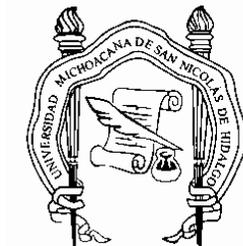


UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
FACULTAD DE LETRAS



Facultad de Letras

PROCESOS PARA EL DESARROLLO COREOGRÁFICO EN LA DANZA
CONTEMPORÁNEA DE GUADALAJARA, JALISCO. MÉXICO

Tesis

HÉCTOR TORRES MÉNDEZ

Que presenta para obtener el grado de
DOCTOR EN ARTE Y CULTURA

Asesor

Dr. Rodrigo Pardo Fernández

MORELIA, MICH. MÉXICO

JULIO 2017

Guadalajara, Jalisco. México 2017
©®Héctor Torres Méndez
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Contenido

Dedicatorias	9
Agradecimientos	10
Resumen	11
Palabras clave.....	11
Abstract.....	11
Introducción.....	12
Objeto de estudio	13
Justificación	13
Magnitud	13
Trascendencia.....	15
Impacto	17
Factibilidad	17
*Recursos humanos:	17
* Recursos Institucionales.....	17
* Recursos Temporales	17
*Recursos económicos.....	18
Vulnerabilidad	18
Preguntas de investigación	18
Hipótesis	18
Objetivos.....	18
Objetivo general.....	18
Objetivos específicos	19
Metodología.....	19
Diseño de estudio	19
Universo de trabajo	20
Unidad de observación.....	21
Criterios.....	21
Criterios de inclusión	21
Criterios de no inclusión	21
Criterios de exclusión	21

Criterios y estrategias de trabajo	21
Referencias de este apartado.....	22
Capítulo 1 LA COREOGRAFÍA COMO TAL.....	24
1.1 Historia de la coreografía.....	24
1.1.1 La escritura de la coreografía.....	25
1.1.2 La danza como <i>Performance</i> , la coreografía como proceso.	28
1.1.3 Antecedentes de la creación coreográfica.....	31
1.2 Coreógrafos con un método coreográfico propio	43
1.2.1 Doris Humphrey una secuencia final como inicio coreográfico.....	44
1.2.2 Merce Cunningham entre las probabilidades y los gestos.	46
1.2.3 Alwin Nikolais el genio y el arquitecto.	48
1.2.4 Twyla Tharp el hacer creativo	50
1.2.5 William Forsythe hacer danza desde el cuerpo.....	51
1.3 Métodos coreográficos.....	52
1.3.1 Hacer danzas, práctica y arte de Doris Humphrey.....	55
1.3.2 Probabilidad aleatoria de la Danza, el camino de Merce Cunnigham ..	55
1.3.3 Descentralización corporal de Alwin Nikolais	56
1.3.4 Twyla Tarp y su hábito de hacer.....	58
1.3.5 Tecnologías para la improvisación de William Forsyth	59
Reflexiones sobre el capítulo.....	61
Conceptos que poseen sincronía	63
Referencias para este capítulo	64
Capítulo 2 PROCESOS COREOGRÁFICOS EN GUADALAJARA, JALISCO.....	67
2.1. Antonio González.	71
2.1.1. Antonio González y el discurso como método coreográfico	72
2.1.2. Cómo surge la motivación	73
2.1.3 Creación por etapas y desarrollo de herramientas creativas.	73
2.1.4. Encontrar el discurso.....	74
2.1.5. Del cómo iniciar para llegar al final.....	75
2.2. Oscar Rodríguez.....	77
2.2.1 El Método de Oscar Rodríguez de cuatro momentos para la creación .	78

2.2.2 La Introspección.....	78
2.2.3 Experimentación e improvisación.....	80
2.2.3.1 Improvisación	80
2.2.3.2 Experimentación	80
2.2.4 Fijar lo encontrado	81
2.3 Rafael Carlín	82
2.3.1. El Método de Rafael Carlín, alternativas ortodoxas y flexibles.	84
2.3.2. Surge la idea, una motivación y un tema	84
2.3.3. Investigar.....	85
2.3.4. Estructurar entre lo ortodoxo y lo flexible.....	86
Reflexiones sobre el capítulo.....	87
2.4 Comparativos de los conceptos coreográficos incidencia-coincidencia de González, Rodríguez y Carlín.....	88
Referencias para este capítulo	89
Capítulo 3 PROPUESTA DE UN MÉTODO INTEGRAL DEL PROCESO COREOGRÁFICO	90
3.1 Elementos coreográficos	91
3.1.1. Los intérpretes y el manejo del lenguaje corporal	92
3.1.2 Técnicas de danza clásica y técnicas de danza moderna	92
3.1.3. Tema / Movimiento.....	96
3.1.3.1. El Tema.....	96
3.1.3.2. El Movimiento	97
3.1.4. El Manejo Espacial	100
3.1.5. Diseño escénico	104
3.1.5.1. Proporción.....	107
3.1.6 Soportes del proceso coreográfico	108
3.1.7. El tiempo/ la música y el ritmo	109
3.1.7.1. El tiempo de duración de la obra	109
3.1.7.2. La música y el ritmo	110
3.1.8. Apoyos coreográficos	112
3.1.8.1. El Vestuario	112

3.1.8.2. El maquillaje	113
3.1.8.3. La utilería	114
3.1.8.4. La maquinaria teatral	114
3.1.8.5. La Escenografía.....	114
Reflexión sobre el capítulo	118
3.1.8.6. Flujo procedimental de la propuesta.	119
Referencias para este capítulo	120
Conclusión.....	126
Anexo 1 Entrevistas.....	129
Entrevista a: José Antonio González Juárez (AG).....	130
Análisis componencial	143
De los términos Antonio González	143
Esquema paradigmático/ dimensiones de contrastes	143
Esquema de relaciones semánticas de los términos del informante Antonio González	144
Reconstrucción de árboles de categorías emergentes Antonio González	145
Entrevista a: Óscar Eduardo Rodríguez López (OR).....	146
Análisis componencial	159
Los términos de Óscar Rodríguez.....	159
Esquema paradigmático/ dimensiones de contrastes	159
Esquema de relaciones semánticas de los términos del informante Oscar Rodríguez.....	160
Reconstrucción de árboles de categorías emergentes Óscar Rodríguez	161
Entrevista a: Rafael Carlín (RC).....	162
Análisis componencial	178
Los términos de Rafael Carlín	178
Esquema paradigmático/ dimensiones de contrastes	178
Esquema de relaciones semánticas de los términos del informante Rafael Carlín.....	180
Reconstrucción de árboles de categorías emergentes Rafael Carlín.....	182
Anexo 2 Instrumentos de recolección de datos	184

Preguntas base de la entrevista para los coreógrafos (Elicitación etnográfica, modelo de James Spradley).....	185
Modelo de Algoritmo: Guía de posible ruta para la entrevista de los coreógrafos.....	186
Encuesta del Modelo Algoritmo aplicada al Coreógrafo Antonio González	189
Encuesta del Modelo Algoritmo aplicada al Coreógrafo Oscar Rodríguez.	193
Encuesta del Modelo Algoritmo aplicada al Coreógrafo Rafael Carlín	197
Anexo 3 Los coreógrafos y sus cuadernos de trabajo	201
Nikolais trabajando con sus herramientas.....	202
Apuntes de Tarp.....	202
Apuntes de Cunningham.....	202
Apuntes de Forsithe	203
Anexo 4 Tabla comparativa de los conceptos utilizados por los coreógrafos.....	204
Anexo 5 Esquemas y flujos de los procedimentales coreográficos.....	205
Anexo 6 Álbum de los coreógrafos en acción de Guadalajara, Jalisco	208
Antonio González en clases de danza con Técnica Graham.....	209
Ensayo coreográficos de Antonio González con alumnos de la TAE de Danza Contemporánea de la Preparatoria de Jalisco.	210
Trabajos coreográficos de Antonio González.....	211
Rafael Carlín en prueba de vestuario	212
Rafael Carlín y Compañía en ensayo.....	213
Compañía Rafael Carlín presentado: La primavera.....	214
Compañía Rafael Carlín presentado: Los que sueñan	215
Clase de técnica Limón con Rafael Carlín.....	215
Oscar Rodríguez (Derecha), después de la entrevista con Héctor Torres Méndez.....	216
Coreografía: Ave María de Oscar Rodríguez interpretada por Jo Sabino ...	216
Referencia general	219

Tabla de imágenes

1 Portada, primera y segunda página de “Les basses danses” de Marguerite d'Autriche de 1490	30
2 Imagen que ejemplifica la investigación del movimiento según Laban., Original de Miriam Ruiz Torres	60
3 Dibujos de Von Laban estudios del movimiento.....	98
4 William Forsythe mostrando las posibilidades del sistema Laban, con algunos ejercicios de Isometría Corporal.....	101
5 William Forsythe mostrando algunos ejercicios de construcción de líneas en el espacio con isometría corporal.....	102
6 Ilustraciones realizando algunas líneas en el espacio basadas en las ideas de Forsythe	102
7 Diferentes momentos de la obra The Second Detail de Forsythe, donde se muestra las formas geométricas generadas en el escenario y en el espacio corporal	102
8 Diseño simétrico.....	103
9 Diseño asimétrico	104
10 Figuras musicales	109
11 Diferentes momentos de la obra Bolero interpretada por el Malandain Ballet Biarritz	115
12 Un momento de la obra Bolero de Maurice Bejart.....	116
13 Ejemplificación de como se ven algunos modos de iluminación.....	116

Imagen 2, 6, 8, 9 originales realizadas por Miriam Graciela Ruíz Torres

Imagen 10, proporcionada por Mario Esteban Gómez Ojeda, profesor de música de la Escuela Preparatoria de Jalisco de la Universidad de Guadalajara,

Imagen 11, sustraída del video promocional del Malandain Ballet Biarritz. En: <https://www.youtube.com/watch?v=YVGZZvh3Mpg> (último acceso 30/07/2016)

Imagen 12, original de Iliia Chkolnik. Sustraída de internet. En: http://www.bejart.ch/wp-content/gallery/bolero-2/BBL_Bolero_CreditIliiaChkolnik_2308.jpg (Último acceso 30/07/2016)

Imagen 13, original de: www.audio-luci-store.it. Se encuentra en <https://www.flickr.com/photos/audiolucistore/> (último acceso, 25/08/2016. 9:29)

Las imágenes 1, 3, 4, 5, 8, 9, 10, son utilizadas bajo los términos de la Ley de Derecho de Autor (Indautor. Última reforma publicada DOF 13-01-2016).

Artículo 151.- No constituyen violaciones a los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas, de videogramas u organismos de radiodifusión la utilización de sus actuaciones, fonogramas, videogramas o emisiones, cuando:

- I. No se persiga un beneficio económico directo;
- II. Se trate de breves fragmentos utilizados en informaciones sobre sucesos de actualidad;
- III. Sea con fines de enseñanza o investigación científica, o
- IV. Se trate de los casos previstos en los artículos 147, 148 y 149 de la presente Ley.

Dedicatorias

A mis padres
Chelita y Don Chuy

A mis hermanos
Rodrigo, José Luis, Irene, Lourdes, Mely, Alejandro y Jesús

A mis sobrinos
Hugo, Adán, Diego

A mis sobrinas
Elizabeth, Tania, Miriam, Alma, Melissa, Adriana, y Valeria

A los hijos de todos ellos
Ximena, Dillan, Dominic, Camila, Valentina, Ian, Cristian, Daniela, Axel, David y Santiago

Agradecimientos

Son muchas las personas que durante este proceso de investigación me acompañaron de diferentes maneras, siempre con el afán de hacer más llevadero el arduo trabajo que representa la realización de una tesis doctoral, por lo que no quiero dejar a ninguno de lado.

A los Doctores: Efraín Franco Frías, Rodrigo Pardo Fernández, Arturo Chamorro, Juan Carlos Vidal, Arturo Morales, Eugenia Rabadan, Morelos Torres. Teresa Puche y Carlos Vásquez.

Sus charlas enriquecieron mi acervo y me mostraron que siempre hay luz donde quiera que se mire, todo depende de la actitud y la calidad de la mirada.

A mi querido amigo el Mtro. Mario Mejía Iñiguez. Su pasión por la danza y la educación de ella me dan la certeza de que aún hay mucho por aprender. Muchos más a quien enseñar.

A mis compañeros del doctorado, pero muy especialmente a mi querido tocayo Dr. Héctor Villicaña y mi tocaya Dra. Lupita Rivera, por esas largas horas de viajes que se volvían segundos con su mágica compañía.

Y a mis hermanos, el Gran Chuy y Maris, ellos se volvieron parte determinante en la travesía por su invaluable apoyo, jamás me dejaron caer.

Resumen

El siguiente trabajo pone de manifiesto los diferentes momentos en que los procesos coreográficos han tenido un desarrollo sobresaliente a lo largo de la historia, ponderando principalmente aquellos momentos que dieron pie a que la danza contemporánea se desarrollara en la ciudad de Guadalajara, Jalisco.

Para tal asunto se recurrió a la exploración de la intención primigenia de la danza así como sus muestras más significativas en la historia de la danza mundial, haciendo un recuento por los Pueblos Primitivos, las Culturas Antiguas, el Medievo, la época del Ballet de Corte y los Ballets Modernos hasta llegar al surgimiento de la Danza Moderna. De manera destacada se recuperó la memoria procedimental y las herramientas que estos artistas utilizaron para la producción coreográfica.

Queda de manifiesto los creadores que ha utilizado sistemas o procesos de creación coreográfica de la danza moderna y contemporánea la ciudad de Guadalajara, Jalisco, así como su metodología de creación, para concluir con un propuesta que recoge las herramientas de creación mayormente utilizadas por los diferentes creadores.

Palabras clave

Procesos, coreografía, danza, creación, metodología.

Abstract

The following work shows the different moments in which the choreographic processes have had an outstanding development throughout the history, pondering mainly those moments that gave rise to that the contemporary dance was developed in the city of Guadalajara, Jalisco.

For this purpose we used the exploration of the original intention of dance as well as its most significant samples in the history of world dance, making a count by the Primitive Peoples, Ancient Cultures, the Middle Ages, the time of the Cut Ballet And Modern Ballets until the emergence of the Modern Dance. Likewise, the procedural memory and the tools that these artists used for choreographic production were recovered.

It is evident the creators who have used systems or processes of choreographic creation of modern and contemporary dance the city of Guadalajara, Jal. As well as its methodology of creation. To conclude with a proposal that includes the creation tools mostly used by different creators

Introducción

Desde el nacimiento de la danza moderna en México, hacia los años 30-40, con la fundación de la compañía la *Paloma Azul* dirigida por Ana Sokolow, y el Ballet de Bellas Artes dirigido por Waldeen (Cabrera 2006), varios artistas han destacado en esta área del arte por diversas razones, entre las que se enumeran su capacidad interpretativa y su creatividad coreográfica.

Para estos coreógrafos la fuente de inspiración fueron los movimientos sociales que se habían gestado antes, durante y después de la Revolución Mexicana. Estos primeros coreógrafos e intérpretes que desarrollaron trabajos tales como el Renacuajo y La Luna, Desierto, La Luna y el Venado o el Zapata, fueron producto de un movimiento iniciado bajo la directriz de Vasconcelos (Cabrera 2006, 40), que como escribe Margarita Tortajada:

“...Una de las medidas que dictó Vasconcelos para difundir las danzas populares y promover la cultura física fue la fundación del Departamento de Cultura Estética, bajo la dirección de Joaquín Beristaín, éste se encargó de organizar grandiosos espectáculos de música, danza y teatro, pero con la consigna de superar “la monotonía de los jarabes y las sandungas”...” (Tortajada 2012, 263)

Pero aunque fue fructífero el trabajo coreográfico tanto en la danza popular como en la danza “nueva” de esta época, nunca se tuvo un seguimiento y por consiguiente no se logró la continuidad que permitiera el desarrollo de métodos de realización coreográfica de la danza moderna en México que tuviera un lenguaje propio en lo que a técnica se refiere, ya que ésta rondó durante mucho tiempo entre la técnica Graham, la Limón y la Clásica.

En Jalisco la danza moderna y contemporánea surgió alrededor de los años 60 con Celina Tayde López Gálvez, pero se consolidó en una fuerza artística abrigada a la luz de la Universidad de Guadalajara (UdeG).

Corría el año de 1972 cuando después de haber mostrado un trabajo sólido, el Ballet Folclórico de la UdeG, bajo la dirección de Rafael Zamarripa, pugna por otros estilos dancísticos, por lo que promueve la implementación de la danza moderna¹. Hacia 1974 se funda el grupo Integración, teniendo como sede la Escuela de Artes Plásticas de la UdeG

¹ En México no se ha encontrado diferencia entre el moderno y el contemporáneo sin embargo algunos autores como Cabrera o Abat, señalan el inicio de la danza contemporánea con Merce Cunningham.

(Martín 2005), bajo la dirección del bailarín Onésimo González. Esta agrupación dancística podría considerarse como la primera generación de danza moderna y contemporánea en Guadalajara, como lo comenta la Mtra. Martín en su tesis de maestría: *Onésimo González y el nacimiento de la danza contemporánea en Guadalajara* (Martín 2005). Poco tiempo después como lo señala Cabrera (2006), la dirección la tomaría Pablo Serna por lo que algunos integrantes deciden crear nuevos espacios de enseñanza que se muestran como opciones nuevas. Así la danza contemporánea surge en el horizonte tapatío generando un movimiento que perdura con el trabajo de otros más y está presente con gran fuerza hoy en día.

Cada agrupación dancística surgida desde este momento genera sus propias propuestas coreográficas, trabajos artísticos realizados de diversas maneras quizás hasta intuitivamente, por lo que los métodos coreográficos no permiten generar una sistematización en la enseñanza de los procesos creativos.

Los procesos creativos coreográficos se han diversificado, pero sin embargo no tenemos un estudio que nos muestre cuál ha sido la metodología que esta actividad ha generado o utilizado en las diferentes puestas en escena durante la evolución de la danza contemporánea en Guadalajara.

Objeto de estudio

Modelos, estructuras o procesos que apoyan la planeación coreográfica y que utilizan los coreógrafos con el fin de concretar una visión estética utilizando como medio el lenguaje de la danza contemporánea.

Justificación

Magnitud

Existe un cuantioso número de escuelas de danza tanto del sector público, dentro del ámbito educativo como del privado (los grupos llamados independientes), que tiene entre sus finalidades, promocionar el arte de la Danza Contemporánea valiéndose de presentaciones públicas para exponer sus productos coreográficos.

En los diferentes estados de la república mexicana se pueden encontrar sectores educativos donde se operan trabajos coreográficos como finalidad de una preparación de la educación dancística, ejemplo de ello son:

En la ciudad de Aguascalientes, Aguascalientes encontramos la Universidad de las Artes que oferta la Licenciatura en Danza Contemporánea en la Modalidad de Intérprete, siendo en modalidad presencial con una duración de ocho semestres (U. d. Artes 2009).

