

Recibido: 03/07/2013

Aceptado: 25/07/2013

**PROPUESTA DEL USO DEL SOFTWARE E-LAN PARA EL ANÁLISIS
COREOGRÁFICO: LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA DE NIJINSKY**

**PROPOSED USE OF E-LAN SOFTWARE FOR ANALYSIS
CHOREOGRAPHY: THE RITE OF SPRING BY NIJINSKY**

Dra. M^a Carmen Giménez Morte

Conservatorio superior de danza de Valencia.

Licenciada en Historia del Arte y Doctora en Filosofía.

Titulada en Danza Contemporánea y en Danza Clásica.

Christine Cloux

Conservatorio superior de danza de Valencia. Bailarina. Coreógrafa

Jesús Serrano Martí

Conservatorio superior de danza de Valencia. Pianista acompañante de danza y compositor de músicas para danza y teatro.

RESUMEN

Este trabajo de investigación se inspira en la celebración del centenario del estreno en 1913 de *La consagración de la primavera* de Stravinsky con coreografía de Nijinsky. A través de este proceso se ha indagado en la personalidad del coreógrafo y como se reflejan sus vivencias en esta creación. Para analizar musical y coreográficamente esta obra se ha utilizado el programa informático E-lan, que se ha revelado como una herramienta válida para conocer el proceso creativo y su estructura. De este análisis obtendremos numerosos datos que nos ayudarán a una mejor comprensión de este ballet y cuyo uso permitirá descubrir las posibles estructuras de creación. Su aplicación en el ámbito educativo se presenta como una herramienta eficaz para abrir el campo de formación del alumno de danza respecto al análisis coreográfico y musical. Creemos que, desde la comprensión de la estructura musical, se puede alcanzar una mayor comprensión de la estructura coreográfica. La posibilidad de comprobar y visualizar, mediante el programa, los dos aspectos, el coreográfico y el musical, es un poderoso argumento para avalar este programa informático.

PALABRAS CLAVE: análisis, movimiento, Nijinsky, música, coreografía, E-lan.

ABSTRACT

This research is inspired by the centenary of the 1913 premiere of *The Rite of Spring* by Stravinsky with choreography by Nijinsky. Through this process has been investigated in the choreographer's personality as reflected his experiences in this creation. To analyze musical and choreographed this work we used the computer program E-lan, which has emerged as a valuable tool to learn about the creative process and structure. From this analysis we obtain numerous data that will help us better understand this ballet and its use to discover the possible structures of creation. Its application in education is presented as an effective tool to open the field of dance student training regarding choreographic and musical analysis. We believe that, from the understanding of musical structure, it can achieve a better understanding of the choreographic structure. The ability to check and display, the program, the two aspects, the choreographic and musical, is a powerful argument to support this software.

KEYWORDS: analysis, movement, Nijinsky, music, choreography, E-lan.

Introducción

Estas páginas surgen, como un pequeño fruto, de la investigación realizada durante el curso 2012-13 sobre el ballet de Nijinsky con música de Stravinsky titulado *La consagración de la primavera*, estrenado en 1913 por los Ballets Rusos de Diaghilev en el Teatro de los Campos Elíseos y que supuso un pequeño escándalo en la cultivada sociedad parisina. Precisamente, se cumple este año un siglo de su estreno en París y por ello han aparecido multitud de artículos de prensa en periódicos, semanarios y revistas especializadas para conmemorar este aniversario. Algunos de estos escritos tratan de ensalzar la radical novedad de la obra musical y destacan las versiones más importantes a lo largo de estos años, otros se centran en las diversas versiones coreográficas que han ofrecido al público creadores internacionales como Maurice Bejart, Martha Graham, Sasha Waltz, A. Preljocaj, y tal vez, la más conocida, la de Pina Bausch, entre muchas otras reposiciones coreográficas.

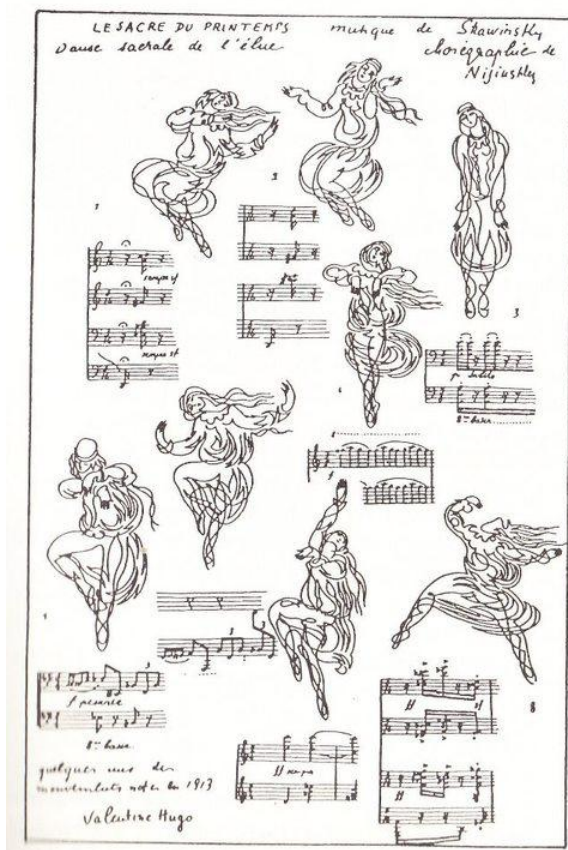


Fig.1. Algunos movimientos anotados en 1913 y fragmentos de la partitura musical.

Valentine Hugo.

Aunque el objetivo principal para el grupo de investigación formado por los profesores del Conservatorio Superior de Danza de Valencia que han escrito este artículo ha sido centrarse en una herramienta informática utilizada hoy en día para estudios culturales en general, y antropológicos y sociológicos en particular, otros objetivos secundarios han ido apareciendo a lo largo de la investigación. El grupo de investigación se forma cuando el Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana (ISEA) propone a sus profesores que justifiquen las horas dedicadas a la investigación, pues una de las tareas de la enseñanza superior es la investigación de sus docentes. Nos interesa averiguar la posible utilidad de programa E-Lan, desarrollado por el Max Planck Institute for Psycholinguistics en Holanda, para analizar la creación coreográfica y la variedad de relaciones que existen entre la danza y la música. Para ello, decidimos elegir una obra que reuniera una serie de características, es decir, que fuera emblemática en la historia de la danza del siglo XX, cuya calidad musical y coreográfica fuera indiscutible, que se haya versionado a lo largo de los años por otros creadores porque esto nos permitiría, en investigaciones futuras, poder realizar

comparaciones entre ellas, que haya permanecido fiel a los movimientos coreográficos y puesta en escena de su estreno con una transmisión directa entre una generación y otra, y de la que se pudiera obtener una grabación audiovisual de máxima calidad para que el análisis detallado del movimiento fuera óptimo. Una de las obras que cumplía estas condiciones era *La consagración de la primavera* de Nijinsky, y a partir de ahí comenzó la labor de búsqueda de información sobre las relaciones entre sus tres grandes creadores, Stravinsky, Nijinsky y Roerich, quien se ocupaba de los decorados y vestuario de los bailarines.

Los objetivos secundarios se centraron, por un lado, en encontrar relaciones entre la estructura musical y la estructura de frases de movimiento, y en segundo lugar, en descubrir la aplicabilidad del programa E-lan para profundizar en la creación de un sistema global de análisis del movimiento que permitiera aplicar los mismos códigos de análisis para cualquier obra de danza escénica, pero este objetivo necesitaría de una intensa planificación a largo plazo y posiblemente de un número mayor de investigadores dedicados a ello. Estos objetivos secundarios quedaron finalmente para otras investigaciones futuras.

