

Presencia e influencia de la técnica clásica en otros estilos dancísticos: La Danza Contemporánea y la Danza Española

M^a Jesús Barrios Peralbo. Profesora del Conservatorio Superior de Danza de Málaga

“El vocabulario clásico nunca será viejo. Es la manera de escribirlo lo que hace envejecer. Así que yo lo empleo para contar historias de hoy”.

William Forsythe

Carlo Blasis (1803 -1878) bailarín italiano, afianzó las bases de la técnica clásica lo que dio lugar a la aparición de coreógrafos que trabajarían bajo un denominador común: un mismo lenguaje para la creación paulatina de los primeros ballets, constituyendo la base del repertorio de la mayoría de las compañías de ballet en todo el mundo. Puede decirse que con Blasis se crea la danza de escuela y se establece la tradición¹ en la historia del ballet.

Carlo Blasis formado en el arte del ballet y compartiendo los principios de Viganò y Noverre (aunque más influenciado por este último), estudió música, artes plásticas, matemáticas y anatomía. Estos estudios, concretamente los de anatomía, le valieron para reflejar en su tratado “*El Código de Terpsícore*” (1820), a diferencia de otros anteriores², la importancia del *en dehors* como condición indispensable para que el bailarín abriese los pies desde la articulación de la cadera para realizar con libertad los movimientos de las piernas. Por lo que pone de manifiesto no sólo la cuestión estética de este principio de la danza clásica, sino también la práctica y anatómica. Se recoge en dicho tratado la base de la escuela académica tal y como lo indican los ejercicios que entonces se realizaban: arabescos, ejercicios de puntas, encadenamientos y grandes círculos de pierna, ejercicios en la barra y en el centro, grandes *fouettés*, etc, además de diferenciar distintas tipologías en el físico del bailarín.³

Este tratado fue de trascendental importan-

1 Ana Abad Carlés en *Historia del ballet y de la historia moderna*. Alianza Editorial.

2 *De arte saltandi et choreas ducendi* de Doménico de Piacenza (1450), *Maître à danser* de Rameau (1725), *Cartas* de Noverre (1760).

3 Blasis establece tres tipos de bailarines: el serio, el demi-caractère y el cómico.

cia para los maestros de la época⁴ que vieron bajo sus líneas la importancia del conocimiento del arte, más aún, del arte clásico, para transmitir el gusto y la elegancia en el porte y actitud del cuerpo. Asimismo, y derivado del estudio de la escultura de Giovanni da Bologna (1529-1608), *Mercurio*⁵, Blasis codificó una nueva posición para el ballet: el *attitude*. Posición extraída de dicha estatua y en ella se basaría para concretar otro de los principios de la técnica clásica, el equilibrio; evidente en la pose de la figura y en la que las extremidades inferiores se sustentan sobre una mínima base de apoyo.

Paralelamente a estudios vinculados a otras artes con aplicaciones a la danza, Blasis analiza no sólo de manera empírica sino teórica la *danse d`élévation*, para lo que propone la perpendicularidad en las actitudes y poses corporales excepto en los *arabesques*, en los que aconseja una pequeña inclinación del torso. Por otro lado, hace referencia a los *pliés* no sólo como un momento crítico en el impulso y recepción del salto, sino también como movimiento primordial que permite al bailarín el estiramiento de todos los músculos de las piernas, así como el control del torso en su continua acción de elevar como búsqueda del centro y de la posición corporal. Es por tanto el *plié* movimiento esencial tanto para los saltos como para otro de los ejercicios de la danza clásica: las *pirouettes*, en las que el bailarín ha de mostrar el dominio y control de la verticalidad corporal en el acabado de las mismas.

Al margen de todos estos análisis técnicos referentes al vocabulario del ballet, se planteó lo relevante del conocimiento en otras áreas artísti-

4 Blasis creó en Milán una escuela de Ballet en la que no solo se formaron extraordinarios bailarines, sino también prestigiosos maestros como Enrico Cechetti, quien difundiría los preceptos de la escuela italiana por toda Europa.