En Baja California la (UABC) oferta la licenciatura en danza dentro de la facultad de artes, en su Campus de Mexicali, la carrera dividida en ocho módulos donde lo fundamental es:

- Ser capaz de generar un discurso escénico a partir del conocimiento técnico y teórico de la danza, para desarrollar ética y estéticamente su actividad profesional.
- Generar unidades de información confiables a través de la investigación responsable y documentación diligente de la práctica escénica, que permitan incrementar el acervo de la disciplina. (California 2009)

La Universidad de Colima, tiene en sus áreas al Instituto Universitario de Bellas Arte, que tiene diversas carreras incluyendo una licenciatura en danza escénica la cual tiene una duración de ocho semestres. También se cuenta con El Colegio Nacional de Danza Contemporánea que se encuentra en el estado de Querétaro. La Escuela Estatal de Danza de la Secretaría de Cultura de Quintana Roo. El Gobierno del Estado de San Luis Potosí promueve una Licenciatura en Danza Contemporánea dentro de la Escuela Estatal de Danza del Sistema Educativo Estatal Regular (SEER) avalado por la Secretaría de Educación Pública. Así mismo la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey que tiene una duración de 10 semestres de cuatro a cinco horas de práctica diaria (B. Artes 2009).

La Escuela Nacional de las Artes en el Distrito Federal, la Escuela de Danza Delfos en Mazatlán, la Universidad de Jalapa, también en Guadalajara se pueden encontrar las agrupaciones que han surgido después de los años 60's con Celina Tayde López Gálvez y que se han incorporado a la lista de proyectos, pasando por supuesto por la fundación de grupos de corte educativo institucional y los independientes, así como personalidades que siguen aportando su trabajo a la historia de la danza, basta con revisar los anexos uno, dos y tres del libro de Cabrera, para darse cuenta de la perspectiva que cubre el ente vivo que es la danza contemporánea (Cabrera 2006).

Trascendencia

La creación coreográfica ha señalado en diferentes momentos de la historia de la danza los cambios sociales que le han permitido permear con modelos artísticos comunes de su contemporaneidad.

Philippe Noisette dice que ...el número de coreógrafos contemporáneos que han llegado a un público cada vez más amplio revela que la danza no es tan difícil de apreciar cómo piensa la gente ... (P. Noisette 2010, 58), por lo que es importante la detección y registro de los modelos de creación coreográfica que puede ayudar a identificar aquellos elementos que se desarrollan en la danza haciendo evidente modelos de construcción que permanecen para señalar el camino que se ha seguido y la posible danza que se podría desarrollar en un futuro.

Schwartz sostiene que: “Una dinámica llena de perspectivas se abre, renovando la creación y la difusión dancística en todo el país, y permitiendo quizás llevar a la danza como fascinante medio de comunicación alternativa”. Y agrega que:

...Para llegar a tal meta tenemos que abarcar los diversos aspectos que componen y enmarcan la danza hoy, considerarla tanto expresión coreográfica que tiene que ser captada y descifrada por el público como hecho social que concierne al conjunto de los participantes de ambos lados del escenario”. (Schwartz 1986)

Así mismo habla que no será “la elite. La sociedad civil tradicional subalterna. No la cultura hegemónica, hundida en su anquilosamiento. La unión de artistas y poblaciones en esfuerzos organizativos independientes y autónomos” (Schwartz 1986). La que generará un discurso dancístico propio y sólido.

La creación coreográfica siempre está sujeta a intereses muy especiales como dice Ocampo:

“En lo que a la danza nacional se refiere las aguas se dividen en dos grandes segmentos. Y concluye: los ejercicios de corte escolar que acusan las influencias evidentes de los maestros de la así llamada danza contemporánea independiente y las obsesivas escenificaciones de esos

mismos maestros empeñados en su maridaje con este concurso hasta que la muerte los separe, haciendo referencia a las creaciones coreográficas que son utilizadas con el fin de competir en el concurso anual (INBA-UAM) (Ocampo 1978).

Sin embargo en la zona céntrica de la urbe más poblada del mundo, la Ciudad de México, posee y conserva, en buena medida gracias a este festival, un patrimonio artístico que no requiere ninguna descripción mayor, sólo: “injertar en este fértil perímetro el cúmulo de propuesta que constituyen el sustento de esta fiesta de los sentidos y el intelecto es, en sí, una marca de identidad específica”². Identidad que se crea y se recrea de manera empírica.

Toda verdadera comunicación es diálogo, recreación por parte del destinatario –del público- del mensaje transmitido por su creador, su fuente. Sin embargo, no estamos acostumbrados a ver, sentir, pensar en las expresiones artísticas como medios de comunicación.

El arte parece existir en su universo propio, trascendiendo cambios históricos y diferencias culturales, inaccesible al ser humano común más que para contemplarlo. Y se tiene todavía ordinariamente la visión del artista fuera del mundo, como por encima de él, más en contacto con las musas etéreas que con sus vecinos y su cotidianidad. Esta visión conviene perfectamente a ciertas ideologías dominantes que esconden una fuente mayor de su dominación simbólica (Memoria s.f.).

Garaudy sustenta en su libro “*Danzar Su Vida*” que la danza es:

...como proyección de un futuro posible, como imitación o superación de sí misma y de los órdenes existentes.

Para ser una contribución real a la creación continua del hombre por el hombre, esta danza exige la cultura más alta y más viva. Una conciencia profunda de la historia y de su movimiento presente...

Y agrega que:

...Eso refleja un modo de vida en un mundo librado en la ley del más fuerte, a las concurrencias económicas, a las condiciones publicitarias o políticas, a la sociedad sin finalidad humana, que han hecho del

² S.A. En: ZONA DE DANZA Con respecto al festival Del Centro Histórico del DF.

crecimiento por el crecimiento su ley inminente y no escrita y a las vivencias que de ahí se desprenden, los espectáculos son integrados a los circuitos comerciales, al sistema de las manipulaciones a las violencias simbólicas, a una civilización en que el Hombre es un lobo para el hombre... (Garaudy 2003, 136, 137).

Impacto

El presente estudio pretende poner de manifiesto los diversos métodos que permiten desarrollar trabajos coreográficos para concluir cuál es el más adecuado, detectando un posible camino para la planeación de programas de creación coreográfica de la Danza Contemporánea.

Factibilidad

Se cuenta con la experiencia 30 años como bailarín, profesor y coreógrafo además de los recursos humanos que permiten el acercamiento a los diferentes actores del proceso artístico y recursos materiales necesarios para su realización.

*Recursos humanos:

Coreógrafos

Instructores de coreografía

* Recursos Institucionales

El proceso de elaboración y recolección de datos se llevará a cabo en:

- División de Artes y Humanidades donde está adscrito el Departamento de Artes Escénicas del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD).
- Preparatoria de Jalisco de la Universidad de Guadalajara (UdeG)
- Secretaria de Cultura del Estado de Jalisco (SC)

* Recursos Temporales

Este estudio se llevará a cabo dentro del proceso del Doctorado en Arte y Cultura.

- *Recursos materiales*
 - Equipo de cómputo

- Cuaderno de notas
- Grabadora de sonido
- Videgrabadora

*Recursos económicos

Será financiado por el investigador responsable.

Vulnerabilidad

El punto débil de esta investigación consiste en que algunos creadores de coreografía, se encuentran constantemente fuera de la ciudad y localizarlos resulta complicado, además se debe de ajustar los tiempos de la entrevista con su agenda de trabajo. Por lo que se deberán realizar citas dependiendo de sus ocupaciones y disponibilidad del tiempo que puedan brindar para el trabajo de entrevista.

Preguntas de investigación

¿Cuentan los coreógrafos de danza contemporánea de Guadalajara con modelos de creación coreográfica?

¿Son diferentes los modelos de creación coreográfica de los coreógrafos de danza contemporánea de Guadalajara a los utilizados por creadores extranjeros?

¿Tener un solo modelo de proceso creativo para el desarrollo coreográfico en la danza contemporánea de Guadalajara, permitirá un desarrollo armonioso poniendo a la coreografía estatal dentro del escaparate y de la vanguardia dancística mundial?

¿Un modelo de creación coreográfica de Danza Contemporánea ayuda al desarrollo del lenguaje corporal y evolución de las técnicas de danza?

Hipótesis

1. Los modelos, estructuras o procesos que apoyan la planeación coreográfica a partir de una visión estética basada en el lenguaje de la danza contemporánea contribuyen a un mejor desarrollo de la creación coreográfica.

Objetivos

Objetivo general

Desarrollar un modelo de creación coreográfica para la danza contemporánea.

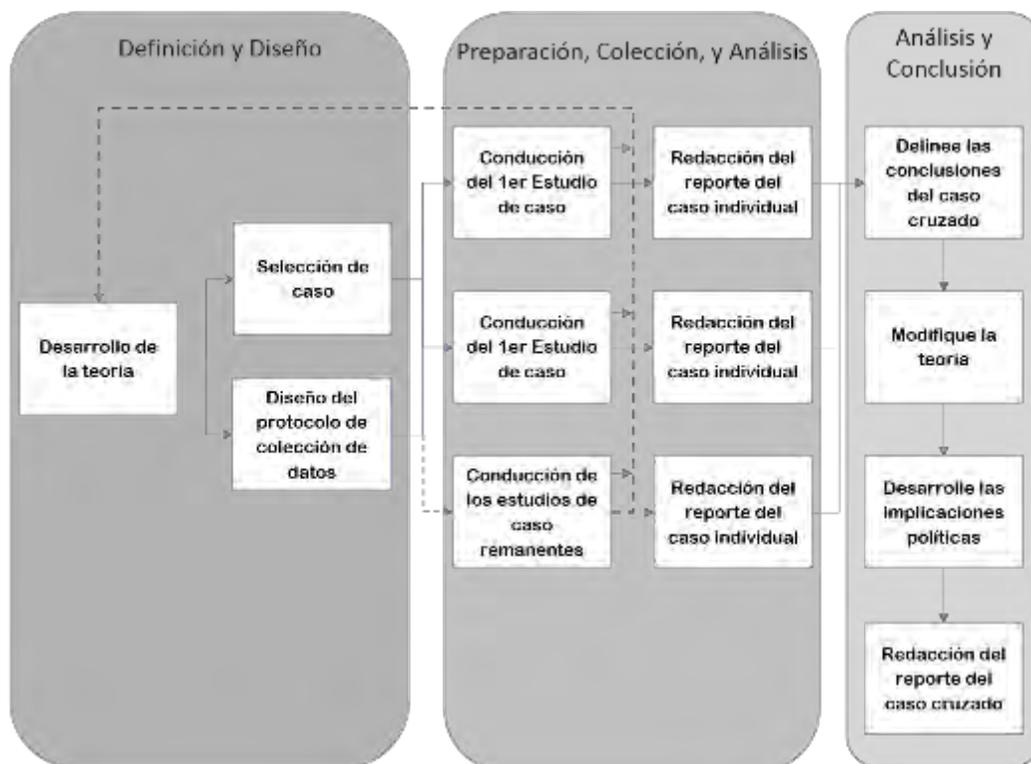
Objetivos específicos

- Analizar la creación coreográfica en su proceso histórico.
- Conocer los modelos actuales.
- Seleccionar los elementos pertinentes de los modelos estudiados aplicables a un diseño del nuevo modelo de creación coreográfica.

Metodología

Diseño de estudio

Para el presente estudio se utilizará la metodología cuantitativa de análisis de casos múltiples, la cual se basa en un examen intensivo y profundo de un mismo fenómeno u objeto de interés, lo que supone un proceso de indagación sistemática que se caracteriza por el examen detallado y comprehensivo de un determinado número de casos que tienen en sí mismos entidad propia (alojamientos 2013). De igual manera se recurrirá a las herramientas de: Elicitación etnográfica del modelo de James Spradley, para la recuperación de una memoria que evidencie ciertos rasgos similares que pueden ser vertidos en una propuesta procedimental de creación coreográfica.



Universo de trabajo

Modelos Coreográficos que son utilizados por:

- Antonio González.

Fundador del grupo *Neodanza Ballet Teatro Independiente* y actualmente del grupo *Artefactia*, ha desarrollado trabajos coreográficos desde 1989, permanece vigente como uno de los coreógrafos más respetados de la localidad tapatía.

- Rafael Carlín

Es creador de un proyecto independiente que lleva por nombre *Rafael Carlín y Compañía*. Como él dice:

(...) comienza a tener presencia en el ámbito local y nacional, en mayo del 2003 en el concurso de coreografía Guillermina Bravo, en el cual es finalista, obteniendo excelentes críticas, desde entonces ha continuado trabajando continuamente en una danza que le permita comunicar sus sueños, temores y pasiones a través del conocimiento, dominio y experimentación de diferentes técnicas dancísticas y teatrales (...) Ha sido seleccionados y finalistas en el premio de Coreografía Guillermina Bravo en Jalapa Veracruz y el premio Miguel Covarrubias INBA-UAM, México D.F., Festival de danza contemporánea Onésimo González, Fiestas de Octubre esto en Guadalajara Jal. Han trabajado para teatro, ópera, eventos privados entre otras muchas participaciones. Internacionalmente se han presentado en la ciudad de los Ángeles California y en Hefei y Beijín China (...) (R. Carlín 2013)

- Oscar Rodríguez

Egresado de Julliard Art School, de Nueva York, a su regreso a Guadalajara se dedicó exclusivamente a coreografiar, siendo sus creaciones bien recibidas por el público. Hoy se encuentra un tanto alejado de la danza. Ante la falta de apoyos para realizar el trabajo artístico. Una de sus coreografías, en especial Ave María es aun en el 2014, interpretada por el ex primer bailarín del *Ballet Ruso de Montecarlo* Jo Savino.

Unidad de observación

Coreógrafos que utilizan sistemas o procesos estructurados de creación coreográfica.

Criterios

Criterios de inclusión

- Coreógrafos que manejen sistemas o procesos que hayan generado trabajos coreográficos representativos para la comunidad dancística.

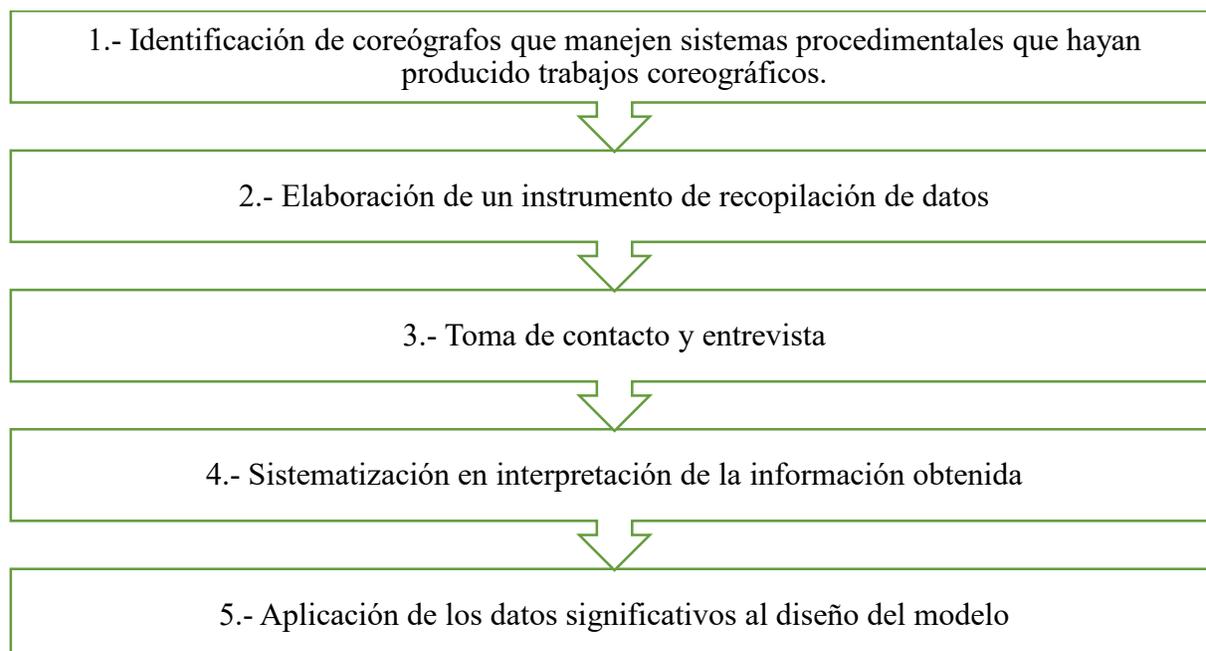
Criterios de no inclusión

- Coreógrafos que manejen sistemas o procesos no probados o inacabados en coreografías llevadas a escena.

Criterios de exclusión

- Coreógrafos asistemáticos.

Criterios y estrategias de trabajo



Referencias de este apartado

- Abad, Ana. *Historia del ballet y la danza moderna, segunda edición*. España: Edit. Alianza, 2012.
- Alojamientos*. Mayo de 2013. <http://alojamientos.us.es/pedsocial/archivos/tema19.PDF> (último acceso: 24 de Febrero de 2013).
- Artes, Bellas. *INBA, Subdirección general de educación e investigación artística*. 2009. <http://www.sgeia.bellasartes.gob.mx/index.php/menueducacionartistica/menuescuelas/esmdmdanza> (último acceso: 22 de Mayo de 2009).
- Artes, Universidad de las. www.universidaddelasartes.edu.mx. 2009. http://www.aguascalientes.gob.mx/temas/cultura/webua/ua_04.html (último acceso: 14 de Septiembre de 2009).
- Baril, Jacques. *La danza moderna*. barcelona: Paidós, 1987.
- Cabrera, Josué. *La Danza Contemporánea, Surgimiento en el Mundo, su Llegada a México y su Devenir en la Ciudad de Guadalajara*. Guadalajara: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes. Colección becarios, 2006.
- California, Universidad Autónoma de Baja. *Universidad Autónoma de Baja California*. 2009. <http://www.uabc.mx/artes/danza.html> (último acceso: 21 de Mayo de 2009).
- Carlín, Rafael. *carlindancecompany*. mayo de 2013. http://www.carlindancecompany.com/espanol/index.php?option=com_content&view=article&id (último acceso: 25 de Febrero de Mayo).
- Garaudy, Roger. *Danzar Su Vida*. Primera. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- Martin, Judith. «Onésimo González y el nacimiento de la danza contemporánea en Guadalajara, tesis inédita para conseguir el título de maestría en docencia de las artes, Universidad de Guadalajara.» Guadalajara: tesis inédita para conseguir el título de maestría en docencia de las artes, Universidad de Guadalajara, 2005.
- Memoria. «MEMORIA, primer encuentro callejero de danza contemporánea.» *MEMORIA, primer encuentro callejero de danza contemporánea.*, s.f.
- Noisette, Philippe. *Talk about contemporary dance*. Primera. Francia: Flammarion, 2010.
- Ocampo, Carlos. «Editorial.» *Zona De Danza* 1, n° 4 (1978): 40.
- Schwartz, Alejandro. «zona de danza.» *zona de danza.*, 1986: 45.