No se pretende narrar exhaustivamente las posibilidades que proporciona este software para el análisis del movimiento o de la música, sino, simplemente, mostrar la utilidad de esta herramienta para demostrar conceptos, ideas, relaciones entre los elementos y conclusiones que pueden permanecer ocultas a la mirada del receptor de la obra pues el goce de la experiencia estética le puede impedir establecer estas relaciones entre los elementos que percibe. Es posible que también tenga utilidad para los creadores pues puede ayudar a descubrir relaciones entre diferentes elementos de movimiento y sobre todo, a generar estructuras de frases coreográficas y de unidades mínimas de movimiento creadas expresamente para la obra de danza.

La flexibilidad a la hora de encontrar una utilizad concreta para esta herramienta informática es una de sus mejores cualidades para implantar su uso en las aulas del grado superior de danza, sobre todo en la materia de Análisis de obras coreográficas, como lo demuestra su práctica durante el segundo semestre del curso 2012-13 en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia. Otra muestra de esta utilidad la podemos encontrar en la comunicación realizada por Fabrizio Meschini, alumno de la asignatura “Análisis de procesos creativos y teorías de la composición” impartida por Rosario

Rodríguez y Carmen Giménez en el máster de música de la Universidad Politécnica de Valencia, donde se ha iniciado en el manejo del E-lan para analizar la danza. Ha leído la comunicación “Música, energía y desplazamiento: un experimento de música y coreografía”, tutorizado y firmado por el profesor de la Universidad Politécnica de Valencia Blas Payri, en el encuentro “Lo sonoro en el audiovisual: estado de la cuestión”, presentada en la Universidad de Alicante en el mes de junio de 2013 dentro de la sección “Música para la imagen” del 10º Festival de Cine de Alicante, con la colaboración de la Escuela Politécnica Superior de Alicante.

La justificación de este proyecto de investigación se fundamenta en su objetivo principal, es decir, hacer un análisis de la obra aplicando un software disponible para confirmar o no la pertinencia del E-lan para el análisis de la danza contemporánea de hoy en día. Aunque inicialmente se tuvo que localizar y seleccionar los materiales adecuados para este análisis, es decir, búsqueda en los antecedentes bibliográficos sobre el tema en textos creados por personalidades con un perfil interpretativo, pedagógico y coreográfico de la danza moderna, tanto norteamericana como europea y de mitad del siglo XX. Los textos de Doris Humphrey, Mary Wigman, o Rudolf Von Laban fueron los que consultamos en una primera fase de la investigación, posteriormente la reflexión sobre nuestros intereses nos obligó a indagar en otros textos sobre composición coreográfica más recientes. Hay que destacar que se ha demostrado sobradamente que estas herramientas o instrumentos son eficientes para el análisis de creación de la danza moderna basado en técnicas de movimiento muy precisas y en la creencia de que se puede enseñar a componer obras de danza. Aunque tal vez, no sean los más adecuados para las nuevas propuestas escénicas de las últimas décadas.

Desde los 70 la estructura de las obras ha roto los esquemas compositivos precedentes, y la nueva composición se acerca a otras artes como la performance, la video instalación, el video danza, e incluso algunas artes plásticas. Es posible que los instrumentos de análisis utilizados para la obra de danza no sean tan eficientes como antaño y han aparecido otros referentes textuales de la composición y el análisis de la danza como Patrice Pavis, Erika Fishcher-Litche, Jacqueline Smith-Autard... que se acercan desde otras disciplinas como el arte dramático, la sociología, la semiología, el psicoanálisis o la antropología. Estos textos han sido de utilidad para esta investigación ya que tratan la obra artística como “un artefacto en el mundo” que posee una coherencia en si mismo debido a su estructura compositiva.

Actualmente, las fronteras entre las artes se han difuminado, incluso en la creación de cada obra por un mismo artista o coreógrafo, y por lo tanto, hay que probar nuevos instrumentos de análisis del movimiento y de la organización de los elementos de la puesta en escena que resulten más eficaces para favorecer tanto la comprensión de la estructura de la pieza, es decir, qué elementos de composición se han empleado, como para facilitar la interpretación por parte del espectador. Tanto en la danza moderna como en la danza académica, es decir, en las creaciones coreográficas donde se emplea una técnica de danza establecida y conocida como lenguaje de movimiento, el espectador entendido puede reconocer cada uno de los pasos y establecer comparaciones entre diferentes interpretaciones o entre versiones diferentes de una misma obra. No sucede lo mismo con la danza contemporánea, pues cada creador o grupo construye nuevos movimientos, nuevos materiales de construcción de la obra, nuevas “palabras” inéditas hasta ese momento, que van construyendo frases coreográficas, secuencias y escenas con su propia gramática. De este modo, al analizar las puestas en escena de la danza contemporánea, hay que seleccionar las unidades mínimas de movimiento describiendo las acciones que se realizan como si se analizaran materiales textuales concretos, es decir, un nuevo lenguaje creado especialmente para esa coreografía.

Estos fundamentos sobre la evolución del análisis coreográfico nos llevaron a elegir tanto la obra como el software. A partir de la toma de estas decisiones iniciales se comenzó el trabajo de investigación para elegir la versión de la coreografía de Nijinsky

de entre todas las catalogadas y se eligió la del Ballet del Teatro Mariinsky.



Fig.2. Instantánea de la actuación del Joffrey Ballet en 1987.

La búsqueda coreográfica de Nijinsky

Vaslav Nijinsky se recuerda sobre todo como un excepcional bailarín, dotado de unas habilidades extraordinarias y con una brillante técnica que sorprendió al público de su época. Esta visión simplifica el personaje de Nijinsky de una manera excesiva, enfatizando sus aspectos interpretativos e ignorando todo lo demás. En la abundante documentación sobre los Ballets Rusos se menciona sobre todo lo anecdótico de su vida artística, se supedita casi siempre a la figura de Diaghilev y cuando se le evoca, se menciona sobre todo su enfermedad mental. Evidentemente se habla de sus creaciones coreográficas, pero quizá por su escasa cantidad o por ser obra de un bailarín extraordinario, no se les da el tratamiento de corpus coreográfico y se valoran sobre todo como excepcionales fogonazos de creatividad.



Fig.3.Fotografías de *Juegos*, *Till Eulenspiegel* y *La siesta del Fauno*.

En la investigación se ha querido destacar la labor coreográfica de Vaslav Nijinsky y su compleja personalidad, íntimamente relacionadas. Aunque fuera de corta duración y productor de tan solo cuatro obras, *La Siesta del Fauno*, *Juegos*, *La consagración de la primavera* y *Till Eulenspiegel*, su legado ha sido precursor de la evolución del arte coreográfico durante el siglo XX. Su genialidad proviene de los conflictos internos que lo acompañan desde su más tierna infancia. Su búsqueda artística no puede resumirse a una investigación de nuevas formas coreográficas, parte de un malestar vivencial que

está presente a lo largo de toda su vida y que se manifiesta cada vez con más intensidad en su trabajo.

Nijinsky se forma en la Escuela del Teatro Imperial de San Petersburgo donde pronto se evidencia lo diferente que es del resto de sus compañeros. A lo largo de su aprendizaje destaca rápidamente y se convierte en un intérprete único. Su extraordinaria carrera artística es también excepcionalmente corta, interrumpida en seco por sus episodios psicóticos. Su identidad, sus carencias afectivas, su necesidad de reconocimiento están presentes en su progresión como estudiante, su desarrollo como bailarín y su búsqueda de expresión propia a través de la coreografía. *La consagración de la primavera*, el título objeto de este estudio es quizá la obra que mejor refleja esta búsqueda.

