

EL PROCESO CREATIVO DEL COREÓGRAFO: TEORÍA, PRÁCTICA Y TENTATIVAS DE ESTUDIO

*THE CHOREOGRAPHER'S CREATIVE PROCESS: THEORY, PRACTICE AND STUDY
ATTEMPTS*

IRINA NEFODOVA SKULSKAYA

*Asociación Internacional de Creación e Investigación Artística, Academia Nacho
Duato*

Resumen: El presente estudio está basado en ejemplos extraídos de la práctica teatral ubicada en el contexto histórico y creativo del ballet argumental europeo entre los siglos XIX-XXI y pretende analizar las rutinas profesionales del coreógrafo, explorar los sistemas de trabajo personal, etapas de la puesta en escena, fuentes de inspiración, premisas y contextos que determinan las trayectorias creativas. Mediante un conjunto de métodos extrapolados de diferentes áreas del saber se reconstruyen los mecanismos y condiciones de la conciencia creativa y de la personalidad artística; asimismo, se indagan las paradojas y modulaciones del proceso de composición de una obra coreográfica.

Palabras clave: proceso creativo del coreógrafo, método artístico, puesta en escena, fuentes de inspiración.

Abstract: The paper based on examples extracted from theatrical practice located in the historical and creative context of European ballet between the nineteenth and twenty-first centuries and aims to analyze the choreographer's professional routines, and examines the personal work systems, staging phases, inspiration sources, premises and contexts that determine creative trajectories. Through a set of methods extrapolated from different areas of knowledge, the mechanisms and conditions of creative consciousness and artistic personality are reconstructed, as well as the paradoxes and modulations of the process of composing a choreographic work.

Keywords: choreographer's creative process, artistic method, staging, inspiration sources.

INTRODUCCIÓN

LAS REFLEXIONES QUE SIGUEN A ESTAS líneas integran un vasto estudio sobre las prácticas creativas en el ámbito del arte coreográfico y representan una tentativa de investigación sobre las tareas profesionales vinculadas a la puesta en escena¹. El papel de cada participante es imprescindible en este camino, tanto el esfuerzo de los coreógrafos y de los bailarines, de los músicos y de los escenógrafos como de los gremios técnicos y de producción. Los críticos y el público aparecen en el momento del estreno para determinar el destino histórico de la obra y constituyen una fase importante en este proceso.

Es lógico que el tema de la creatividad y del proceso creativo² ocupa un lugar importante tanto en las reflexiones de destacados coreógrafos como en los estudios dedicados a la creación coreográfica. En la literatura autobiográfica, memorias, legado epistolar y entrevistas de los profesionales podemos encontrar abundantes menciones relacionadas con el método y sistema del trabajo creativo personal. Comparando numerosos ejemplos y revelaciones extraídos de la práctica teatral ubicada en el contexto histórico del ballet argumental europeo entre los siglos XIX-XXI hemos notado que los dos conceptos se refieren a realidades muy diferentes igual que en cualquier otro ámbito artístico como, por ejemplo, el proceso creativo del compositor o del dramaturgo³. Las

1 Nefodova Skulskaya, Irina (2018). Acerca del proceso creativo en el teatro coreográfico contemporáneo: *Las amistades peligrosas* de V. Turcu y L. Mujić, Ópera Nacional Eslovena (Maribor, 2014), tesis doctoral, UCM.

2 Según el diccionario de María Moliner [2000: 798], el significado original del verbo *crear*, que procede del latino *creare*, es hacer que empiece a existir una cosa, iniciar, forjar, formar en la mente, imaginar; producir una obra artística; representar con arte muy personal un personaje en el teatro. Por lo tanto, el significado del sustantivo *creatividad* es la facultad de crear algo en general y la capacidad para realizar obras artísticas y otras cosas que requieren imaginación. Además, M. Moliner señala la existencia de la raíz griega, «poe»: poema, poesía, poeta. Otros sinónimos y voces afines de este vocablo son: engendrar, establecer, dar existencia, fingir, fundar, idear, inventar, sacar de la nada. Organizar, parir, plasmar, producir, sacar, dar vida. Creación, génesis, hechura, parto. Hexamerón. Criatura, creatura, fruto, hijo, obra, producto, proyecto. Autor, creador, hacedor, padre. Paternidad. Creatividad, imaginación, ingenio, inventiva. La palabra *proceso* procede del vocablo latino *processus* y significa tanto progreso, marcha hacia delante, como conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial, y también, transcurso del tiempo [Moliner, 2006, vol.II: 780].

3 Véase: Nefodova Skulskaya, Irina (2018). *Tentativas para una teoría sobre el estudio del proceso creativo artístico*, www.impossibilia.com 2018/16

cuestiones en torno al proceso creativo del coreógrafo, en general, se enfocan de tres maneras:

- El método artístico entendido en un sentido amplio como sistema de labor creativa personal.
- En muchas ocasiones es entendido como sinónimo del proceso de composición de una obra coreográfica o de la puesta en escena.
- El trabajo personal relacionado con los procesos mentales que los psicólogos llaman *proceso creador*, «una experiencia privada, subjetiva del individuo» [Romo, 1997: 76].

Asimismo, entre otros componentes del proceso creativo del coreógrafo mencionamos la colaboración con los bailarines, el trabajo con el compositor, el dramaturgo y el equipo escenográfico. Además, merece la pena destacar las especiales premisas psicológicas o artísticas de la labor profesional, las fuentes de inspiración, las condiciones y tiempo de realización de un proyecto, etc.