Tortajada, Margarita. *Frutos de Mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México, D.F.:
Intituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.

Capítulo 1 LA COREOGRAFÍA COMO TAL

1.1 Historia de la coreografía

Hablar de la historia de los procesos en la creación de la coreografía nos obliga a hacer un recuento de aquellos momentos que fueron significativos para el desarrollo de la danza y, de quienes lograron con su trabajo marcar esas pautas creativas, aunque fueran éstos, maestros de danza, coreógrafos o intérpretes, cada uno de ellos lograron con su aporte redefinir el arte de la coreografía. Hoy más que nunca tenemos la oportunidad de encontrar estos artistas gracias a la internet, bibliotecas y revistas especializadas en línea y páginas web que se encargan de trabajar de una manera aceptable el tema de la danza, así sin excusas nos podemos adentrar en el mundo de la creación coreográfica, pero para empezar a referirnos a estos momentos y los artistas de la danza, debemos hacer algunas aclaraciones pertinentes.

Bailar no es propiamente ejecutar una coreografía, la coreografía como se entiende actualmente empezó a existir cuando el hombre organizó los diferentes movimientos que realizaba en una danza y estos movimientos al ser transmitidos a otros individuos generan un código, este código se duplica en un acto procedimental el cual permite hablar de una coreografía.

El término “coreografía” nace de la mezcla de la palabra (χορος) “choros” que significa baile, danza y de (γραφ) “grafía” que es utilizado como el sustantivo (grafi) que significa escritura, el cual proviene del verbo “γραφω” (grafo) que es escribir, por último, el elemento compositivo “grafía”, está formado del verbo (γραφειν) (*graphein*=escribir, grabar) y del sufijo (ία): *ía* = acción, cualidad (www.chilenet.com 2001-2014). Pero la palabra griega (χορος) expresa el sentido de “coro” y aparece como una raíz indoeuropea *gher (agarrar, adjuntar), sin embargo Salazar (1983) le atribuye a Platón el referente de la palabra *koreim* con el antecedente de *kara* que significa alegría (Salazar 1983, 13).

Aunque la palabra coreografía cuenta con raíces griegas e indoeuropeas, nació a través del idioma francés “*Chorégraphie*”, y fue acuñada por el notario teatral francés, Raoul Auger, también conocido como: Feuillet (1653-1709)³, la usó en el título de su obra: *La Chorégraphie ou L'art D'écrire la Danse par Caractres, Figures et Signes Démonstratifs*, (La Coreografía o

³ Raoul-Auger Feuillet, (1675 - 1710), bailarín francés, maestro de baile y coreógrafo cuyo sistema de notación de la danza fue publicado en su *Chorégraphie ou l'écriture de la danse* (1700; "Coreografía, o el Arte de describir la danza "). Trabajó en París, colaborando con André Lorin, director de la Real Academia de la Danza; también escribió *Recueil de Danses* (1704; "Colección de Danzas"), describiendo los bailes realizados en la Ópera de París. En: <https://global.britannica.com/biography/Raoul-Auger-Feuillet> [ultimo accesos 23 junio 2016]

el Arte de Escribir la Danza por Caracteres, Figuras y Señales Demostrativas) publicada en 1701 (Global.britannica 2014)⁴.

Ahora bien, este vocablo se empezó a utilizar para describir la actividad organizada de la danza, la palabra coreografía de Auger, surgió con la intención de escribir en el papel el trabajo de los movimientos corporales dancísticos que realizaban los ejecutantes del ballet, así como sus desplazamientos en el espacio escénico, desplazamiento que eran motivados para mostrarse por todos los rincones de la sala de baile, como la alegoría dancística que había sido concebida.

1.1.1 La escritura de la coreografía

La historicidad de la danza ha sido resguardada de diferentes maneras a través del tiempo, desde los dibujos en las cuevas de Altamira, España, hasta llegar a la anotación que se hacía de la danza en los trabajos realizados en papel, como los manuales de danza.

Unas muestras de esta evolución es la que se realizó en papel como sistema de escritura Thoinot Arbeau, que escribió “Orchesographie”, impreso en 1589, el cual a través de palabras y algunas imágenes iba señalando como debieran ser algunas coreografías o tipos de baile, después fue el sistema inventado Raoul-Auger su tratado recibió el nombre de “Orchesography; or, The art of dancing by characters and demonstrative figures”, escrito en 1715 y que perduró largo tiempo, aunque existen dudas del año de su publicación⁵.

Para el inicio del siglo XX surgieron nuevos sistemas de notación dancística que ayudaron o al menos intentaron, resguardar la memoria dancística y coreográfica. Así surgieron modelos de escritura que suplieron la función de escrituración dancística, es decir, de la función que debió de cumplir el término coreografía.

- Notación de Laban (1928)
- Notación de Conté (1931)
- Notación de Benesh (1956)
- Notación de Eskhol–Wachmann (1958)

⁴ Cabría decir que las fechas de publicación de este manual difiere de lugar donde se consulte.

⁵ Para estos dos manuales se recomienda revisar la biblioteca del congreso de los estados unidos americanos que se encuentra en línea en la dirección: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dicatlg.html>. Allí se podrá acceder a estos manuales y otros muchos más.

Pero este trabajo de escritura siempre ha sido complicado, tal como Cruz (2007) nos dice:

...La escritura del movimiento no es fácil, se requiere de mucho estudio y dominio de la terminología de los pasos. Para ello existe actualmente la especialización en Coreología, carrera que trata sobre el análisis y la escritura del movimiento, principalmente se imparte en países como Francia o Inglaterra... (Cruz 2007)

La Labanotación o Cinetografía surge de la escuela de Rodolf Von Laban con la intención de resguardar aquellos trabajos coreográficos que se producían principalmente en el ballet, para tal circunstancia también se dio el nacimiento de la ... "Kinesfera" definido como el "Espacio máximo alcanzado por las extremidades del cuerpo humano de pie, sin levantar los pies del piso"... (Cruz 2007), que pretendía traducir la coreografía en su totalidad por lo que trató de explicarla para que fuera entendida por los repositores que así lo desearan. Hoy en día se pueden consultar los cuadernos de trabajo de Laban para conocer más a profundidad este método, así mismo se pueden tomar cursos de este sistema de notación. Pero al igual que el modelo de Laban, surgieron otros modelos de escritura menos conocidos como lo menciona Cruz (2007):

... la notación Benesh y la notación Eskhol–Wachman. La primera fue creada por Rudolph Benesh basado en las anotaciones que su esposa, la bailarina del Royal Ballet de Londres Joan Rothwell, hacía para recordar los movimientos y hacer sus ejercicios. La segunda creada por la israelí Noa Eshkol quien ha desarrollado su propio método de escritura de los movimientos dancísticos el cual es impartido a los alumnos de la Academia Rubin de Música y Danza en Jerusalén, donde incluso se cuenta con un departamento dedicado a la notación del movimiento...

Ahora bien, estos métodos de escritura no son los únicos que han surgido, en 1948 Alwin Nikolais, presentó su método de escritura llamado Coroescritura. Nikolais que había estudiado Labanotación en el año de 1937, insistía en que este método de escritura era algo confuso y complicado de utilizar en algunos momentos por lo que:

...Nikolais adoptó la nota musical en su implicación temporal, eliminando la necesidad de la lectura de tipo calibrador que requieren los símbolos de Von

Lavan. La figura de la nota, con una plica, que sirve de indicador de dirección, resulta más flexible, más fácil de manejar sobre algo análogo a un pentagrama, sin perder su cualidad gráfica, emplea una separación del gráfico del cuerpo en dos pentagramas, extremidad y tronco... Nikolais ha inventado también un método para analizar y escribir la flexión, la extensión y la rotación en una simple serie gráfica de símbolos “occidentales”...

(Love 1953, 21, 22)

Aunque interesante estos sistemas en este tenor, ninguno de ellos ha servido para la creación coreográfica, pues como es de sospechar, su función no es la de desarrollar métodos coreográficos sino escribir y resguarda la memoria las obras ya realizadas.

El método más popular en la actualidad es la grabación en video, que aunque ésta empezó con Merce Cunningham, han sido diferentes compañías alrededor del mundo las que se encargan de realizar esta actividad de producción cinematográfica o video grabación.

Como es de suponer, la coreografía es un procedimiento que consta de diferentes momentos, para que al ser observada signifique *un algo*, nos cuente *cosas*, aunque el código lingüístico en el que se ejecuta sólo puede ser leído por algunos, que reconocen el soporte para realizar una adecuada lectura.

Cuando este código dancístico surge, se pone a trabajar en el ejecutante, aparte del cuerpo, la memoria, puesto que será principalmente ésta, lo que permite que el código permanezca y perdure en un primer momento, ya que como toda creación, se vinculará a un desarrollo histórico y éste se verá reflejado de manera natural dentro del grupo social donde se desarrolle.

Así y con esta aclaración podemos asegurar que la danza como obra humana performática, ha dejado algunas pistas que dan fe de su desarrollo en el largo camino de la historia. Tal ha sido esto que podríamos suponer un gen único de coreografiar, sin embargo cada zona del planisferio ha manejado su muy específica forma de bailar y por lo tanto de un estilo propio para crear coreografía.

Este trabajo de investigación aporta los testimonios más sobresalientes de la construcción dancística y utilizará la videograbación para mostrar caminos viables en el proceso de construcción coreográfica en Guadalajara que estará a la par de una herramienta

que podrá en desarrollar un posible lenguaje dancístico que sirvan como ejemplo de lo encontrado en el camino de la investigación.

1.1.2 La danza como *Performance*, la coreografía como proceso.

Desde la perspectiva del *Performance*, la danza procura la trasmisión de un código expresivo específico, caracterizado como comenta Bauman (2007), por la forma de arte, la audiencia y el espacio de situación. Algunas de estas características son manejadas como premisas en la creación coreográfica, en específico, el arte.

La danza como lenguaje del performance, por ser un medio de comunicación, está conformado por partes que podemos considerar “Frases” tal y como lo han hecho Humphrey (2001) o Urreta (2013) por mencionar algunas, y cuando estas frases alcanzan la posibilidad de ser *lecturables*⁶, se convierten en la unidad llamada coreografía, entonces cada frase está conformada por movimientos individuales comparables a las letras, que al ser realizadas una a una, no tienen más que un significado parcial, pero al irse uniendo un movimiento con otro sucede igual que con el lenguaje escrito, van surgiendo palabras que y se van acomodadas hasta llegar a convertirse en frases las cuales dando como resultado final la coreografía.

Cada coreógrafo crea desde una referencia de su contexto biográfico, que al leerse o reinterpretarse puede ser leído de diferentes maneras, pero siempre dentro de un sintagma lingüístico esto como es de suponer, funciona bien cuando existe una historia que se narra de manera lineal o continua, pero en el arte contemporáneo los códigos lingüísticos no son tan claros, en ciertas ocasiones se vuelven confusos y se pierde el rasgo de identidad de la creaciones, es decir, que prevalece el sentido performático de la danza pero no así las características de ésta en el conjunto de pasos dancísticos o coreografía.

Cuando observamos *El Lago de los Cisnes*⁷, nos damos cuenta perfectamente de que la historia transcurre en un espacio de Europa Occidental, y en la temporalidad del Medievo,

⁶ Por lecturabilidad se entiende la Facilidad de comprensión y *reconocimiento de los textos que componen el trabajo*.

Es función de las características estructurales y de contenido de texto: dificultad, diversidad, longitud de la frase, elección de palabras, etc. No debe confundirse legible con lecturabilidad, un texto puede ser legible pero no lecturable. Para mejor comprensión sobre este tema consultar: <https://issuu.com/marx/docs/guiabuenaspracticasp>

⁷ El Lago de los Cisnes se estrenó el 20 de febrero de 1877, pero no fue un éxito inmediato. De hecho, no fue hasta después de la muerte de Tchaikovsky que el ballet fue restablecido. En 1893, el libreto fue editado y la producción se llevó a cabo en San Petersburgo. Más tarde, en 1950, el final del ballet fue cambiado en realidad.

aunque cada coreógrafo le ha agregado un matiz personal desde que fue montada originalmente por Julius Reisinger en 1877, y la cual en 1895 Marius Petipa y Lev Ivanov reviven la historia modificando el guion de la obra, aun así es fácilmente distinguible los rasgos que Bauman menciona de la danza “la forma de arte, la audiencia y el espacio de situación”, Pero cuando observamos *Doubles* de Merce Cunningham no podemos asegurar que encontramos el origen procedencia, pero si somos capaces de visualizar el código expresivo en su totalidad.

La coreografía se organiza, diseña y planea⁸, para que al ser vista por el observador le signifique *algo*, le cuente *cosas*, aunque el código lingüístico en el que se ejecuta solo pueda ser leído por los que reconocen el soporte para realizar una adecuada lectura. Cada coreógrafo en un mismo espacio, pero con una biografía diferente y conocedor del mismo lenguaje crea diferentes estilos de coreografía, ya que utiliza sus propios referentes biográficos-culturales en su creación. Como dice Hanna (1983):

...Sabemos que las palabras y sus arreglos transmiten sentimientos, sin embargo sabemos menos acerca de cómo la gente comunica las emociones entre sí a través de medios no verbales, entre ellos, la danza... (Hanna 1983, 7)

De esta misma manera Hanna aclara que “Bailarines y audiencias responden al uso del cuerpo de su tiempo” pero cuando este código de movimiento temporal-dancístico surge, se pone a trabajar en el ejecutante, aparte del cuerpo, la memoria individual⁹, y será esta principalmente la que permitirá que el código temático o emocional sea proyectado y de ser posible perdure en un primer momento, esto debe ser así, puesto que como toda creación, se vinculará a un desarrollo histórico, éste se verá reflejado de manera natural dentro del grupo social donde se desarrolle.

Cada coreógrafo a la par con el bailarín, creará un texto coreográfico que les será propio de su actualidad y referente social. Es importante referirnos a Bauman (Bauman y Joel

Cuando el ballet original, terminó con una trágica muerte, la nueva versión ofrece un final mucho más feliz. (Jeffers 2014)

⁸ Cfr. pág 25

⁹ “La memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva” Halbwachs, citado por (Ferreiro y Ramos 2009)

1989 (1974)) para entender que el lenguaje adquiere circunstancias propias de espacio-tiempo, en sus estudios de la lingüística etnográfica dice que:

...Concebimos rendimiento en términos de la interacción entre los recursos y la competencia individual, dentro del contexto de situaciones particulares. Actuaciones de este modo tienen una cualidad emergente, estructurado por el ejercicio situado y creativo de la competencia... (Bauman y Joel 1989 (1974), 7)

La danza como la actividad humana que es, se desenvuelve o se transforma; *Mutatis mutandis*, mientras que la coreografía al igual que pasa por este proceso, va dejando muestras significativas que dan constancia de su desarrollo en el largo camino de la historia. Tal ha sido esto, que aunque podríamos suponer un gen único para coreografiar, que es la danza, esta misma se trasmuta al ser organizada en una coreografía. Así pues, cada zona del planisferio ha manejado una muy específica forma de bailar que puede ser estudiada por la etnografía, pero también han surgido en cuanto a la coreografía un estilo propio que ha permeado a los intérpretes y que con la experiencia del arte del *saltari* logrará o no, crear sus propias coreografías.

Ahora bien el soporte que han utilizado estos artistas para dejar la constancia de sus aportes se ha diversificado según la propia evolución de los medios que el hombre ha tenido a su alcance para conservar sus ideas, en la danza desde la prehistoria hasta la época actual se ha manifestado la danza en diversas manifestación y por diferentes medios, habría que revisar las cuevas de Altamira en España para darnos cuenta de ello, pero este acto performático sólo evidencia la danza en sí, no así su manera de construirse.

Los primeros intentos de la enseñanza de un



1 Portada, primera y segunda página de "Les basses danses" de Marguerite d'Autriche de 1490

proceso creativo coreográfico tienen su antecedente en los manuales de danza ya que éstos se usaban para reconstruir las coreografías existentes y uno de los principales medios que resguardaba la memoria coreográfica de la época.

El más antiguo del que se tiene conocimiento es el llamado *Les Basses de Danses* de 1490, que fue realizado por petición de Marguerite d'Autriche (Ilustración 1).

...una fuente poco común en el siglo XV para el Basses Danse, un baile de corte de Borgoña. Conocido como manuscrito Bruselas 9085, se compone de veinticinco hojas de pergamino en papel negro con reglas de oro y las iniciales caligráficas en plata. Diecisiete folios contienen música y coreografías específico en la notación de la danza conocida más temprana. (Congress 2015)

Podríamos enumerar más manuales de estos que sirvieron de memoria coreográfica¹⁰, pero es claro que esto no nos da indicios de cómo se construye una coreografía, sólo deja patente que la danza como expresión humana ha tenido una importancia que prevalece aún y que es sustancial seguir rescatando, pero cómo se construye la coreografía es un asunto aparte, por lo tanto valdría la pena entonces preguntarse ¿Cómo ha sido la forma en que se han construido las diferentes coreografías? Y ¿cuáles son los métodos de creación que han llegado hasta nuestros días?

1.1.3 Antecedentes de la creación coreográfica

La danza es una actividad que por su propia naturaleza de temporalidad, es decir la de existir en el preciso instante en el que se ejecuta, no permite señalar con exactitud el momento de su aparición en la historia, aspecto que sólo puede realizarse a través de supuestos, y que son formulados al observar las imágenes que dejaron grabadas o esculpidas los antiguos pobladores del mundo, es por ello que podemos conceder, como lo señala Abad, ... “*es como discutir sobre el famoso ejemplo de la gallina o el huevo.*” (Abad 2012, 21)... Lo que sí se puede señalar con seguridad es que la creación dancística desde sus inicios ha tenido un abanico de intenciones muy diversas como lo menciona Haskell (1972):

¹⁰ Se sugiere para revisar más manuales de danza ingresar a la biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de Norteamérica, donde se encontrarán una gran variedad de estos manuales.

... la danza humana es tan antigua como el primer hombre que expresa sus sentimientos de alegría o de miedo por medio de pasos, saltos o gestos rítmicamente repetidos quizás hace veinticinco mil años... (Haskell 1972, 58):

Lo que le ha permitido a la danza permanecer a lo largo del tiempo encontrando las maneras o caminos para adaptarse a los diferentes cambios históricos/sociales.

