas 180° hacia afuera) movimiento poco natural que provoca la desviación de las caderas, rodillas y tobillos¹⁹; otro elemento “antinatural” fue el desarrollo de la técnica de puntas, donde al sostener todo el peso del cuerpo sobre la punta de los dedos, ocasiona atrofiaciones en dedos, metatarsos y tobillos.²⁰



4.5. Arabesque que muestra postura *en dehors* del ballet.



4.6. Atrofiaciones en los pies por el uso de las zapatillas de punta

¹⁹ Ver imagen 4.5

²⁰ Ver imagen 4.6

Sin embargo, las técnicas extracotidianas son técnicas que aspiran a la lucidez y a la conciencia, por ello son también llamadas técnicas del alma. No consideran al cuerpo como objeto técnico primario sino como lugar físico de la conciencia.



4.7. Lucía Lacarra, primera bailarina del Ballet de la Ópera de Munich.

Para Eugenio Barba, teórico teatral del siglo XX, el objeto de análisis en el teatro y la danza lo constituye la base pre – expresiva, para ello inaugura un nuevo campo de investigación: la antropología teatral, como el estudio pre – expresivo del ser humano en la representación organizada. Define esta disciplina como:

“el estudio del comportamiento escénico pre – expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas: Por esto, al leer la palabra “actor” se deberá entender “actor- bailarín”, sea mujer u hombre; y al leer “teatro”, se deberá entender “teatro y danza”. (Barba, 1999, pág. 25).

En el siglo XX se da la hibridación entre las disciplinas y por ende encuentros, puntos de contacto, no sólo escénicos y en ejecución sino en el

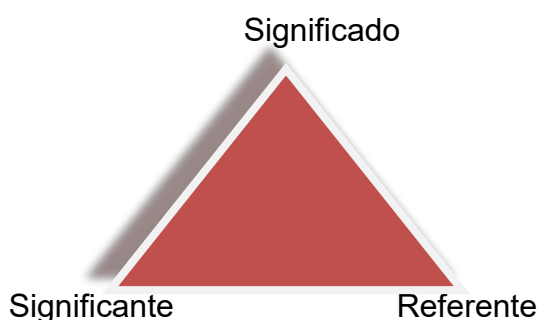
campo de la investigación y el análisis, para Eugenio Barba, teatro y danza forman un mismo y vasto país; si bien en la danza lo visible es el movimiento, la expresividad y significación de ese movimiento se da a nivel pre - expresivo, en ese momento del *ma*, concepto que Barba toma de la cultura Japonesa, definido como el momento de tensión antes del movimiento; ese estado de alerta, de preparación, utilizado tanto en la danza Japonesa como en las artes marciales y definido por Barba como el momento en que se hace visible lo invisible. Este nivel pre- expresivo “permite generar la presencia escénica, el cuerpo- en- vida capaz de hacer perceptible aquello que es invisible: la intención” (Barba, 1999, pág. 21). Esta definición es lo que hace pasar de una técnica cotidiana a una extracotidiana, la estilización de esa intención dará como resultado los estilos, y el flujo de energía otorga los significados.



4.8. Odin Teatret. Las grandes Ciudades bajo la luna. Foto Tony D'Urso. Madrid. 2008

4.2. El Análisis del Movimiento.

Al hablar de significados se asume que la danza, es por lo tanto un sistema complejo de signos, en donde se conjunta el movimiento, el color, la luz – oscuridad, el espacio, la forma, el sonido, la intención; es por ello preciso trazar una línea para su análisis de manera deductiva desde la semiótica general, definida como la ciencia de los signos y su utilización. Considerando que en la danza se diferencian fácilmente las tendencias entre el movimiento puro y el movimiento para contar historias, planteada en el plano del discurso, se intentará establecer una afinidad con el análisis discursivo. Siguiendo el triángulo semiótico de Sanders Pierce, padre de la semiótica:



En donde, en un proceso de comunicación el **significante** es el emisor- el **significado**, el objeto y el **referente** el receptor. Siguiendo a Pierce, Castañares señala que “en los procesos de significación hay tres elementos que están relacionados entre sí manteniendo una relación triádica que no puede ser reducida a relaciones entre pares” (Castañares, 2006, pág. 2). En términos de Pierce:

“Un signo o significamen es un primero, que está en tal relación triádica con un segundo llamado objeto, como para ser capaz de determinar a un tercero, llamado intérprete, a asumir la misma relación triádica en la que él está con el mismo objeto” (Pierce en Castañares, 2006, pág. 3).

Los signos en la danza no escapan a esta relación triádica, antes bien se definen en ella en relación al movimiento – intención - contexto, como tres aspectos diferenciados pero a la vez inseparables, aunque para el estudio de

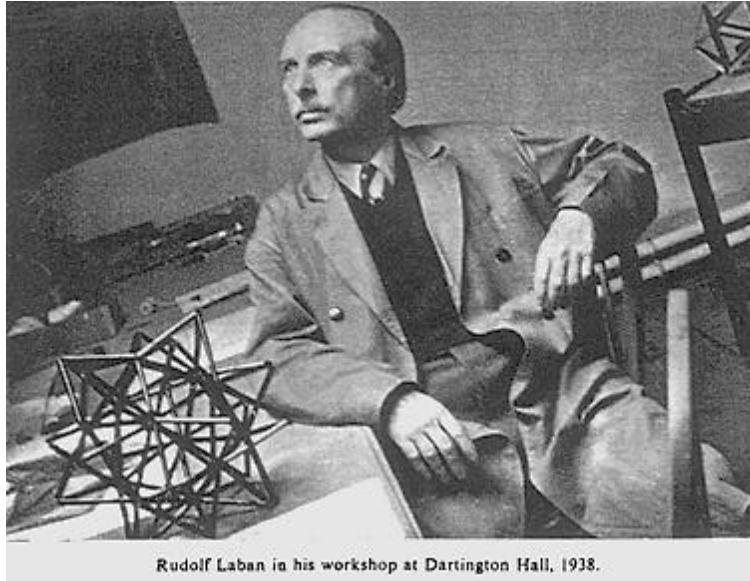
éstos mismos se enfoque la atención a uno u a otro. Anota Susan Langer, prestigiada teórica de la danza contemporánea: “en la aurora de la civilización, la danza ya había alcanzado un grado de perfección con el que no podía competir ninguna otra de las ciencias y las artes” (Langer, 2001, pág. 291). Susan Langer mantiene una postura idealista y otorga preponderancia al aspecto simbólico de las artes en general y de la danza en particular, la misma autora define la danza como “aparición de fuerzas en interacción” (Langer, 2001, pág. 291) y afirma que la primera imagen creada es la imagen dinámica.

Lo poco del movimiento que se ha preservado ha tenido que auxiliarse de otros medios y lenguajes, al carecer de una forma propia para ser transmitido y preservado. Conscientes de esta dificultad, en los tempos modernos, coreógrafos y teóricos se han preocupado por desarrollar algunas formas para preservar las danzas, aunque éstas pueden ofrecer a lo sumo apuntar las secuencias físicas de movimiento ya que las danzas fuera de su contexto pierden en alto grado la esencia del movimiento.

La primera forma de preservación y la más eficiente hasta nuestros días ha sido la tradición, la herencia histórica con la que hoy se cuenta ha sido producto ante todo de la tradición transmitida oral y físicamente de generación en generación, lo que permite conocer y comprender más profundamente las obras del pasado, su estilo y su contexto, de ahí la importancia y utilidad señalada antes, de los estudios históricos en la danza.

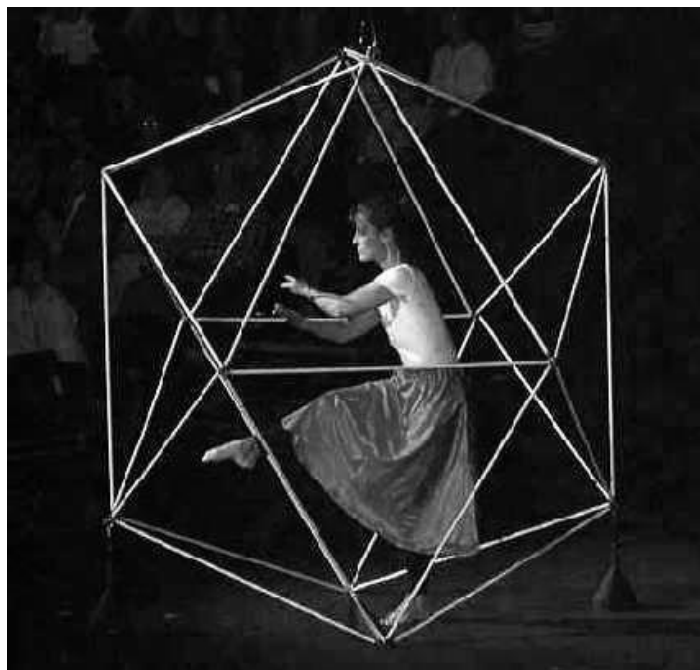
Sin embargo para los coreógrafos modernos existen varias notaciones coreográficas, sistemas de signos para describir el movimiento que representan una eficaz herramienta para la coreografía. Rudolph Von Laban, investigador, arquitecto y coreógrafo, un “representante de las crisis del pensamiento y la fe, de la difuminación de los hábitos conceptuales y de la integración de nuevas alianzas” (Moliner, 2007, pág. 29), creador de la notación que lleva su nombre y uno de los primeros intentos de creación de un sistema de registro del movimiento, hace notar la dificultad del análisis de la danza en comparación con las otras artes:

“en tanto que todas las demás artes han dejado testimonio bajo la forma de edificios, pinturas, manuscritos de poesía y de música, el arte del movimiento de las épocas anteriores se ha desvanecido, sin dejar más vestigios que descripciones accidentales en palabras que son inadecuadas para ofrecer un cuadro del movimiento” (Laban, 2001, pág. 336).



4.9. Retrato de Rudolph Von Laban, 1938

Laban, creía que el gesto expresivo tenía que dar origen a una liberación total del alma y del cuerpo y concebía estos dos elementos como una unidad; en su análisis del movimiento destaca cuatro elementos: el tiempo, definido en relación a la rapidez y a la lentitud (aceleración – desaceleración); el peso considerada como una característica del movimiento que le dota de las categorías fuerte – ligero. Estos dos son los que le dan al movimiento una cualidad dinámica. El espacio como el elemento fundamental de sus estudios, relacionado con el modo y la dirección del movimiento, define todos los puntos posibles en el espacio mediante la figura de la Kinesfera; y el flujo como ese impulso del movimiento, paso entre la estática y la dinámica.



4.10. Kinesfera, definida y utilizada por Laban, para el análisis de movimiento.

Laban relaciona las técnicas cotidianas para el análisis del movimiento con las extracotidianas afirmando que todo movimiento exterior es consecuencia de uno interior, y sobre todo centra su atención en los hábitos de trabajo en un contexto particular.

En otra perspectiva, se encuentra pertinente para el presente análisis la propuesta (Rayo, 2004). Parte de la descripción de una postura inicial para desarrollar una secuencia de movimiento registrada en tiempos musicales, a sabiendas de que ya el hecho mismo de intentar expresar con palabras un movimiento es una traducción y que toda traducción es una interpretación.