Entre las pautas metodológicas que nos han servido en este trabajo citamos las bases estructurales establecidas en los estudios psicológicos a partir de los 1960 conocidos como «los modelos de las cuatro pes: *process, product, person, place*» [Rhodes, 1961; Mooney, 1962; Stuart E. Golann, 1963]; persona, proceso, producto y situación [MacKinnon, 1975]. Asimismo, hemos considerado la afirmación de Csikszentmihalyi (1988) acerca de que la creatividad está en un proceso dialéctico que se establece mediante la interacción entre el individuo, el campo y el ámbito. Otras ideas sumamente útiles han sido las siguientes: la desarrollada por Monreal [2000] en torno a la creatividad como un tipo de conducta humana; la definición propuesta por Romo [1997: 13] «la creatividad es una forma de pensar» y «pensar es crear» y la creatividad como «la novedad y la aportación» [Esquivas Serrano, 2004: 7].

Asimismo, ha servido de referencia el clásico modelo del proceso creativo con sus fases de preparación, incubación, inspiración y elaboración [Wallas, 1926]; además, el conocido esquema de la existencia de una obra musical que básicamente consiste en composición, interpretación y recepción [Ovsiankina, 2007], las propuestas relacionadas con el estudio sistémico del proceso creativo íntegro [Meylakh, 1980]

y las sugerencias sobre la exploración del proceso creativo por etapas descubriendo la aparición de la idea artística inicial y su multivariada evolución [Khrenov, 1980].

A continuación, para mostrar los esquemas de la labor creativa del coreógrafo y revelar los esenciales aspectos de su arte, basándonos en las fuentes publicadas y en las entrevistas realizadas para este estudio, procedemos con la observación de prácticas artísticas alejadas en el sentido histórico, estético y geográfico, intentaremos descubrir detalles esenciales del trabajo personal de varios creadores y definir las semejanzas y diferencias en los métodos de la composición coreográfica.

MÉTODOS CREATIVOS PERSONALES

The Concise Oxford Dictionary of Ballet [Koegler, 1987]⁴ señala la existencia de dos profesiones relacionadas con el arte de la composición dancística: el *ballet master* y el coreógrafo. El significado del primer término ha cambiado notablemente desde los tiempos de Baldassarino da Belgiojoso (1535-1587), considerado el primer coreógrafo en la historia de la danza, que en la corte francesa obtuvo el nombre de Balthasar de Beaujoyeux y creó en 1581 el *Ballet Comique de la Reine Louise*. De esta manera, el término señalaba a la persona que estaba encargada de los arreglos y producciones dancísticas y de componer la música para los *divertissements* en la corte o en el teatro. La definición actual más frecuente representa a un responsable de elaborar y controlar el horario de los ensayos diarios de la compañía, seguir con el trabajo de los coreógrafos y sus asistentes, entrenar a los bailarines y ayudarles en el aprendizaje de nuevos papeles, dirigir el proceso de preparación de las funciones, etc. [Koegler, 1987: 35]. Hay que decir que en muchas ocasiones, sobre todo en las compañías pequeñas y medianas, la misma persona compagina las responsabilidades de director artístico, *ballet master* y coreógrafo. El coreógrafo, según la misma fuente, es la persona encargada de crear la coreografía, el autor o el compositor de la danza [1987: 94].

4 Todos los materiales, títulos y citas que aparecen en el texto han sido traducidas por la autora.

En un escrito teórico dedicado a la morfología del arte, Moisés Kagan [1972], reflexiona sobre las formas de la creatividad coreográfica y llega a la conclusión de que el cuerpo humano en el momento del movimiento está relacionado con su vida espiritual de una manera más directa y, por lo tanto, es capaz de expresarla inmediatamente. El arte del coreógrafo, según este autor, se encuentra en vecindad inmediata con la música y es semejante al arte del director escénico en muchos sentidos. En realidad, el coreógrafo es un intermediario entre la música y la danza al igual que el director escénico en el teatro textual es un intermediario entre la obra literaria y el actor. El coreógrafo, por un lado, es el coautor del compositor, cuya obra se traduce al lenguaje dancístico y, por el otro, es el primer intérprete de su coreografía porque tiene que bailar mentalmente por todos los participantes antes de que ellos ejecuten sus respectivos papeles en el escenario. Por tanto, la esencia del arte, o, en otras palabras, la creatividad del coreógrafo consiste en la composición de la danza y su interpretación imaginativa, según advierte Kagan [1972: 361].

De acuerdo con las crónicas históricas [Krasovskaya, 2008], en los siglos xvii - xviii la mayoría de los danzarines eran naturales de Italia y Francia, países que llevaban el desarrollo ininterrumpido de la danza desde el siglo xvi. Numerosos maestros de baile eran quienes enseñaban a los futuros artistas y ayudaban a perfeccionar su técnica y las danzas se transmitían de un intérprete a otro de manera libre. La imagen de un profesional con las características correspondientes al autor de una obra dancística teatral, según nuestras nociones actuales, empieza a constituirse, más bien, a partir de la segunda mitad del siglo xviii, en el período histórico denominado «la época de Noverre».

En aquellos tiempos lejanos las obras coreográficas nuevas no tardaban nada en surgir. Pierre Beauchamps (1636-1719), «el maestro de danzar del rey y coreógrafo montaba un ballet grande en quince días y uno pequeño en ocho» [Salazar, 2003: 143]. Desde luego, nos resultaría imposible verificar este hecho hoy en día, pero podemos suponer que se trataba de obras muy sencillas. Por tanto, un profesional dotado y hábil, sensible a la música y a la composición coreográfica, era capaz de componer danzas de manera rápida y exitosa. Sin embargo, y como veremos a continuación, el proceso artístico variaba según la época, moda, costumbres, objetivos y, además, dependía de las circunstancias particulares en cada caso concreto.