5 Escultura de bronce de 1'87m de altura que representa uno de los dioses romanos más importantes. Es el dios de la prosperidad y fertilidad. Hermes para los griegos. Da Bologna unió esta figura a una base tan solo por el dedo mayor del pie izquierdo.

cas⁶, tales como la escultura o la pintura; y además se fue configurando todo un lenguaje dancístico referido a principios como las posiciones fundamentales del cuerpo, brazos y cabeza; el asiento del pie, poses complejas, pasos a tierra, saltados, giros, etc. que han ido conformando hasta hoy día parte del entrenamiento del bailarín.

Más de cincuenta años habría de transcurrir desde la codificación de la técnica clásica y su aplicación en los diferentes ballets de repertorio, hasta la aparición de bailarinas como Isadora Duncan (EE UU 1878-1927) quien liberó a la danza de corpiños, zapatillas, música e incluso de principios coreográficos⁷ propiamente dichos. Fue sin duda la pionera de la danza moderna, pero curiosamente, cuando la danza moderna surja con toda su fuerza en la década de los años 20, del siglo pasado, la estética y planteamientos de esta nueva manera de entender la danza no tendrán nada que ver con los planteamientos de la bailarina.

Duncan fue la primera bailarina que utilizó la gravedad como un medio de expresión. Hasta entonces, el ballet, había ignorado la gravedad en la búsqueda de esa elevación que caracterizaba toda técnica de puntas y saltos. Isadora fue consciente del peso del cuerpo, y lejos, de ignorarlo, decidió utilizarlo como medio de expresión en sus bailes. Otras bailarinas como Marta Graham o Doris Humphrey reconocerían igualmente la gravedad y sería una constante en sus obras. La cuestión de cómo afrontarla y reconocerla es lo que hará que el trabajo de cada una de estas artistas sea diferente. Mientras que la primera basa su técnica en el concepto de la *contracción*, la segunda, apuesta por la técnica del *fall and recovery*.

Los principios de la danza contemporánea surgen, indudablemente, como una reacción en contra de las posiciones y movimientos estilizados del ballet clásico, alejándose de su estricto criterio tradicional y romántico, de cualquier código y regla académica y estableciendo el concepto de libertad como una de sus principales premisas; no obstante,

6 Los coreógrafos, según Blasis, habrían de manejar las teorías de las artes plásticas para sus creaciones de ballet.

7 Despoja a las creaciones coreográficas de cualquier cálculo mecánico o geométrico, del mismo modo que recurre a partituras musicales no escritas para ballet.

reconoce la ejecución de los movimientos en diferentes posiciones y niveles, además de la vertical. De la misma manera que utiliza la respiración como fuente del movimiento (Mary Wigman), o los saltos en su afán de amortiguar para producir un efecto de suspensión en el espacio (Marta Graham). Así como que el mínimo movimiento compromete el equilibrio del cuerpo (Doris Humphrey). También las narrativas del ballet clásico basadas en la literatura novelesca o en la mitología se descartan, para replantearse otros principios coreográficos fundamentados en el espacio (Merce Cunningham), convirtiéndose éste en el centro del bailarín para que sus movimientos sean visibles desde cualquier ángulo. Es decir, preceptos clásicos transformados para dejar ver nuevas formas de danza.

En la danza española, los principios del ballet clásico han de estar presentes en la ejecución de este género y aunque se caracterice por una estética diferente en las líneas del torso, brazos y cabeza, emplea los fundamentos clásicos para la realización de los movimientos en los que intervienen las piernas. Así, personajes como Mariemma o Antonio, que han contribuido a salvar el prestigio de la danza clásica española, en piezas como la *Suite vasca* de Guridi o las *Suites de Sonatas del P. Soler* interpretadas por ambos bailarines respectivamente, imprimen otro aire a las danzas ya no sólo por el refinamiento de la música sino también por el ambiente académico que permite que las formas del baile se diferencien del puramente popular. Pero no sólo está presente la técnica del ballet clásico en la danza española, también las narrativas basadas en la literatura constituyen una fuente de inspiración para las creaciones coreográficas del baile español, al igual que sucediera con las temáticas de los ballets de repertorio.