El análisis anterior toma en consideración todos los componentes del movimiento estilizado: partes del cuerpo, tiempo, espacio, textura. El tiempo se refiere a los tiempos musicales en que se ejecuta el movimiento, el espacio a los desplazamientos y direcciones observados en el movimiento; y la textura a la forma en que se ejecuta el movimiento, el flujo de la energía, el acento, es lo que hace de un movimiento ordinario, un movimiento escénico, haciendo una analogía es el equivalente a la entonación en el discurso hablado. Atribuyendo así a cada movimiento un significado preciso, que puede cambiar al introducir una variante.

Las notaciones y este tipo de descripciones son capaces de encontrar variantes minuciosas de significación no sólo con dos sino con más elementos y secuencias de movimiento completas, pero un análisis de esta naturaleza no siempre es útil, además de que la mayoría de ellos sólo toman en consideración la estructura cuerpo – espacio – tiempo. Ann Hutchinson señala la pertinencia de la elección de una técnica de análisis correcta de acuerdo al tipo de estudio realizado y a las finalidades del mismo, apuntando que un sistema de notación sencillo haría posible un tipo de descripción simple y un sistema altamente desarrollado sirve para análisis especializados, así mismo llama la atención sobre la necesidad real de desarrollar un análisis y una terminología aplicables a todas las situaciones y a todos los tipos de movimiento.

Otra tendencia, es la de teóricos como Selma Jeane Cohen que apuesta a buscar la significación de la danza en la totalidad de una secuencia, señalando: “la danza posee una estructura compleja, donde el *todo* es lo que finalmente logra significar” (Mendoza, 1996 - 2001)

La diferencia fundamental entre estas dos posturas radica en que una se enfoca en el análisis del movimiento y otra en el análisis de la trama, entendiendo que de ninguna manera ambos aspectos pueden separarse, dado que los dos constituyen el estilo de la obra, sin embargo, para fines de estudio han sido útiles este tipo de análisis estructurales que proporcionan los que podría llamarse “la gramática” de la danza.

Hasta aquí esta perspectiva semiótica del análisis del movimiento, para intentar un acercamiento a la obra “Consagración de la Primavera”, desde el análisis del movimiento y su evolución histórica, así como desde el análisis de la trama que dota a la obra de significación, y con las limitantes que el análisis discursivo supone, por todo lo anteriormente expuesto.

Capítulo V “El Cuerpo des- significado. El sacrificio en la Obra “*Consagración de la Primavera*”, en las versiones de Nijinski y la de Pina Bausch”

5.1. La trama

*El arte es constructivo por esencia.
La revolución implica una ruptura del equilibrio.
Quien dice revolución dice caos provisional.
Y el arte es lo contrario del caos.
Igor Stravinsky*

Para las dos versiones analizadas, la de Nijinski de 1913, retomada de la reposición de Robert Joffrey de 1985, considerada la más cercana a la original, y la de Pina Bausch de 1975, el argumento es similar, ambas se basan en la obra de Stravinsky, creada para la versión de los Ballets de Diaghilev en 1913, la música contiene una estructura que marca la línea narrativa. Stravinsky en su deseo de describir los ritos paganos contribuyó a crear un lenguaje musical de carácter único. Él mismo expresó "Vi en mi imaginación un rito pagano solemne: los ancianos sabios, sentados en un círculo, observando a una muchacha que baila hasta morir. La están sacrificando para propiciar al dios de la primavera." (Hagase la Música, 2006). De acuerdo con el estudioso de Stravinsky, Jann Pasler:

"Stravinsky componía teniendo en mente imágenes visuales... y la forma en que estas imágenes se asociaban con las ideas musicales... Las directivas coreográficas de Stravinsky revelan exactamente la forma en que deseaba que la danza reforzara su diseño musical o se moviera en contrapunto con este". (Hagase la Música, 2006)

Stravinsky se atrevió, en esta obra, a innovar más de lo que la corriente modernista francesa lo había hecho, desarrollando una sonoridad completamente nueva.

A pesar de este enfoque único de la melodía y la armonía, la música es principalmente rítmica. Por momentos el ritmo es elemental, como en los acordes repetidos de las cuerdas con acentos del corno que abren "Los

Augurios de la Primavera" o los once poderosos golpes de tambor y cuerdas que separan a "Los Círculos Místicos de las Muchachas Jóvenes" de la bárbara "Glorificación de la Víctima Elegida". En casi todas las partes el ritmo es excitante e irregular, especialmente en la "Danza del Sacrificio". (Hagase la Música, 2006)

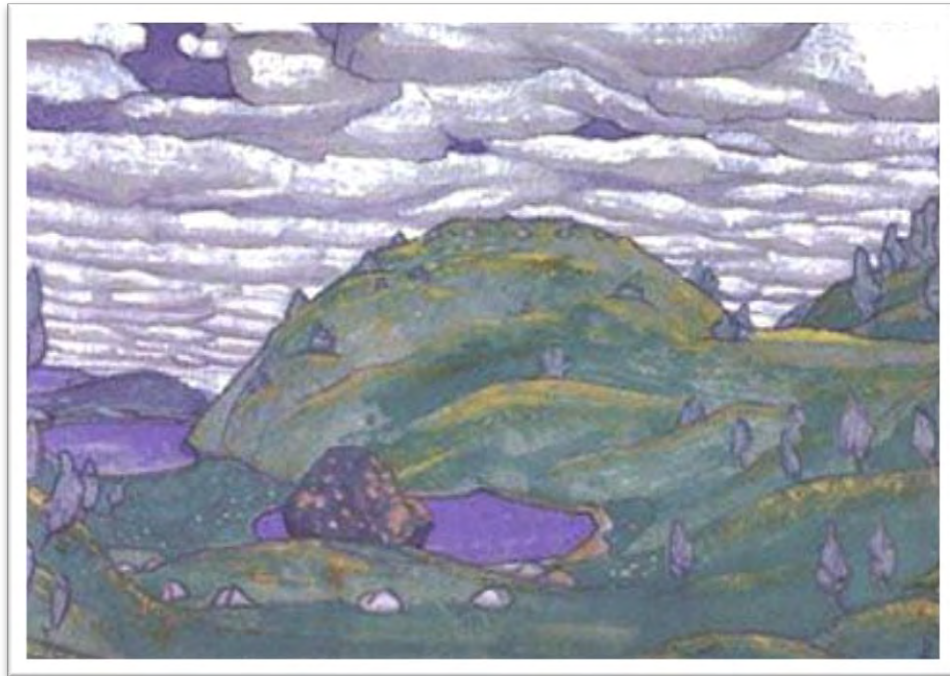
La orquestación es totalmente novedosa abriendo la obra con un solo del oboe en registro bajo que rememora la época de las cavernas; abandonando los sonidos melódicos de los instrumentos de cuerda, se abre paso a los agresivos y violentos de las percusiones, evocadores de una naturaleza salvaje. Los conceptos de ritmo y melodía también son innovadores, no hay sincronía y acompañamiento ni entre las distintas voces de los instrumentos, ni entre sí mismas, lo que produce en el oyente esa sensación de imprevisión, impulso, brutalidad y desorden, es frecuente en esta obra el uso de disonancias, todo ello al servicio de una mejor representación plástica, que el autor ya tenía en mente.

Stravinsky trabajó codo a codo con Nijinski para crear esta obra. Más que una historia, es un motivo, un hecho preciso rodeado de simbolismo basado en la historia del sacrificio ritual de una joven virgen, para celebrar la llegada de la primavera, cuyo sacrificio se perpetra bailando hasta la muerte. Un ritual común en las culturas primitivas, que puede ser tomado como arquetipo de los ritos de regeneración del tiempo y agradecimiento por los frutos de la primavera que tenía particular importancia en las culturas agrícolas, identificado a la vez con la fertilidad de la tierra y de la mujer.

Completan este trabajo, con objetivo de ser una obra integral, los diseños de Nicholas Roerich quien crea tres telones de fondo, cuyos trazos se alejan del realismo para expresar unas líneas geométricas, de colores vivos, que dotan de misterio los paisajes:

“el primer caso, un paisaje de suaves colinas y cerros, con árboles surcados por un río o un lago, el cielo está nimbado de nubes, todo ello en tonos azulados, más o menos verdosos, creando un ámbito vago y onírico; en el segundo caso una escena representativa de caza en las colinas: cazadores con arcos y flechas que acechan a ciervos de grandes cornamentas (hombres con pieles y cabezas de alce); el tercer decorado es un fondo enigmático, mitad natural-mitad onírico, en el que aparece, ante un azulino paisaje

montañoso de fondo enmarcando lo que parece un lago, y bajo un cielo azul, aquí y allá, surcado por girones de nubes que se condensan en primer plano, una colina verde, en la que se abre un claro circundado irregularmente por piedras puntiagudas y presidido, al fondo, en alto, por una piedra mayor en forma de tótem, y, alrededor del cual se erigen unas altas estacas de las que penden, a modo de estandartes lo que parecen pieles de animales.” (Rodrigo, La consagración de la Primavera. Imágenes de la Rusia Pagana, 2011)



5.1. Decorado de Roerich para
"Consagración de la Primavera" 1913.

Su estreno, en 1913, supuso un fracaso, y uno de los escándalos más rememorados en la historia del Teatro de Champs Elysées. Las crónicas de este suceso refieren que el público, entre quienes se encontraban intelectuales y artistas de la época, comenzó a abuchear la obra cuando ésta aún no había finalizado. La crítica por su parte estaba dividida entre los maravillados modernistas franceses, y los reaccionarios autores post-románticos, que la consideraron una sucesión estruendosa e incomprensible de sonidos y ruidos, a esta música fuera de lo habitual se añadía la coreografía de Nijinski, alejada de los estereotipos del ballet al que estaba acostumbrado el público francés.

La obra se divide en dos Partes:

“Primera Parte: El Beso de la Tierra. Celebración de la primavera. Tiene lugar en las colinas. Los flautistas y los jóvenes predicen el futuro. Entra la anciana. Ella conoce el misterio de la naturaleza y sabe cómo predecir el futuro. Muchachas jóvenes con rostros pintados llegan desde el río en fila india. Empiezan los juegos. El Khorovod [fingido secuestro de la novia] de primavera. La gente se divide en dos grupos enfrentados entre sí. La sagrada procesión de los ancianos sabios. El más viejo y más sabio interrumpe los juegos de primavera, que se detienen. La gente se detiene temblando ante la gran acción. Los ancianos bendicen la tierra de primavera. El beso de la tierra. La gente danza apasionadamente sobre la tierra, santificándola y fundiéndose con ella.

Segunda Parte: El Gran Sacrificio. Por la noche las vírgenes desarrollan juegos misteriosos, caminando en círculos. Una de las vírgenes está consagrada como la víctima y está señalada dos veces por el destino, ya que ha sido atrapada dos veces en el círculo perpetuo. Las vírgenes honran a la elegida con una danza marital. Invocan a los ancestros y encomiendan la elegida a los hombres sabios. Ella se santifica en presencia de los ancianos por medio de la gran danza sagrada, el gran sacrificio.” (Hagase la Música, 2006)

Después del escandaloso estreno, la obra se representó dos veces más en París y siete veces en Londres donde no tuvo mayor repercusión y fue mejor recibida, después del verano de ese año, la obra fue retirada del repertorio de los Ballets Rusos y nunca más fue bailada. La música de Stravinsky pese a todo se instauró como una obra clave para la música del siglo XX, el mismo Stravinsky decidió que la danza era un elemento descartable de la obra y prefirió conservar su forma abstracta musical. Sin embargo, desde mediados del siglo pasado, ha sido una de las obras más recreadas dancísticamente en la historia, existen innumerables versiones tanto clásicas como contemporáneas.