Es obvio que las creaciones más serias suponían una inversión de tiempo más prolongada, además de una determinada investigación por parte del coreógrafo. Los datos recogidos por A. Levinson [2008]⁵ nos permiten averiguar que a Salvatore Viganó (1769-1821), el coreógrafo italiano y el creador del coreodrama, antes de empezar a componer, estudiaba a los autores épicos. Las ideas de sus obras futuras le surgían poco a poco, nunca las apuntaba. «Al maestro Viganó le era ajeno el trabajo duro en el despacho, tendía a evitar la soledad. Necesitaba sentir el escenario, tener presente una ruidosa compañía de ballet, andar y pensar contemplando a los bailarines» [2008: 395].

Según las crónicas milanesas de 1821⁶, S. Viganó tenía un espíritu inventor y una intuición de las proporciones; una increíble y rigurosa memoria le permitía captar el orden de los grupos, figuras y numerosas secuencias de pasos. En ocasiones, permitía que sus bailarines se fueran a casa sin haber propuesto ninguna práctica. Luego, al reanudar el ensayo, mostraba a uno de los intérpretes algún detalle de su concepto y, de repente, surgía un todo absolutamente perfecto sin necesidad de correcciones: S. Viganó disponía del don de distribuir los grupos compuestos sin esbozos y sin modelos [Levinson, 2008: 396].

Por su parte, «el padre del ballet ruso», Marius Petipa (1818-1910), estaba convencido de que el ballet era el arte de «describir vivamente todos los movimientos del alma» y advertía que es preciso «describirlos con una premeditación escrupulosa. Entonces, llegaría la inspiración y, a continuación, los pasos de danza». Cuando le sugerían que el ballet nacía de la música, el maestro solía contestar que «la música es solamente el fondo y la bailarina lo es todo» [Kovalik, 2011: 18].

El balletólogo⁷ Boris Illarionov [2008] define como autosuficiente el método de trabajo de este artista por su capacidad de desarrollar el proyecto de la obra venidera hasta los mínimos detalles. En el caso de Petipa, todas las escenas y danzas de los solistas y del cuerpo de baile

5 A. Levinson (1887-1933) fue uno de los más influyentes expertos en el tema de ballet en las primeras décadas del siglo xx. El trabajo mencionado fue publicado originariamente en Rusia en el año 1918.

6 Cenni Biografici sull'esimio coreógrafo S. V. Milano 1821, recogido por A. Levinson (2008).

7 Especialista en historia, teoría y crítica del ballet.

se componían antes del primer encuentro del coreógrafo con el compositor. Por lo tanto, el autor de la música debía seguir escrupulosamente las pautas del coreógrafo plasmadas en un puntilloso plan. A Piotr Illich Chaikovski (1840-1893), el gran compositor ruso considerado el reformador de la música de ballet, este método le parecía fructífero y natural, tampoco le molestaban las exigencias del coreógrafo, cuestión que dejaba de manifiesto su respeto y admiración por el ballet.

El llamado «Noverre del siglo xx», Mikhail Fokine (1880-1942), el célebre revolucionario del ballet y uno de los primeros coreógrafos de las Temporadas Rusas de Sergey Diaghilev, estableció unos importantes principios estéticos para la creación de ballets desde el comienzo de su carrera y los respetó durante toda su vida [Fokine, 1962]. Según su estética, la partitura orquestal se convertía en la fuente principal del trabajo diario del coreógrafo. Fokine luchaba por el concepto dramático y el sistema íntegro de los personajes, creía que la danza es la esencia vital del personaje, su modo de pensar y comunicar, su única posibilidad de hablar desde el escenario. Por tanto, las ideas de Tolstoy y Stanislavski al respecto de que cada artista debería de crear sus propias formas, eran muy respetadas por el coreógrafo. Fokine criticaba los cánones del ballet que le parecían obsoletos, no reconocía los medios expresivos fijos e insistía en la diversidad del lenguaje escénico para cada obra.

En una de sus conversaciones con el conocido crítico e historiador inglés Arnold Haskell, Fokine revela algunos detalles de su proceso creativo y advierte que las normas fijas y sempiternas, realmente, no existen: se trabaja de diferente manera y este proceso depende del estado de ánimo. «Cuando la partitura se convierte en una parte de mí mismo, llegan las imágenes, en ocasiones, las fijo en pequeños dibujos, así nace el plan general de la obra. Sin embargo, la fantasía creativa se despierta solamente en el momento del ensayo» [Fokine, 1962: 431].

A continuación, Fokine señala acerca del trabajo creativo rápido y fácil lo siguiente: así, por ejemplo, *Carnaval* surgió por casualidad en el ensayo para una función benéfica. Después de dos ensayos más y unas reflexiones entre ellos el espectáculo estaba listo. Las danzas para *El Príncipe Igor* también se compusieron muy fácilmente durante ocho ensayos. «Es uno de mis trabajos más perfectos y complicados, es muy difícil de reponer esta obra sin mi presencia y mi observación inmediata» [1962: 431]. *Las Sifides*, según el coreógrafo, es una de las compo-

siciones que menos le costaron: algunos fragmentos se montaron unos minutos antes de que se alzara el telón y *El Cisne* se compuso para Anna Pavlova en un ensayo [1962: 431].

Los métodos coreográficos de Maurice Béjart (1927-2007) «se basan en el trabajo a fondo, profundo y consciente, nada se deja al azar, todo está bien hecho» [Colomé, 1989: 29]. Es interesante que los propios testimonios del coreógrafo confirman perfectamente esta característica: antes de montar *Nizhinski, clown de Dieu* (1971), Béjart, además de comprar los discos de aprendizaje ruso *Assimil*, leerse las obras de Tolstoi y frecuentar la iglesia ortodoxa, fumaba tabaco ruso, llenó su casa de fotos del gran bailarín y aprendió de memoria su diario: es decir, se identificaba con su futuro personaje [Béjart, 1998]. Según observa Delfin Colomé, uno de los elementos más importantes de la estética bejartiana es la música, un punto de atención muy especial para el coreógrafo: «Está en la génesis de su proceso creativo. Béjart está continuamente escuchando músicas que puedan provocarle, motivarle, suscitarle la idea, el tema, la anécdota, el gesto del que nacerá una coreografía» [Colomé, 1989: 31].