Desde que el hombre descubrió que podía transformar el movimiento de su cotidianidad en danza, jamás ha parado de bailar. Adolfo Salazar dice: “*En su manifestación más elemental, la danza puede aparecer como un producto de una descarga emocional*” (Salazar 1983, 15), y debió ser de esta manera en que el hombre hizo de la danza un arte.

De esta manera también podemos inferir que en un momento determinado, el hombre modificó su manera de moverse y verse a sí mismo bailando, para encontrar que con la danza no solamente podía transmitir emociones sino que a la par, podía transmitir ideas completas “simples o complejas” de un momento determinado. Esta nueva formulación le haría crear ya más avanzada la historia de la humanidad, lo que ahora se conoce como coreografía.

La coreografía, como todo aquello que concierne a la danza ha sido estudiada por muchos intelectuales a través de la historia, entre los que destacan: músicos, ex bailarines, coreógrafos, tales como: Curt Sachs, Clive Barnes, Lincoln Kirstein, Doris Humphrey, o Joseph Mazo, y en México: Adolfo Salazar, Guillermina Galarza, Alberto Dallal, sólo por mencionar algunos. Esto ha facilitado que pueda ser resguardada en algunas partes del mundo, lo que ha permitido describirla como una manifestación que cuenta con los rasgos que le han pertenecido a ciertos grupos en la historia de la sociedades, y que además, en esta variedad de estudios, coincidan que en este proceso de evolución coreográfica, es que algunas de estas características se le han eliminado, en ciertas ocasiones de manera intencional y otras por azar, pero ello le ha permitido llegar hasta nuestros días con las características específicas de su desarrollo.

Curt Sachs (Sachs s.f., 229), nos propone una tabla para mostrarnos el desarrollo de la danza y para entender este abanico de intenciones dancísticas, donde habla de: danzas circulares sin contacto, que después se le integran danza de animales y danzas convulsivas y por último de estas danzas de sexo y lunares. En otra etapa propone “danzas de culturas totémicas donde ese encuentra las danzas circulares de animales y fálicas. Por parte de las culturas agricultoras, propone danzas circulares y corales, danzas de dobles círculos, danzas de

lunares y fúnebres”. En las tribus que él llama: culturas del animal con cuerno, propone las de: “danzas circulares, danzas animales, danzas de pareja, las danza de varios círculos y por último, las danzas de hombres y mujeres en líneas opuestas”. También incluye: “La danza sin imagen, danzas medicinales, de fertilidad o fecundidad, de iniciación, nupciales, fúnebres y de trofeo, guerreras, danza de imagen, danzas animales, de fecundidad, de iniciación, fúnebres, de armas, astrales, de máscara, danzas individuales, danzas corales, rondas serpentinadas”. (Sachs s.f.).

Podría ser que desde el inicio de la creación de la danza se haya dado la implementación del utillaje como parte decorativa de los rituales dancísticos, es decir, que se buscó la manera en que se integraran: maquillaje, vestuario, la misma utilería con la danza, la cual fue parte fundamental de los diferentes rituales propios de un determinado pueblo y que éstos fueron adoptando las ideas propias de su cultura dotándolas de las características propias del pueblo.

Así fueron apareciendo las disímiles características de la actividad dancística, ejemplo de esto son: las procesiones Mesopotámicas, que fueron danzas con un carácter ritual y que se les denomina como: *Hag*. Ésta era una marcha donde los sacerdotes se acompañan con instrumentos musicales y que consistían en realizar movimientos en unísono a manera de desfiles (Salazar 1983, 22). En otras regiones podemos encontrar gravados donde los integrantes del ritual parecen estar moviéndose al unísono a manera de coro, como en las danzas en la antigua Cultura Griega como en el caso de las *Ménades*, mujeres que bailan en honor a Dionisio y que en esta locura dancística solían levantar al mismo tiempo la mano derecha junto con el pie derecho, o las danzas *Pírricas* o *danza de los Coribantes*, que era una danza de iniciación de los jóvenes.

Los griegos le daban una gran importancia a la danza, le otorgaron la protección de una Musa de nombre; Terpsícore, la cual baila con una lira en las manos, adornando su cabeza con una corona de guirnaldas. Esta musa debía inspirar las más hermosas evoluciones. Las primeras representaciones de este actividad estuvieron dedicadas al culto de Dionisio como en los *Ditirambos*¹¹, pero en las tragedias de Esquilo, se utilizaba la danza para marcar los movimientos del coro.

¹¹ El ditirambo es composición poética laudatoria que expresa un gran entusiasmo por el objeto al que se dedica el elogio. (www.wordreference.com 2014)

Durante la época medieval la danza mantuvo su desarrollo gracias a las danzas profanas, sin embargo por la intervención de la religión católica se modificó el uso de las formas de convivencia entre las cuales se cuenta la danza. Haskell (1970, 38) dice que “...los primeros cristianos menospreciaban los ritos griegos y romanos...”, así que dejarán de lado los bailes de ronda de la fiestas paganas y las trastocarán para darle un nuevo sentido y se referirán a ésta como una danza en honor a la aureola de los Ángeles, una danza sagrada que se hacía en lentos círculos.

Podemos decir que la danza en el Edad Media no tuvo cambios significativos puesto que a los líderes de la iglesias les daba por sospechar que toda intención bailada tenía vestigios o señales de paganismo, así que promovían y censuraban danzas a como les resultara conveniente, mostrando una ambigüedad en el criterio de selección dancística.

Hacia el S. XIV se dio el desarrollo de la *Danza de la Muerte* o *Danza Macabra*, de la cual sólo nos quedan algunos gravados, muchos de ellos anónimos, en donde se observan líderes espirituales, nuevos burgueses y alguno que otro músico y más personajes importantes bailando en línea. Cabe mencionar que los datos de surgimiento para esta danza son confusos puesto que como se menciona por algunos autores, (Salazar 1981) está inspirada en el poema *Intinerarium Cambrie*, del siglo XII de la autoría del escritor anglosajón Giraldus Cambrensis. Sin embargo Haskell (1970), nos dice que esta misma danza aunque florece en la Europa Medieval, tuvo sus orígenes más distantes, y que es un tanto posible que esta danza sea una referencia de un baile árabe puesto que la palabra *Macabro* proviene del vocablo *Makabr*, que significa cementerio.

Si bien es hasta el Renacimiento cuando encontramos danzas que son desarrolladas con elaborados diseños espaciales o lo que conocemos hoy como coreográficos, a esta actividad no se le conocía como tal, sino que se le denominaba, *Danse* o *Ballet* y, en esta época del Renacimiento, es cuando la danza se empezará a enseñar a través de los coreógrafos que son llamados *Maître de Danse*, cabe aclarar que los *Maîtres de Danse* no pertenecían a las clases burguesas ni siquiera eran notables bailarines de la corona, eran personas del pueblo que por su genialidad se les podía permitir convertirse en maestros de danza.

Y era Italia el país que les concedía el dar rienda suelta a su creatividad, con ello se dio inicio al surgimiento de los primeros manuales de ballet, que fueron utilizados para codificar paso a paso las danzas “coreografiadas” las cuales podrían ser repuestas por estos

maestros-coreógrafos en otras cortes, entonces las primeras construcciones dancísticas que evolucionan para ser lo que conocemos actualmente como coreografía se ubican en las cortes italianas del *Quattrocento*, iniciando con el *Ballet Comique de la Reine Louis* (1581), de Balthazar de Beaujoyeux (Abad 2012, 13).

Este ballet se originó a partir de los números dancísticos que se representaban en los festines de las cortes italianas. Eran elaborados espectáculos que conjugaban: pintura, poesía, música y danza, tenían lugar en espaciosas salas que se utilizaban tanto para banquetes como para bailes. Su contenido era normalmente alegórico-mitológico, además de contar siempre con un narrador que iba hilvanado, para los espectadores, la historia del ballet. Abat Carles menciona que:

...El *ballet comique* era una gran celebración de clara tendencia propagandista en la que lo importante no era tanto la invención coreográfica en su creación de pasos como el diseño espacial. Este tipo de obras no requerían realmente una técnica especial o una habilidad física determinada, sino más bien decoro, elegancia y porte... (Abad 2012, 30)

En 1425 surge el primer tratado de danza titulado: *De arte saltandi et choreas ducendi* (Lauro s.f.). De Doménico Da Piacenza, a quien algunos estudiosos lo consideran el primer coreógrafo. Además le dio lugar a los diseños geométricos y división del terreno, para solucionar la apreciación desde lo alto del escenario (Abad 2012, 40).

Para Doménico la principal característica de la danza es que la *maniera corpórea* de los ejecutantes estuviera íntimamente ligado a la música, esto, si se quería que la danza dejara de ser una forma fija en el espacio, por lo que las primeras coreografías serán desplazamientos en el espacio incluyendo algunos gestos corporales como ademanes de manos y brazos o flexiones de rodillas. Esto dio pie a que apareciera: *Les Basses Danse, de Margarite De Autriche*, que marcaría el inicio de la enseñanza de la danza a través de los manuales y que también resguardaba los elementos coreográficos de determinados ballets (Torres, 2009, p. 41).

Desde el renacimiento los ballets se estructuraban a partir de las danzas geométricas¹², que eran principalmente paseos por un espacio escénico, creando figuras fácilmente

¹² Consultar los diferentes manuales utilizados para la enseñanza de la danza, donde se encontrara diversos modelos y formas de escritura, como ejemplo de ello podemos revisar: *The Code of Terpsichore* de Blasis.

reconocidas entre las que se observaban, círculos, cuadrados y triángulos, pero la transición eran tan sólo caminatas para el desplazamiento de los ejecutantes, y también surgen los llamados ballets geográficos, se puede mencionar que en estos ballets igual que los interiores, tenían poca variedad de pasos donde se pudiera apreciar la capacidad corporal física de los ejecutantes, por lo que el primer cambio sustancial en coreografía se establecería en la ejecución técnico-corporal que sería la proeza del maestro de danza Auguste Vestris, quien dotó a la coreografía de una nueva variedad de pasos donde sobresale el *Grand Allegro* (Abad 2012, 55, 56).

El siguiente movimiento coreográfico después de Vestris lo marcaría Jean-Georges Noverre y su *Ballet D'action*, estos cambios son ampliamente tratados en sus “Cartas Sobre la Danza” escritas en 1760, donde sugiere que: “...la danza debe de poseer una gran variedad de formas para no volverse aburridas al ojo...”, y agrega: “...Debe revivir, en una palabra el arte del gesto y la pantomima, tan conocida en el siglo de Augusto...” (Noverre, Cartas sobre la danza. Trad. Pablo Palant. 1945, 15).

Mención aparte merece Jean Dauberval, coreógrafo de *La Fille mal gardé*, obra inspirada en la pintura de Pierre-Antoine Baudouin 1789. Daurval fue un seguidor de Noverrer, se le menciona en la historia por haber realizado ballets basados en las obras de Shakespeare y también haber interpretado los roles de mujer en diferentes ballets.

Su ballet *La Fille mal gardé*, es coreografiado en el momento que se daba la Revolución Francesa, dejando de lado los temas de princesas y seres fantásticos para dar paso a este tema desarrollado en el contexto de un poblado de la campiña francesa, sus personajes principales son dos jóvenes de una comunidad campesina y que por cosas del destino consiguen cazarse con la bendición de todos el pueblo. Este ballet se estrenó días antes de la Revolución Francesa (Abad 2012, 55, 56).

Otro momento importante para la coreografía es la marcada por Salvatore Vigano, que en sus trabajos coreográficos siempre le daba énfasis al Cuerpo de Ballet, ya que le permitía a éste la total independencia de los bailarines principales, es decir que aunque seguía en ocasiones siendo un marco escénico para los intérpretes principales, el cuerpo de baile tenía variaciones de suma importancia (Salazar 1983, 169, 170).

La coreografía estuvo siempre acompañada por los adelantos que los *Maitre de Danse* desarrollaran en sus clases, así fue cómo surgió la figura de Carlo Blasis, que logró la

codificación de los aspectos técnicos corporales que se implementarían en la danza, si Vestris logró el desarrollo técnico corporal es Blasis quien los escribe en *The Code of Terpsichore* “*El Código de Terpsícore*” (1820)¹³, en este documento hace distinciones de los bailarines por sus características corporales e interpretativas así como de una más amplia gama de pasos de danza. Un logro de suma importancia de Blasis es haber iniciado con el uso de las puntas en el ballet manejado con una excelsa ejecución a través de María Taglioni.

Hacia finales del siglo XIX y principios de XX dentro del marco de los ballets rusos de Diaguilev se gestaron movimientos de gran importancia para el desarrollo de la actividad dancística, entre los que destacan los trabajos de los coreógrafos Marius Petipa, Michel Fonkine y Valsav Nijinski, estos tres artistas tuvieron una fuerte influencia que aún hoy es indiscutible, por eso señalo que el siguiente cambio de relevancia se da a mediados del siglo XIX con la figura de Marius Petipa. A este personaje se le debe la integración de diversos actos de un ballet, en ocasiones sus ballets tenían hasta cinco actos. Otra característica de su creación, es que realiza coreografías narrativas y esto es debido a que la danza se vuelve el medio para entregar el mensaje, ya no debe existir el mimo o el narrador de voz. Así crean coreografías como: *La Bella Durmiente*, *El Cascanueces* o *El Lago de los Cisnes*.

Después de Petipa, le continúa Michel Fonkine, a quien se le debe una gran cantidad de trabajos artísticos tales como: *Le Espectre de la Rosa*, *Invitation To The Dance*, *Petrouchka*, además de ser uno de los coreógrafos que utilizó en la puesta en escena sólo las variaciones de los ballets, dejando de lado el cuerpo de baile con todas las variaciones de pantomima; entre sus trabajos más representativos rescató la coreografía la: *The Dying Swan (The Swan)*, La Muerte del Cisne, del cual se ha sugerido que una parte de la obra era una improvisación de parte de la gran Anna Pavlova. Esta pieza permanece en el repertorio de algunas bailarinas y compañías, se considera el más alto prestigio poder representarla en escena, porque se le permite a la intérprete que le agregue su propia personalidad al papel.

Otra gran ruptura, en el buen sentido de la palabra, para desarrollo coreográfico lo realiza el bailarín y brillante coreógrafo V. Nijinsky, quien fuera integrante de los famosos ballets de Diaguilev, en su primera creación coreográfica de *La Siesta del Fauno*, predomina

¹³ *The Code of Terpsichore*, se le puede encontrar también con los títulos de: *Code complet de la danse*, *English Art of dancing*, *the art of dancig*. Fue traducido por R. Barton bajo el título: *Code Complet de la Danse*, el cual fue traducido del francés por Paul Vergnaud con el título: *Manuel complet de la danse*. En: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage>. [Accesado el 21 marzo 2014]

un nuevo manejo del espacio, en todo diferente, donde se pierde la geometría coreográfica del barroco para dar paso a donde el intérprete adquiere una nueva dimensión, donde se muestra una nueva posibilidad del movimiento corporal al manejar las posiciones cerradas que obligan en mayores momentos que el cuerpo se enfrente al público de perfil, con una semejanza a las imágenes de las pinturas de las vasijas griegas, (como Duncan pretendió hacerlo en su danza).

...La Siesta del Fauno era de hecho una ruptura con el pasado “esta coreografía no fue coreografía como nosotros concebimos el término”... (Gelatt 1980, 26)

Su segunda obra: *La Consagración de la Primavera*, repite la fórmula de presentar al cuerpo del bailarín en posiciones cerradas, esto es, donde los pies se unen por la punta de los dedos y se separan un poco o mucho por los talones. Sí la postura de los pies habían estado en “*en dehors*”, unidos por los talones y despegados de la punta del pie desde Louis XIV, la coreografía de Nijinsky los pondría “*en dedans*”. Además los trabajos coreográficos de Nijinsky aparecen en el marco del *Art Noveu* en lo que conocemos hoy como movimiento modernista de la danza.

...No se me ocurre como fue posible para el público de 1913, que encontrara difícil este ballet, que al ser bailado terminara en tal alboroto. La música "cacofónica" de Stravinsky en combinación con la coreografía "epiléptica" de Nijinsky había detonado una de las explosiones más fuertes en la historia del teatro... (Gelatt 1980, 54)

El mismo Diaguilev citado por Gelatt, comentaba de esta obra, “...es exactamente lo que quiero...” a lo que Gelatt agrega, “... Nadie podría haber sido más rápido para entender el valor de la publicidad...” (Gelatt 1980, 54)

En este movimiento artístico del modernismo cultural, se desarrolla lo que ha sido llamado *Modern Dance*, entre los que sobresalen diferentes artistas y sus generaciones, pero para que esto pase deberán recibir la influencia de los “*Forerunners* (McDonagh 1977, Índice)¹⁴” Loui Fuller, Isadora Duncan, Maud Allan y el dueto formado por Ted Sawn y Ruth St. Dennis con sus trabajos con reminiscencias del Oriente. De Maud Allan, Duncan la señaló

¹⁴ *Forerunners* (Precursores), es el adjetivo que les otorga Don McDonagh.

como una plagiadora de sus trabajos, pero en realidad Allan logró crear trabajos coreográficos importantes que nada tenían que ver con la obra de la Duncan, como: *Spring Song* (Mcdonagh 1977, 28) con música de Mendelsshon, creación de un sentido lírico que remiten a las vasijas griegas, quizás por ello fue que la Duncan pensaba que era una plagiadora, Allan sólo compuso piezas para ser interpretadas en solos.

De las presentaciones de Isadora Duncan, Serge Lifar escribió:

... Las danzas del porvenir” que debían muy pronto convertirse en “danzas del pasado”. El duncanismo, tras haber hecho algún ruido, debía perderse junto con las restantes modas del principio del siglo. Hubo un tiempo en que Duncan y su escuela cosecharon auténticos triunfos...

...Duncan era pura diletante en el arte de la danza, nunca había seguido las enseñanzas de una escuela académica, su danza carecía de base y sus movimientos eran de una pobreza y monotonía desesperantes... (Lifar Sin Año, 84)

Duncan al igual que Allan se inspiró en las vasijas y grabados griegos, trató de formar una escuela y fue reconocida como una artista lírica. Logró cosechar grandes triunfos en lo que a interpretación se refiere, pero por desgracias no dejó evidencia escrita sobre su proceso creativo.

En 1862 en Fullersburg Illinois, nace Loui Fuller, quien jamás fue considerada una bailarina en el sentido estricto de la palabra, como lo comenta Baril (1987), “...marca la danza, contribuyendo considerablemente en su desarrollo, si no de la danza propiamente dicha, por lo menos de su presentación...” (Baril, La danza moderna 1987, 38). De Fuller, podemos mencionar su liderazgo no premeditado para iluminar con diferentes colores los espectáculos escénicos, pero no tiene realmente una propuesta coreográfica.