En este año 2013 se celebra el centenario de la creación de esta obra devenida legendaria. Presentada por vez primera en el Teatro de los Campos Elíseos de París el 29 de mayo 1913 y hoy reconocida como una obra maestra, la *Consagración* ha recobrado su lugar en el gran repertorio después de una larga ausencia tras su escandaloso estreno. Los ojos, los oídos y la sensibilidad del público de la “Belle Époque” no estaban preparados para encajar esta obra, demasiado moderna tanto musical como coreográficamente. El público parisino estaba acostumbrado a las coreografías de Los Ballets Rusos que lo transportaban a mundos exóticos, oníricos y fantásticos. Esa tarde los espectadores se encontraron con todo lo opuesto a lo que habían visto hasta ese momento, una representación de la Rusia pagana en un rito de sacrificio. El impacto fue tan fuerte que la música de Igor Stravinsky provocó murmullos en la sala desde sus primeros acordes. Y cuando se levantó el telón sobre los bailarines que ejecutaban movimientos y gestos espasmódicos y frenéticos en acorde con el ritmo “imposible” de la partitura, empezó entre el público una batalla verbal que llegó incluso a la violencia física. A pesar del tumulto que impedía a los bailarines oír la música, la obra continuó durante sus 33 minutos de duración con Vaslav Nijinsky gritando las cuentas desde las cajas del escenario.



Fig.4.Fotografía de *La consagración de la primavera*.

En su coreografía, Nijinsky utilizaba gestos que difícilmente se podían reconocer como pasos de baile. Su búsqueda coreográfica se puede interpretar como una rebeldía personal a su éxito como extraordinario intérprete de piezas clásicas. Trabaja a partir de su necesidad de cambiar la danza, da la espalda al baile virtuoso, que busca encantar con “la gracia por la gracia”, movido por la idea de encontrar en las fuentes sagradas de la danza “las raíces del movimiento”.

Este proceso se gestó en tensos ensayos durante los meses de creación previos al estreno. Los movimientos que inventaba Nijinsky iban en el sentido contrario de todo lo que acostumbraban a ejecutar los bailarines de la compañía de los Ballets Rusos. Los pasos y los movimientos les exigían cambiar totalmente sus referencias técnicas y su postura del *en dehors* por el *en dedans*, que consistía en posicionar los pies hacia dentro. Además debían recepcionar sus saltos sin flexionar las rodillas, lo cual provocaba a menudo lesiones y cefaleas. Si los movimientos eran difíciles de bailar, la música lo era más aún. La partitura de Stravinsky era de una gran complejidad para el oído de los bailarines y también para el de Nijinsky, razón por la cual Diaghilev envió a Nijinsky y a su hermana Bronislava a Ginebra a la escuela de *Eurythmie* de Emile Jaques Dalcroze de la cual volvieron con una de sus discípulas, Marie Rambert, para que ayudase en las cuentas musicales y asistiese a Nijinsky durante los ensayos. La exigencia de Nijinsky

era tal que en alguna ocasión suspendió las repeticiones, esperando a ver los colores de los trajes de Nicolas Roerich. Se preocupaba por el juego cromático en relación a los conjuntos del cuerpo de baile. En efecto, este ballet es una explosión de colores, donde cada grupo de individuos se reconoce según el color de su traje. Círculos de colores formados por los bailarines que se convierten en danzas rituales de la Rusia pagana en honor a la naturaleza y la fertilidad de la tierra. La construcción de la infraestructura del ballet es muy geométrica, más primitiva que los diseños compositivos de su imperial predecesor, Marius Petipa, pero no menos precisa.

En cualquier momento de la obra, la geometría de los gestos y la forma de los grupos están unidos de manera orgánica a las figuras de base, es decir a la configuración global de los bailarines en el escenario. En su método de composición, Nijinsky parece haber trabajado en primer lugar sobre los individuos y después sobre los pequeños grupos para por fin componer el conjunto como un todo, amplificando en configuraciones de masas las posturas y los gestos de un bailarín aislado. Los pies *en dedans* y el cuerpo encorvado de la Anciana están reflejados por los compactos grupos de hombres encorvándose y por las mujeres de rodillas cuando se levanta el telón. Un principio circular unifica todo. Las posturas son angulares, pero giradas hacia el interior ;así, en detrimento de su línea cortante, el movimiento prolonga la redondez de las colinas y las lomas del decorado de Roerich.

Con su hermana Bronislava Nijinska, Vaslav trabaja la parte de la coreografía de *La Danza Sagrada. La Elegida*. Cuando tenían el trabajo ya avanzado, Bronislava se queda embarazada y no puede bailar el papel. La sustituye entonces otra bailarina, Maria Piltz, que se debe enfrentar al papel súbitamente, no sin dificultad. En el solo de *La Elegida*, sus movimientos expresan su intento de escapar del círculo de las Amazonas y del de los Ancianos dando vueltas como para romper los anillos que la encierran. Gira para elevarse por los aires, intenta huir con saltos frenéticos. Para ello se debate como una heroína para liberar su comunidad de la angustia cósmica.

El paroxismo que alcanza con sus visiones y sus movimientos significan paz y abundancia para el año que llega. Los saltos finales del solo se transforman en saltos gíricos, los *coupés-jetés* son puntuados de temblores espasmódicos.

En su coreografía, Nijinsky utiliza la repetición de los mismos movimientos hasta la saciedad, con la intención quizá de llevar los cuerpos de los bailarines a un estado físico

cercano al trance. Esta manera tan primitiva y un tanto animal de representar la obra provoca escándalo en algunos y admiración en muchos otros. En ambos casos se trata del eterno conflicto entre los Antiguos y los Modernos. Sólo algunos artistas como Valentine Gross, Bakst, Jean Cocteau, Nicolas Roerich y ciertos fervientes admiradores como el Príncipe Volkonsky se maravillan.

Nijinsky acaba agotado, también se siente solo, como casi siempre desde su infancia. Diferente por su lengua y su cultura de la sociedad y el público que lo ha aupado al éxito, solitario frente a las intrigas de un entorno manejado por su mentor Serge Diaghilev, continúa hacia adelante, como un funambulista que no puede parar a riesgo de caer, su búsqueda alucinada del sentido sagrado de la danza.

El programa E-lan como herramienta para el análisis musical

El programa informático E-lan se ha mostrado como una herramienta muy útil para describir y desarrollar la estructura musical de *La consagración de la primavera*. Hemos podido mostrar los aspectos fundamentales de la forma compositiva, tanto desde un punto de vista general, como desde la descripción de una escena en particular. En nuestro caso, la elección ha sido la escena final de la obra, es decir, la *Danza Sagrada de La Elegida*. También hemos realizado un análisis musical de cada una de las escenas, así como una descripción de las características más representativas de la música de Igor Stravinsky.

Este programa te permite delimitar cada una de las partes y escenas que integran la obra, y cuándo empieza y termina cada una de ellas. De esta forma, hemos podido observar, mediante la reproducción del archivo de video, cómo van sucediéndose escena tras escena y cómo vamos reconociendo las descripciones y características que hemos definido de cada una de ellas. Todos estos datos que se ofrecen acabarán siendo reflejados en sendas estadísticas, donde se manifestarán la variedad y las coincidencias existentes.