Otro gran maestro, John Neumeier (1939), busca el contenido de sus composiciones en el infinito mar de la música, en particular, en las partituras sinfónicas. Neumeier reconoce que su relación con la música es muy fuerte: es lo que le acompaña en sus ideas y reflexiones. De esta manera, el coreógrafo «descubre» un ballet en la música que no tiene nada que ver con el género dancístico. En este caso, el método consiste «en la adivinanza de las colisiones del alma escondidas en esta música con el posterior entrelazamiento de ellas a la materia fina de las relaciones humanas» [Zozulina, 2012: 153-154].

Según revela el propio coreógrafo,

En el momento decisivo, estoy con mi música delante de los bailarines y ella nos conduce a una improvisación espontánea. Luego, tal y como dicta la música, construimos la dramaturgia de los sentimientos que se revelan en los primeros pasos y poses improvisadas. La idea también puede surgir de las interrelaciones en el colectivo o en el *training*. Lo más importante ocurre en los ensayos: los actores se comunican entre ellos, hablan, proponen algo, y yo, mientras les observo, me inspiro con mis intérpretes. En ocasiones, entro al estudio con una idea instintiva que ni

quiera puedo expresar con palabras. Quiero hacer una obra, pero no estoy seguro cómo proceder. Solo sé que en mi trabajo tengo que relacionarme con el mundo y la vida fuera del teatro y enunciar algo comprensible y necesario para cada uno. Para ello, tengo que sentir los sentimientos de mis bailarines y pedirles a dialogar conmigo sobre las cosas que me preocupan [en Zozulina, 2012: 154].

En una de sus entrevistas, el bailarín y coreógrafo francés, Jean-Christophe Maillot (1960), dijo que la coreografía no es solamente un conjunto de movimientos, sino también el sentimiento de la atmósfera e interacción con otras personalidades. «Cuando un creador toma la decisión del movimiento, selecciona también su forma que, a su vez, depende de la sensación del espacio y del tiempo y esto es la coreografía» [Maillot, 2016].

El artista está convencido de que la creatividad, antes que nada, es la memoria:

Nosotros observamos, combinamos y luego transmitimos nuestro punto de vista sobre las cosas. Lo más importante es absorber. Quienes afirman que nunca han estado bajo la influencia ajena, mienten. Las personas que nos rodean siempre influyen en nosotros y esto es muy positivo [2016].

Gracias a la música, según Maillot, nacen las emociones necesarias para crear una obra nueva. También resulta importante ponerse en el estado emocional relacionado con el personaje que se está creando en este momento. La colaboración del equipo es esencial para el maestro:

El ballet es una aventura con un grupo de personas de las que dependes. No soy un escritor que está a solas con su lápiz y todo lo que observa lo plasma en palabras. Las palabras del coreógrafo dependen de otras personas [2016].

La coreógrafa letona Indra Reiholde (1968) prefiere el ballet narrativo a las formas de la danza pura y afirma que nunca sigue la improvisación de los bailarines: siempre insiste en la ejecución exacta del texto compuesto por ella. Sin embargo, reconoce que, aunque la carcasa esté lista antes de comenzar los ensayos, a lo largo del montaje se transforman muchas cosas y la primera versión de la obra suele ser errónea. Por tan-

to, tiene que transcurrir todo el tiempo necesario para que el proyecto coja fuerza, es imposible acortar esta etapa de manera forzosa, la solución definitiva puede llegar poco a poco. Las ideas relacionadas con la dirección, con la estructura formal o con el espacio escénico pueden surgir en cualquier lugar; la idea coreográfica suele esclarecerse solamente en el estudio, en el movimiento. En el momento de trabajar con la música es importante recibirla emocionalmente, esta recepción influye posteriormente en el concepto escénico. Cabe señalar que la coreógrafa no suele trabajar con la partitura; además, opina que sin cambiar el orden de la música establecido por el compositor es casi imposible crear un nuevo concepto escénico en las obras bien conocidas [Reinholde, 2017].

El director artístico del ballet SNG Maribor (Eslovenia), Edward Clug (1973), no cree en la existencia de una fórmula establecida para empezar una obra coreográfica nueva: en su opinión, el proceso de composición muy a menudo parte de la música.

Una obra coreográfica no son solo los movimientos, es la sincronización entre la música, la coreografía y el concepto. La repetición de las historias y de los pasos es una tarea poco atractiva, en realidad, atraen solamente nuevas experiencias, cada obra es un enorme desafío. Estar en el proceso de la puesta en escena es extremadamente maravilloso, es como nacer otra vez. La posibilidad de colaborar con un compositor puede inspirar mucho, en este caso se presentan variadas maneras de combinar o recomponer la música, además de encontrar una serie de conexiones inesperadas con la danza. La primera idea te abre la siguiente, esta te lleva a las anteriores, luego otra vez sigues adelante, no es un proceso lineal. Si desde el inicio has estado muy riguroso con tus pensamientos, en un momento dado llega la libertad. Lo más importante en el proceso de composición es estar abierto y no auto bloquearse [Clug, 2015].

Así, el proceso de composición de la versión coreográfica de *Stabat Mater* (2014), encargado por el Teatro Nacional Esloveno de Maribor (SNG), empezó para Clug desde la música de Giovanni Battista Pergolesi. Al principio, la idea de montar esta obra le pareció ridícula, pero al escuchar una y otra vez la famosa cantata, apreció «las chistosas intervenciones» [Clug, 2015] del compositor. Con el tiempo, durante el proceso del estudio del texto latino del *Stabat Mater* se aclaró el concepto

y se halló «aquel grano irónico» [Clug, 2015] que dio lugar a la inspiración coreográfica provocando un concepto atrevido, moderno y fresco.