Por su parte Ted Shawn y Ruth St. Dennis, realizaron trabajos dancísticos que les permitió abrir una de las primeras escuelas de danza, la *Denishawn*, que contó entre a sus alumnos a los iniciadores de la Danza Moderna. La escuela:

...Denishawn: Ruth St. *Denis School Of Dancing and its Related arts*. Escuela destinada a la enseñanza general de la danza, al estudio de principales estilos y diferentes técnicas, especialmente de una técnica clásica que se practica descalzo. El alumno prepara también los espectáculos presentados por la

compañía, ya que los estudiantes de la escuela son también los bailarines de la compañía Denishawn. (Baril, La danza moderna 1987, 66)

La escuela Denishawn fue la más importante al haber contado entre sus alumnos a la primera generación de los mejores artistas que desarrollarían la Danza Moderna.

Pero aunque a estas cinco grandes de la danza se les conoce como los *fundadores*, el verdadero inicio de la corriente de la coreografía modernista tomaría forma con la llamada “Primera Generación” de los “*Dance Makers*”, donde debemos mencionar a las alumnas de la *Denishawn*: Doris Humphrey y Martha Graham.

Humphrey sostenía la teoría de que “de la forma surge la emoción” y Graham, que influenciada al principio por el expresionismo alemán tomando como ejemplo a Kandinsky proclama que: “de la emoción surge la forma” (Abad 2012, 286).

Doris Humphrey realizó trabajos, que como menciona McDonagh, siempre:

...combinando un sentido intelectual del arte con un compromiso emocional de los valores humanos, Humphrey hizo diseños que fueron heroicos en el mejor sentido.... (McDonagh 1977, 103)

Por su atrevimiento a romper con todo aquello que estaba establecido, sin la menor preocupación de la crítica, y siempre firme con su idea estética.

Por otro lado, Graham realizó sus primeros trabajos ornamentados en el falso orientalismo de St. Dennis, pero tiempo después crea un estilo propio de coreografía e implementa una técnica de preparación dancística opuesta al ballet clásico. Una de sus más grandes obras fue creada en 1930, la coreografía titulada: *Lamentation*, inspirado en una escultura del expresionista alemán Ernst Barlach. Sin embargo Graham no escapó de los críticos del momento y menos de aquellos hacedores de la danza de la época por lo que Lifar se refirió a Graham de la siguiente manera:

...poco hay de verdadera danza en el ballet psicoanalítico de la célebre bailarina norteamericana Martha Graham, que se las da de literata. Ofrece espectáculos de una estética dudosa y gusto discutible, como por ejemplo, una operación en el curso de la cual se procede (de una manera muy poco “bailable”) a la extirpación de corazón. Nada de extraño que este ballet tenga tan poco de “bailado”: los maestros de Martha Graham eran Isadora Duncan,

Jaques Delcroze, Mary Wigman y toda la escuela alemana de la gesticulación, con visos de orientalismo, no obstante los elementos de danza hindú casan mal con los ejercicios de gimnasia rítmica y las grotescas y forzadas máscaras de la escuela alemana... (Lifar Sin Año, 134)

No obstante habiendo desarrollado una técnica en oposición a la formación del Ballet Clásico, Graham reconoció la utilidad de la disciplina clásica al incitar a Merce Cunningham, uno de sus intérpretes más avanzados a tomar clases con George Balanchine en 1948 (Abad 2012, 299).

En Europa a la par de los Estados Unidos de América, se iniciaba la generación de coreógrafos del modernismo y ésta va a propiciar la aparición en escena de Rudolf Von Laban, pedagogo, coreógrafo, investigador y maestro, Aunque sus aportes tienen mayor relación con la investigación del movimiento y la notación coreográfica (Laban 2013), es de su escuela que surgirán las figuras de Mary Wigman y Kurt Joss. La escuela de Laban, ubicada en Ascona, Suiza, fue el centro de una comunidad contracultural de la que poco tiempo después surgirá un nuevo género llamado *Ausdruckstanz*, también conocido como Danza Expresionista Alemana. (Song s.f.)

La propuesta estética de Wigman, tiene que ver con su teoría de la *Caída y Recuperación del cuerpo*, en este sentido crea obras de una claridad indiscutible, donde el movimiento simple y claro se desplaza por el espacio, alejándose de la danza escénica. (Abad 2012, 237)

...Wigman fue elogiada como la creadora de la "danza absoluta", un género que fue ampliamente aclamado por regresar la danza de vuelta a su esencia, es decir, el movimiento corporal. Un debut tan exitoso que fue aún más sorprendente dado que ella había aprendido a bailar a la tardía edad de veinticuatro años y sólo había pasado un año desde que había empezado a estudiar bajo Rudolf Von Laban... (Song s.f.)

Mientras tanto en el trabajo Kurt Joss suele manejar temas de “conciencia social”, su trabajo más renombra es *La Mesa Verde*, donde mezcla la tendencia expresionista de la danza alemán y la técnica de ballet clásico (Global.britannica 2014).

La siguiente etapa de la coreografía se le atribuye a Alwin Nikolais alumno de Hanya Holm (Baril, La danza moderna 1987)¹⁵ y Merce Cunningham, que acrecentó sus fronteras interpretativas con Martha Graham principalmente y con Balanchine, estos dos grandes artistas incursionan dentro del mundo de la danza con el estilo llamado contemporáneo.

Merce Cunningham, es considerado uno de los últimos iconos indiscutibles del siglo XX, a este coreógrafo, bailarín y maestro se le debe el carácter autónomo e independiente que logró la danza con respecto a la música. Generó una propuesta estilística basada en el estudio profundo del movimiento corporal y la libertad creativa, consiguiendo con ello una nueva manera de utilizar el espacio coreográfico, por lo que algunos autores le reconocen como el primer artista de danza contemporáneo. Trabajo junto a John Cage, Andy Warhol, Jasper Johns y Robert Rauschenberg, entre otros más (INAM.- Ministerio de Educación s.f.).

En resumen podemos afirmar que la danza tuvo el inicio de su desarrollo en las danzas primitivas o de los primeros pueblos con danza en solitario, las cuales se transformaron en grupales, para después organizarse en lineales y rondas, pasará por la Edad Media y se convertirá en la danza de la corte donde esta organización pasó a ser motivo de enseñanza, aunque en un principio eran danzas de traslado con poca variante de pasos como lo señalan los primeros manuales de danza, convirtiéndose en este proceso en danzas alegóricas y de tintes políticos y propagandísticos como el *Ballet Comique De La Reine*. Se tardó unas centurias para que la danza tuviera una nueva caracterización, integrando pasos más complejos y volviéndose un arte de mayores exigencias en el dominio corporal, al grado de realizar los *Grandes Allegros* como los realizados por Vestris y, nuevamente se genera una teoría del cómo deberá ser la coreografía de la danza al escribir Noverre estos nuevos códigos; estas variantes serán conocidas tiempo después como *ballet clásico* o *romántico* y para el inicio del S. XX aparecerá la Danza Moderna, que gracias a su desarrollo se trasmutó en el Expresionismo Alemán, llegando hasta nuestros días donde se explora el tema del cuerpo y el espacio en una libertad absoluta, pero bajo la mirada de una técnica rigurosa, y se exponen como elementos de la Danza Postmodernista o Contemporánea. Todo esto sucedió gracias a

¹⁵ Nadie describe el espíritu de Holm mejor que Baril al referirse a ella de la siguiente manera: ...“La aportación de Hanya Holm a la danza moderna es muy importante debido a sus extraordinarias dotes pedagógicas. Amante del trabajo bien hecho, no cesa de aconsejar y de animar a un considerable número de estudiantes, y les inculca los principios de su propia técnica, que reposa más en sentimientos ideológicos que en una técnica específica. Ayudando al estudiante a descubrirse a sí mismo. Hanya Holm favorece el desarrollo de la personalidad del futuro bailarín”... (Baril, La danza moderna 1987, 179),

una conjugación de elementos que se convirtieron en nuevas corrientes del arte coreográfico, por tal motivo en esta etapa es importante que reconozcamos a Humphrey como la iniciadora de sistematizar un método coreográfico para la Danza Moderna, aunque propiamente dicho se encargó de enumerar algunos consejos para participar de la creación coreográfica. Humphrey es reconocida como bailarina, coreógrafa, pedagoga, es una de las más importantes figuras de la Danza Moderna. De una singular belleza aunada a un talento excepcional la hicieron figurar dentro de las iniciadoras de una revolución estilística en el arte de la danza y la manera de coreografiar.

1.2 Coreógrafos con un método coreográfico propio

Para señalar el inicio de los métodos o procesos coreográficos en la danza moderna, debemos obligadamente volver la vista hacia los fundadores de este arte, recurriendo principalmente a aquellos que lograron con sus innovaciones plantear un sendero para comunicar las ideas que se desarrollan en su época, sin embargo hablar de coreógrafos en la actualidad nos sitúa en un camino que alguna vez estuvo dividido por la técnica, entre el ballet clásico y la danza moderna, hoy podemos vislumbrar un sendero donde el artista del ballet clásico utiliza movimientos de las técnicas modernas y viceversa, logrando un lenguaje más rico.

El lenguaje de danza para la creación es tan basto que no podemos encontrar dónde se unen uno con otro y en el cual está la separación, por ello los últimos métodos de coreografía se los debemos a artistas que en la actualidad son encasillados en el Arte Contemporáneo y quizás del Postmodernismo.

Para enumerar estos coreógrafos y sus métodos primero debemos considerar que algunos creadores sólo promovieron una nueva forma de bailar, diferente a lo que aprendieron, pero que sus métodos coreográficos eran o fueron copiados de otros, lo que no resta valor a su trabajo coreográfico, pero por ello no están incluidos en este apartado, y además sólo se señala a aquellos que son considerados de suma importancia para el desarrollo de métodos y procesos coreográficos.

1.2.1 Doris Humphrey una secuencia final como inicio coreográfico.

Humphrey nació en Oak Park, Illinois, el 17 de octubre de 1895, hija en décima generación de inmigrantes inglés, mostró una inclinación hacia la danza desde muy pequeña. Su madre Julia Ellen Wells, impulsó su desarrollo, acercándola a clases de ballet con algunos prestigiados maestros, pero no es sino Mary Wood Hinman la verdadera inspiración de Humphrey, Miss Wood enseñaba danza en la Escuela Francis Parker en Chicago donde Humphrey estudiará desde el jardín de niños hasta la escuela secundaria¹⁶.

...Además de enseñar, la señorita Hinman organizó concursos y programas de folk y danzas "interpretativas" en la escuela. Doris brilló en estos y eso le agudizó su ambición por ser bailarina.... (Barzel 2014)

En 1917 la maestra Wood Hinman le sugiere a Humphrey realizar un viaje a Los Ángeles, CA. Para tomar el curso de verano con Ruth St. Dennis y Ted Shawn en la que era conocida como la Escuela Denishawn, donde desde su ingreso se le reconoció su talento, tanto así que al siguiente curso se le asignaron clases para enseñar. Fue alentada por Miss Dennis para que empezara a coreografiar, así surgió "Valse Caprice" (que también es conocido como "Scarf Dance").

Al separarse de la *Denishawn Company*, se une a Charles Weidman para fundar su propia agrupación dancística y su escuela. A ella se le debe la instrumentación y la apertura del departamento de danza en la escuela Julliard, algunos de sus graduados fueron: Sybil Shearer, William Blale, Louis falco y Jennifer Muller, entre otros más y que siguieron utilizando la técnica Humphrey- Weidman para su entrenamiento físico.

Humphrey basó su técnica dancística en la caída y recuperación del cuerpo a un centro de gravedad, que le permitiera mantener el equilibrio al transportar el peso del cuerpo en diferentes ejes de equilibrio, bautizó su técnica con el nombre de: *Fall and recovery*, que tiene su fundamento en la filosofía Nietzscheana que como menciona Carlés, "tomó los principios de la dualidad humana y artísticamente los aspectos dionisiaco y apolíneo" (Abad 2012, 290). Humphrey realizó una analogía de la caída como la muerte estática y la recuperación del equilibrio como la muerte dinámica. Este descubrimiento se da tal y como dice Humphrey:

¹⁶ El Adjetivo "Miss" se utiliza para señalar a las Instructoras de ballet. Es una forma de respeto a la investidura del más alto honor al profesorado femenino en el argot de la danza.

...Me sentía como si bailara como todo el mundo, pero para mí misma. Yo sabía algo acerca de cómo los japoneses se movían, cómo China o España se movía, pero no sabía cómo me movía yo... (Mazo 1977, 117)

Doris Humphrey fue la primera coreógrafa en sistematizar su método de creación, aunque expone que: “si bien es cierto la danza no ha necesitado de este tipo de instrumentos (un método de coreografiar), porque lo debería de necesitar ahora” (Humphey 2001), sin embargo y gracias posiblemente a los esfuerzos de la Universidad de Bennington que hasta 1942 promovió cursos de verano para intercambiar los conocimientos que se iban desarrollando dentro del mundo de la danza, es que la creación de los métodos coreográficos se siguieron desarrollando en los Estados Unidos de Norteamérica.

Logró realizar una gran cantidad de coreografías (solos, duetos, tríos, pequeños y grandes grupos) desde 1920 hasta su última obra titulada: Concierto de Brademburgo N° 4 (con Ruth Currier), estrenada en 1959, poco tiempo después de sus muerte.

Así Humphrey en el año de 1958 apoyada por José Limón y otros más, lanza a la luz su método coreográfico, que como comenta Carlés (2012) “no es casual que su libro..., siga considerándose como uno de los mejores tratados sobre el arte de la composición coreográfica, incluso en nuestros días”.

Humphrey reconocida como bailarina, coreógrafa, pedagoga, es una de las más importantes figuras de la Danza Moderna. De una singular belleza aunada a un talento excepcional la hicieron figurar dentro de las iniciadoras de una revolución estilística en el arte de la danza y la manera de coreografiar.

Aunque se reconoce a Humphrey como la iniciadora de sistematizar un método coreográfico, fue ella misma quien se encargó de señalar que únicamente enumeraba consejos para optimizar el trabajo de creación coreográfica, propiamente dicho para participar de la creación coreográfica.

En 1945 con los síntomas de la artritis decide dejar los escenarios y convertirse en el apoyo de otros artistas, por lo que se integra al trabajo de José Limón como directora artística. En 1958 dentro de la compañía de Limón crea sus tres últimos trabajos coreográficos “Day on Earth,” “Night Spell,” “Ruins and Visions.” Y, para ese mismo año realiza su última contribución a la danza, el libro titulado “The Art of Making Dances”, texto donde relata de

manera clara sus teorías sobre la danza y la construcción de la coreografía. Doris Humphrey muere el 29 de diciembre de 1958.

1.2.2 Merce Cunningham entre las probabilidades y los gestos.

Mercier Philip Cunningham mejor conocido como Merce Cunningham, nace en Centralia, Washington en el año de 1919. Es considerado por muchos el más vanguardista de los artistas de danza del último siglo, se mantuvo en la escena dancística por más de 70 años. Bailarín, coreógrafo y profesor, logró desapegarse completamente de la herencia que le legara su mentora Martha Graham. En su inicio dentro de la danza fue elogiado como bailarín distinguiéndose como uno de los más grandes intérpretes estadounidenses. Sin embargo su camino lo llevaría a crear trabajos coreográficos, desapegado de todo aquello que era convencional en la coreografía como “los elementos tradicionales del lenguaje coreográfico tradicional, como la frontalidad, la caracterización del vestuario y la coordinación con la música.” (Merce Cunningham. 2004-2015).

Cunningham siempre innovador expandió los límites de la danza más allá de los convencionalismos del cuerpo integrándole además las artes visuales y todo aquello que en las artes escénicas representara un acercamiento más claro al Arte Contemporáneo, lo que lo llevó a trabajar con grandes artistas de su tiempo como Jasper Johns, Robert Rosenberg, y en la música quien sería uno de sus más cercanos colaboradores John Cage.

Desde muy temprana edad Cunningham tuvo una clara inclinación hacia la danza, así que desde pequeño empezó a tomar clases de estilos populares y Tap, que como comenta MacDonagh (1977), este fue “un estilo por el cual él tuvo mucho apego”. En una entrevista dada al periódico *Los Angeles Times* dijo que: " fue mi primera experiencia en teatro y ha estado conmigo toda mi vida" (Merce Cunningham. 2004-2015)

A la edad de los doce años, su primera instructora fue: Madame J.W. Barret. Al concluir los estudios decide convertirse en actor, por lo que a la edad de 28 años se inscribe en la escuela *Cornish School of the Arts*, en Seattle, Washington. Allí como lo comenta Jaques (1987) “conoce a John Cage, quien ocupa el cargo de compositor acompañante de la clase de

danza de Bonnie Bird”¹⁷. De igual manera comenta que es por insistencia de estos dos personajes que Cunningham decide adentrarse de una manera más profunda en la danza.

Para 1938 se inscribe en los cursos de verano que se imparten en el Colegio Mills, en el estado de California. Y es en este mismo año que trabajó al lado de Lester Horton, trabajo que lo colocaría en el escaparate de la danza, donde es visto por Martha Graham quien lo invita a trabajar con ella, por lo que se muda a Nueva York. En 1939 se integra a la compañía de Martha Graham.

En 1943 a la edad de 24 años e impulsado por Martha Graham crea su primer trabajo coreográfico apoyado por supuesto por la compañía donde permanecerá hasta 1945, año en que estrena la coreografía: *Mysterious Adventure*.

Sin lugar a dudas su relación con John Cage le permitió desarrollar trabajos coreográficos que lo colocaron como uno de los más invocadores artistas de la danza. En 1947 crea la coreografía: *The Seasons*, “cuya concepción abstracta, basada en el movimiento puro y desprovisto de cualquier implicación emocional, iba a ser desarrollada en coreografías posteriores” (Merce Cunningham. 2004-2015).

La evolución creativa iba a ser claramente mostrada en 1953 cuando presentó la coreografía: *Suite by Chance*, en la University of Illinois el 23 de marzo, teniendo como reparto original a Carolyn Brown, Merce Cunningham, Jo Anne Melsher, Natanya Neumann, Marianne Preger-Simon. Ésta fue la primera ocasión que a los bailarines se les consideró como la “*Merce Cunningham and Company*.” La coreografía tenía una duración de 24 minutos, el autor de la música fue Christian Wolff. Y su pre-estreno fue ante sus bailarines un año antes, cabe mencionar que esta obra es la primera en usar cinta magnética para reproducir la música y que esta es, en el sentido estricto de estilo “electrónico”. Para ese mismo año, estrenó su coreografía *Symphonie pour un homme seul*, que permite apreciar la obra de música concreta de Pierre Schaeffer y Pierre Henry, convertida hoy en un clásico.