Para la exposición y descripción de la estructura musical de esta obra hemos utilizado tres archivos del programa, a saber: el primero, perteneciente a la primera parte, llamada La adoración de la tierra; el segundo, el que corresponde a la segunda parte, cuyo nombre es El sacrificio; y finalmente, un tercero correspondiente con *La Danza*

Sagrada. La Elegida. Dentro de la primera parte, hemos señalado cada una de las escenas que integran esta sección: *Introducción, Danza de los adolescentes, Juego del rapto, Rondas de primavera, Juego de las tribus rivales, Cortejo del Sabio, Adoración de la tierra y Danza de la tierra.* Y hemos descrito y analizado las características más importantes desde el punto de vista compositivo. Hemos realizado el mismo trabajo con la segunda parte, que incluye las siguientes escenas: *Introducción, Círculos misteriosos de los adolescentes, Glorificación de la Elegida, Evocación de los ancestros, Acción ritual de los ancestros y Danza sagrada. La elegida.* Y finalmente, en el tercer archivo se ha realizado un análisis más pormenorizado y exhaustivo de la *Danza Sagrada. La elegida*, donde se destacan con más evidencia las características musicales del proceder compositivo de Igor Stravinsky.

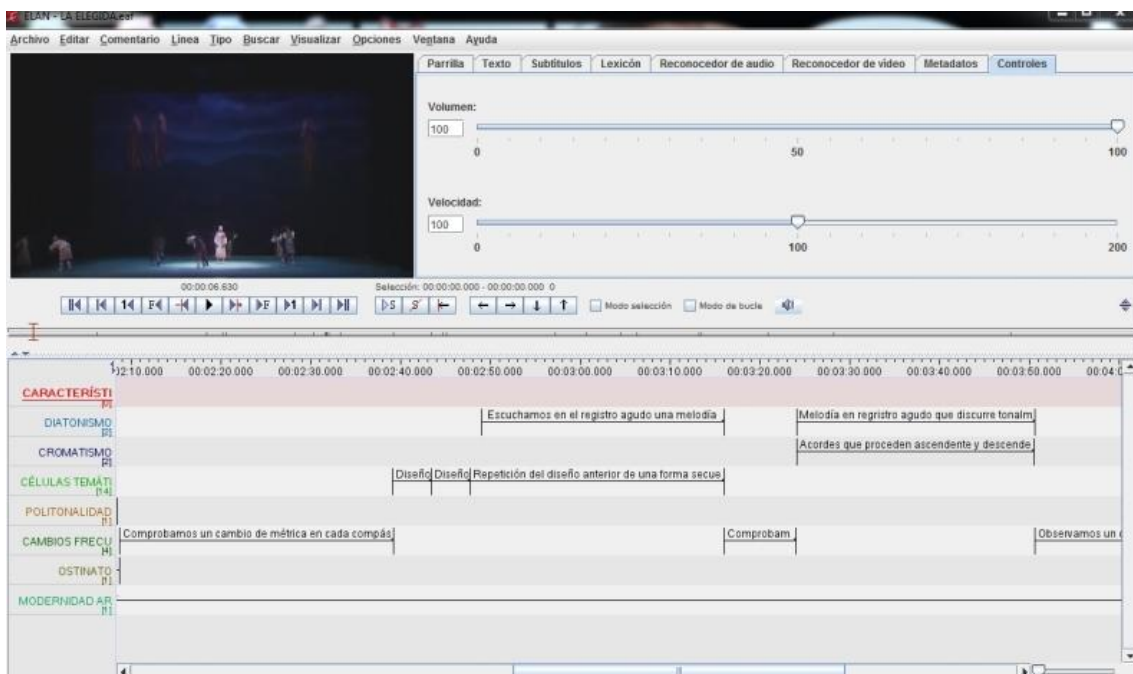


Fig.5. Archivo Elan correspondiente a *La Danza Sagrada. La Elegida*

Como comprobamos en la imagen, podemos observar, en primer lugar, en columna izquierda, las características musicales que queremos destacar: uso preferente del diatonicismo, utilización menos frecuente del cromatismo, elección de células temáticas simples o temas no complejos, uso frecuente de la politonalidad, cambios frecuentes de métrica y uso de la polirritmia, la repetición (ostinato) como medio dramático, y finalmente, la sensación de modernidad. A continuación, y bajo la regla del tiempo, hemos ido señalando en que momentos se refleja dicha característica, y cómo se repite en el total de la escena. También añadimos un comentario que explica todo aquello que

sea de resaltar, para así conseguir una mejor comprensión del contenido. Cuando este comentario sea coincidente con otros en su misma línea y característica, esto se verá reflejado en las estadísticas finales, dándonos una media en números de la estructura y forma de la escena. Así, cuando reproducimos el archivo de vídeo que observamos en la parte superior, podemos ver como se desliza la información de las características musicales, comprobando en el tiempo, como movimiento y música se van estructurando de una forma coincidente.

Hay que señalar que hemos realizado un análisis musical amplio, destacando las diferentes secciones que integran esta escena, y no realizando un microanálisis que, evidentemente, nos daría un resultado más rico y más profuso. Pero para una inicial comprobación de la utilidad del programa creemos que nuestra propuesta es más que suficiente. Esta forma de analizar nos ha ofrecido la posibilidad de comprobar la correspondencia de estas secciones musicales con la estructura coreográfica. Es ésta una de nuestras principales premisas: comprobar y demostrar la coincidencia entre las estructuras de movimiento y música.

Toda la información que hemos incorporado al archivo del programa se nos ofrece en forma de estadísticas, exportable en diferentes formatos. En concreto, hemos optado por el formato Excel por su claridad y su presentación gráfica.

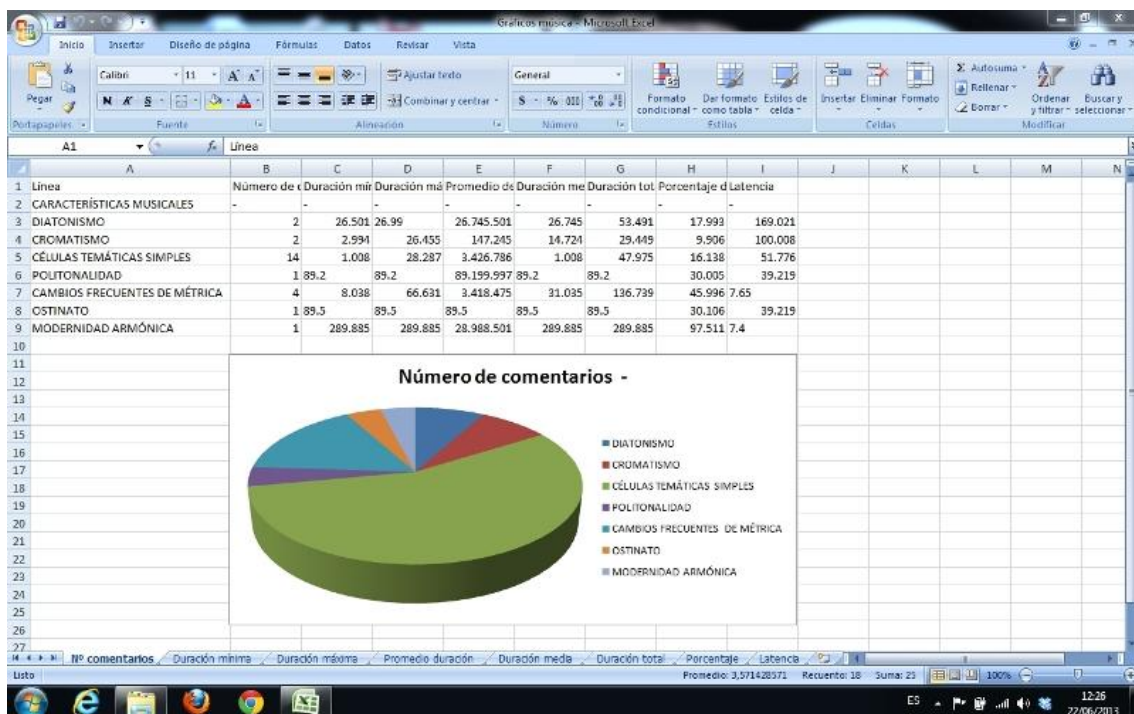


Fig.6. Archivo en formato Excel que nos presenta las estadísticas de *La Danza Sagrada. La elegida*.