En 1975 Pina Bausch recrea este motivo primitivo desde su propia apreciación alemana, reinterpretando desde la postmodernidad el tema principal de la obra: El sacrificio. De las versiones contemporáneas esta es la que mayormente se acerca a la concepción original de Stravinsky, siguiendo la estructura original de la obra aunque no está dividida en actos, sino que muestra una sucesión coreográfica, sin una línea narrativa específica, la tribu se asemeja más a una comuna con una jerarquía correspondiente a los roles sexuales de

hombres y mujeres; y el sacrificio es más un autosacrificio guiado por la fuerza de las relaciones humanas más que por algún dios.

“Su temática se centra en una exposición dialéctica del eterno femenino/masculino; pero en este caso, al menos, se respeta la neutralidad informe de lo masculino como espectador: la protagonista es la mujer y, sobre todo, la *Elegida*, sobre la que recae el peso de la obra, y que, al final, en la danza sagrada, se resolverá con más convulsión, asimetría y paroxismo que danza formal”. (Rodrigo, Consagración de la Primavera Versión 3: Pina Bausch, 1975., 2011)

Esta versión con acogida controversial en Wuppertal paradójicamente ha sido una de las más aclamadas en París donde Pina Bausch cuenta con una amplia audiencia. Constatando, uno de los aspectos que diferencia estas versiones, el alejamiento de esta última de la idea regional de un grupo determinado, de una sociedad particular, dando pie a la interiorización, al sentir del ser humano universal.



5.2. “Consagración de la Primavera” Joffrey Ballet, 1985.

5.2. Análisis Descriptivo.

5.2.1. Consagración de la Primavera. Joffrey Ballet 1989, Reconstrucción Robert Joffrey. Sobre la original de Nijinski (1913).²¹

Acto I. Adoración de la Tierra.

Unas montañas verdes como fondo, que enmarcan un arroyo y un valle; un ambiente de naturaleza salvaje y primitiva. En el escenario dos círculos concéntricos marcados en el piso. Una tribu aparece, en pequeños grupos circulares acucillados.

En la escena aparece un “anciano de más de 300 años”, vestido con túnica dorada, larga barba y cabellos blancos; indicando una mayor jerarquía en la tribu, trae unos palos en las manos que unas veces usa como bastón y otras los agita al aire, haciendo suertes adivinatorias. Grupo 1: Un grupo de 5 hombres mayores con túnica blanca con bordados en rojo y sombrero rojo de forma cónica y una piel de oso como capa, detrás del anciano saltan y giran; el anciano recorre el escenario donde se encuentran distribuidos: grupo 2, un grupo de mujeres al centro y al fondo, con blusa blanca y falda azul; grupo 3: un grupo de hombres al lado izquierdo, con mismo traje blanco y rojo, con sombrero diferente al de los mayores, y mezclados con ellos los adolescentes, mismo traje pero sin sombrero, con cabello largo y lacio en melena hasta el cuello; grupo 4: Tres doncellas al frente hacia la izquierda, forman una pequeña mancha roja. Esta conformación será reiterativa a lo largo de la obra. El anciano se mueve entre los grupos, saltando en cuarta posición incitando el movimiento de los mismos.

El grupo 1 y 3 repiten continuamente los saltos, percusión de la tierra con las plantas de los pies, e inclinación del torso y cabeza. El anciano gira sobre sí, en medio de ambos grupos. Los dos grupos se unen y mezclan, emprendiendo una “marcha” detrás del anciano, saltan con ambos pies juntos y caen fuertemente sobre el piso, el anciano mueve sus codos hacia atrás como guiando

²¹ Video Anexo 1

el movimiento pero a la vez como alejándolos de sí, trazan un círculo, en esta macha: el anciano suelta los palos, indagando la suerte y los recoge, realiza una caída y gira en el piso. Grupo 3 y 4 permanecen inmóviles arrodilladas durante toda esta primera parte.

Los grupos de hombres regresan a su sitio conformando sus círculos en cada esquina permanecen en cuclillas; en ambos grupos se observa alguno de los miembros que salta en canon siguiendo los acordes de la música.

Hay un cambio abrupto de la música, nuevamente los grupos se mueven, se entrecruzan, trazando largos pasos (en *cuarta larga*), con el torso y la cabeza inclinada en una reflexión, o ensimismamiento. El anciano inmóvil acucillado en la esquina a la derecha de las mujeres. Los grupos cesan el movimiento arrodillándose, el anciano traza círculos con el bastón en el suelo, girando sobre sí y saltando en su lugar, para desaparecer por el lado derecho de la escena. Al mismo tiempo entran por el fondo, por el lado izquierdo, un grupo de ocho doncellas en fila india tomadas de la mano, visten túnicas rojas con motivos primitivos en blanco, con largas trenzas negras, corona blanca sobre la frente y la cara también pintada de blanco, con figuras geométricas, las tres doncellas que estaban al frente se unen a ellas.

En la escena quedan tres grupos: al fondo el de hombres mayores, al centro el de mujeres, a la derecha el de adolescentes que se han separado de los hombres. Las doncellas realizan una ronda al fondo saltando en *attitude devant* y luego realizan una formación compacta, dos filas, muy juntas entre sí moviéndose al unísono, como si fueran un sólo cuerpo multicéfalo, realizan movimientos suaves de cabeza, inclinándose y cambiando de dirección, realizan movimientos angulares con los brazos, a un lado al otro, pasos que remite al folklor ruso y luego inclinando el torso al frente, que da la estampa típica de la obra, como el tema principal.



5.3. Dibujo de Consagración de la Primavera 1913.

Al mismo tiempo el grupo de mujeres que había permanecido inmóvil en el centro, se levanta y avanza hacia ellas siguiendo el mismo trazo de los brazos, las doncellas cierran filas, entrecruzando sus brazos como protegiéndose, las mujeres siguen el mismo paso pero en dirección contraria a las doncellas. Las filas se diluyen. Se emprende un nuevo movimiento grupal de los círculos; ahora las mujeres al fondo a la derecha, los hombres mayores al fondo a la izquierda, los adolescentes al frente al lado derecho y las doncellas dispersas al frente hacia la izquierda y al centro; todos giran en sus círculos y a la vez sobre sí frenéticamente, con los brazos en ángulo recto hacia el cielo, percuten la tierra y se inclinan con el torso, cerrando los grupos hacia el centro y hacia afuera formando una sola figura, simulando cabalgar; este movimiento se repite varias veces, los brazos alternan hacia abajo golpeando y hacia arriba lanzados como flechas, un pie delante del otro “cabalga” y percute la tierra.

El ritual parece comenzar con el cambio de música y un movimiento de las doncellas que se colocan como “amenazadas”, frente al grupo de adolescentes; éstos adoptan una actitud de ataque, sus brazos elevados en ángulo recto; a la vez el grupo de mujeres se antepone al grupo de mayores, formando una barrera como evitando su intervención en esta danza – juego de fertilidad-, éstos a su vez saltan en su lugar y debaten entre sí. Ahora los grupos se dividen en dos; jóvenes y mayores dividiéndose el escenario en frente y atrás; cruzan el escenario de extremo a extremo sin mezclarse, mostrando siempre sus saltos de perfil y los brazos en alto. En carrera, los grupos se confunden y mezclan, cruzan por todo el

escenario, ahora los adolescentes se encuentran cuerpo a cuerpo con las mujeres y las doncellas con los mayores, una de ellas permanece inmóvil en el centro.

Las doncellas al frente corren reagrupándose y cerrando filas nuevamente, se inclinan juntando sus manos al frente se desplazan a un lado y al otro buscando escapatoria, giran en *chaine*, las mujeres se encuentran detrás de ellas, los hombres a ambas orillas las cercan. Dos hombres mayores avanzan toman a dos de ellas y ejecutan pasos de pareja, lanzándolas sobre sus hombros y saltando. Cambia la música y una especie de hipnosis se apodera del grupo. El movimiento cesa, todos se desplazan en *relevé* cerrado de perfil al público, para abandonar la escena. Excepto tres doncellas que quedan al fondo del lado izquierdo y entrecruzan sus brazos entran por detrás de ellas 3 mujeres de distinto rango, esta vez vestidas de blanco y portando sombrero como los hombres, con trenzas rubias. Caminan de perfil hacia el centro hasta encontrar a 3 mujeres en igual formación que habían entrado por el lado opuesto. La música se vuelve suntuosa y los movimientos lentos y meditados, en estas formaciones todas dejan caer el torso hasta el piso y se reincorporan siguiendo el ritmo con las manos a la altura de los hombros y los codos abiertos en ángulo recto. Repiten esta secuencia, avanzan y se entrecruzan.



5.4. “Consagración de la Primavera”. Joffrey Ballet. 1985.

Retornan los grupos de hombres con la marcha suntuosa, se inclinan y avanzan dando media vuelta y repitiendo el movimiento; marchan, hacen círculos cerrados elevando la cara y los puños hacia el cielo, como implorando, alabando o maldiciendo. Se retoman los 4 grupos iniciales distribuidos geométricamente, más el grupo de tres mujeres con sombrero y trenzas rubias que permanecen en el centro. Los movimientos son repetitivos cada uno en su grupo. Todos los movimientos de pies son planos, golpeados y con las puntas de los dedos hacia dentro, desechando por completo el *endehors*, los brazos abandonan la redondez para expresarse en ángulos rectos.

Todos caen en cuarta sobre el piso, utilizando por primera vez este primer nivel del espacio, golpean el suelo con el puño; se levantan con las manos en el piso y la columna invertida; la música sube y retoman los saltos y galopes; los cruces entre los grupos y las rondas. Nuevamente se entrecruzan los grupos en *relevé* y de perfil dando la impresión de pinturas egipcias, tomados de las manos con los brazos entrecruzados. Sale el grupo de las tres mujeres por la izquierda, y el de adolescentes por la derecha, los demás se reagrupan en sus círculos.

Los adolescentes retornan por el plano frontal y parecen luchar en parejas, elevan piernas y brazos, tres doncellas al centro se tienden en el piso observando la “lucha” de los adolescentes. Se levantan. Este movimiento se repite, todos observan a los adolescentes y alternan movimientos. Los grupos se confunden, hay un canon de movimientos de brazos y saltos, los cambios musicales identifican y llaman la atención sobre un grupo determinado, las doncellas mueven la cabeza de un lado a otro al compás de sus pies. Las doncellas son rodeadas nuevamente por los adolescentes esta vez cada uno toma pareja, la melodía vuelve los movimientos más suaves y alegres. Un espacio de armonía entre hombres y mujeres. En dos filas hacen juegos de palmas y en galope trazan líneas rectas y cuadrados, se unen a la ronda los grupos de ancianos, todos forman círculo cerrado al fondo y salen formando cuatro filas hacia el frente, se juntan al centro tomándose de las manos; se separan girando sobre sí, con los brazos arriba, para retomar su posición en los círculos correspondientes. Una de las

pocas estructuras correspondientes al género clásico. Forman círculos concéntricos siguiendo los trazados en el piso. Los adolescentes toman el frente repitiendo los movimientos de lucha pero esta vez como “en cámara lenta” haciendo poses y sin tener contacto entre ellos. Se cierra la danza con un salto de todos al unisono, y la inmovilidad.