El hecho de que alguien como Carlo Blasis, estudiara los movimientos, los analizase en función del conocimiento del cuerpo humano para diseñar una serie de ejercicios como entrenamiento del bailarín, ha sido el legado más importante que se ha aportado al mundo de la danza. A partir de aquí los fundamentos técnicos del ballet clásico han influido para crear un nuevo género: la danza contemporánea, y han estado presentes para desarrollar y evolucionar las formas del baile español. Presencias e influencias que transforman los géne-

ros creando, por tanto, nuevos ideales de danza.

Constituye nuestro cuerpo de estudio dos películas en las que se pone de manifiesto la presencia e influencia de la técnica clásica. La primera, perteneciente al género de la danza española, corresponde a una adaptación para televisión basada en la obra de Pedro Antonio de Alarcón, nos referimos a *El sombrero de Tres Picos* protagonizada por Antonio y su ballet. La segunda, de danza contemporánea, titulada *Evidentia* es un conjunto de coreografías pertenecientes a este género y cuya interpretación está a cargo, entre otros bailarines, por Silvie Guillem.

Seleccionamos para el análisis un primer fragmento correspondiente a *El sombrero de tres picos*, en el que observamos momentos de “paso a dos”, “solos”, y “partes de conjunto”. En el “paso a dos”, ambos intérpretes ejecutan los mismos movimientos aunque en simetría; éstos son “piqué arabesque”, “piqué attitude”, “deboulée”, “battement”, “tour l’air” es decir, pasos de la escuela clásica, combinados con los pasos de la escuela bolera española: “golpe y sostenido”, “rodzanes hacia dentro, destaque y cuna” o “tordín”. La particularidad es que de cintura hacia arriba se utiliza el braceo español, la expresividad y carácter del torso y cabeza propio de la danza española; y de cintura hacia abajo se utiliza la técnica de la danza clásica.

Los principios básicos de la técnica clásica empleados, entre otros, por la danza española son el *en dehors*, la verticalidad del eje axial, la colocación de la pelvis perpendicular al suelo y la adecuada alineación de los segmentos corporales. Si analizásemos fotograma a fotograma cada uno de los movimientos que realizan los bailarines en el “paso a dos”, se cumplirían estos preceptos. La técnica clásica es tan perfecta como la matemática, si las alineaciones de los segmentos corporales se conjuntan con la dinámica del movimiento, se consigue la idónea ejecución y coordinación del mismo. Esto se puede apreciar en la última secuencia de este primer fragmento, pues no sólo existe coordinación en los movimientos que individualmente realizan cada uno de los bailarines, sino también en los que simultanean como pareja.

Observamos además, que para ejecutar los saltos que realiza la intérprete femenina en su “solo”, es necesario el uso de la técnica clásica para conseguir una buena batería en los saltos boleros. No obstante esta coreografía realizada por Antonio “el bailarín”, cuenta con la presencia de pasos de la danza clásica, sobre todo, de aquéllos que sirven de enlace. Es indiscutible que para realizar estos movimientos con calidad, precisión y rapidez se requiere del entrenamiento de la técnica clásica aunque se imprima el carácter de la danza española.

En cuanto a los fragmentos de danza contemporánea seleccionados, corresponden a un “solo” y a un “paso a dos”; en el “solo” del bailarín se observa la ruptura total de la vertical, empleando para ello movimientos de contracción y extensión del torso, “abandono” controlado del movimiento de cabeza, libertad absoluta en el movimiento de los brazos (utilizando para ello todas las articulaciones de los mismos) y manos, “descontrol” estudiado de la pelvis cuyos movimientos oscilan en todas las direcciones, y uso del espacio en todos los planos y niveles. Además en secuencias sucesivas, el bailarín utiliza mucho la alternancia del *dehors-dedans*⁸ de las piernas, combinando posiciones como cuarta-séptima o quinta-sexta.