Aunque su evolución creativa se muestra en estas obras no habría llegado a ellas sin el antecedente de: *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*, de 1951 trabajo realizado con música de John Cage, y que tuvo una duración de 53 minutos, además como lo comenta la fundación Cunningham:

¹⁷ Bonnie Bird fue bailarina fundadora de la compañía de Martha Graham, además de ser reconocida como primera maestra de técnica Graham. (Fund s.f.)

...La coreografía se refiere a las nueve emociones permanentes de la estética de la India. El orden, determinado por casualidad, fue: la ira, el buen humor, la tristeza, la heroica, la odiosa, lo maravilloso, el miedo, la erótica, y la tranquilidad... (2. M. Trust 2015)

Es de señalar que estableció la idea que “el movimiento tiene su propio significado y sentido,” Pero lo realmente significativo para la creación coreográfica es la implementación del sistema de creación: *Chance*, donde utiliza por primera vez el método de operaciones aleatorias que será el sello distintivo de la obra Cunningham.

Hacia sus últimos años de vida Cunningham dispuso todo para que su obra continuara presentándose por dos años más. Con una producción coreográfica de 174 trabajos Merce Cunningham muere el 26 de julio de 2009 en la ciudad de Nueva York.

1.2.3 Alwin Nikolais el genio y el arquitecto.

Nace en Southington, Connecticut el 25 de noviembre de 1910, es considerado el padre de la Danza Teatro. Sus padres eran de descendencia rusa y alemana, lo llevan junto a sus hermanos a que reciba clases de piano todos los sábados, así pues sus inicios en el mundo del arte fueron a través de la música, sin embargo las enseñanzas de Nikolais también incluyeron el manejo y realización de marionetas, máscaras y escenografía, pero el acercamiento a la escena lo obtiene siendo un niño; en esta época asiste a las funciones matutinas del Hymperion Theatre, que para el año de 1921 presentaba espectáculos de burlesque, lo que le permite acercarse a diversos estilos escénicos.

Nikolais siempre se auto-consideró que como pianista era lo suficientemente bueno, por lo que de joven, que consiguió trabajo tocando también el órgano en las proyecciones de películas mudas en la sala de cine del barrio Westport. Esta actividad también se convierte en una enseñanza:

...que desarrolló su sensibilidad a los gestos y el estado de ánimo y refinó su habilidad para improvisar como acompañamiento de la acción humana. Con la llegada de "imágenes que hablan" en 1929, Nikolais perdió su trabajo y regresó a Southington, donde acompañó a clases de baile, también tocó en las posadas de carretera... (www.kennedy-center.org 1987)

También dio clases de piano y comenzó a estudiar actuación en privado, pero después de apreciar un espectáculo de Mary Wigman le motiva por aprender el arte de las percusiones por lo que asiste a clases con Truda Kaschmann¹⁸, quien igualmente le sugiere que además aprenda danza.

Nikolais siempre multifacético en la actividad artística se dedicó a dirigir el Hartford Parks Marionette Theatre, función que desempeñó mientras aprendía el arte de la danza entre 1935-1937. Alguna vez comentó de esta experiencia: "aprendí mucho de las marionetas. Todo en ellas es movimiento y no nervios. Encontré que el arte es movimiento y no emoción." (www.kennedy-center.org 1987).

En 1937 funda en Hartford, su propia compañía donde además de bailar y coreografiar, enseña. Hacia 1940 recibe su primer trabajo como coreógrafo para un ballet y trabaja en conjunto a su maestra Kaschmann.

Dos años después se enrola en el ejército, así que para 1942 época de la Segunda Guerra Mundial, Nikolais es enlistado y sirve a su país. Al regreso de esta etapa se instala en la ciudad de Nueva York donde continua se aprendizaje de danza ahora bajo la tutela de Hanya Holm, quien lo nombra su asistente hacia 1948.

En ese mismo año: "fue nombrado Director de Henry Street Playhouse y formó la Compañía de Danza Playhouse, más tarde conocido como *The Nikolais Dance Company*". (www.kennedy-center.org 1987)

Para 1949 conoce a Murray Louis, joven que impresiona a Nikolais con su técnica y su capacidad física y con quien trabajar desde entonces.

Es importante mencionar que Nikolais se valió de su experiencia en la guerra para empezar a crear su propio lenguaje, un mundo dancístico abstracto donde: "retrata al hombre como parte de un ambiente total, colocando su trabajo en otro reino que anteriormente era intocable por coreógrafos. Fue en este momento que definió la danza como "el arte del movimiento que deja sus propios méritos se convierte en el mensaje, así como el medio."" (www.kennedy-center.org 1987), de esta manera la danza de Alwin Nikolais empezará a tomar forma con un sentido estructural. Sus obras no sólo están en el marco de la coreografía, a la par desarrolla un método de enseñanza basado en lo que él llama la descentralización del

¹⁸ Kaschmann había sido estudiante de Wigman.

cuerpo, que es hacer del cuerpo humano otro elemento-objeto en el escenario sin gesto ni emoción.

Es un pionero en la utilización de la música electrónica y de los recursos multimedia en el escenario.

Nikolais muere el 8 de mayo de 1993, es el único de los creadores de Danza Contemporánea que es considerado el maestro de maestros, hoy su sistema de enseñanza así como su método coreográfico se enseña en varias universidades. Sus restos yacen en el cementerio de Pere La Chaise en París.

1.2.4 Twyla Tharp el hacer creativo

Bailarina, maestra y coreógrafa, con una prolífica producción, nació en la ciudad de Portland, Indiana en 1941.

Creó su primer trabajo coreográfico en 1963, desde entonces ha realizado más de 150 obras, además de trabajos para televisión, cine y musicales. Desde los primeros 10 años dentro del mundo de la danza demostró un talento excepcional, por lo que ganó respeto y admiración de toda la comunidad dancística, así como de la crítica especializada. Ha recibido numerosos reconocimientos.

Ha coreografiado para compañías como: American Ballet Theater, el Ballet Joffrey, también ha trabajado con artistas de la talla de Mikhail Baryshnikov, Gregory Hines, ha transitado dentro del cine en montajes como: Hairs, Amadeus, Ragtime y White Nights.

Creció en Rialto, California donde sus padres eran los operadores de un autocinema. Asistió a la escuela en las cercanías de San Bernardino. Su madre fue maestra de piano por lo cual empezó a educar Twyla a la edad de dos años en la música. Se inició en la danza a la edad de los cuatro años por lo que pudo aprender diversos estilos de baile tales como: Ballet, Jazz, Tap, Danza Moderna.

Su madre se había dado a la tarea que aprendiera diferentes disciplinas por lo que también la hizo tomar clases de: bastonera, percusiones, violín, viola, pintura, taquigrafía e idiomas como alemán y francés.

Tharp ingresa al colegio de Pomona, donde sólo permanece tres meses ya que realiza su transferencia al colegio de Barnard y se muda a la ciudad de Nueva York. Se graduó en Historia del Arte, pero pasa poco tiempo cuando decide realizar una carrera en la actividad que realmente era su pasión y que descubrió cuando tomaba clases de danza fuera del colegio.

Tuvo la oportunidad de estudiar en la escuela del American Ballet Theater (ABT), con algunos de los más prestigiados maestros de la Danza Moderna entre ellos: Martha Graham, Merce Cunningham, Paul Taylor and Erick Hawkins.

Poco tiempo después de su graduación en 1963, se une a la compañía de danza Paul Taylor donde tan sólo permanece dos años ya que fundará su propio grupo al el cual llamó: *Twyla Tharp Dance*. Esta agrupación al inicio contó con cinco mujeres porque como lo explica ella:

...nuestra asociación, por ejemplo, se convirtió en una forma totalmente diferente de lo que hubiera sido si hubiéramos tenido a los hombres desde el principio. Debido a que hemos tenido que desarrollar una fortaleza, no sólo física sino emocionalmente, que es muy diferente de cómo la mayoría de las mujeres son cuando están asociadas... (Parks 2007)

Así fue que hasta 1969 se unieron dos hombres a su agrupación con los cuales trabajaron durante cinco años por un poco o nada de dinero. En el 2015 Twyla Tharp sigue trabajando arduamente creando coreografías, escribiendo libros sobre procesos creativos y dando clases en su estudio de danza.

1.2.5 William Forsythe hacer danza desde el cuerpo

Originario de Estados Unidos de Norteamérica nació el 30 de diciembre de 1949 en la ciudad de Nueva York. Se mudó al estado de Florida donde Inició sus clases de danza bajo la tutela de Nolan Dingman y Christa Long. Inició su carrera profesional como miembro del ballet de Joffrey en San Francisco, California, poco tiempo después se suma a la compañía del Ballet Stuttgart donde trabaja con John Cranko y Marica Haydée. En 1976 con 27 años de edad es nombrado coreógrafo residente de la compañía de Stuttgart. En los siguientes siete años compondrá nuevos trabajos para el ensamble de Stuttgart y grupos de ballet en Múnich, Londres, París, Berlín, Frankfurt, Nueva York, San Francisco, y otras ciudades (GmbH 2015). En 1984 es nombrado Director del Ballet de Frankfurt, donde también continuó su desarrollo como coreógrafo al presentar trabajos de una notable contemporaneidad, por su corte fresco y renovado.

En su primera aparición en París fue visto como el sucesor de Balanchine¹⁹ de hecho se referían al el cómo Mr. B pero con la característica de rehacer la utilización del lenguaje del ballet (P. Noisette 2011, 165).

Poco antes de la clausura del Ballet de Frankfurt, hacia 2004, funda una nueva agrupación de danza a la que llama, La Compañía Forsythe, con el apoyo de los estados de Sajonia, Hesse y las ciudades de Dresde, Frankfurt, Main y algunos patrocinadores privados.

El repertorio de Forsythe está dividido en dos partes: el que realizó desde su inicio hasta su separación del *Ballet de Frankfurt* que se incluye en las grandes compañías del mundo como el *San Francisco Ballet*, *El Kirov Ballet*, *Ballet de la Ópera de París*, *El New York City Ballet*, *El Ballet Nacional de Canadá*, y el *England's Royal Ballet* y el repertorio que desarrolla exclusivamente para su agrupación la *Forsythe Company*.

1.3 Métodos coreográficos

Como ya lo había mencionado, “Bailar no es propiamente ejecutar una coreografía”, de igual manera que pegar pasos de baile tampoco es crear una coreografía. La creación coreográfica aunque incluye el elemento de la danza por obvias razones, requiere de conjuntar diversos elementos. Cada coreógrafo plantea esta actividad desde su propia experiencia, en ocasiones con óptimos resultados y en otras, con consecuencias poco deseables.

Cada método de creación tiene su posibilidad, Wayne McGregor, en la conferencia de TED, titulada “El proceso creativo de un coreógrafo en tiempo real”, realiza un estudio de creación coreográfica, aunque parte de la visión de la improvisación, lleva sus trabajos coreográficos a la exploración del movimiento mismo, porque como él dice “Siento que tengo algo que decir y compartir” (McGregor 2012) y trata de encontrarlo en la improvisación organizada, siendo éste el detonante personal de McGregor, sin embargo no nos es nuevo su comentario, ya que todo artista tiene algo que decir y compartir, es el fin del lenguaje artístico

¹⁹ George Balanchine, considerado como el coreógrafo contemporáneo más importante en el mundo del ballet, llegó a los Estados Unidos a finales de 1933 después de una carrera temprana en toda Europa. Fundador de la escuela American Ballet, “...no es posible hacer una historia de la danza omitiendo el nombre de George Balanchine” R. Nureyev, citado por Abat Carles (Abad 2012, 322)

y puesto que la danza es un lenguaje, no debería ser de otra manera. Pero la mexicana Pilar Urreta, en su creación coreográfica va más allá y busca según dice:

...Transmigrar las fronteras tradicionales entre espacio escénico y punto de observación, de modo que el individuo que entra en el universo de la obra desde el mundo exterior se interne como una entidad actuante en un espacio de realidad compartida con el *performer*, incitándolo a vivir la experiencia como un momento de su propia vida... (Urreta 2013, 13).

Esto es que el público sea capaz de vivir la obra como parte de su vida cotidiana. Ésta manera de creación desde mi punto de vista es demasiado presuntuosa, puesto que nadie podría imaginar cuál sería la respuesta del público a cualquier obra, aunque la pretensión sea muy honesta.

Desde distintas aristas la creación coreográfica logra ciertas metas pero el proceso coreográfico posiblemente busque otras. Cuando se le preguntó a Nacho Duato acerca de su proceso creativo dijo cosas significativas que hacen que uno evalúe la manera de tomar las decisiones a la hora de manejar los métodos de sus antecesores, el mismo dice:

... me has preguntado antes si apunto cosas cuando estoy creando un ballet, y lo que más apunto es elenco, porque es muy importante dar con la persona adecuada que tenga para hacer la parte de la coreografía...

... cualquier ballet que hagas, el elenco es muy importante por eso lo repaso mucho... (San José 2012)

Duato utiliza una pizarra de corcho en la pared donde señala el lugar de los bailarines de la primera fila, segunda fila y así según la capacidad que él descubre en el bailarín, y no permite que ninguno de sus bailarines vea esta pizarra ya que no quiere decepcionar a sus intérpretes puesto que él cree que ellos se pueden generar malas ideas con respecto a su desempeño, agrega que:

...Lo van a bailar distinto, todos tiene la misma técnica cada uno siente la música o el movimiento de un manera diferente y expresa las cosas de una manera distinta...

...No apunto nada, casi siempre la inspiración surge de la música entonces trato de convivir con esa música todo el tiempo que puedo, entonces la tengo siempre en mi cabeza... (San José 2012)

En otra ocasión se le preguntaba a Nureyev ¿cómo fue su experiencia al trabajar con el maestro y coreógrafo Geroge Balanchin? y se refirió a este proceso cuando Balanchin se encontraba estudiando la música para una de sus obras:

...Le decía al pianista que tocara la partitura y decía -¿Cuál es el tempo? Y cuando lo tocaba decía - déjame tratar algo. Se iba a su cuarto y escuchaba el disco, cuando tenía el tiempo de un fragmento regresaba y le decía al pianista cual debía ser el tempo, el pianista toca la melodía con el bit y luego decía, - ¿qué significa el clímax, el ultimo clímax?

-¿Puedes tocar esa parte?- le pedía al pianista que lo tocara y así lo hacía tocaba el tum tum, - ah, decía - ¿qué significa el tum tum? Él hacía unas figuras, unas piruettes... (Foy 1991)

Esto nos habla de las diferentes posibilidades y caminos que tiene la creación coreográfica, pero aun así existen formas de proceder que pueden llevar a un mejor puerto optimizando el trabajo.

Los métodos que han tratado de proponer los caminos seguros en la realización coreográfica, han pasado de maestro-alumno casi siempre de viva voz, pero los sistemas que han perdurado han sido escritos y han marcado pautas para la creación dancística, todos ellos con una profundidad notoria, otras más simples y sutiles, pero siempre han sido adecuados para su época de aplicación.

Los que se mencionan en este apartado sirven para clarificar el camino de los diferentes métodos y procesos que han coadyuvado para el desarrollo de la coreografía de Danza Contemporánea.

Cabe aclarar que los autores difieren en llamarlos métodos de creación coreográfica, pero los enmarcan en un modelo de creación puesto que es una exploración directa del movimiento y que tiene una relación directa con la danza, y parten de allí para la construcción de sus trabajos coreográficos.

1.3.1 Hacer danzas, práctica y arte de Doris Humphrey

Aunque este ejemplo de creatividad ha sido señalado como un texto de consulta, podríamos asegurar que, efectivamente es un método, al ser el iniciador en desarrollar de una manera sistemática el quehacer de la creación artística coreográfica.

Este método es una propuesta nacida de la inquietud de Humphrey, es utilizado como punto de partida para la construcción de trabajos artísticos, aunque en la actualidad ha sido sobrepasado; su flexibilidad en el manejo de los elementos coreográficos sigue siendo, punta de lanza para algunos creativos, tal es así que sigue enseñándose en algunas universidades.

El método consiste en conocer y aprender a manejar los diversos elementos que constituyen una coreografía. La labor se desarrolla con las siguientes herramientas:

La simetría y asimetría para uno o más cuerpos, la frase, el espacio escénico, grupos pequeños, la dinámica, ritmo, motivación y gesto, las palabras, la música, escenografía y utilería y la forma (Humphrey 2001), como es de suponer el receptáculo de todos los elementos de la danza deberá ser para Humphrey el cuerpo, porque es en éste donde pone de manifiesto los elementos que ella maneja.

Todos estos elementos componen su modelo, donde pone en práctica cada uno de ellos, con una ejemplificación (Esquema Humphrey).

1.3.2 Probabilidad aleatoria de la Danza, el camino de Merce Cunningham

Cunningham parte de lo que él llama “*conceptos sencillos*” para la creación coreográfica, el primero concepto tiene que ver con el movimiento, desde su inicio hasta su desenlace:

...El movimiento en sí es el principal tema de sus bailes: ni narrativa ni forma musical determina su estructura. Su colaboración con el compositor John Cage comenzó con la primera coreografía independiente de Cunningham, en 1942, y duró hasta la muerte de Cage, cincuenta años más tarde. En el curso de su trabajo, juntos, se propusieron una serie de innovaciones radicales. Lo más controvertido y famoso, de esto, se refiere a la relación de la danza y la música. A principios de los bailes, la danza y la música comparten una estructura de tiempo acordado, que se unen en ciertos puntos clave pero por lo demás la búsqueda de caminos independientes. Con el paso del tiempo, incluso

los puntos clave desaparecieron, y la relación se convirtió en aún más libre. La independencia es ahora total de -famoso, los bailarines de la compañía de Cunningham aprenden y ensayan una obra en silencio y con frecuencia no oír la música hasta la primera actuación, o en todo caso el ensayo general... (Vaughan 2001)

Esto le permitió armar secuencias de pasos que tendrán un acomodo en la coreografía, después selecciona los diferentes grupos de movimiento llamándole secuencias, dándoles un número o letra, y por último deja que el azar los una para concretar la coreografía (Esquema Cunningham). Pero la unidad llamada coreografía estará caracterizada por el azar, lo que los dadaístas llamaron el método Chance y Cunningham le agregó el apellido Random Dance, por lo que su método se convirtió en el *Chance Random Dance*. Entonces el proceso de construcción coreográfica de Cunningham fue en su tiempo toda una revolución en la creación de la obra coreográfica, ya que al ponderar el movimiento por sobre los demás elementos creaba una organización que siempre estaba supeditada a lo que la danza le dictara.

1.3.3 Descentralización corporal de Alwin Nikolais

La construcción coreográfica a través del método de Nikolais es considerada un acto procedimental de la práctica escolar, quizás con el fin de volver experto a quien se quiera dedicar a esta labor; se trata de volver el acto de la composición en algo cotidiano, en un lugar común de los estudiantes de la técnica Nikolais.