LAS ETAPAS DE LA PUESTA EN ESCENA DE UNA OBRA COREOGRÁFICA

Es interesante que algunos coreógrafos, al analizar su trabajo creativo, lo evidencian en un esquema. Según narra en sus memorias Marius Petipa, la composición y el montaje de un gran ballet entrañan enormes dificultades:

Después de haber hecho el esbozo del guion o libreto, hay que pensar en cada personaje en concreto; al terminar con la parte mímica y la fábula del ballet, es necesario inventar y componer las danzas adecuadas, los pasos y variaciones y vincularlos con la música [Petipa, 2003: 100].

El destacado coreodramaturgo y director escénico ruso Rostislav Zakharov (1907-1984), en un tratado dedicado al arte del coreógrafo [1954], detalla todas las etapas de composición de un ballet apoyándose tanto en su propia experiencia como en las prácticas de los coreógrafos del pasado y de sus contemporáneos. Así, para Zakharov el proceso de creación consiste en cinco fases que representan una cadena inseparable:

La primera consiste en la aparición de la idea de un nuevo ballet en la mente del coreógrafo o del dramaturgo, que luego se encarna en un programa. El programa debe ser compuesto según las normas del género dramático y contener la exposición de la fábula o del argumento, los hechos ocurridos en un momento y lugar concretos además de unas desarrolladas características de cada personaje.

»La segunda fase es la elaboración del plan musical-coreográfico en colaboración con el compositor. Antes de empezar este trabajo, el coreógrafo debe realizar una investigación de los materiales necesarios.

»La tercera fase se comprende como el momento en que el compositor compone la música consultando todo lo que sea necesario con el coreógrafo.

»La cuarta fase del proceso representa el periodo de composición coreográfica: se crean todas las danzas y escenas en un todo conjuntado con la galería de personajes. En este momento se concretan la escenografía, el vestuario y el diseño de iluminación.

»La quinta fase, según Zakharov, es el montaje de la obra completa en la sala de ensayos que, a su vez, cuenta con dos etapas: a los bailarines se les enseñan los movimientos además de la explicación verbal del material. Asimismo, se indican el carácter, el estilo y la manera de interpretarlos. La tarea inicial y primordial del coreógrafo aquí consiste en conseguir la interpretación clara y precisa de los solistas y del cuerpo de baile [1954: 122-123].

El coreógrafo e historiador esloveno Henrik Neubauer [2006] expresa un punto de vista semejante en su *Umetnost koreografije (El arte coreográfico)* y advierte que la creatividad coreográfica precisa de unos sólidos conocimientos de la técnica dancística y de una intuición muy especial. Según este autor, el proceso de composición de un ballet o de una danza, en línea con la consideración de Zakharov, consta de cinco fases:

- Concepción de la idea
- Selección de la música
- Análisis de la música
- Composición de la coreografía
- Trabajo con los bailarines: desde los ensayos iniciales hasta el estreno.

H. Neubauer distingue dos tipos de coreógrafos: unos que esbozan los movimientos correspondientes en el momento de concepción de la idea y otros que empiezan el proceso de composición desde unos movimientos y posteriormente conciben la idea a través de estos movimientos [Neubauer, 2006: 20].

El camino «más correcto» para crear un ballet consiste en la colaboración del coreógrafo con el libretista, la creación de la partitura y su reducción pianística junto al compositor, cree Georgy Alexidze [2013]⁸. «No importa quién esté en el papel del libretista, el coreógrafo, dramaturgo, compositor o el empresario, es importante crear una sólida base dramática y un plan musical desarrollado, además, bien preciso en el sentido coreográfico» [2013: 52]. Según Alexidze, el proceso de la puesta en escena comienza desde la audición del material musical: este primer impulso es sumamente importante para todo el proceso posterior.

8 Georgy Alexidze (1941-2008) fue coreógrafo y pedagogo georgiano.

Hay que volver a escuchar el mismo fragmento en distintas ocasiones y comprobar la primera impresión. Poco a poco definir la idea de la obra, el concepto y el estilo. Luego definir la cantidad de participantes, seleccionar bailarines y empezar a componer. No hace falta ir desde el principio: se puede hallar el movimiento o definir el carácter que impulsa los elementos plásticos. Es importante intuir qué clase de material escoger y qué dejar al margen. Es un proceso difícil y sufrido, estamos buscando el estilo, la imagen, el sentido, hay que adentrarse en la naturaleza de la invención, hay que vivirla. Precisamente la selección del material organiza el sentido, el orden y el estilo. La dirección escénica, la dramaturgia, la visión estructural del espacio, la interpretación subjetiva del tiempo en el que se desarrolla la acción coreográfica en conjunto contribuye a la integridad del espectáculo. Lo más importante es «agarrarse», como dice Balanchine, y luego todo seguirá su orden, cada idea nacerá de la anterior [2013: 90].

Nuestras propias observaciones de la práctica teatral en conjunto con el análisis de los ejemplos citados nos permiten opinar que el proceso creativo del coreógrafo, en términos generales, transcurre a través de dos fases principales. La primera fase suele ser bastante prolongada, es el período de trabajo personal. La segunda fase supone la transmisión de la idea a los intérpretes-bailarines, ensayos y labor con los solistas y el cuerpo de baile desde el primer momento hasta el estreno.

PROCESO CREADOR

A continuación, podemos extraer algunos ejemplos de trabajo personal relacionados con los procesos mentales que los psicólogos llaman *proceso creador*, «una experiencia privada, subjetiva del individuo» [Romo, 1997: 76].