El hecho de mover la pelvis en todos las direcciones y dejarla “libre” consigue que las piernas realicen ese juego rico y variado de movimientos, en los que también se utilizan pasos de la técnica clásica como los *tombés*, *coupés*, *petits développés* e incluso saltos como los *brisé volé* o giros como los *tour l’air*.

Desde el punto de vista técnico, se destaca en este “solo” la agilidad y rapidez “in crescendo” del intérprete; el continuo rebote del bailarín sobre el suelo para dar la sensación de ligereza y fluidez; la importancia de todos los movimientos de cada uno de los segmentos corporales cuyo fin es la expresión; y la introspección del bailarín en un acto de escucha a todo su cuerpo.

En el siguiente fragmento, el “paso a dos” que interpreta la pareja de bailarines tiene un sen-

⁸ La creación de la sexta y la séptima posición se debe a Isadora Duncan.

tido más dramático que el “solo” que acabamos de describir; mientras que éste se centra en el movimiento por el movimiento en sí, aquél muestra el sentido y significado del movimiento para contar algo, una historia, o un hecho cotidiano. De ahí que se combinen movimientos dancísticos propiamente dichos con otros más teatrales o pantomímicos. Para ello, el lenguaje que utilizan los bailarines comprende desde movimientos de la técnica clásica como piruetas en *attitude* o *grand jeté* a la segunda, hasta los que están dentro de un estilo neoclásico, pasando por los gestuales o pantomímicos y llegar a los más contemporáneos.

Podríamos concluir afirmando que todas estas evoluciones requieren que el bailarín sea versátil para que pueda abordar las distintas técni-

cas de danza según el estilo que interprete, y conseguir así ese dominio del cuerpo capaz de aunar movimientos de distinta naturaleza que aparentan ser sencillos y parecen fluir con toda naturalidad.

Si para la danza española, la presencia de la técnica clásica es un soporte o herramienta cuyos principios ayudan a una buena ejecución de los movimientos propios de este género; para la danza contemporánea, la influencia de aquélla, ha supuesto abrir nuevos horizontes a la capacidad de expresar según otros ideales, así como la posibilidad de investigar nuevas formas de movimiento. Si Isadora Duncan no hubiese conocido el lenguaje de la danza clásica, tal vez no lo hubiera podido transgredir.

Bibliografía:

- Abad Carlés, Ana, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Música Alianza Editorial. Madrid, 2004.
- Arriazu, Santy, *Antonio el bailarín. Memorias de viva voz*. Ediciones B. Barcelona, 2006.
- Borrull, Trini, *La danza española*. Sucesor de E.Messeguer. Barcelona, 1946.
- A.H. Franks, *El ballet en el siglo XX*, AHR Editorial. Barcelona, 1955.
- Baril, Jacques, *La danza moderna*, Ediciones Paidós Técnicas y Lenguajes Corporales. Barcelona, 1987.
- Guillot, Genevieve y Prudhommeau Germaine, *Gramática de la danza clásica*, Hachette. Buenos Aires, 2ª edición, 1974.
- Lifar, Serge, *Danza académica*, vol, 2, colección El David, ed. Escelier, 1955.
- Marrero, Vicente, *El enigma de España en la danza española*. Rialp. Madrid, 1959.
- Mariemma, *Mis caminos a través de la danza*. Fundación Autor. Madrid, 1997.
- Noverre, Jean Georges, *Cartas sobre la Danza y los Ballets*. Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.
- Puig Claramunt, Alfonso, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Montaner y Simón S.A. Barcelona, 1951.
- -----, *El arte del baile flamenco*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 1976.
- Reyna, Ferdinando, *Historia del ballet*, Ediciones Daimon. Barcelona, 1981.
- Salazar, Adolfo, *La danza y el ballet*, Fondo de Cultura Económico, México, 1998.
- Salama Benarroch, Rafael, *Rosario, aquella danza española*. Ediciones Manigua. Granada, 1997.