En la columna de la izquierda nos aparecen las características musicales que hemos destacado en la escena, mientras que en las columnas verticales observamos diferentes parámetros que el programa muestra, como son el número de comentarios, o la duración mínima y máxima de cada característica. Debajo de cada columna obtenemos el parámetro numérico que ha calculado el propio programa. En el caso de esta imagen, se ofrecen las estadísticas correspondientes al campo “Número de comentarios”, es decir, cuántas veces dicho comentario aparece durante la totalidad de la escena. En este caso concreto, la característica musical más utilizada corresponde a la titulada “Células temáticas simples”. Dicha característica no lo es sólo de esta escena, sino que es un procedimiento compositivo característico en Stravinsky.

Análisis de movimiento de *La danza sagrada. La elegida con E-lan*

La modernidad de la obra coreográfica de Nijinsky para la partitura del ballet de Stravinsky *La consagración de la primavera*, reside en la generación de movimientos nuevos que no estaban catalogados como pasos de danza de alguna técnica académica conocida en esos momentos. Esta característica es propia de la danza contemporánea, pero en 1913 cuando se estrena en París, la danza contemporánea todavía no existe. Esta es una de las razones que otorgan a esta obra la consideración de pionera o precursora de la filosofía y la poética de la danza de hoy en día. No hay que olvidar la ayuda que supuso para Nijinsky los conocimientos del método Dalcroze¹ de Marie Rambert, una de sus ayudantes en la creación de esta pieza coreográfica. Pero en este momento concentramos la atención en la obra entendida como unidad artística, tratando de descubrir su estructura, y nos centramos en la relación entre el movimiento y la música. Por tanto, no nos vamos a ocupar de las posibles influencias que generaron el movimiento peculiar de *La consagración de la primavera*.

¹ Emile-Jacques Dalcroze (1865-1950). Sus investigaciones parten de una reflexión sobre la enseñanza de la música a través de la integración corporal de los elementos rítmicos. El ritmo consiste en movimientos y sus interrupciones, caracterizándose por la continuación y la repetición, y sobre todo, el ritmo es expresión individual no impuesta y está estrechamente ligado con el gesto. Sus enseñanzas se basan en una mejora de los comportamientos psicomotores, valora la economía de la energía en el movimiento y la rapidez de reacción en el individuo. Su filosofía se basa en la integración de la dualidad de espíritu y materia a través de la música. Extrae los elementos de su creación en el sueño, la improvisación, la intuición y la experiencia personal, anticipándose a las ideas creativas de principios del siglo XX de las vanguardias artísticas y de los pioneros de la danza libre.

Una vez seleccionado el fragmento del solo femenino final titulado, *La elegida*, el primer paso consistió en crear unidades mínimas de movimiento que van conformando la estructura coreográfica, es decir, la descripción del movimiento en las llamadas “líneas” en el programa E-lan. Por ejemplo, si en determinado momento se realiza una acción, como puede ser “temblar”, esta acción quedará reflejada con la creación de una “línea”. De este modo, cada vez que se realiza esta acción estamos anotando el tiempo en el que comienza, en el que termina, y su duración. En este caso concreto, “temblar” empezaría en el segundo 40,010 y terminaría en el segundo 52,830 del fragmento de *La elegida*.

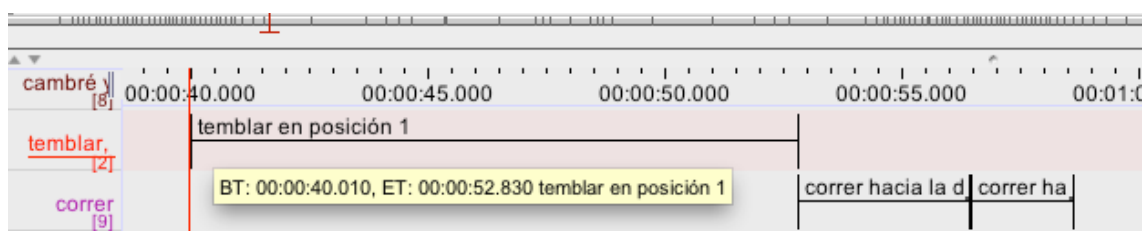


Fig.7. Archivo de E-lan: tiempo y comentario de línea.

También se puede apreciar encima de la línea que marca la duración de la acción, una frase que dice “temblar en posición 1”, a esto se le llama “comentario” y permite realizar cualquier tipo de descripción u anotación que ayude a identificar varios movimientos o cambios de brazos, de dinámicas o de dirección, en fin, lo que sea necesario, cuando se realiza la misma acción, paso... por ejemplo, en el caso de la línea “movimiento de brazos” se han anotado 7 “ocurrencias”.



No	Tipo1 : default-It
	movimiento brazos
1	con rodilla derecha en el suelo, brazos estirados por 2° arriba y abajo alternativamente
2	caer y golpear el suelo con el puño
3	golpear el suelo con el puño cerrado
4	se levanta y cambré brazos abiertos
5	caer y golpear el suelo con el puño
6	golpear el suelo con el puño cerrado
7	caer y golpear el suelo con el puño




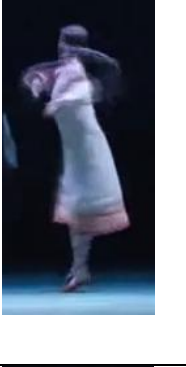
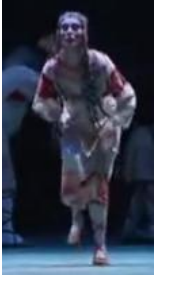
Fig.8. Ejemplos de comentarios de línea.







Esto quiere decir que se han hecho siete anotaciones, y podemos realizar varios comentarios como se puede apreciar a continuación: el 2, el 5 y el 7 se repiten: “caer y golpear el suelo con el puño”, mientras que el 3 y el 6 se describen como “golpear el suelo con el puño cerrado”. Estos comentarios nos permitirán reconocer fácilmente las repeticiones o patrones de movimiento que aparecen a lo largo de esta coreografía y que van a ir organizando las frases de movimiento, y con ello, la estructura de la coreografía y su relación con la música.


El criterio que se ha seguido para diferenciar las nuevas ordenaciones corporales que se repiten a lo largo de la estructura compositiva de la danza se basa en tres pilares fundamentales: las acciones, las figuras y la semejanza con algunos pasos de danza académica que pueden reconocerse a través de su descripción. Esos criterios se han colocado en la columna de la izquierda. En la segunda columna titulada “Descripción del movimiento” se han anotado las descripciones que conforman las “líneas”, como se puede apreciar en el cuadro siguiente. En la tercera columna aparece la imagen de cada una de las descripciones o líneas, y en la cuarta, el número de repeticiones a lo largo del

fragmento. En la última columna aparecen los comentarios de cada línea o descripción del movimiento.