El coreógrafo madrileño Ángel Rodríguez (1964) afirma que su proceso creativo depende del tipo de obra que se crea. El proceso de creación de una obra coreográfica, según el artista, consiste en incontables procedimientos mentales y tiene fases tanto racionales como intuitivas. De esta manera, la fase racional está relacionada con el desarrollo de la idea inicial: es preciso colocar todos los detalles de manera lógica y fluida. El carácter de trabajo de esta etapa está definido por la esencia genérica de la obra, si esta es argumental o, por el contrario, carece de argumento. El trabajo intuitivo surge en la etapa de la realización del material, en la sala con los bailarines, donde todo se mueve por

emoción. El trabajo en el estudio requiere una capacidad y un talento para colaborar con los artistas, «cómo hacerles creer en lo que crees tú, cómo transmitirles tus ideas para que, a continuación, las transformen en sus personajes» [Rodríguez, 2017].

En la fase de preproducción el coreógrafo suele partir de la visualización: para «congelar» imágenes e ideas dibuja esquemas y toma apuntes, piensa en el vestuario y la escenografía, las ideas de esta etapa salen de él. Sin embargo, echa de menos la posibilidad de trabajar con el escenógrafo y el diseñador del vestuario porque en estas uniones nacen unos conceptos extraordinarios. El modo personal de trabajar con la música Rodríguez lo define como intuitivo. La búsqueda del material musical depende de la idea escénica; en muchas ocasiones parte de las bandas sonoras porque suelen contener la imagen dramática. A pesar de tenerse que hacer una compilación de diferentes piezas musicales que formaría la base de la obra, se necesita la dramaturgia musical y para ello se recurre a la ayuda de un compositor que crea los nexos entre distintos fragmentos musicales [Rodríguez, 2017].

De manera semejante al caso anterior, Indra Reiholde distingue fases tanto racionales como intuitivas en su proceso creativo. La parte del anteproyecto, según observa, es más racional y lo más importante aquí es la integridad conceptual que se deriva de la música. Las primeras impresiones sonoras resultan cruciales para la artista, ya que tras escuchar y analizar este material surge la construcción formal de la pieza u obra. En el caso de una obra larga, configurada a partir de varios actos, la idea llega de la literatura. Si se trata de una miniatura coreográfica es muy lógico partir de la fuente musical, según explica Reinholde. Sin duda, la creación del texto dancístico es intuitiva, por lo que la improvisación tiene mucha importancia en el momento de la elaboración del lenguaje plástico y siempre existe algo impredecible en el trabajo con la música o con el concepto. De acuerdo con la experiencia de la artista, el tiempo de creación de un ballet de dos actos suele llevar entre cuatro y cinco meses, de los cuales la fase personal dura dos o tres meses, un período que la coreógrafa lo define como «muy duro y bastante arduo», porque suele estar dedicada a la elaboración del texto coreográfico hasta ocho horas diarias. Los siguientes dos meses sirven para transmitir la idea a los intérpretes, montar y ensayar la obra [Reinholde, 2017].

COLABORACIÓN CON LOS BAILARINES

Como se infiere de múltiples declaraciones de los profesionales del gremio, uno de los aspectos más importantes en el proceso de la puesta en escena radica en la colaboración entre el coreógrafo y los bailarines. Así, la investigadora inglesa Geraldine Morris [2001] afirma que para algunos coreógrafos el bailarín se percibe como un cuerpo neutro para encajar en el diseño de pasos pre arreglados. Para otros, el bailarín se convierte en el catalizador, cuya presencia estimula la creación de la danza. La autora advierte que en el movimiento dancístico de ciertos coreógrafos la influencia del bailarín se vuelve conspicua y el estilo personal del movimiento de un artista inspira el nacimiento de la danza. Morris incluye en esta segunda categoría al conocido coreógrafo inglés Frederick Ashton que necesitaba cooperar con sus bailarines para elaborar el texto coreográfico convirtiendo sus fuerzas y habilidades en una parte característica de su estilo escénico.

Como podemos ver a continuación, estas dos categorías pueden variar notablemente con arreglo al caso concreto, los objetivos, el tipo del coreógrafo y su personalidad artística. De esta manera, la tradición teatral rusa en sus mejores manifestaciones siempre ha estado orientada al proceso conjunto del coreógrafo y el bailarín. En este sentido es curioso recordar que, a la pregunta de Arnold Haskell acerca de la colaboración de los artistas con el coreógrafo en el período de la puesta en escena, Mikhail Fokine [1962] contestó que nunca componía para bailarines concretos. Sin embargo, esos bailarines concretos despertaban en él ciertas ideas y le obligaban a introducir algunos cambios.

Kasian Goleyzovski (1892-1970), el gran maestro de la miniatura coreográfica veía una irrepetible personalidad en cualquier artista. El hecho de que no se conservaran sus obras se debe, tal vez, a que muy a menudo componía para bailarines mediocres y, en muchas ocasiones, era imposible pasar los movimientos al otro intérprete. Como señala la conocida bailarina rusa Ekaterina Maximova, «Goleyzovski hacía brillar a los bailarines más discretos de tal manera que ni incluso los más dotados podían compararse con ellos» [2004: 53].

Otro ejemplo semejante lo encontramos en el bailarín y coreógrafo soviético-suizo Waslaw Orlikowski (1921-1995) que sabía servirse de cualquier tipo de bailarín y acababa encontrando para cada miembro

de la compañía su papel, por pequeño que fuera. El maestro creía que el trabajo del coreógrafo consiste en revelar las mejores caras del bailarín, sea en el plano técnico, sea en el artístico.