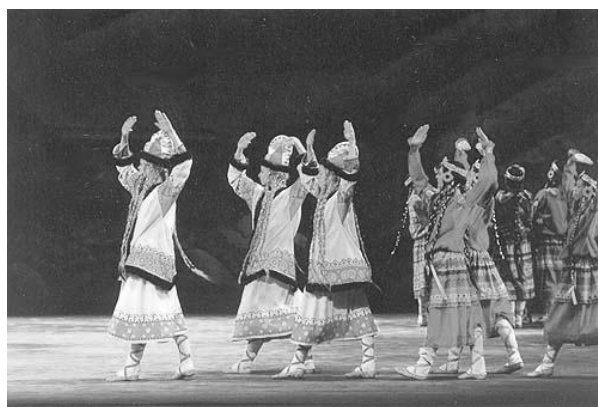
Un silencio. Para dar paso a la entrada del anciano, esta vez vestido de blanco es guiado por los Ancestros, un sequito de hombres mayores con máscara, larga barba y sombrero. Forman un círculo al centro marchan elevando los brazos; todos los grupo se mueven de manera compulsiva; aquí el agitar del cuerpo se vuelve instintivo, la tensión aumenta. Forman un gran círculo alrededor del anciano, que se arrodilla con ayuda y besa la tierra, después se levanta y mira al cielo en busca del augurio del inminente rito. Saltos en canon y convulsiones, giros sobre sí, caen a tierra y se levantan, elevan los brazos hacia el cielo se tapan los oídos o la boca con las manos, generando un cuadro que abre la danza moderna, todos ejecutan diferentes movimientos y en diferente tiempos. El anciano inmóvil al centro, observa siempre en la misma dirección. Círculos concéntricos lo cercan, en diferentes direcciones, hasta que se conforma un solo círculo que se cierra en marcha y puños elevados sobre el anciano, la música cierra, la pose es una sola masa circular al fondo con los puños en alto.



5.5 “Consagración de la Primavera”. Joffrey Ballet. 1985.

Acto II El sacrificio.

La introducción musical suave, al fondo un cielo nublado y el dibujo de una doncella sentada sobre las rocas, pensativa, el ambiente anuncia un acontecimiento fatal. Abre la escena, un grupo de doce doncellas en círculo al centro, ahora con túnicas blancas, con la cara vuelta hacia fuera del círculo, hombro a hombro, con pasos pequeños a *relevé* hacen girar el círculo en sentido contrario al reloj. Bailan ensimismadas juntas, pero ajenas entre sí. Mueven sus brazos enmarcando su rostro e inclinando su cabeza, apoyándola sobre la palma de la mano, y tapándose los oídos, haciendo ángulos con los codos, repiten este movimiento sin dejar de girar, como flotando en el ambiente, los pasos ligeros, su cara pintada de blanco es totalmente neutra y el temblor en sus rodillas flexionadas y juntas con las puntas de los pies hacia dentro es la única señal de miedo.



5.6. Consagración de la Primavera, Joffrey Ballet. 1985.

Expanden el círculo y siguiendo la suave melodía alaban a la tierra y al cielo con sus brazos, pequeños *soutés en coup de pied* como único paso reconocible de ballet y *glisades* con los pies cerrados. En marcha realizan figuras geométricas con sus brazos extendidos. Forman dos círculos concéntricos siguiendo los trazos del piso. Uno pequeño al centro queda tocándose la punta de los dedos de las manos, formando una pirámide cónica, el de afuera más amplio, tomadas de las manos formando triángulos invertidos. En esta figura mandálica, un largo silencio.

La música se torna marcada, con cortes precisos que son seguidos por movimientos fuertes, marcados, los dos círculos se entrecruzan de adentro hacia

afuera con movimientos del torso y los brazos como flechas lanzadas hacia adentro y hacia afuera del círculo, simulan un mandala en movimiento o la respiración de un animal primitivo. Conforman nuevamente su compacto círculo inicial y retoman el movimiento repetitivo del principio de la escena. Se abre el círculo, avanzando sobre él, se alternan los lugares con pequeños *jettés*.

Por fin se observan, buscan tratando de identificarse, se empujan para mirarse la cara, se protegen, rápidamente una de ellas queda al centro descubierta, de pie, con los brazos muy pegados a los costados, sus manos pegadas a sus muslos como única protección, su rostro cambia su neutralidad a la expresión de terror. Las demás la rodean con grandes saltos, ella permanece inmóvil.



5.7. Consagración de la Primavera, Joffrey Ballet. 1985.

Se hincan y lanzan sus brazos hacia el cielo con puños cerrados, difícil saber si en gesto de alabanza o reclamo; se levantan y saltan agachan su cabeza y repiten esta rutina, percuten la tierra con los pies, con la cabeza agachada rodean a la compañera, una danza vivaz ejecutando *emboités* cerrados y *grand jettés*, la música enérgica le da cierta fuerza masculina a la escena. Todas a un golpe y un silencio caen a tierra tendidas con la cabeza a los pies de la Elegida, un silencio. La Elegida permanece atónita, incrédula con el miedo en su cara. Se levantan para volver a caer en sentido opuesto con la cabeza hacia afuera del círculo, se levantan y repiten esta caída alejándose, forman dos filas dobles a ambos lados de la elegida, levantan los brazos al cielo en ángulo recto, giran sobre sí, al tiempo que entran por ambos lados del escenario con pasos lentos y largos, con el torso inclinado, los grupos de hombres.

Se retoma el diseño inicial de grupos circulares por categoría y género. Las doncellas alaban a la tierra cayendo y levantándose, finalmente adoptan una pose estática hincadas al frente del escenario y frente a la elegida. Ésta es rodeada por cuatro hombres mayores cubiertos con piel de oso hasta la cabeza, los grupos se mueven, se entrecruzan, suben y bajan los brazos inclinando la cabeza, este movimiento repetitivo y reiterativo de la obra. Hay un momento de tensión marcado por el carácter de la música, nuevas rondas de los hombres con marcada armonía, los hombres con pieles permanecen detrás de la doncella, en círculos concéntricos la rodean, las mujeres los siguen formando un círculo amplio por fuera de ellos y girando en sentido contrario, cierran y abren los círculos hacia ella, como una flor carnívora cuya víctima permanece inmóvil al centro como un pistilo.

Se unen en un solo círculo que gira con pasos cansados hacia la derecha y van saliendo de escena. Sólo los hombres mayores con pieles de oso, quedan cerca de ella sentados. Finalmente la elegida salta en un gesto desesperado, inicia su danza macabra, saltos vertiginosos con ambos pies juntos a un lado y a otro, agitando los brazos; parece derrumbarse, por el gesto de su cabeza lanzado hacia arriba, pero retoma los saltos, las manos en ángulo sus dedos juntos como puntas de lanza, su gesto adopta ahora la paz, el temblor de las rodillas en la pose con los brazos enmarcando su cara, en la ya conocida pose, delata su miedo.



5.8.Consagración de la Primavera, Joffrey Ballet. 1985.

Regresan los hombres, retoman su lugar en el círculo reforzando la escena, ella tiembla intenta romper el círculo, baja su cabeza, la columna invertida y un brazo hacia arriba, el círculo de hombres gira a la derecha cercándola. La elegida en cuclillas agita los brazos alternados arriba –abajo como ave fénix renace, los hombres salen y permanecen los hombres mayores con piel de oso; retoma los saltos con mayor vigor, el ruego esta vez es más vertiginoso; cae a tierra en cuarta, golpea con el puño la tierra, se levanta con muestras de cansancio, eleva una pierna con ayuda de sus manos, repite la caída, retoma los saltos.

Regresan los hombres, forman grupos arrodillados, ella gira sobre sí vertiginosamente con los brazos abiertos, tiembla mirando a los hombres hasta que cae, tendida realiza una contracción y muere, los mayores se apresuran a este movimiento la levantan inmolándola, queda extendida hacia el cielo en brazos de los mayores. Un círculo en el centro enmarcado por la luz cenital.

5.2.2. Consagración de la Primavera. Pina Bausch.
Wuppertal Tanztheater, 1975.



5.9. "Consagración de la Primavera"
Wuppertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano

Un escenario cubierto por completo de tierra mojada, en la escena se observa una mujer tendida boca abajo sobre una tela roja que acaricia con su cara, parece despertar, con movimientos suaves, apoyando sus manos en la tierra, eleva su cabeza; en imprevista aparición, una mujer cruza el escenario en diagonal de izquierda a derecha hacia el frente. Se agacha, en contracción tocando con las manos sus rodillas, levanta su vestido hasta el pecho, enderezando el torso, con las manos y el vestido tapa su cara, dejando al descubierto sus piernas, calzones y abdomen, permanece en esta posición estática; otra mujer cruza por detrás de derecha a izquierda, se detiene detrás de la que está en el piso y ejecuta un *gand plié en primera posición* con sus brazos cruzados y las manos sobre sus rodillas, llegando hasta el piso acaricia la tierra con su mano, inclinando su cabeza hacia la derecha hasta apoyarla en su rodilla; mientras dos mujeres más entran corriendo y se colocan al centro hombro con hombro una de frente y una de espaldas, esta última gira 45° sobre sí para quedar las dos de frente al público; dos más entran por la izquierda con pasos lentos, tomadas de la mano, una detrás de la otra,

pasan cerca de la que está en el piso sin mirarla. Una de ellas en un movimiento inesperado corre en círculo para reunirse con la otra pareja que está en el centro, su compañera avanza en carrera, en línea recta quedando en el extremo derecho del escenario, el trío recién formado gira y la que recién se había integrado sale corriendo hacia el frente, queda al centro en *relevé* cerrado, los brazos extendidos en forma de cruz, se contrae inclinando su toso sobre sus rodillas flexionadas y se extiende, extiende una pierna al frente y se vuelve a contraer con movimientos convulsivos, arrugando su vestido a la altura del pecho; mientras todas las demás se tienden en la tierra boca abajo macando un dibujo de cruz con sus cuerpos, acarician la tierra con su cara y sus brazos, extienden su torso, elevando su cara en un movimiento respiratorio, pausado y rítmico. La mujer que está de pie corre al frente de la escena, otra más entra por el lado derecho en *jettés*, realizando *port de bras* alternando los brazos como un molino, con una pierna en *passé* y la otra en *plié*, el torso inclinado al lado contrario, en una estampa característica de la obra en donde el movimiento es casi clásico.

Todas las mujeres son cuerpos neutrales de edad indefinida, portan un vestido vaporoso sin mangas, color beige, no hay escenografía, el único color que sobresale en la escena es el rojo de la tela que permanece en el piso como una mancha de sangre en la tierra. Hasta aquí todas estas evoluciones nos muestran las secuencias que se repetirán en los movimientos grupales vertiginosos, quedan como claves a la interpretación del movimiento del concepto de repetición que contiene la obra. Como un catálogo del lenguaje de la coreógrafa.



5.10. "Consagración de la Primavera"
Wuppertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano

Continúan entrando una, a una, o dos a dos mujeres que repiten las evoluciones. Corren y cruzan por todo el espacio, elevando piernas en *attitude* y brazos extendidos, realizando giros en *soutenu* y saltos, un caos vial que es detenido por un silencio y una mujer en la esquina izquierda que sostiene la tela roja con ambas manos. Todas la observan, ella extiende sus brazos y deja caer la tela; con expresión aterrada, todas se apartan, van hacia atrás, conformando un grupo compacto. Sin dejar de observar el símbolo rojo en el piso.