Como otros coreógrafos, Nikolais parte de una idea básica, “encontrar el movimiento”, aunque él mismo no se considera coreógrafo sino un constructor de diseños espaciales escénicos, por lo que no es tan sólo el movimiento el elemento de este método pues abarca una variedad de conceptos que no deben pasar desapercibidos por los candidatos a coreógrafos, por lo que deben de manejarlos cotidianamente hasta hacerse de ellos como un acto reflejo del sistema nervioso, es decir, una acción mecánica para de allí partir a lo que realmente es la propuesta artística, por lo que y para el conocimiento se enlistan de la siguiente manera: Material para posibles estudios de composición, texturas dinámicas, estructuras del entorno espacial, Gestalt, recursos subjetivos, abstracciones e ilusiones, set de sujeto, usando material verbal (tabla 1). Todos los enunciados se encuentran subdivididos en una más amplia variedad de elementos (Louis 2005).

MATERIAL PARA POSIBLES ESTUDIOS DE COMPOSICIÓN		
Pulso	Métrica	Interacción rítmica
Partes del cuerpo que se tocan	Periferia dibujada en el espacio	Volumen del espacio cercano
Líneas dinámicas	Giro y el enfoque	Puntos de suspensión
Acción circular	Pisadas	Fijación del espacio
El <i>Momentum</i> como Motivo	Entradas y salidas	30 segundos de danza
TEXTURAS DINÁMICAS		
Efecto del cuerpo en el espacio	Efecto del espacio en el cuerpo	
ESTRUCTURAS DEL ENTORNO ESPACIAL		
Lineal: una dimensión	Plano: dos dimensiones	Cúbico: tres dimensiones
GESTALT		
Sujeto	Objeto	
RECURSOS SUBJETIVOS		
Sonidos sin sentido	Insultos y adulaciones	Traducción metafórica de la historia personal
Palabras literales	Adjetivos: indígnate, abandonado	Dada
Asociaciones	Kabuki	Simetría
Sonidos propios		Unísonos
ABSTRACCIONES E ILUSIONES		
Grueso – delgado	Pesado – ligero	
Rápido – lento	Largo – pequeño	
Salvaje – domesticado		
SET DE SUJETO		
Animales generales	Atmósferas: carnaval, monarquía, miseria, etc.	
Animales específicos	Pares: viejos/ jóvenes, etc.	
USANDO MATERIAL VERBAL		
Periódicos	Poesía	Frases o títulos

Tabla 1

Como se puede observar algunos de ellos son elementos de sencillo manejo, pero todos estos elementos son sólo una manera de abordar el proceso creativo de Nikolais, la construcción de

la coreografía dependerá de otros factores que serán desarrollados por la experimentación de las formas visuales y aquello que el artista quiera comunicar, porque lo más importante para Nikolais no es saber cómo se mueve el cuerpo sino cómo es el espacio que el cuerpo puede construir.

Nikolais acuña el término “*la danza como arte del movimiento*”, donde el teatro-danza es el mensaje y a la vez el medio, como lo dice Huizi Clavier:

... El teatro se convierte en una especie de mecanismo de exploración interna para los artistas y la danza a su vez, en el medio de expresión de toda esa dimensión interior, de toda la comunicación no verbal del “yo” más profundo, de la expresión más visceral. Aunque el contenido de las clases de Nikolais, evolucionaban de forma natural, sus sesiones de trabajo se centraban en los principios del movimiento, fundamento necesario para la producción de sus coreografías. Necesitaba de bailarines descentralizados, desvinculados, dispersos, esparcidos. Precisaba de bailarines cuyo enfoque podría no estar en sus valores personales sino en el movimiento puro y duro. Sin más... (Huizi 2014)

La fórmula coreográfica de Nikolais es sencilla, armada de cuatro conceptos: Tiempo, espacio, forma y movimiento (esquema Nikolais). Los cuales se van a desarrollar y rolando conforme se vaya creando la obra, ningún elemento es más importante que el otro, todos tiene la misma equivalencia, sin embargo el único “elemento” que se convertirá en un acompañamiento será la música, ya que ésta es creada cuando la pieza coreográfica está terminada, esta construcción sonora Nikolais le llamará: “Música coreosónica” término acuñado en 1959, pero es importante remarcar que Nikolais era un excelso pianista por lo que no se duda que ya existiría el ritmo musical como parte del tiempo, así que la música podría ser creada en cualquier momento.

1.3.4 Twyla Tarp y su hábito de hacer

El método Tarp es un proceso desarrollado a través de la cotidianidad de la vida, el resultado de este modo genera unas condiciones específicas que son mostradas y comprobadas en

diferentes trabajos. En su sistema de construcción coreográfica está presente el hábito de crear movimientos a partir de cualquier idea que observa en lo cotidiano.

Tarp no considera de ninguna manera que tenga un método de creación, sin embargo enfatiza que un hábito creativo surge de: “la disciplina, que siempre será mejor que el talento” (Kamali 2010), y puede ayudar a abordar el proceso coreográfico con mayor facilidad, esto como se ha dicho: comprobado en sus diferentes trabajos, ya que como ella misma afirma “todo movimiento es de hecho danza (Schelp 2010)”

Tal como ella dice es sin lugar a dudas uno de los caminos que se deben de considerar para “hacer de la creatividad una forma de vida”.

Pero cuándo Michael Riedel le preguntó ¿Cómo concibes la coreografía?, Twyla Tarp contestó:

...Hay muchas maneras de hacerlo; viene de como sientes... cual es el sentimiento de la cosa, literalmente viene desde adentro, entonces tú lo proyectas hacia fuera, y dices –ahora se siente grandioso, pero sabes qué, se ve como nada, termínalo. Es de como tus sentimientos registran lo que visualizas... es una desilusión, entonces es un entrenamiento y debes de aprender a hacerlo (www.cuny.tv 2015).

Sin embargo habría que aclarar que como ella misma dice “antes de las reglas hay que trabajar con la música o con las sensaciones para experimentar qué clase de danza se hará”

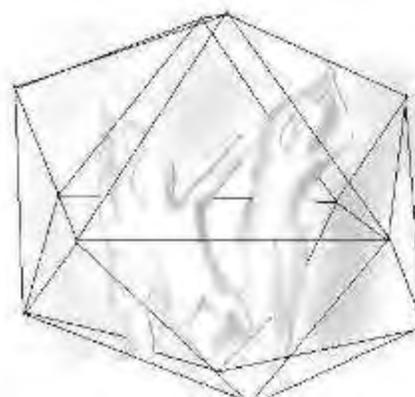
Por ello podemos concluir que lo observado en los elementos tratados por Twyla Tarp, no desentrañan el misterio del método coreográfico que ella maneja, pero sí pone de manifiesto una práctica cotidiana de usos y costumbres que redundarán en la disciplina necesaria para convertirse en un coreógrafo experimentado.

1.3.5 Tecnologías para la improvisación de William Forsyth

Forsythe es un innovador en la creación por improvisación, su método ronda entre la geometría y la libertad kinestésica, su método de creación se divide en: Reorganización, Isometrías Corporales y Diferentes Escalas para el Movimiento.

Forsythe construye su coreografía a partir del espacio, todo en su obra inicia en un juego de geometría euclidiana²⁰, en donde cada trazo corporal está delimitado por líneas que juegan el papel de desdoblarse en un sentido contrario donde el cuerpo traza en el espacio las líneas o formas geométricas tridimensionales, a esto Forsythe le llama *Isometrías Corporales*²¹, que es su elemento principal, este sistema de movimiento es muy similar al de otros coreógrafos de la actualidad, ya que está principalmente basado en descubrir lo que es capaz el cuerpo humano de lograr, llevando a cabo la improvisación del movimiento, pero utiliza referencias del espacio casi similares a las de Von Laban donde primero señala las diferentes direcciones que el cuerpo traza en el espacio (imagen 2). Pero su improvisación está delineada por imágenes concretas de acción: agacharse, cerrar una puerta, tomar un tarro del estante más alto, entrar por una ventana, etc. Pero encaminado este descubrimiento motriz a estructuras geométricas, “la mano dibujando un círculo frente al cuerpo y permitiendo que este círculo se desplace lo más lejos posible del espacio inicial (William Forsythe Improvisation Technologies 2016)”.

Pero es sólo el principio que le permite resolver el problema del movimiento dancístico, su manera de armar la coreografía será un proceso de adición (Esquema Forythe), donde se le irán agregando los diferentes componentes que permitan al receptor de la obra identificar el mensaje que Forsyth construyó para ellos, ya que si bien es cierto que al inicio de su desarrollo como artista creaba trabajos narrativos, en sus últimas creaciones deja de manifiesto que el tema que más le interesa es la capacidad plástica del cuerpo y que el tema es algo secundario por lo que bien puede recurrir a una idea completamente abstracta, porque al final dice Forsithe “la coreografía es organización y practica” (Forsythe 2009)



2 Imagen que ejemplifica la investigación del movimiento según Laban.,
Original de Miriam Ruiz Torres

²⁰ Rama de la geometría basada en los postulados de Euclides, la cual, en el espacio tridimensional, corresponde a nuestras ideas intuitivas sobre cómo es el espacio. Esta materia se basa en varias definiciones, como las de punto y de línea, junto con varios postulados acerca de las propiedades geométricas. Por ejemplo, uno de los postulados es que dos puntos determinan una línea recta. Con el auxilio de estos postulados y una lógica rigurosa, se demostraron un gran número de teoremas, que desarrollaron los cimientos de la geometría Euclidiana. En: (Edu2000 America 1995-2007)

²¹ Para más información se recomienda consultar el libro: *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye* de William Forsythe, o visitar la página <https://www.youtube.com/user/GrandpaSafari/about>, donde se puede apreciar los diferentes ejemplos que Forsythe nos muestra.

Reflexiones sobre el capítulo

Como se observó, a través de la historia la danza tuvo cambios significativos, pero la mayoría fueron generados por los coreógrafos, ya que dejaron de manifiesto una muy peculiar manera de hacer un lenguaje a través del movimiento. Muy pocos intérpretes lograron dar un cambio radical en la danza, pero para la creación coreográfica fue importante cómo los maestros del ballet entendían el movimiento y le iban adicionando sus propias ideas sumándole una visión propia de comunicar su lenguaje artístico.

Pero es sin lugar a dudas hasta los artistas de los finales del siglo XIX y principios del XX, que implementaron otros temas y elementos, para lograr otras vías de hacer danza, aunque ésta estuviera impregnada de las características propias del Arte Modernista.

Hasta la aparición de los primeros intentos de métodos para la creación coreográfica, el inicio de esta búsqueda sobre métodos de creación, hizo que se intelectualizara más sobre el proceso que cada uno seguía, esto dio pie a que aparecieran artistas que desencadenarían una revolución creativa.

Para estos artistas la propuesta de creación se vio envuelta en diversos conceptos que trabajaron para lograr lo que desde su perspectiva ayudaría a crear una coreografía. Aunque sus ideas parecieran muy diversas siempre rondaron en lo esencial: el movimiento y la danza, acompañados de otros elementos que darán sustancia al concepto estético de la coreografía.

Así pues, se observa que para Humphrey la coreografía está rodeada de diversos elementos que indistintamente se deben de trabajar, pero desde esa perspectiva el orden del manejo de los elementos no alterará de ninguna manera el resultado, lo mismo sucede con Nikolais donde la creación coreográfica está rodeada de conceptos, pero la diferencia entre Humphrey y Nikolais radica en la intención ya que este último utilizaba la coreografía como pretexto para crear una estructura escénica con el cuerpo.

Para Cunningham sin embargo, sí existe un camino específico para lograr la obra, ya que ésta inicia con la búsqueda del movimiento y de allí va desarrollando paso a paso secuencias o frases hasta lograr la creación coreográfica, en su proceso no existe lugar para la duda del “cómo iniciar y cómo finalizar”, aunque es una forma de armar un trabajo dancístico muy personal y adecuada con la época en que se estableció este sistema de coreografiar.

Para Tarp la coreografía depende del hábito creativo más que del talento, de una serie de acciones cotidianas que cambian el sentido de hacer las cosas, una repetición de diversas

actitudes que dan paso a una forma de enfocar el trabajo coreográfico más intensamente. Tarp supone que la creatividad se encuentra y se desarrollan principalmente en el trabajo duro y la repetición diaria de éste, no hay otro camino, pero al igual tiene la certeza de que su obra parte de su espíritu creativo, desde su interior para materializarse a través de la prueba y error.

Y para Forsythe todo depende del movimiento, es esencial explorar el movimiento, y descubrir qué significado tiene, que se entiende al usar ciertas características sin implicarles un gesto facial, pero Forsythe recurre un tanto a las enseñanzas de Laban, el cual asegura que el movimiento no depende del eje del cuerpo sino del espacio mismo, ese concepto se parece un tanto al de Nikolais, “crear con el cuerpo el espacio” que se diferencia de Cunningham ya que éste pretende descubrir el movimiento y usa el espacio como un medio de la misma danza.

Pero al final todos coinciden en que existe una relación de gran importancia entre el tema y el movimiento y que; la creación del movimiento puede originar un tema y viceversa, que el tema puede originar el movimiento y que como tal, ambos generan la coreografía pero su dirección procedimental depende de la importancia que cada coreógrafo le dé al concepto manejado; hay momentos en que sus conceptos aunque parecieran diferentes guardan alguna relación al momento de ser utilizados (Tabla 2).

Conceptos que poseen sincronía

	Humphrey	Cunnigham	Nikolais	Forsithe	Tarp
Conceptos sincrónicos	La frase	Conjunto de pasos		Adición	Proyectar la emoción a través del movimiento
	Grupos, La dinámica	Grupos de movimiento	Movimiento	Exploración, movimiento	Movimiento
	El espacio escénico, escenografía y utilería		Espacio	Recuperación del espacio	
	La forma	Secuencias numeradas	Forma	Reorganización, reorientación	Observar y corregir
	Ritmo		Tiempo		
	Motivación y gesto, las palabras, la música	Movimiento corporal		Tema, enfoques temáticos	Emoción interior Introspección del significado emocional
	La simetría y la asimetría	Sorteo del acomodo			

Tabla 2

Aunque los conceptos poseen sincronía en la utilización difiere en la manera que les nombran los artistas, pareciera que se pretende con ello demostrar que han encontrado un nuevo elemento no descubierto, sin embargo algunos de los conceptos no parecieran ser similares a los mencionadas por otros, pero que eso no son confunda se utilizan con el mismo fin.

Referencias para este capítulo

- Abad, Ana. *Historia del ballet y la danza moderna, segunda edición* . España: Edit. Alianza, 2012.
- Baril, Jacques. *La danza moderna*. España: Paidós, 1987.
- Barzel, Ann. «The Doris Humphrey Society .» 2014. <http://www.dorishumphrey.org> (último acceso: 23 de 06 de 2014).
- Bauman, Richard, y Sherzer Joel. *Explorations in the Ethnography*. Segunda. Cambridge: Cambridge University Press., 1989 (1974).
- Congress, Library of. «An American Ballroom Companion: Dance Instruction Manuals.» 13 de Noviembre de 2015. [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@band\(musdi+112\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@band(musdi+112))) (último acceso: 13 de Noviembre de 2015).
- Cruz, Patricia. «<http://www.danzaballet.com>.» 12 de mayo de 2007. <http://www.danzaballet.com/pasos-registrados-como-escribir-una-coreografia/> (último acceso: 15 de Julio de 2014).
- Forsythe, William, entrevista de Marlon Barrios. *Into what could choreography possibly be* (4 de Mayo de 2009).
- Nureyev*. Dirigido por Patricia Foy. Producido por Foy, Patricia, Csaky Mick . 1991.
- Gelatt, Roland. *Nijinsky The Film*. Unite State of America : Ballantine Books, 1980.
- Global.britannica. «Global.britannica.» 2014. <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/306107/Kurt-Jooss> (último acceso: 22 de Abril de 2014).
- Hanna, Judith Lynne. *The Performer-Audience Connection* . Primera. Texas: University of Texas Press, 1983.
- Haskell, A. *El Maravilloso Mundo de la Danza, Trad. Ángeles Cobo* . España: Aguilar,, 1972.
- <http://www.williamforsythe.de>. <http://www.williamforsythe.de>. 2015. <http://www.williamforsythe.de/biography.html> (último acceso: 12 de Agosto de 2015).
- Huizi, Juan. *Alwin Nikolais: “La danza como arte del movimiento”*. 2014. <http://www.conceptoradio.net/2014/01/23/alwin-nikolais-la-danza-como-arte-del-movimiento/> (último acceso: 22 de Abril de 2016).
- Humphrey, Doris. *El arte de hacer danzas*. Primera. México: Ríos y Raíces, 2001.

- INAM.- Ministerio de Educacion, Cultura y Deporte de España. *Merce Cunningham, Bailarín, coreógrafo y leyenda de la danza contemporánea*. s.f. <http://www.danza.es/multimedia/biografias/merce-cunningham> (último acceso: 29 de abril de 2014).
- Kamali, Norma. *Chic. tv.* 28 de Septiembre de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=atGJkkzVe54> (último acceso: 22 de Abril de 2016).
- Laban, Rudolf von. *Coreografía Primer Cuaderno*. 2013. México: IMBA, 2013.
- Lauro, Il Gintil. «Il Gentil Lauro.» s.f. <http://www.ilgentillauro.com/es/1455-domenico-dapiacenza/sec/221/> (último acceso: 17 de abril de 2014).
- Lifar, Serge. *La Danza*. Barcelona: Labor SA. , Sin Año.
- Louis, Murray. *the nikolais /louis dance technique: a philosophy and method of modern dance*. Primera. Nueva York: ROUTLEDGE, 2005.
- Love, paul. *MOdern dance terminology*. Primera. New York: Kamin Dance Publishers, 1953.
- Mazo, Joseph H. *Prime movers*. Primera. New York: William Morrow and Company, iinc., 1977.
- Mcdonagh, Don. *Complete Guide to Modern Dance*. USA: Popular Library, 1977.
- McGregor, Wayne. *TEDGlobal*. 2012. http://www.ted.com/talks/wayne_mcgregor_a_choreographer_s_creative_process_in_real_time/transcript?language=es (último acceso: 13 de Octubre de 2014).
- «Merce Cunningham.» 2004-2015. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cunningham.htm> (último acceso: 1 de Marzo de 2015).
- Noisette, Philippe. *Talk about comtemporary dance*. Primera. Paris: Flammarion , 2011.
- Noverre, Jaques. *Cartas sobre la danza. Trad. Pablo Palant*. . Argentina: Anaquel, 1945.
- Parks, Rosa Biography. «Academy of Achievement.» 6 de Diciembre de 2007. <http://www.achievement.org/autodoc/page/tha0int-1> (último acceso: 22 de Julio de 2015).
- Sachs, Curt. *La Danza a Traves de las Edades*. s.f.
- Salazar, Adolfo. *El Ballet y la Danza. Fondo de cultura económica. México. Edición 1983*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

- San José, Antonio. *Fundación Juan March*. www.march.es. 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=AnYR1L5yP9U> (último acceso: 13 de Octubre de 2014).
- Schelp, Angela. *youtube.com*. 10 de Agosto de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=BvligZSUnnA> (último acceso: 22 de Abril de 2016).
- Song, Jiyun. *Oxford University Press for the Court of the University of St Andrews*. s.f. <http://fmjs.oxfordjournals.org/content/43/4/427.full?> (último acceso: 23 de Abril de 2014).
- Trust, 2015 Merce Cunningham. «<http://mercecunningham.org/blog/>.» 2015. http://mercecunningham.org/index.cfm/choreography/dancedetail/params/work_ID/46/ (último acceso: 2 de Mayo de 2015).
- Urreta, Pilara. *Rutas integradoras de la creación coreográfica*. Primera edición:2013. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.
- Vaughan, David. *American Master*. 2001. <http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/merce-cunningham-a-lifetime-of-dance/566/> (último acceso: 4 de Mayo de 2016).
- William Forsythe Improvisation Technologies*. 2016. https://www.youtube.com/channel/UCvzEl4d5_SdUe3B6EITEFSA (último acceso: 15 de mayo de 2016).
- www.chilenet.com. «etimologias.dechile.net/?coregrafia.» 2001-2014. <http://etimologias.dechile.net/?coregrafia> (último acceso: 22 de abril de 2014).
- www.cuny.tv. 10 de Diciembre de 2015. <http://www.cuny.tv/show/theatertalk/PR1007402> (último acceso: 23 de Abril de 2016).
- www.kennedy-center.org. «www.kennedy-center.org.» 1987. http://www.kennedy-center.org/explorer/artists/?entity_id=3780&source_type=A (último acceso: 19 de Mayo de 2015).