Los críticos siempre decían que yo tenía muy buenos bailarines. Por supuesto, eran buenos, pero no siempre tan buenos; como ellos pensaban. Yo sólo sacaba lo mejor de ellos y escondía sus puntos débiles. Un bailarín está perdido sin el coreógrafo. Desde la historia del ballet sabemos que detrás de un bailarín notable siempre está un coreógrafo. Por ejemplo, Matilde Kshesinskaya le debe su brillante carrera a Marius Petipa y a Lev Ivanov; Galina Ulanova a su profesora Agrippina Vaganova, a su madre Natalia Romanova y al coreógrafo Leonid Lavrovski. Ekaterina Maximova, Natalia Bessmertnova, Vladimir Vasiliev, Andris Liepa eran creados por Yuriy Grigorovich. Mikhail Fokine formó a Vaslav Nizhinski y Anna Pavlova, Bronislava Nizhinskaya promovió a Serge Lifar. Los nombres de las estrellas surgidas al albur de la dirección de Maurice Béjart y Roland Petit podrían ocupar la página entera [Orlikowski, 1998: 45].

Entre los maestros altamente pendientes de sus bailarines podríamos nombrar también a Maurice Béjart que reconocía el hecho de que solamente los cuerpos despiertan la fantasía del coreógrafo y una obra coreográfica existe únicamente gracias al intérprete. Un paso dancístico emerge gracias al bailarín y existe solo para el artista que lo ha recibido del coreógrafo y le ha dado la vida. El gran coreógrafo francés admitía que, en el momento de creación, la obra pertenece al coreógrafo y al bailarín, se crea entre los dos. «Sin tener un bailarín delante de mí, puedo construir castillos en el aire, fantasear o hacer cálculos, pero me resulta imposible trabajar» [Béjart, 1998: 42].

OTROS COMPONENTES DEL PROCESO CREATIVO DEL COREÓGRAFO

En este apartado citamos las fuentes especiales de inspiración y las premisas artísticas y psicológicas que condicionan el proceso creativo coreográfico. Resulta interesante apreciar que estos importantes componentes están presentes en la mente y en la vida diaria de los creadores de manera permanente y natural, se trata de una necesidad vital que determina el estilo artístico y el método o sistema de trabajo personal.

Entre las principales fuentes de inspiración en los coreógrafos destacamos las siguientes:

- La música: a partir de ella afloran las imágenes tanto coreográficas como escénicas.
- La literatura: las obras maestras de los grandes escritores siguen inspirando a los creadores de la danza.
- Los sentimientos humanos fundamentan el contenido de cualquier ballet.
- Las obras de arte, tanto cuadros como esculturas, otorgan una cantidad de características sutiles que pueden ser imprescindibles a la hora de definir la imagen visual del espectáculo o pueden convertirse en punto de partida para el diseño coreográfico o del espacio escénico.
- El trabajo con los bailarines se vuelve primordial para cualquier coreógrafo: sus personalidades y su maestría artística y técnica, aportan nuevas ideas e inspiración.
- Entre las premisas psicológicas/artísticas que empujan el proceso creativo del coreógrafo subrayamos las que figuran a continuación:
 - Observar las actividades de los bailarines.
 - Sentir el escenario.
 - Estar en el teatro, en el estudio de danza.
 - La respuesta emocional y un sincero interés de los bailarines en las ideas y propuestas creativas del coreógrafo que son fundamentales para el trabajo en equipo.

Añadimos que algunos coreógrafos se consideran más creativos en los períodos personales de crisis: en estos casos, la creatividad funciona como una terapia. Asimismo, entre semana se encuentran más creativos que los fines de semana, dan mucha importancia a lo que pasa alrededor. En muchas ocasiones la creatividad depende de cierta etapa vital, del estado de ánimo o del momento del día: por ejemplo, las horas matutinas pueden ser más productivas, así es el caso de Ángel Rodríguez [2017].

CONCLUSIONES

La mayoría de los ejemplos analizados hasta aquí presentan un esquema de trabajo personal muy claro que continúa en la etapa conjunta; sin embargo, no siempre discurre así. Vemos, además, que se torna inevitable el estudio previo de los materiales apropiados y capaces de motivar, provocar, suscitar la idea y el tema. Entre otras cuestiones importantes a este respecto, señalamos la escrupulosa selección de los recursos expresivos: la idea inicial genera todos los procedimientos posteriores; asimismo, se precisa de un rigor en propio pensamiento. La colaboración con los bailarines es esencial, en cualquier caso. A pesar de ello, los creadores que parten de ideas profundamente personales «dependen» de los bailarines bastante menos. Muchos coreógrafos señalan que el método de composición y la sucesión de los procedimientos pertinentes dependen de la obra que se esté creando.

En el caso de un proyecto narrativo, la primera fase implica un vasto estudio de los materiales relacionados con la futura composición: la fuente literaria, versiones teatrales anteriores y materiales históricos. A continuación, se elabora el plan escénico o libreto, se esbozan las ideas de la dirección y de la coreografía. Lo que viene después consiste en el desarrollo del concepto musical conjunto con el compositor o en la elaboración de un *collage* sonoro con ayuda de un músico o sin él, así como en la comunicación con el escenógrafo y el diseñador del vestuario. Esta etapa también depende de las condiciones internas y externas de la compañía como la situación económica o la política del repertorio.

En una pieza *plotless* el proceso creativo es diferente: la composición surge de un movimiento, de una serie de pasos, de una situación estática o de una premisa emocional y significa un proceso altamente intuitivo.

Cabe señalar que la labor personal del coreógrafo nunca termina: los profesionales suelen continuar su investigación creativa particular que consiste en la búsqueda y selección del material motriz, las reflexiones sobre lo visto, leído y vivido, la audición de la música, de manera que se sintetiza todo lo aprendido en la práctica diaria y se acumulan ideas para las obras venideras, etc. Muchos coreógrafos vuelven a perfeccionar detalles, fragmentos y escenas enteras; eliminan los fragmentos obsoletos e incorporan a nuevos intérpretes que sugieren cam-

bios en función de su personalidad artística o de la técnica individual. En el caso de reposición de un ballet que ha estado años en el olvido, el texto escénico se recompone y se actualiza, desde el concepto y el lenguaje coreográfico, hasta la escenografía y el vestuario, etc.