Comienza una danza con música marcada, en sincronía realizan repetidamente *pliés* en segunda posición en *release*, suben los brazos juntos y con los puños unidos clavan los brazos hacia su sexo, juntan y abren sus piernas. Sin parar esta secuencia de pronto alguna sale del grupo como lanzada por la fuerza centrípeta y realiza alguna ejecución desesperada con contracciones y convulsiones, para retornar al grupo que continua moviéndose y girando en una combinación de contracciones incansables, desplazándose por el espacio en diagonales. Una sola mujer permanece apartada cerca de la tela con movimientos convulsivos. Al cambio de música, el grupo se diluye con la entrada de un grupo de hombres, con

pantalón negro y torso desnudo, lo que llena de fuerza viril la escena relegando por un momento a las mujeres.



5.11. "Consagración de la Primavera"
Wuppertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano

Uno de ellos se mueve en un solo de saltos, agitando los brazos como molino, repite el movimiento de las mujeres de clavar los puños pegados hacia el piso. Mientras la mujer cercana a la tela roja que estaba tirada se inclina y la levanta.

Las mujeres permanecen expectantes sin atreverse a mostrar su movimiento, se entrecruzan miradas, mientras los hombres se agrupan para realizar una danza masculina llena de grandes saltos, contracciones y movimientos estilizados de brazos, contrastando con la agitada danza femenina, *grand pliés* en segunda y giros con movimiento de brazos con aire marcial. Las mujeres se repliegan atrás de la escena, los hombres ocupan el frente, una mujer permanece en cuclillas con la tela roja en las manos. Tres mujeres ganan terreno al frente repitiendo la secuencia de contracciones y los grupos se van mezclando.



5.12. "Consagración de la Primavera"
Wuppertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano

En un nuevo grupo compacto y al unísono ejecutan en parvada movimientos estilizados de brazos, siguiendo la marcada melodía, juntan sus brazos al cielo, los clavan hacia el piso, saltan con los pies juntos. Sólo una mujer permanece ajena y aparte moviéndose indecisa con la tela en la mano. Rompe el compacto grupo con un salto agitando la tela al aire, los grupos se separan por género, mujeres a la derecha, hombres a la izquierda, la mujer sola ejecuta una secuencia en el centro, buscando deshacerse de la tela, al fin lo logra y las mujeres comienzan a pasarse la tela, una a una corren con ella y la entregan a otra, la tiran al piso y la levantan, la restriegan contra sus cuerpos, extienden sus piernas y saltan. Mientras los hombres permanecen en parvada con movimientos y saltos armónicos.

La casualidad o el destino, el toque de trompetas, sorprende a una mujer que recién ha tomado la tela en las manos, cuando intempestivamente un hombre la ataca, jalándola por los brazos, la arrastra hacia atrás, la tela cae a la tierra, ella intenta zafarse y huir, dando giros y saltos, el grupo de hombres la rodea, la miran en su danza desesperada y la cercan empujándola con su sola presencia, sin tocarla. Su gesto se vuelve desesperado, sabe que el destino ya es inminente. El resto de las mujeres permanece en la periferia, inmóviles, expectantes. La mujer, ahora Elegida, es tomada de los brazos por dos hombres y lanzada violentamente

a los hombros de otro. Quedando con el sexo en su cara. El hombre la gira y queda colgada de él en posición horizontal frente al público.

El resto del grupo hombres y mujeres se mueven convulsivamente, la mujer escapa del hombre, se conforma un gran círculo alternados hombres y mujeres. La música suave de los alientos es un respiro para los bailarines y el espectador.



5.13. "Consagración de la Primavera" Wippertal Tanztheater.

La música marcada y aletargada, con contracciones sobre las rodillas, pasos lentos, y movimientos de cabeza giran el gran círculo en sentido contrario a las manecillas del reloj. Una danza armónica y suave, una reconciliación entre hombres y mujeres, éstas se apoyan sobre los hombros de su pareja avanzan, se inclinan a tierra, por fin aparece el círculo y las formas mandálicas de la danza primitiva. Se arrodillan en la tierra, se levantan, retoman la marcha circular. Giran sobre sí, corren en el mismo círculo y frenan en contracción. Extienden sus brazos rozándose los dedos, cerrando la energía circular y caen hacia el lado derecho, repiten la caída y las secuencias de contracciones que ya han sido ejecutadas, la música comienza a subir. Aparece la solista por el lado izquierdo un hombre se aparta del grupo y hace contacto con la mujer, el círculo se rompe y se emprende una carrera frenética del grupo. Un silencio hace una pausa que separa el grupo de mujeres del de hombres, éstos van al frente donde se encuentra la pareja solista que realiza un pequeño *pas de deux*, él se arrodilla frente a ella toca sus

pechos con las manos, los hombres detrás de ella observan amenazantes, el grupo de mujeres ha conformado un pequeño círculo al fondo.



5.14. "Consagración de la Primavera"
Wuppertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano

Un hombre salta hacia el centro irrumpiendo la escena, ejecuta un solo de saltos y giros, los demás le siguen, apoderándose del centro de la escena con fuerza viril demostrada en saltos y caídas, giros y golpes, impiden el paso de la elegida que ha quedado sola al frente a la derecha, separada del resto de las mujeres que ha conformado un pequeño cúmulo atrás, atemorizadas. En carrera sortea a los hombres y recogiendo la tela tirada en el otro extremo se hince con ella entre las manos; tras ella un nuevo caos de cruces entre hombres y mujeres; las mujeres en parvada retoman las secuencias ejecutadas anteriormente de *port de bras* y desplazamientos en diagonales, cerca de la elegida pero ignorando su presencia.

La tela queda extendida en el mismo lugar del inicio, la elegida desaparece, los grupos separados hombres al frente y mujeres detrás, alternan movimientos. Las mujeres retoman con fuerza la escena ejecutando una secuencia frenética y rítmica, contracciones extendiendo los brazos y encajando fuertemente su codo hacia sí mismas como jalando algo o clavando algo en su propio cuerpo, un movimiento en masa convulsivo, mecánico, acompañado de jadeos que lo hacen cercano a un trance. Los hombres se unen en su propia parvada ejecutando una alabanza extienden los brazos al cielo y los dejan caer golpeados completando el

movimiento con el torso y la cabeza, sólo uno de ellos no se mueve, queda paralizado frente a la tela y en una pausa del movimiento ahora es él quien queda tendido sobre la tela boca abajo, los brazos en cruz. Todos ahora dispersos retoman el frenético movimiento con saltos, caídas, rodadas y giros. Ensimismados en un trance individual, indiferentes ente sí; por fin se observan, los hombres buscan entre las mujeres las toman por los hombros para ver su cara, las mujeres también se miran se abrazan, se reúnen defendiéndose de sí mismas.

El grupo de mujeres permanecen muy juntas hombro con hombro las cabezas pegadas, alternadamente alguna de ellas sale, observa el entorno y regresa, sus brazos pegados al vestido mojado por el sudor, que arrugan tocándose el vientre y los senos, acentúan su gesto de angustia e incertidumbre. El grupo de hombres permanece ajeno, inmóvil de espaldas a ellas; una de las mujeres se aventura a alejarse hasta donde está el hombre tendido cara al piso sobre la tela roja, lo observa, regresa al grupo y otra repite esta acción. Otra más se aleja del grupo en carrera en dirección contraria repite las contracciones sobre las rodillas y esto da pie a la salida de otras en todas direcciones con las mismas contracciones se va diluyendo el grupo, caminan, corren, trazan *rond de jambes* en la tierra, entrecruzan los brazos y los golpean hacia abajo con los puños cerrados, los extienden en *high releasse* hacia el cielo. Se tocan la cara, se desplazan ocupando todo el espacio.

A un silencio, el hombre acostado en la tierra comienza a levantarse, ellas quedan inmóviles observándolo; el grupo de hombres gira la cara y luego todo el cuerpo para observar la escena. Una mujer que permanece al frente de él irrumpe el silencio, corriendo cruza el escenario retomando la melódica danza, seguida por las demás mujeres dispersas irregularmente en el espacio.

El hombre avanza, camina ensimismado ajeno a la melódica danza, abriéndose paso entre las mujeres, en un momento de tensión ellas observan la tela vacía, extendida en la tierra y una de ellas la recoge. El grupo se reintegra en un pequeño círculo, se emprende una nueva danza circular con pequeños pasos y vaivenes observando al hombre. Temerosas, angustiadas se compactan rozando

sus cuerpos y sus caras, queriendo esconderse o desaparecer en el círculo; una a una se alternan lanzándose la tela roja hecha bola para entregarla al hombre, pero ninguna concreta la acción, salen con pasos inciertos o en carrera y se detienen frente a él, esperando la elección, lo miran a los ojos y regresan al círculo aterradas. Finalmente una de ellas con la tela extendida tomándola con la punta de los dedos avanza tambaleante llega frente a él, que con movimiento preciso la toma por los hombros, queda paralizada, el rugir de las percusiones da pie a los saltos violentos y contracciones en ambos grupos mujeres y hombres se reencuentran iniciando el ritual ancestral de la fertilidad, las parejas ejecutan cargadas y caídas de connotado sentido sexual. Los sonidos de golpes en los cuerpos y palmadas completan la violenta música. Al centro el hombre viste de rojo a la elegida. Que ensimismada avanza hacia el frente de la escena con el vestido desaliñado que deja ver sus pechos. Tambaleante observa de espaldas al público el desenfrenado movimiento del grupo.



5. 15. "Consagración de la Primavera"
Wuppertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano

El grupo nuevamente se separa en hombres y mujeres, cruzan el escenario evitando a la elegida, se repliegan hacia atrás, caen a tierra y se levantan conformando un grupo irregular separado por géneros mujeres a la derecha, hombres a la izquierda, rechazada por su antiguas compañeras la elegida se acerca al hombre que ha permanecido también solo, al centro, éste la toma de los hombros y la empuja en un recorrido de media luna mostrándola al grupo, ellos la observan feroces muestran sus dientes apretados y su respiración agitada, el aspecto primitivo se hace evidente después de los 20 minutos transcurridos moviéndose en la tierra que ahora cubre sus brazos y sus caras, mezclada con sudor y el pelo enmarañado.



5.16. "Consagración de la Primavera" Wuppertal Tanztheater.

La sitúa al frente del escenario, ella esta abatida, baja la cabeza, el pelo le cae sobre la cara. El grupo sin dejar de mirar a la pareja se repliega formando un cúmulo, abatidos también, cansados, la línea melódica les hace retomar la evolución del inicio, sacudiendo el cuerpo, contracciones, elevar y bajar de brazos con los puños hacia la tierra, acercándose con esta rutina a la pareja. La elegida es guiada nuevamente hacia el grupo, que se aparta evitándola, cruzan corriendo el escenario de un lado a otro y se reagrupan atrás en un círculo cerrado, donde ella ya no encuentra cabida. Con sacudidas del cuerpo es rechazada y lanzada por el hombre hacia el frente. Un largo silencio aumenta la tensión del ambiente y el grupo espera, mirándola, el inicio de su danza final de sacrificio, el hombre abatido se tiende en la tierra boca arriba y eleva sus brazos extendidos en diagonal, permanece en esta posición hasta el final de la obra.