CRITERIOS	DESCRIPCIÓN DEL MOVIMIENTO (LÍNEAS)	IMÁGEN	OCURRENCIAS	COMENTARIOS
ACCIONES	Salto con dos pies y rodillas dobladas detrás		77 veces	<ul style="list-style-type: none"> -al punto 1 con brazo izquierdo arriba y el derecho en 1° -brazo izquierdo a la 2° y el derecho en 1° -brazos 3° y 2° en espiral -brazos a la 2° con codos doblados -brazos a la 2° con codos doblados mientras cambia del punto 2 al punto 7 -cambio de dirección al punto 2, posición 1 -cuerpo punto 7 al punto 1, cabeza punto 1, brazos estirados delante arriba y abajo alternativamente, redondo delante -cuerpo punto 7 al punto 1, cabeza punto 1, brazos estirados delante arriba y abajo alternativamente -del punto 7 al punto 1, brazos estirados delante arriba y abajo alternativamente.
	Salto con dos pies con rodilla doblada en alto		8 veces	<ul style="list-style-type: none"> -brazo izquierdo abajo y derecho arriba estirado -brazo izquierdo abajo y el derecho en 3° -brazo izquierdo en 3° y derecho abajo -brazo izquierdo delante y el derecho arriba estirado, cuerpo punto 2, cabeza punto 1 -punto 1, brazo izquierda abajo y derecho arriba -salto con brazos arriba -salto punto 2, cabeza punto 1

Temblar		2 veces	-temblar en posición 1 al punto 1 -temblar en posición 1 al punto 8
Correr		9 veces	-correr a la derecha y parar -correr a la izquierda y parar -correr hacia la derecha y posición 1 -correr hacia la izquierda y posición 1 -correr hacia la derecha y mirar de izquierda a derecha con torso -correr hacia la izquierda y mirar de derecha a izquierda con torso -correr hacia la derecha con brazos doblados y manos cerca de la cabeza
Movimiento de brazos		7 veces	-caer y golpear el suelo con el puño -se levanta y <i>cambré</i> brazos abiertos -golpear el suelo con el puño -con rodilla derecha en el suelo, brazos estirados por 2° arriba y abajo alternativamente
Vueltas sobre sí misma		13 veces	-hacia la derecha -gira sobre si misma saltando -salto y giro hacia la derecha -salto y giro hacia la izquierda -hacia la derecha en <i>manège</i> , brazos de 2° a 3° por espiral -salto y giro hacia la derecha termina en posición 3 -salto con giro a la derecha termina en posición 3 -salto con giro a la izquierda termina en posición 3
Patalear y golpear manos en muslos		3 veces	- al punto 1

	Pierna derecha patada delante		6 veces	-como ¼ de rond de jambe
POSICIONES	Posición 1		8 veces	-al punto 1 -al punto 1 temblando -al punto 1 y cambio de torso hacia el punto 8 con brazos de arriba hacia delante -al punto 2 -pies juntos, rodillas dobladas, mano derecha sujeta la cabeza y la izquierda bajo del codo derecho. Punto 2 el cuerpo, punto 1 la cabeza
	Posición 2		1 vez	-cuerpo redondo delante con mano izquierda en el suelo y brazo derecho estirado hacia el cielo
	Posición 3		8 veces	-pies <i>en dedans</i> , cuerpo redondo delante abajo, y brazos estirados cruzados hacia los pies -torso redondo delante con brazos cruzados abajo -torso redondo delante sin brazos cruzados -cambiando el torso de lado, subiendo los brazos por 3°, y terminando en la posición 3
PASOS	<i>Tombé</i> paso detrás atrás izquierda <i>cambré</i>		23 veces	-brazos redondos -brazo izquierdo con la mano al hombro y brazo derecho estirado delante
	<i>Cambré</i> y redondo		8 veces	-abre brazos en cruz con el <i>cambré</i> y con redondo brazo izquierdo delante en el suelo -brazo izquierdo mano al hombro y derecho estirado delante -brazos en 2° agitados en el aire y torso haciendo círculos -de rodillas brazos a la 2° -se levanta y <i>cambré</i> brazos abiertos

	<i>Pas de chat en dedans</i>		13 veces	<ul style="list-style-type: none"> -a la derecha -a la izquierda - a la derecha con piernas estiradas -a la izquierda con piernas estiradas -a la derecha terminando en posición 3 -a la izquierda terminando en posición 3 -a la derecha con piernas estiradas y terminando en posición 3
--	------------------------------	---	-------------	---

Por otro lado, el programa E-lan permite pasar estos datos a texto y de ahí a una hoja de cálculo (Excel) para poder realizar gráficos de las ocurrencias, tiempo mínimo y máximo, promedio de duración, duración media, duración total, porcentaje de duración del comentario... de cada una de las líneas, o de todas juntas. A modo de muestra, el siguiente gráfico representaría la ocurrencia de cada una de las líneas, es decir, las veces que se repite cada una de las descripciones de movimiento. Y permite apreciar la riqueza del vocabulario coreográfico de Nijinsky para este fragmento de *La consagración de la primavera*.

En el gráfico circular aparecerá para cada una de las líneas el número de repeticiones inserto en la porción correspondiente, que se corresponde por color con cada una de las líneas. En este caso, se ha eliminado la línea que se refiere al “grupo” o cuerpo de baile ya que distorsionaría la proporción entre las demás líneas al permanecer siempre en escena mientras la bailarina que interpreta a la elegida está en el centro del círculo formado por el cuerpo de baile, a veces se convierten en un semicírculo, mientras que otras la rodean impidiendo incluso la visión de la bailarina que realiza el solo.

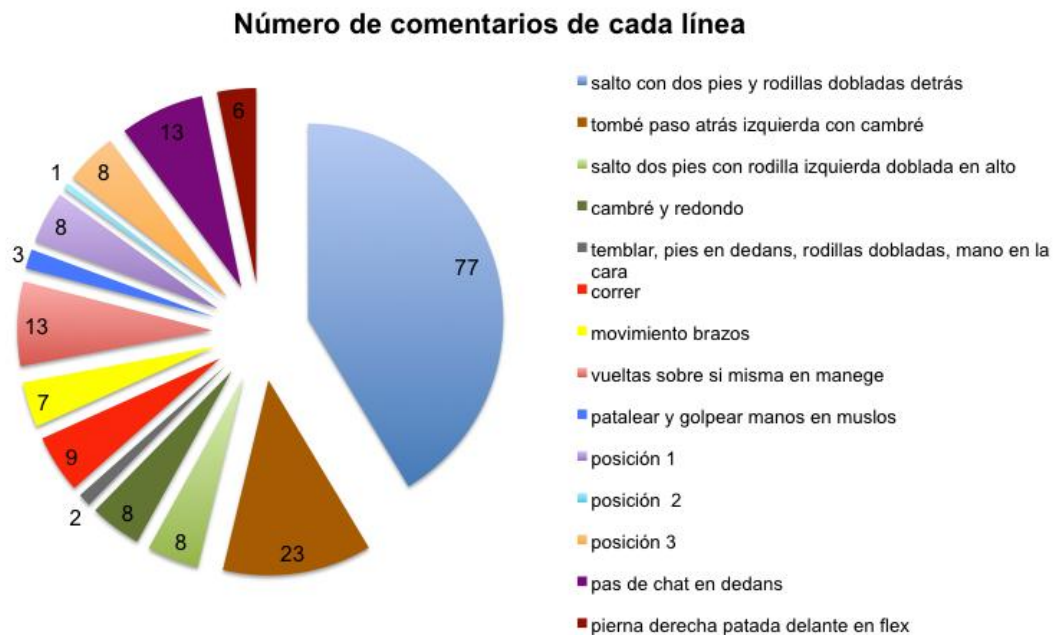


Fig.9. Gráfico del número de comentarios de cada línea de *La danza sagrada. La elegida*.

Otro ejemplo de gráfico y de su gran utilidad para deducir relaciones entre las estructuras coreográficas se encuentra en la siguiente tarta de porcentaje de la duración de los comentarios de la línea: “posición 1”, descrita como: pies *en dedans*, mano derecha sostiene la cabeza ladeada, y la mano izquierda se encuentra sosteniendo el codo derecho. Se ha añadido una foto para que se recuerde fácilmente la “posición 1”, aunque pertenece a un fragmento de la obra de Stravinsky diferente al que se está analizando.