A juzgar por lo observado hasta este punto el contenido del proceso creativo coreográfico, en general, no ha cambiado con el paso del tiempo: las diferencias esenciales se hallan en ciertos detalles que dependen tanto de la forma artística de la pieza como de la personalidad del creador y su tipo artístico y psicológico. Además, el procedimiento de composición varía: algunos artistas parten de la música, otros se inspiran en la obra literaria, en la idea escenográfica, desarrollando un concepto filosófico o desplegando la composición al descubrir un movimiento clave. En general, el punto de partida, la idea inicial, dicta y condiciona el orden y el carácter de la composición. El tiempo que puede llevar el proceso de la puesta en escena también depende del objetivo. Como se deduce de los ejemplos aportados, la composición de un ballet de dos o tres actos lleva alrededor de año y medio o más.

Cabe añadir que el campo de estudio del proceso creativo está reconocido como uno de los ámbitos más difíciles del saber artístico. A pesar de la abundante bibliografía y la centenaria tradición científica occidental, los expertos tratan el tema con mucha circunspección [Krivtun, 2015]. Los estudios actuales que indagan las contradicciones y variaciones de la consciencia creativa, en general, se separan en dos vías: trabajos teóricos que aportan notables avances metodológicos e investigaciones que analizan las manifestaciones de la creatividad en las diferentes artes. Sin embargo, es de notar la exigüidad de las aportaciones ya que, en realidad, contamos con las primeras experiencias ocupadas en reconstruir los mecanismos y las condiciones de la personalidad creativa en el terreno artístico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXIDZE, GEORGY (2013): *Shkola baletmeistera*, Moscú, GITIS.
- ALONSO MONREAL, CARLOS (2000): *Qué es la creatividad*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- BĚJART, MAURICE (1998): *Mgnovenie v zhizni drugogo. Chiey zhizni* [Título original: *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*]. Traducción al ruso L. Zo-

- nina, M. Zonina. Moscú, Russkaya Tvorcheskaya Palata.
- COLOMÉ, DELFÍN (1989): *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid, Ediciones TURNER.
- CSIKSZENTMIHALYI, MIHALY (1988): «Society, culture, and person: a system view of creativity», en *The nature of creativity*, Sternberg, R. J. (ed.), Cambridge University Press.
- ESQUIVAS SERRANO, MARÍA TERESA (2004): «Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones», *Revista Digital Universitaria*, vol.5 n°1, pp.7-17.
- FOKINE, MIKHAIL (1962): *Protiv techenia*, Moscú, Iskusstvo.
- ILLARIONOV, BORIS (2008): *Tri veka peterburgskogo baleta*, San Petersburgo, Petropol Publishing Co.
- KAGAN, MOISES (1972): *Morfologia iskusstva*, Leningrado, Iskusstvo.
- KHRENOV, NIKOLAY (1980): Tvorcheski protsess v kino kak obiekt izucheniya, en *Psikhologia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva*, Meylakh, B. (ed.), pp.150-172, Leningrado, Nauka.
- KOEGLER, H. (1987): *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Oxford, New York, Oxford University Press.
- KOVALIK, OLGA (2011): *Povsednevnyaya zhizn balerin russkogo imperatorskogo teatra*, Moscú, Molodaya gvardia.
- KRIVTUN, OLEG (2015): *Psikhologia iskusstva*, Moscú, Yurayt.
- MAXIMOVA, EKATERINA (2004): *Madam «net»*, Moscú, AST Press kniga.
- MEYLAKH, BORIS (1980): *Psikhologia khudozhestvennogo tvorchestva: predmet i puti issledovaniya*, pp.5-23, Leningrado, Nauka.
- MOLINER, MARÍA (2000): *Diccionario de uso del español, edición abreviada*, Madrid, Gredos.
- (2006): *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos.
- MORRIS, GERALDINE (2001): «Dance Partnerships: Ashton and his Dancers», en *Dance Research: The Society for Dance Research Vol. 19, n°1, Published by Edinburg University Press.*, 11-59.
- NEFODOVA SKULSKAYA, IRINA (2018): *Acerca del proceso creativo en el teatro coreográfico contemporáneo: Las amistades peligrosas de V. Turcu y L. Muji, Ópera Nacional Eslovena (Maribor 2014)*, tesis doctoral, UCM.
- NEUBAUER, HENRIK (2006): *Umetnost koreografije*, Ljubljana, Javni sklad RS za kulturne dejavnosti.

- ORLIKOWSKY, WASLAW (1998): *Das klassische ballett-mein Leben*, Höller C. Graz (ed.), Edition Strahalm.
- PETIPA, MARIUS (2003): *Memuary baletmeistera, statii i publikatsii o nem*, San Petersburgo, Souz Khudozhnikov
- ROMO, MANUELA (1997): *Psicología de la creatividad*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica
- SALAZAR, ADOLFO (2003): *La danza y el ballet*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- ZAKHAROV, ROSTISLAV (1954): *Iskusstvo baletmeistera*, Moscú, Iskusstvo.
- ZOZULINA, NATALIA (2012): *John Neumeier v Peterburge*, Sankt-Peterburg, Alaborg.

ENTREVISTAS

- MAILLOT, JEAN- CHRISTOPHE (2016, 14 de junio). Recuperado de <http://www.balletinsider.com> (2017, 20 de marzo)
- CLUG EDWARD, comunicación personal, 10.05.2015. APAVN850103
- REINHOLDE INDRA, comunicación personal, 22.04.2017. APM2016/2017
- RODRÍGUEZ ÁNGEL, comunicación personal, 09.03.2017. APM2016/2017