5.17. "Consagración de la Primavera"
Wuppertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano

El grupo se separa con pasos lentos, ocupan la parte de atrás trazando una media luna. La elegida con respiración agitada, se cubre el pecho y el vientre con las manos. Se derrumba sobre la tierra y se levanta con precisión en el acorde que marca el inicio de su sacrificio. Eleva los brazos al cielo y se contrae con las manos en las rodillas, toca su pecho y junta sus puños clavándolos hacia abajo por entre sus piernas, se extiende en *high releasse* y cae en *cuarta larga*, retoma las rutinas ya marcadas al inicio llevadas al máximo de frenetismo. Gira sobre sí percutiendo la tierra con los pies. Se detiene en poses catatónicas con los dedos en tensión y los ojos muy abiertos, gira sobre su eje, recorre el espacio y vuelve al centro abatida, cae al piso y se levanta, corre hacia el grupo implorando pero es detenida por las miradas de rechazo, implora al cielo con los brazos extendidos, se tapa la cara, parece llorar, jala sus cabellos, clava su codo sobre su costado repetidamente. Corre de un extremo a otro, tambalea, exhausta cae a tierra y se levanta continuando su danza exorcizante con giros y contracciones, repitiendo sin tregua estas secuencias por casi cuatro minutos, acompañada de la música pertinaz y lacerante, para finalmente derrumbarse en un movimiento fulminante extiende los brazos al frente en tensión hasta la punta de los dedos y cae, tendida boca abajo, queda inmóvil, el grupo observa y se retira.

5.3. Análisis Semiótico – comparativo.

La interpretación de los signos de movimiento más allá de la estructura misma de la danza es lo que confiere a estas dos obras significación histórica pero también universal. Los signos de movimiento están en un primer nivel, en lo visible desde cierta técnica, forma y trazo coreográfico, interpretando una trama, pero en el plano interpretativo, de segundidad, en términos de Castañares, y siguiendo la primer definición de signo, como aquello que está en lugar de... la posibilidad hermenéutica abre un abanico de posibilidades, escapando a las mismas expectativas del coreógrafo, lo mismo que el escritor, o el compositor, una vez que la obra ha sido creada y expuesta, toma vida propia, escapa a las limitantes del creador, abriendo paso a la interpretación del lector – receptor – observador, para completar su significado.

Así pues ambas obras se encuentran llenas de simbolismo más allá de la trama del rito primitivo. Nijinski en su afán de recrear su amada patria en una estampa primitiva, habla del amor a su madre abandonada en su país natal, es decir, sacrificada, por el éxito del hijo; abre una puerta a la modernidad rompiendo las formas establecidas. Por su parte Pina Bausch habla de sí y de sus emociones primarias surgidas por los estragos de la guerra en su niñez, en un rito atemporal de la humanidad ante cualquier holocausto, donde sin importar la cultura o condición surge lo primitivo, como los instintos de sobrevivencia y preservación del grupo.

El tema central de la obra: el sacrificio, es expuesto en dos lugares y tiempos diferentes unidos sólo por la danza; mientras Nijinski se remonta a una cultura primitiva, con una puesta en escena austera comparada con las grandes producciones balletísticas de hoy en día, la de Pina en este sentido es poco menos que anacrónica, hombres de la caverna, incluso en algunas imágenes semejantes a animales primitivos, en un contexto de postmodernidad existencialista, obra emblemática que recorriendo la historia del tiempo, resume la historia de la humanidad y también la historia de la danza; en la versión de Pina, la parte donde la elegida implora al grupo, rememora incluso a la romántica *Giselle*

en la escena de la locura, así como la doncella de largas trenzas de Nijinski en sus giros desenfrenados refiere a las danzas macabras de la edad media. Otro referente histórico en los acercamientos al rostro de las doncellas de Nijinski es inevitable remitir en algún punto al payaso desolado de “Petruchka”, que de la misma forma resignada apoyaba su cabeza sobre el dorso de su mano y apoyaba el codo en la otra palma, una deformación irónica de la pose típica de la *sílfide*, recordando que el autor comienza su carrera en la decadencia del romanticismo.



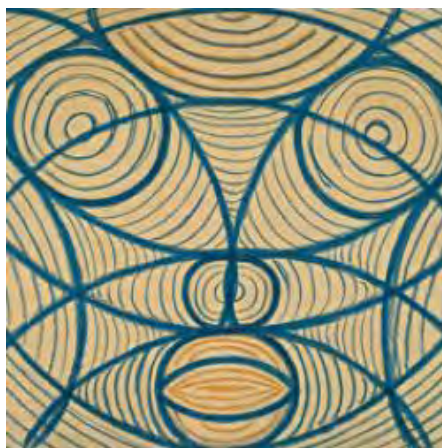
5.18. Litografía de La sílfide, Nijinski en Petoushka, Doncella en la consagración de la Primavera

La danza un arte visual en tanto se que construye de imágenes y estas imágenes se convierten en símbolo, que para Mircea Eliade se define como “El objeto que aparece entonces como un receptáculo de una fuerza extraña que lo diferencia de su medio y le confiere sentido y valor” (Mircea, 2001, pág. 6).

Un símbolo histórico por excelencia en las diferentes culturas es el color rojo, símbolo de la sangre, del poder, de la violencia y del peligro. En la primer versión aparece el color rojo en los trajes típicos de las doncellas como símbolo de la Rusia pagana, pero también este color las distingue del resto, las señala y las vuelve vulnerables y quizá no sea casualidad que en el féretro de Nijinski se haya colocado una bandera roja, argumentando los colores de la Rusia Imperial, pero se puede interpretar este signo como el sello del propio sacrificio de un humanista incomprendido; como tampoco es casual que Pina Bausch, veinte años después, comience esta obra con esta tela roja puesta en el piso como una bandera decadente, como un trapo indeseable, que también se transforma en el vestido impuesto de la Elegida como un vestigio de la violencia hacia la tierra misma, pues ésta en un inicio aparece como una mancha de sangre sobre la tierra, como la

aberración del hombre ante la guerra. A lo largo de la obra supone un símbolo que se busca y a la vez del que se huye, símbolo de las pasiones humanas que se transforma en vestido de la elegida representando el sacrificio de la vida, el sacrificio que exige la muerte para que exista un renacer.

Este renacer o regeneración se une a otro símbolo ancestral: El círculo, símbolo de poder, primera figura coreográfica por excelencia, la danza circular es inminente en todas las culturas primitivas, simbolizando la energía vital emanada del universo, la armonía y unión entre el cielo y la tierra, lo femenino y lo masculino, el bien y el mal. Nijinski para quien todavía la danza es representacional acentúa este rasgo marcando dos círculos en el piso que serán guía para los bailarines, toda su danza es circular ya sea en círculos concéntricos, en múltiples círculos grupales o en uno solo, los ángulos rectos de los movimientos corporales suavizados con la armonía de la figura circular coreográfica. Esta obra quizá marque el comienzo de lo que para críticos como Paula García²², se convertirá en una obsesión y que plasmará en su locura por medio de dibujos, todos ellos “mediante círculos y elipses en color de dibujo sutil, el bailarín elabora unas láminas en las que el espacio y la vista se interrelacionan, y que condensan el ritmo y el color en una coreografía pintada de intensas emociones”. (Danzaballet, 2009).



5.19. Dibujo de Nijinski, 1919
Fundación Mapfre, Madrid 2009.

²² Cfr. García, Castillejos Paula, La Fragilidad de un genio, 2002.

En Pina, impera el caos, como un renacer, ya el libro del Génesis lo señala, como inicio de la creación: “primero era el caos”. Así esta aparente desorganización, es el inicio de una organización, que también es circular, una de las primeras imágenes circulares en la obra, es el gran círculo formado por todos los bailarines alternando hombres y mujeres, es el único momento de armonía entre ambos géneros, que coincide con los pocos momentos melódicos de la obra, tal parece que el círculo tiene el poder de neutralizar las energías femenina y masculina. En ambas obras los círculos giran hacia el lado izquierdo, rasgo de las culturas primitivas, donde todas las danzas rituales son comenzadas con el pie izquierdo por ende hacia la izquierda; en contraparte en la cultura occidental el paso del tiempo es caracterizado por el reloj que avanza hacia la derecha y avanzar entonces se identifica con ir hacia la derecha, emprender la marcha con el pie derecho, esta “danza de las horas”, hacia la izquierda (en la versión de Nijinski la danza de doncellas previo a la revelación de la elegida es ejecutada por 12 mujeres) con el significado quizá de la regeneración del tiempo y de la vida en el acto ritual que se encuentra presente en muchas de las culturas ancestrales, el rito es tomado como un símbolo colectivo que garantiza la sobrevivencia del grupo, mediante el agradecimiento, o tributo a los dioses, se considera una *repetición* del acto primordial de la creación que dota de sentido a los actos humanos elevándolos a una dimensión divina. El rito adquiere el sentido de restaurar el orden cosmogónico, en donde el sacrificio está implícito en esta regeneración, como la acción que restaura el orden de la creación, el sacrificio toma sentido en el orden público de la tribu, siendo un acto individual, que lleva a la trascendencia, como un instinto natural de inmortalidad. “Se tenía la sensación de que matar y comerse el cuerpo divino de la madre tierra era un sacrilegio que requería rituales de reparación que atrajesen su buena voluntad y eludiesen su ira.” (Kore, 2007)

En estas dos versiones de “Consagración de la Primavera” se presenta el rito del sacrificio en una reinterpretación dancística que es a la vez la expresión ritual *ab origine*. La danza como una de las manifestaciones más antiguas del ser humano, constituye en su origen un acto ritual. Las culturas ancestrales la han

utilizado como vehículo para alcanzar la trascendencia, ha sido un puente entre lo humano y lo divino, actividad sagrada, se danza hasta morir, o se muere por danzar. El hecho de que el sacrificio de una doncella, en esta obra, este dado por medio de la danza marca un nexo entre la vida social de la tribu y la manifestación individual dada mediante la danza, es decir, la danza se expresa en lo individual, pero se materializa en lo social mediante el ritual, que acerca el sacrificio a la danza, y lo dota de sentido en el tiempo y el espacio: el cuerpo.

En el sacrificio “el cuerpo tiene una doble dimensión, público – privado y objetivo – subjetivo, y a través de él es posible entender la relación social – individual.” (Tortajada, 2001, pág. 27), única dimensión en la adquiere y dota de sentido al sacrificio, y al cuerpo femenino de la virgen, carente de significación en otro contexto.

Tortajada, citando a Lucía Guerra, afirma: “el sujeto masculino construye los arquetipos de mujer, siempre basados en la naturaleza: “madre – Tierra que representa las fuerzas benéficas de la Naturaleza, la pureza y la vida”, y su contraparte, la Madre- Terrible o devoradora de hombres, sinónimo de la Naturaleza que produce la muerte”. (Guerra, en Tortajada, 2001, p. 22).

Siguiendo estos dos arquetipos antagónicos, el ser mujer (constituirse mujer) en el caso que nos ocupa, *virgen* es un sitio para la construcción de significado. La virgen adquiere relevancia, solamente a través del sacrificio, dado que la única imagen aceptada de la feminidad es la de madre y la virgen no puede ser madre, por ende, mediante el sacrificio adquiere el significado ontológico de madre universal, se redime. Y lo hace mediante una forma creativa, individual: la danza.

En el cuerpo sacrificado se asiste a esa doble dimensión, la elegida baila hasta caer en un éxtasis que supone una experiencia individual, pero esta acción trasciende al plano público al dotarse de todo el significado impuesto por la comunidad, la subsistencia de todo el grupo. La danza da cuenta del universo simbólico construido culturalmente, pero a la vez el cuerpo es un objeto privado

cuya experiencia es personal y subjetiva El cuerpo es el lugar de encuentro donde los mitos se repiten, se actualizan. El mito primitivo se vuelve danza, la danza se vuelve espacio mítico.