Las conclusiones que se extraen de este gráfico se inician con la dirección de esta posición 1 respecto al espacio escénico, más de un 90% correspondería al punto 1, es decir, una gran proporción de dirección de frente al público. Y sólo se trabaja hacia dos puntos escénicos, hacia el 1 y hacia el 2. La segunda conclusión sería que en un poco más de la mitad del tiempo empleado en esta posición, la bailarina realiza a la vez la acción de temblar. Con estas dos apreciaciones podríamos describir esta posición como de frente al público y temblando la mitad del tiempo en la que se realiza.

Si combinamos los datos de estos dos gráficos que nos han servido de ejemplo, las conclusiones serían que la posición 1 se ha realizado ocho veces, dos de las cuales la bailarina temblaba, pero ya que el temblar ocupa aproximadamente la mitad del tiempo total de esta posición, se puede afirmar que esas dos veces que se tiembla se está

manteniendo esta acción mucho tiempo, concretamente, el minuto 0'40 al 0'55 y del 1'42 al 1'50.

POSICIÓN 1. Duración total de comentario

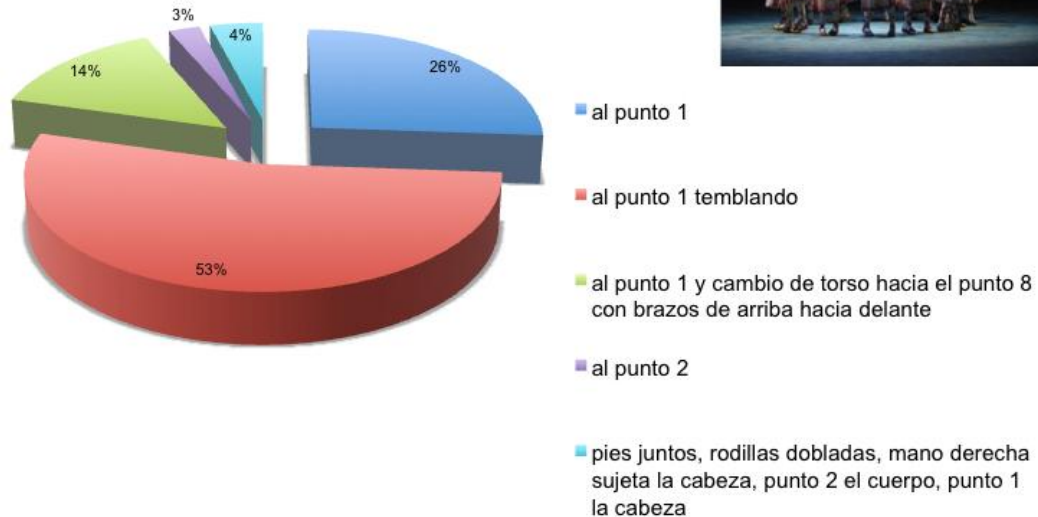


Fig.10. Duración total de los comentarios de la posición 1.

Por otro lado, el programa E-lan permite apreciar la estructura de la pieza coreográfica, como se aprecia en este ejemplo, respecto a la combinación de varias acciones, pasos o descripción de movimientos. En este caso es una combinación de las tres líneas que más ocurrencias tienen en todo el fragmento de *La Elegida*: salto con dos pies rodillas dobladas, *tombé* paso atrás izquierda con *cambré*, y salto con dos pies con rodilla izquierda doblada. Esta combinación entre tres líneas nos permite descubrir estructuras que se repiten a lo largo de la obra por tres veces y que se relacionan directamente con la estructura musical. El fragmento 1 del segundo 10 al segundo 40, prácticamente se repite con alguna variación (destacada en rosa) en la parte central con el fragmento 2 del minuto 2'10 al 2'40. También con un tercer fragmento del minuto 3'52 al 4'16.

Si salto con dos pies rodillas dobladas es A, *tombé* paso atrás izquierda con *cambré* es B, y salto con dos pies rodillas dobladas es C, la estructura del primer fragmento sería la siguiente secuencia:

CAAABAAABACAAABCAAAAAABAAABABAAAB

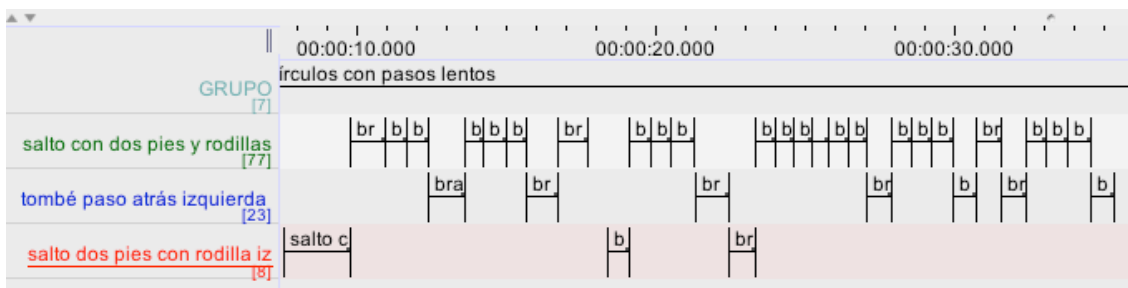


Fig.11. Archivo E-lan relacionando tres líneas. Fragmento 1.

La del segundo fragmento sería (con los cambios marcados en **negrita** y destacados en **rosa**):

CAAABAAABAAA**AAABC**AAAAABAAABABAAAB

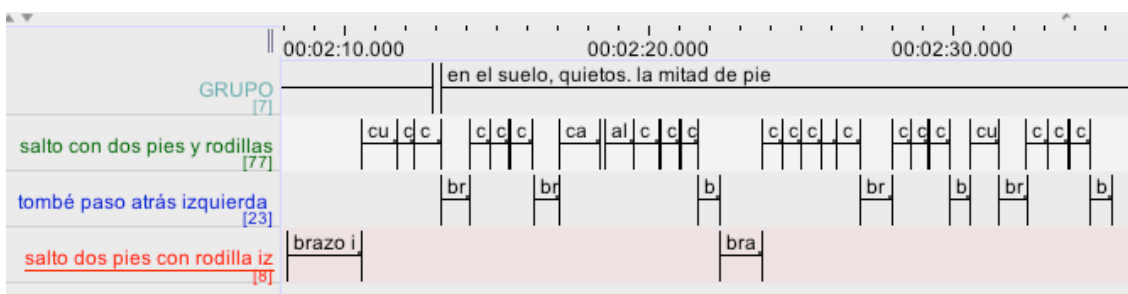


Fig.12. Archivo E-lan relacionando tres líneas. Fragmento 2.

Y la del tercer fragmento sería la siguiente_

BABAABAABABAAA**ABC**AA**C**AABAABA**A**BA

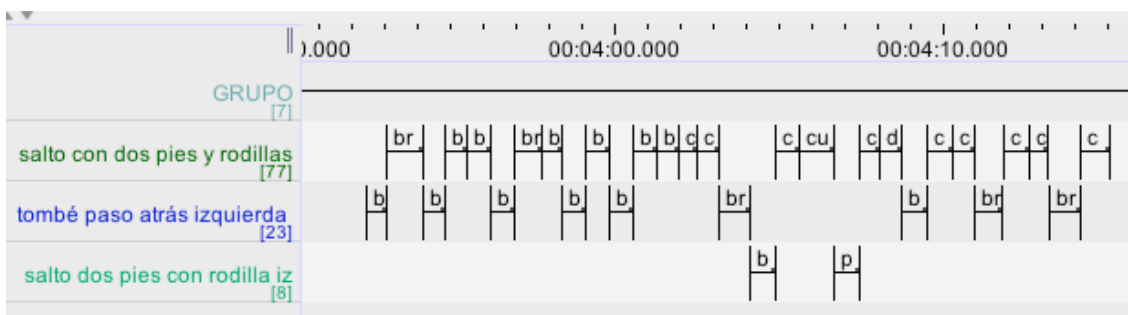


Fig.13. Archivo E-lan relacionando tres líneas. Fragmento 3.