En esta valoración la diferencia fundamental en estas dos versiones es el final de la obra que resignifica el sacrificio. En la primera la víctima es inmolada, el sentido de su sacrificio es claro y queda consumado en su elevación hacia el cielo, cubierta con un rayo de luz. Que consuma la benevolencia de los dioses, cerrando una obra si bien rupturista, enmarcada dentro de la narrativa lineal y representacional; en la obra de Pina Bausch el tratamiento del sacrificio es muy distinto, desde la concepción del papel del hombre y la mujer, aquí el hombre aparece como perpetrador de ese destino fatal al ha lanzado a la mujer, al final de la obra se siente culpable. El grupo no responde al sacrificio, y si hay un dios no se manifiesta complacido. No da señas de esperanza a la humanidad que queda desolada ante un sacrificio inútil. "Ha concluido el ritual primaveral. El sacrificio a los dioses se ha cumplido. La víctima ha danzado hasta alcanzar la muerte. La energía de la entrega ha quedado dispersa hasta tocarnos en el dolor" (Caragol, n/d).



5.20"Consagración de la Primavera". Wuppertal Tanztheater

Conclusiones

*Augurios Primaverales
Enérgico baile
de hormonas congregadas
al pie del monte sagrado;
sobre los prados reverdecidos
expresan, incontenibles
y festivas, la excitación
que palpita en los cuerpos rebrotados.
La hechicera acude
sembrando augurios
e invocaciones a Yarilo, el eslavo
dios de la fertilidad
y la gloriosa juventud,
quien reclama el sacrificio,
para sí,
de una virgen.
Las adolescentes celebran,
entonces, el rito
para conjurar la elección:
en grupos homogéneos danzan,
y danzan,
y danzan,
y danzan,
disuelta su identidad
en el número sin nombre.*

Héctor Amado

Cuando se trata de expresar un hecho danzario con palabras, en la interpretación, el paso de la primera a la segunda persona, constituye la base para la producción de significados y siempre hay algo que falta, algo que no encaja en el ritmo o en la trama, es inevitable la evocación de imágenes plásticas que no encuentran explicación en las palabras y que sin embargo tocan las notas más profundas de las emociones, actividad metaforizante que se resiste a la traducción singular de un signo.

Esta ha sido la clave de obras como “Consagración de la Primavera” para traspasar la historia con un tema tan primitivo como complejo, que encierra en sí el origen de la danza misma y la respuesta a la interrogante ¿por qué el hombre

danza? Desde los orígenes de la humanidad, para comunicarse con la divinidad, para fundirse con la naturaleza e indagar en los misterios de la propia existencia.

Nijinski y Pina Bausch se unen en el tiempo, por la creación de esta obra en la que Nijinski es lo suficientemente humanista para ser postmoderno y Pina tan postmoderna para remitir a las cuerdas sensibles, a lo más humano de lo humano expresadas en el primitivismo. Marcadamente humanistas, muestran su propio conflicto, en una crítica social, en donde el genio creador de uno y la condición femenina de otra son sacrificados.

La personalidad introvertida, en ambos está marcada por el signo de Caín: la guerra como el signo de la humanidad, con su dialéctica entre la fascinación y el rechazo, lo atroz y lo inminente, en un vínculo público – privado, el aspecto social de la guerra y el conflicto interno humano. Nijinski abandona Rusia en 1909 al final de la Revolución y no volverá más a ella, dejando sus raíces y a su madre, por ello esta obra le entraña en lo más profundo de su *Sentimiento*, que él mismo escribe, en homenaje a su madre real y a su madre patria. Aunque lega una escasa obra coreográfica escribió en sus Diarios en los albores de la locura, ideas donde deja ver su angustia existencial por la condición humana en pasajes incluso místicos: “lloro y estoy muy afligido porque todo lo que hay a mi alrededor está vacío. Louise, la doncella, llorará mañana, pues se sentirá triste cuando vea toda esta destrucción y devastación” (Nijinski, 1993, pág. 91), escribía, ante la Primer Guerra Mundial que le obliga a exiliarse nuevamente, ahora en Suiza, siendo prisionero de guerra, abandonado dos veces por su padre la primera el abandono físico de la infancia y la segunda, la muerte real de éste en la cumbre de su carrera, abandonado también por la figura en la que había depositado esta imagen paterna y de quien siempre evoca sentimientos contradictorios: Diaghilev. Vive exiliado de sí mismo, absorto en sus emociones, presa de la melancolía, decía “rara vez pueden verse lágrimas en mi rostro. Es mi alma la que llora” (Nijinski, 1993, pág. 102) elige la locura, la esquizofrenia, en una búsqueda ascética, en sus “bodas con dios”, como él mismo lo expresa.



6.1. Nijinski en Petrouchka, 1913

Pina elige la vía de este ascetismo por medio del silencio, no gustaba hablar mucho de sí o de su vida, su biografía no contiene datos personales sobre sus relaciones familiares, ni sobre su vida amorosa, no expresó en palabras o escritos su trabajo, que consideraba abierto a la interpretación, salvo en breves entrevistas. Sin embargo en su amplio acervo coreográfico se puede trazar una línea evolutiva que va de la angustia existencial de la Segunda Guerra Mundial vivida en la infancia bajo una mesa del café de sus padres y retratada en “Café Müller”, a una especie de exorcismo de estos fantasmas en la exaltación de los aspectos cotidianos de la vida en sus obras últimas con una imaginación crítico – poética.



6.2 Retrato de Pina Bausch

Estos dos creadores a partir de su vida y de su obra siguen una premisa: Entender los sentimientos humanos; expresa Pina Bausch en una de sus pocas declaraciones: “(...) en términos de sentimientos y experiencias comunes(...) apenas consigo expresar una parte infinitesimal de lo que siento Esa es mi lucha, expresar, materializar mis sentimientos” (Bausch en Antón, 2004, pág. 42), representando sus más grandes temores y sus más profundos deseos, en experiencias comunes a todos los hombres y mujeres. Reflejando la realidad, expresa Nijinski: “yo no me aterrorizaré si la gente se mira a sí misma a través de mí” (Nijinski, 1993, pág. 130), con un lenguaje irónico unas veces, mordaz otras, y siempre nostálgico.

Dos visiones que abren espacio a las posibilidades actuales de la danza, concediendo el encanto de descubrir significados, abriendo el espacio a la interpretación de la mirada de la otredad que en cada representación se modifica y mantiene viva a la propia danza, reinventándola, actualizándola y recordando su razón fundamental: la expresiva. Nijinski pone fin al virtuosismo alejándose de la carrera tecnicista del ballet del siglo XX a favor del expresionismo, acercándose así a la postmodernidad, que como se ha mencionado:

“mantiene una tensión entre dos condiciones: una aspiración- necesidad constante de liberarse de esquemas de encerramiento, y otra en la que ella misma se asume parte de una esfera mayor, parte de un mundo fragmentado que la configura y la determina” (Juan Gil, 2008, pág. 154).

En el plano representacional Nijinski *representa*, en su obra se distinguen claramente los personajes representando estereotipos humanos, el ambiente y los vestuarios nos ubican en un lugar y una cultura determinada. Pina Bausch en cambio deja la *representación*, para *presentar* una imagen humana imprecisa donde los personajes pierden el rostro individual para mostrar la tragedia humana. La libertad del cuerpo, es una de las aportaciones de su trabajo, en donde se integra el movimiento natural de los cuerpos y los sentimientos como se manifiestan en la vida cotidiana. Se asiste no sólo al cambio de la forma sino al alejamiento de los estereotipos sobre el cuerpo, recuperando un cuerpo poético como metáfora del movimiento.



6.3. Fotografía Javier Bárcenas.2007

En la danza: “se reconoce al cuerpo como instrumento de expresión de formas, diseños, ritmos, ideas, gestos, conceptos, energías, dinámicas, sentimientos, emociones, sensaciones. El cuerpo es el vehículo del que se sirve la danza para expresarse en un tiempo y espacio determinados.” (Tortajada, 2001, pág. 34). El cuerpo de la mujer ha sido definido, representado y utilizado en función del “otro”, en estos roles de utilitarismo para la obra abordada, en la sociedad primitiva el cuerpo de la doncella carece de significación. De ahí que la danza en la época primitiva adquiera un significado ritual y el cuerpo sea tomado como ese vehículo entre lo humano y lo divino, nuevamente des- significando el cuerpo de manera individual a favor del colectivo. El sacrificio ejemplificado en la “Consagración de la Primavera”, acontece entre el acto privado y la escena pública, en la puesta en escena muestra aspectos de estas individualidades que adquieren tintes universales; sacrificio de Nijinski ante los deseos de un hombre como un instinto de supervivencia. “Llore y lloré, no sabía qué hacer. La vida me daba miedo, también a mi madre la vida le daba miedo, y yo había heredado de ella este miedo” (Nijinski, 1993, pág. 116), sacrificio por el arte, sobre todo el arte de la danza que exige la vida misma en su naturaleza física, sacrificio que le lleva a la esquizofrenia como primer síntoma de una época caracterizada por la

fragmentación y la red. Sacrificio de Pina a la soledad de la mujer en la sociedad, a la violencia implícita en la indiferencia, y explícita en el sometimiento a la que la conducen los roles sexuales.

En la extensión escénica que abre la estética postmoderna, los espectadores asisten también a la inmolación real de sus propios temores, en un límite entre la ficción y la realidad, afirma Pina Bausch: “no he intentado acercarme a la realidad porque no creo que se pueda representar,(...) no me atrevería a mostrarlo, por respeto y porque siempre sería muy pequeño en comparación con la realidad”. (Bausch en Antón, 2004, pág. 42)

La diferencia fundamental en el tratamiento del concepto del sacrificio se encuentra en la inmolación de la virgen en el plano social a la manera primitiva en la versión de Nijinski en donde el cuerpo virginal se resignifica en un plano trascendental metafísico, expuesto hacia el cielo deja una sensación de triunfo ante la comunidad, un orden establecido que ha sido cumplido y que garantiza la prosperidad en la vida social. La mancha roja del inicio de la obra formada por un círculo de doncellas como símbolo latente del peligro de la muerte, se diluye al final en luz divina que cae sobre el cuerpo muerto y baja en rayos misericordiosos hacia el plano humano como señal de complacencia.

En Bausch en cambio, aquello que tradicionalmente se asocia con el rojo: la pasión, la sangre, la violencia y la muerte adquieren su máxima expresión en un símbolo simple, connotación de aquel rojo tribal de los vestidos de la doncellas, vuelto al paso del tiempo harapo decadente que hubiera surgido de la tierra; la tela aparece como índice de la sangre del sacrificio, es el hilo conductor, el protagonista cuyos movimientos y cambios se siguen a lo largo de la obra guiando la mirada del espectador. Signo del que toda mujer huye pero al que al tiempo es atraída, objeto que desata la violencia entre los géneros y marca a la elegida. Predeterminada a prescindir de su libertad, de su sexualidad y de su cuerpo, “en una cultura que, en diferentes grados, les niega a las jóvenes su autodeterminación mediante la apropiación violenta de sus cuerpos por parte de sus guardianes legales. Por tanto la extensión misma de la tela es lo que custodia

la virginidad de la joven” (Bal, 2002, pág. 141). El final, en contraste con la versión anterior, es desolador; la luz baja, dejando en tinieblas al grupo sin esperanza, no hay dios; la vida es una lucha interna y la muerte es la realidad humana ineludible, el sacrificio es el tránsito entre las dos. El shock emocional que causa la obra hace difícil creer que la primavera renacerá con la voluntad de su incontenible impulso creador.



6.4. "Consagración de la Primavera"
Wuppertal Tanztheater. Fotografía Manu Lozano

Vislumbrando una ruta hacia nuevos viajes Mieke Bal habla de este símbolo rojo analizando la obra *Götterdämmerung* de Wagner en la puesta en escena de Pierre Audi 1999: “La inmolación de Brünnhilde fue escenificada o significada por medio de un enorme trozo de tela roja profundo que se movía por todo el escenario, como si lo hiciera ondear el viento” (Bal, 2002, pág. 136). En la obra de Wagner, señala Bal, “el color era tan brillante y profundo, y el movimiento era tan turbulento, que el significado “llamas” quedaba superado por lo cautivador de la sensación visual, a la que quizá deberíamos llamar “belleza”” (Bal, 2002, pág. 136) En Bausch la belleza es una imagen de la muerte sin garantías, sin esperanza de renacer y sobre todo sin reconocimiento de este sacrificio en la des -significación

del cuerpo, que sólo es cadáver. Símbolo que crea una resonancia en obras postmodernas que regeneran el curso del arte en general y de la danza en particular, como una aparición una mujer portando un vestido rojo transita en la periferia del escenario en la obra “Move to move” de Jiri Kylián para el Netherlands Dance Theatre o la mujer con largo vestido rojo en la cúspide de una pirámide humana que culmina el *Aleluya* en la obra “Glory” de Andonis Foniadakis para el Ballet du Grand Théâtre de Genève, y que una vez puesta la mirada en ello abrirá paso a futuras líneas de investigación. Baste por ahora, a cien años del estreno de esta obra, percatar desde una estética postmoderna que oscila ente lo excéntrico y la representación abstracta, que el cuerpo sigue siendo espacio simbólico y la danza, metáfora de la vida.

*Danza de muerte sagrada,
de vida para los vivos,
desdichada afortunada:
brinca, ondula, gira, el mito
representa, enajenada,
con acordes compulsivos.*

*Fragmento
Héctor Amado*

Bibliografía

- Anderson, J. (2001). Los placeres de la historia de la danza. En H. Islas, *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza* (D. Ponce, Trad., págs. 161 - 170). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Centro Nacional de las Artes.
- Antón, J. (25 de mayo de 2004). *La fragilidad de los niños es la nuestra, asegura Pina Bausch*. Obtenido de El País: PDF
- Bal, M. (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades, una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- Balsalobre, D. R. (septiembre/ octubre de 2008). *Una caricia ya es danza*. Recuperado el 5 de Julio de 2013, de Susy Q: http://www.susy-q.es/web_susy/susyq_16_2.htm
- Barba, E. (Enero de 1996). El Ritmo Oculto. *Correo de la UNESCO* , 16 - 19.
- Barba, E. (1999). *La canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*. Catálogos.
- Benito, E. D. (11 de noviembre de 2011). *Quiero mi cuerpo Rico*. Recuperado el 1 de Abril de 2013, de <http://afuerismos.blogspot.com/2008/01/quiero-mi-cuerpo-rico.html>
- Buonaventura, W. (1996). Un afán de emancipación. *El correo de la UNESCO* , 30 - 33.
- Burgière, A. (2001). La antropología Histórica. En H. Islas, *De la Historia al Cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica en danza* (D. Ponce, Trad., págs. 45 - 75). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Centro Nacional de las Artes.
- Caragol, T. B. (n/d). *Consagración de la Primavera. Ritual Apocalíptico*. Recuperado el 10 de julio de 2013, de Tripod: http://members.tripod.com/~Don_Q2/primavera.htm
- Castañares, W. (2006). La semiótica de Pierce. *Anthropos*, nº 212 , 132 - 139.
- Dallal, A. (1986). *La Danza en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Dallal, A. (1991). *La mujer en la Danza*. México: Panorama.

Danzaballet. (13 de octubre de 2009). *LA danza de los colores. En tono a Nijinsky y la Abstracción*. Recuperado el 14 de junio de 2012, de danzaballet:
<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=3115>

Deutsch, A. (n/d). *Mary Wigman el expresionismo en la danza*. Recuperado el 29 de marzo de 2013, de Luciernaga.clap.com.ar: http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/7_marywigman.htm

Díaz, S. J. (15 de noviembre de 2006). *Entrevista Pina Bausch*. Recuperado el 23 de Febrero de 2013, de Madrid Teatro:
http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1141:pina-bausch-entrevista&catid=44:entrevistas&Itemid=134

Duncan, I. (1968). *Mi vida* (Quinta Edición ed.). Argentina: Losada S.A.

Ferreiro, P. A. (2005). *Escenarios Rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*. México: Colegio de estudios de Posgrado de la Ciudad de México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la danza "José Limón".

Fratini, R. (2008). *Formas del Tiempo y figuras de la Duración*. Recuperado el 2 de Mayo de 2012, de Danza Ballet: <http://www.danzaballet.com/?p=1958>

Galardy, A. (2008). *Nijinski: Soy un Dios alojado en el cuerpo de un toro*. Recuperado el 11 de noviembre de 2011, de Danzaballet:
<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=2145>

García, C. P. (2002). Nijinsky: La fragilidad de un genio. (D. (. Línea), Ed.) *Trama y fondo: revista de cultura*, ISSN 1137-4802 (13), PDF.

Gluksmann, C. B. (2006). *Estética de lo efímero*. (S. E. Espinosa, Trad.) Madrid, España: Arena.

Graham, M. (1995). *La memoria Ancestral*. (Á. Pérez, Trad.) Barcelona: CIRCE.

Graham, M. (1976). *Lamentation (Documental)*. Recuperado el 26 de mayo de 2012, de Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=xgf3xgbKYko>

Hagase la Música. (2006). *La Consagración de la Primavera de Stravinsky*. Recuperado el 13 de julio de 2013, de Hagase la Música:
<http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/obras-maestras/la-consagracion-de-la-primavera-de-igor-stravinsky/>

- Islas, H. (2001). *De la Historia al cuerpo y del cuerpo a la danza, elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. México: INBA, CONACULTA.
- Juan Gil, N. (mayo de 2008). La danza Postmoderna en los confines del cuerpo. *Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*. Puebla, Puebla, México: Tesis Para obtener el Título de Maestría en estética y Arte.
- Khan, O. (Noviembre/ Diciembre de 2006). *"Pina Bausch Tanztheater Wuppertal, Agua*. Recuperado el 5 de Julio de 2013, de Susy Q: http://www.susy-q.es/web_susy/susyq_5_2.htm
- Khan, O. (Septiembre / octubre de 2009). *Pina Bausch, Luto*. Recuperado el 5 de Julio de 2013, de Susy Q: http://www.susy-q.es/web_susy/susyq_22.htm
- Kore. (18 de Agosto de 2007). *El ritual del Sacrificio*. Recuperado el 17 de febrero de 20011, de Magia Infinita: <http://magiainfinita.blogspot.com/2007/08/el-ritual-del-sacrificio.html>
- Laban, R. (2001). Introducción al análisis del movimiento. En H. Islas, *De la Historia al cuerpo y del cuerpo a la danza* (págs. 345 - 353). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Centro Nacional de la Artes.
- Langer, S. (2001). La imagen Dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza. En H. Islas, *De la historia al cuerpo y del Cuerpo a la Danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza* (págs. 283 - 291). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Centro Nacional de las Artes.
- Leca, M. (1996). Nijinski, el combate entre la vida y la muerte. (UNESCO, Ed.) *Correo de la UNESCO* , 20 -21.
- Luz, V. (n/d). *Danza - Teatro*. Recuperado el 29 de marzo de 2013, de Luciernaga clap: http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/26_danza_teatro.htm
- Martínez, R. C. (2004). La Tradición de la Ruptura de Octavio Paz. *Espéculo. revista de Estudios Literarios (versión Digital)* , 1 -11.
- Mendoza, C. (1996 - 2001). *El proceso de la creación coreográfica*. Recuperado el octubre de 2002, de Bailetín E - Zine Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea: <http://www.geocities.org/vienna/1854/creacioncoreografica.html>
- Mircea, E. (2001). *El mito del Eterno Retorno. Arquetipos y repeticiones*. (R. Anaya, Trad.) Buenos Aires: Emecé (PDF).

- Moliner, S. F. (2007). *Universo, Vida, emoción y danza. Cuatro hitos del movimiento*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto nacional de Bellas Artes.
- Nijinski, V. (1993). *Diario*. (A. Clavería, Trad.) Barcelona: Parsifal Ediciones.
- Noverre, J. G. (1981). *Cartas sobre la danza y los ballets*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/ Fondo nacional para actividades sociales.
- Osorio, P. M. (1993). Introducción. En V. Nijinski, *Diario*. Barcelona: Parcifal Ediciones.
- Pascual, I. (n/d). *Cuerpos femeninos en movimiento, imágenes de la corporalidad femenina en la danza del siglo XX*. PDF.
- Paz, O. (1984). *Los Hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia* (Tercera ed.). México: Seix Barral.
- Pino, d. E. (2004). *La danza Butho, un hombre moderno en crisis*. Recuperado el 5 de septiembre de 2010, de Revista de Ciencias de la danza CAIRON no. 8: <http://maricamenvillares.blogspot.com/2010/08/la-danza-butoh-un-hombre-modeno-en.html>
- Rayo, C. M. (2004). La tradición de la Ruptura de Octavio Paz. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid* , PDF.
- Revert, J. (3 de Octubre de 2011). *"Pina" Las dimensiones del Arte*. Recuperado el 11 de Junio de 2012, de La butaca: <http://criticas-de-cine.labutaca.net/pina-las-dimensiones-del-arte/>
- Ríos, L. (1 de mayo de 2013). *Release/ tecnica Topf*. Recuperado el 16 de julio de 2013, de Fluir Revista Mexicana de Danza Contemporánea: http://revistafluir.com.mx/index.php?option=com_k2&view=item&id=86%20--
- Rodrigo. (8 de abril de 2011). *Consagración de la Primavera Versión 3: Pina Bausch, 1975*. Recuperado el 10 de julio de 2013, de Con sentido Propio: <http://consentidoscomunes.blogspot.mx/2011/04/primavera-4-consagracion-ii.html>
- Rodrigo. (2 de abril de 2011). *La consagración de la Primavera. Imágenes de la Rusia Pagana*. Recuperado el 10 de julio de 2013, de Con Sentido Propio: <http://consentidoscomunes.blogspot.mx/2011/04/primavera-2-consagracion-i.html>
- Sachs, C. (1944). *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires: Centurión.

Schmidt, J. (Enero de 1996). Lo postmoderno en el candelero. *El correo de la UNESCO* , 22 - 26.

Simon, P. (1989). En el centenario de Nijinsky. *Cuba en el ballet* , 8 (2), 4 -8.

Thorausch, T. (s.f.). *Biografía de Pina Bausch*. Recuperado el 14 de junio de 2012, de Danza Ballet:

<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=330>

Tortajada, Q. M. (2001). *Frutos de Mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México: INBA / CONACULTA.

Vásquez, R. A. (2006). *Pina Bausch, danza Abstracta y psicodrama Analítico*". Recuperado el 5 de 11 de 2011, de heterogenesis revista de arte contemporáneo: www.heterogenesis.se/ensayos/vasquez/Vasquez3.htm

Anexo