En conclusión se podría afirmar que las estructuras de los tres fragmentos son similares con los siguientes cambios:

CAAABAAABACAAABCACAAAABAAABABAAAB

CAAABAAABA^AAAA^{ABC}AAAABAAABABAAAB

^BABA^AABA^BAAA^{ABC}AAC^AABA^BA^ABA

2 veces la A-B

A-C

AB-BA

BA-AB

C-A

C-B

2 veces BCA-ABC

Para futuras investigaciones se podría plantear la tesis de si el ordenamiento en el tiempo de las estructuras corporales creadas por Nijinsky sigue o no la estructura musical de la pieza de Stravinsky. Lo mismo podría hacerse comparando las estructuras de movimiento de las diferentes versiones coreográficas, más de cincuenta hasta hoy en día, estableciendo su relación entre ellas y con respecto a la estructura musical.

Conclusiones

Respecto a la estructura coreográfica y musical, la repetición es un recurso creativo característico de esta obra. Respecto a la creación de Nijinsky se demuestra su voluntad de cambiar los recursos convencionales de composición coreográfica y de utilizar el cuerpo como herramienta de expresión para romper con la “gracia” y el virtuosismo.

Comprobada la utilidad del programa informático Elan como herramienta para mostrar la estructura musical de La consagración de la primavera de Igor Stravinsky, así como para describir todo aquel aspecto musical que redunde en información sobre la obra, nos preguntamos que otros pasos podemos dar para aprovechar las posibilidades de este programa. Una de ellas, la más evidente, sería la de realizar un análisis más

pormenorizado, observando las diferencias y coincidencias entre la coreografía y la música.

Otra sería la de confrontar diferentes interpretaciones orquestales. También, y muy interesante, sería la de analizar, desde el punto de vista musical, la utilización de la música por parte de las diferentes versiones coreográficas, comprobando cuales son más fieles a la versión original de 1913 y cuáles no.

Creemos que, desde la comprensión de la estructura musical, se puede alcanzar una mejor comprensión de la estructura coreográfica. El poder comprobar y visualizar, mediante el programa, los dos aspectos, el coreográfico y el musical, es un poderoso argumento para avalar este programa informático. Su utilización en los diferentes ámbitos educativos no sólo nos llevará a un mejor conocimiento de la coreografía, sino también de la música, que para un alumno de danza es el aspecto más desconocido, sobre todo si hablamos de música contemporánea. También hay que decir que, en la medida que no nos pongamos límites a la información que queremos ofrecer, puede ser ésta una labor ardua y exigente.

De este modo, cumplimos con una de las características que definen a la investigación: la difusión de los conocimientos, experiencias y vivencias generados.

Bibliografía

- Adshead, J. Briginshaw. Hodgens, P. Huxley, M. (1999) *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia. Centre Coreográfico de la Comunitat Valenciana.
- Appia, A. (2000) *La música y la puesta en escena*, Madrid, ADE.
- Balanchine, G. (1988) Mason Francis. *101 Argumentos de grandes ballets*. Madrid. Ed. Alianza Editorial.
- Bernard, M. (2001) *De la création chorégraphique*. París. Centre national de la danse.
- Bettini, G. (1998) *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona. Gustavo Gili.
- Bobes Naves, M.del C. (2001) *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid. Arco Libros S.L.
- Buckle, R. (1979). *Diaghilev*. London. Weidenfeld & Nicolson.
- Craft, R. (1991). *Conversaciones con Stravinsky*. Madrid. Alianza Editorial.

- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid. Arco-Libros S.L.
- Fubini, E. (2004) *El S.XX: entre música y filosofía*. Valencia. Universitat de València.
- García Laborda, J. M. (1996). *Forma y estructura en la música del S.XX*. Madrid. Editorial Alpuerto, S.A.
- Ginot, I., Michel, M. (2002) *La danse au XX^e siècle*. París. Larousse.
- Humphrey, D. (1998). *Construire la danse*. París. L'Harmattan. Traducción : J. Robinson. (1^o Ed. *The Art of Making dances*. Charles F. Woodford y Bárbara Pollack. Rinehart and cia. 1959).
- Jacobsohn, R. E. (2006). *Spectacle vivant, spectacle sur support. Esthétique comparée des arts du spectacle*. París. L'Harmattan.
- Joseph, Ch. J. (2002). *Stravinsky and Balanchine*. London. Yale University Press. New Haven and London.
- Kahane, M. (1992). *Les ballets russes a l'opera*. París. Hazan Ed. Bibliothèque Nationale.
- Kaiero Claver, A. (2007). *Creación musical e ideologías: estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. Tesis doctoral
- Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del S.XX*. Madrid. Ediciones Akal.
- Martín Bermúdez, S. (2001) *Stravinski: Discografía recomendada-Obra completa comentada*. Barcelona. Ediciones Península.
- NIJINSKY, VASLAV. (1989). *Prélude à l'après midi d'un faune*. París. Ed. Adam Biro.
- (1991) *Journal de Nijinsky*. París. Gallimard Ed.
- (2003). *Diario*. Barcelona. Editorial Acantilado.
- Nommick, Y. Álvarez Cañibano, A. (2000). *Los ballets rusos de Diaghilev y España*. Madrid. Centro de Documentación de Música y Danza.
- Pastori, J. P. (1993). *Solei de nuit. La renaissances des ballets russes*. Laussane. Luce Wilkin Ed.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona. Paidós.
- Pérez, Mariano (2000). *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid. Ediciones Istmo, S.A.
- Robinson, J. (1981). *Elements du langage choregraphique*. . París. Vigot
- Sadie, S. (2000). *Diccionario Akal/Grove de la música*. Madrid. Ediciones Akal, S.A. Título original: *The Grove Concise Dictionary of Music*. Macmillan Press Ltd., London (1988).

Smith-Autard, J. M. (2005). *Dance composition*. London. A & C Blake. (originally published 1976)

Souriau, É. (1998). *Diccionario Akal de estética*. Madrid. Ediciones Akal, S.A. Título original: *Vocabulaire d'Esthétique*. Presses Universitaires de France. 1990.

Stravinsky, I. (2006). *Poética musical*. Barcelona. Acantilado (Quaderns Crema, S.A.). Título original: *Poétique musical*. The President and Fellows of Harvard College. (1942).

------(2005). *Crónicas de mi vida*. Barcelona. Alba Editorial, S.L. Título original: *Chroniques de ma vie*. Editions Denoël. (1962).

------(1975). *The Rite of Spring*. New York. Lyra Music Company.

Waehner, K. (1993). *Outillage choreographique. Manuel de composition*. París. Vigot.

VVAA. (1990). *La sacre du printemps de Nijinsky*. Paris. Cicero Ed. avec le Théâtres des Champs-Élysées.

REVISTAS

- Sola, A. Jouet, S. Lartigue, P. Charbonnel, A. (1980). Le Sacre du Printemps. L'Avant Scène. Número 3. Pag. 4-11, 12-14, 16-18, 23-39.
- Torja, M. (2013). La Consagración. Cien años de controversia. Por la Danza. Número 90. Pag.8-17

CATÁLOGOS

- Catálogo de la exposición “NIJINSKY. El payaso de Dios” organizada por el Ayuntamiento de Zaragoza en 1989.
- Catálogo de la exposición “NIJINSKY, un dieu danse à travers moi” organizada por el Musée Gallerie de la Seita. Paris 1989