Capítulo 2 PROCESOS COREOGRÁFICOS EN GUADALAJARA, JALISCO

En la ciudad de Guadalajara, la Danza Contemporánea comenzó alrededor de los años 50's con Celina Taydé López Gálvez, quien impartió clases por 27 años en las instalaciones de la que fuera una bodega que más tarde se convertiría en el hotel Aranzazu, en el Centro Histórico de la ciudad de Guadalajara. En 1973 llega Onésimo González y funda el grupo *Integración* de la Universidad de Guadalajara. Desde esas épocas han surgido varias generaciones de bailarines, profesores y coreógrafos.

Pero la danza ha atendido un arraigo entre la sociedad, desde la fundación de la primera escuela de danza alrededor de los años 30's, por lo que se ha podido practicar en sus diferentes géneros, como los son: los bailes de salón, la danza regional o folclórica, la danza clásica, el jazz y el hip hop y algunas de sus variantes, además de la danza moderna y la contemporánea. Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, la danza contemporánea se robustece gracias al apoyo otorgado por la Benemérita Universidad de Guadalajara (UdG).

Corría el año de 1972 cuando después de haber mostrado un trabajo sólido, el Ballet Folclórico de la UdeG, bajo la dirección de Rafael Zamarripa, pugna por desarrollar otros estilos dancísticos, por lo que promueve la implementación de la Danza Moderna²². Hacia 1974 se funda el grupo *Integración*, teniendo como sede la Escuela de Artes Plásticas de la UdeG (Martin 2005), bajo la dirección del bailarín Onésimo González.

Esta agrupación dancística podría considerarse como la primera generación de danza moderna y contemporánea en Guadalajara, como lo comenta la Mtra. Martín en su tesis de maestría: *Onésimo González y el nacimiento de la danza contemporánea en Guadalajara* (Martin 2005). Poco tiempo después como lo señala Cabrera (Cabrera 2006), la dirección la tomaría Pablo Serna, por lo que algunos integrantes deciden crear nuevos espacios de enseñanza que se muestran como opciones nuevas. Así la Danza Contemporánea surge en el horizonte tapatío generando un movimiento que perdura con el trabajo de otros más y está presente con gran fuerza hoy en día.

²² En México no se ha encontrado diferencia entre el moderno y el contemporáneo sin embargo autores como Cabrera, Abat, señalan el inicio de la danza contemporánea con Merce Cunningham.

Tal ha sido su desarrollo que la propia Benemérita Universidad de Guadalajara (UdeG), ha desarrollado programas para el aprendizaje de esta disciplina en sus principales manifestaciones como lo son: el baile folclórico y la danza contemporánea, tanto en el nivel medio superior como estudios técnicos y a nivel de licenciatura.

1988 la dirección del grupo *Integración* la ocupa Adriana Quinto, oriunda de Veracruz, y hacia 1990 la agrupación se divide en dos, por un lado el grupo *Gineceo* dirigido por la misma Quinto y el grupo *Anzar* de dirección colectiva, pero las dos agrupaciones bajo el apoyo de la Benemérita Universidad de Guadalajara (BUdG), y es en ese mismo año que bajo el auspicio de la Dirección de Investigación Científica y Superación Académica (DICSA) de la Universidad de Guadalajara invita nuevamente al profesor Onésimo González a rediseñar otro grupo de danza el cual llevará en un inicio el nombre Grupo de Danza DICSA, que para 1990 cambió su nombre por RE-XXI.

Los creadores coreográficos entonces se multiplican y de entre esta generación de intérpretes surgen profesores y coreógrafos como, Carlos y Federico Iñiguez, el mismo Pablo Serna y Paloma Martínez. Hacia 1980 Guadalajara se ve invadida de profesores y coreógrafos de otras latitudes, y llegan con trabajos coreográficos del Distrito Federal, Marco Antonio Silva, Raúl Parrao, y otro muchos más, y de esta época aparecerán nuevas generaciones de creadores como: Lola Lince, Antonio González, Héctor Torres, Mónica Castellanos, Patricia Vega, Sandra Soto, Claudia Lizárraga, Enrique Aguilar y Rocío Inzunza, Olivia Díaz, Conrado Morales, Víctor Arce, Teresa Díaz y Josué Valderrama, Roberto Mendiola, Fabiola García, Alfonsina Riosanto, Delia Tavizon, Olga Gutiérrez, Beatriz Cruz, Rafael Carlín, Óscar Rodríguez²³. Todos ellos con proyectos y visiones²³ claras de lo que debe ser la danza. Esto ayudó a que los procesos creativos para la coreografía se diversificaran tan ampliamente como la generación de agrupaciones dancísticas que existen en la Zona Metropolitana de Guadalajara, pero sin embargo no se cuanta con un estudio que muestre cuál ha sido la metodología que esta actividad ha generado o utilizado en las diferentes puestas en escena durante la evolución de la Danza Contemporánea en Guadalajara. Muchos de ellos han

²³ Existe un amplio estudio de las generaciones de danza en Guadalajara realizado por Josué Cabrera, por lo que se recomienda consultar el libro: *La Danza Contemporánea, Surgimiento en el Mundo, su Llegada a México y su Devenir en la Ciudad de Guadalajara*. Para conocer más sobre los diferentes actores del medio dancístico en la ciudad mencionada.

buscado en otras fronteras elementos que les condujeran a una danza más plena e identificada con su actualidad.

De todos los trabajos coreográficos que se generaron desde las primeras décadas de la Danza Moderna o Contemporánea en Guadalajara no se encontró alguno que muestre el carácter propio del autor. Pero sí encontramos que algunos de los profesores de danza se convirtieron en coreógrafos por la necesidad de tener un espectáculo que le diera sustento a su trabajo, es decir el de dar clase, el de tener su escuela.

Todo primer profesor de danza tuvo que dividir su labor en dos partes y posiblemente hasta tres, una la de la enseñanza, otra la de director de grupo de danza y director de escuela, esto no les permitió hacerse especialista en ningún área de la danza y otra la de coreógrafo que tal actividad la realizaban con las pocas herramientas con que contaban, puesto que no tuvieron acceso a estudios de composición coreográfica, y aun así lograron realizar trabajos de una manufactura aceptable que en su momento fueron el referente estético ideal de la manera de lo que debía ser una coreografía.

Así pues y como se ha mencionado, hacia finales de las últimas décadas del siglo XX y principios de XXI surgieron algunos de los coreógrafos que han perdurado en la vida de la Danza Contemporánea de Guadalajara. Algunos de ellos han realizado trabajos breves para desaparecer en el desarrollo del arte dancístico y otros siguen tratando conseguir la permanencia. De entre este universo de creadores se rescata a tres, los cuales han logrado desarrollar trabajos artísticos basados en una propuesta metodológica propia o aprendida, una estructuración de la coreografía de la Danza Contemporánea de Guadalajara.

Antonio González, Oscar Rodríguez, y Rafael Carlín, de ellos podemos mencionar como elementos para su elección que:

- Antonio González: Es egresado de la Escuela del Instituto Cultural Cabañas, en el área de Danza Clásica donde tiene la oportunidad de tomar clases con el maestro Carlos Iñiguez. Fundador y director de varias agrupaciones dancísticas como, *Neodanza Ballet Teatro Independiente*, *Arcanum*, *La Libido*, *Quebranto*, y actualmente del grupo *Artefacta*. Ha desarrollado trabajos coreográficos desde 1989, como profesor de danza se ha desempeñado dentro del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente de la Universidad Jesuita en Guadalajara (ITESO) además de impartir talleres dentro del Consejo Estatal Para el Fomento Deportivo (CODE). Es miembro de la planta docente de la

Universidad de Guadalajara. Sus alumnos se han desempeñado dentro de compañías profesionales como la Compañía Nacional de Danza (CND), por mencionar sólo una. Ha sido ganador de la beca del Concejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA) (para) a creadores con trayectoria. Desde el inicio de sus trabajos coreográficos manifestó gran talento por lo que permanece vigente como uno de los creadores más respetados de la localidad tapatía.

■ Rafael Carlín: Es creador de un proyecto independiente que lleva por nombre Rafael Carlín y compañía. Como él dice:

... comienza a tener presencia en el ámbito local y nacional, en mayo del 2003 en el concurso de coreografía Guillermina Bravo, en el cual es finalista, obteniendo excelentes críticas... (R. Carlín 2013)

Siempre en una continua búsqueda del lenguaje dancístico ha trabajado y experimentado con diferentes técnicas dancísticas y teatrales. Fue seleccionado como finalistas en el premio de Coreografía Guillermina Bravo en Jalapa Veracruz y el premio Miguel Covarrubias INBA-UAM, México D.F. su carrera le ha permitido presentarse en los más diversos escenarios por lo que ha trabajado tanto en teatro, ópera y eventos privados entre otras muchas participaciones más. Su actividad dancística no se limita sólo a los escenarios nacionales o estatales como el Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, y el de las Fiestas de Octubre en Guadalajara Jal. También internacionalmente se han presentado en la ciudad de Los Ángeles California y en Hefei y Beijín China... (R. Carlín 2013)

Actualmente labora en la Universidad de Guadalajara como docente en el área de danza, y el Centro de Educación Artística (CEDART) “José Clemente Orozco”, pero es sin lugar a dudas un joven coreógrafo, respetado y admirado por su amplio criterio para la creación y un arduo trabajo formal dentro del quehacer dancístico, sin embargo de su labor coreográfica, la abordaremos más adelante.

■ Oscar Rodríguez: de este artista podemos decir que fue alumno de Pablo Serna por lo que se le ubica dentro de la segunda generación de intérpretes de Danza Contemporánea. Rodríguez, interesado en conocer los más profundos secretos del arte del movimiento se dirige a Nueva York, por lo que es egresado de la Julliard Art School, de Nueva York. A su regreso a Guadalajara se dedicó exclusivamente a coreografiar, siendo sus creaciones bien recibidas por el público.

Trató de mostrar la importancia de la sistematización de la creación dancística, pero siendo su prioridad la coreografía.

Es una de las voces con más peso en cuanto a crítica coreográfica se refiere, y su visión certera es consultada por gran parte de la comunidad dancística de Guadalajara, por lo que siempre está dispuesto a ayudar para concretar proyectos dancísticos. Una de sus coreografías, titulada: *Ave María*, sigue siendo interpretada por el ex-primer bailarín del *Ballet Ruso de Montecarlo* Jo Savino, dentro de diferentes festivales nacionales e internacionales. Hoy Rodríguez se encuentra un tanto alejado de la danza, esto ante la falta de apoyos para realizar el trabajo artístico.

En definitiva no existe en Guadalajara trabajos tan sólidos como el de estos tres artistas que además de su prestigio poseen un sistema para la creación, los cuales serán abordados a continuación. Pero cabe también señalar que ellos han mostrado permanencia y solides creativa así como el uso de un procedimiento que les ha permitido crear trabajos que perduran en la conciencia de la colectividad dancística de Guadalajara. Pero para adentrarse más en los métodos propuestos por los coreógrafos mencionados, se hace hincapié en un estudio etnográfico a partir del punto 2.1, en el cuál se da conocer quiénes son, y dónde principalmente se recuperan sus propuestas metodológicas.

2.1. Antonio González.

González Juárez José Antonio, mejor conocido como Toño o el *extralarge*, nació en la ciudad de Guadalajara, en 1962. Radicado siempre en su ciudad natal, su aprendizaje en la danza es como lo menciona él “producto totalmente tapatío” su familia paterna es de origen jalisciense y de familia materna michoacana. Se tituló de profesor normalista pero abandonó esta profesión por la danza que apareció por vía también de la misma formación normalista. González cuenta que:

...Allí en la Normal de Jalisco había algunos talleres, entre ellos gimnasia olímpica, y pues hora sí que como los vicios, una cosa llevó a la otra, estando estudiando la carrera entré al taller de gimnasia, ahí conocí gente que hacía gimnasia a niveles más profesionales y me empecé a enrolar, y ya en la gimnasia un buen tiempo duré allí, haciendo de todo un poco, haciéndolo desde atleta, monitor auxiliar de los entrenadores, después de entrenador, juez

nacional y, necesidades de las disciplinas artísticas-deportivas me llevaron a conectarme con los proyectos de danza, recién se fundó el Instituto Cultural Cabañas (ICC), que dejó de ser hospicio y abrió talleres allí, conecté con la danza como recomendación de un entrenador en la gimnasia... (González 2015)

Aprendió danza para complementar el trabajo corporal que desarrollaba como gimnasta y como entrenador, el resultado fue óptimo tanto que lo llevó a ser auxiliar de entrenador y juez de competencias.

Su formación le llevó por derroteros donde había que practicar de técnicas formativas de danza para las rutinas artístico-deportivas de la gimnasia, pero sin saber cómo, un día decide abandonar la gimnasia para dedicarse de lleno a la danza.

Es profesor de Ballet Clásico, y Danza Contemporánea, además de realizar las actividades de coreógrafo y director. Aunque en ocasiones realiza prácticas de gimnasia, su vida sigue siendo, la danza. Es precursor en la implementación de la Técnica Pilates para bailarines en la ciudad de Guadalajara. Ha fundado diferentes grupos de danza, de los cuales podemos enlistar: *Neodanza Ballet Teatro Independiente, Quebranto, Mutaciones, Santos Muertos, Naif y Artefactia*, que actualmente dirige. Cuanta con una gran producción coreográfica además de ser un excelente formador de intérpretes que se desarrollan en diferentes compañías del país y algunas del extranjero. Su trabajo sólido así como la seriedad hacia la danza y su honestidad han generado en Antonio González el respeto y la admiración de la comunidad dancística de Guadalajara.

2.1.1. Antonio González y el discurso como método coreográfico

Aunque Antonio González no ha titulado su método coreográfico, él sabe que para todas sus creaciones se debe cumplir con ciertos requisitos, por lo que siempre parte de una premisa que repite en todos los momentos del proceso creativo: El Discurso, este elemento es la constante que le permite realizar acciones encaminadas a manejar los elementos que él llama esenciales para la coreografía, aunque de igual manera reconoce que no existe una *receta única* para esta actividad, González sugiere la existencia de unas “*consonancias que deben de ser como la constante de la creación coreográfica*” y para empezar a que se den estas consonancias deberá existir la motivación de la creación coreográfica.

2.1.2. Cómo surge la motivación

El aspecto de la motivación es esencial puesto que conlleva una fuerte carga del aspecto personal del creador, esto es y dicho de otra manera, aquí juegan un papel importante los aspectos biográficos de cada coreógrafo, desarrollo personal y conocimiento de la cultura.

Las motivaciones para González se dan de dos maneras; a través del estímulo sonoro o del estímulo temático. Un estímulo sonoro puede generar un posible campo de acción temático ya que éste genera de manera natural las ideas y las imágenes en los movimientos.

El estímulo visual genera “énfasis al aspecto de la plasticidad escénica” (González 2015). Lo que puede desencadenar una serie de imágenes que después son conectadas a través del movimiento.

En esta búsqueda de la motivación el coreógrafo deberá ser capaz de distinguir en qué etapa evolutiva de creación coreográfica se encuentra, ya que los trabajos que se desarrollan siempre están matizados según el grado de la experiencia vivencial del artista; esto queda de manifiesto en los diferentes trabajos desarrollados, las primeras coreografías tendrán una marca diferente al de un creador maduro y experimentado. La misma Humphrey señaló en su texto *El Arte de Hacer Danzas*, lo que desde su perspectiva deben ser las cualidades del coreógrafo, que valdría la pena considerar de manera seria, puesto que una de los principales componentes debe ser un amplio acervo cultural propio que dé la pauta temática a sus trabajos coreográficos.

2.1.3 Creación por etapas y desarrollo de herramientas creativas.

El coreógrafo experimentado debe sufrir un proceso de transformación, así como cambios constantes en su vida que le permitan una visión más amplia del quehacer humano. El coreógrafo experimenta diversas actividades, las paladea y se vuelve experto, porque en ello va su trabajo coreográfico. Para iniciar un proceso coreográfico óptimo González nos da las diferentes etapas de creación que el artista debe manejar, la primera es la creación a partir de la música, que como ya se ha mencionado, genera ideas e imágenes estáticas o en movimiento. El segundo nivel es la creación a partir de los temas, que para González, estos dos primeros niveles permiten realizar trabajos narrativos donde el principal objetivo es contar historias. Y por último, la creación a partir de conceptos y abstracciones, buscando tener el cuidado

suficiente de encaminar el trabajo hacia lo que realmente se pretende mostrar y no caer por error en el divertimento ligero.

Cada proyecto requerirá del manejo de las herramientas encontradas en las diferentes etapas, pero la constante que González sugiere es “tener un discurso sonoro primero o un discurso temático o conceptual o, una imagen escénica con toda una visión plástica” (González 2015).

González señala un pináculo de su método coreográfico: “ahora estoy en un momento... en el que estoy como utilizando estas herramientas”.

Para González el desarrollo de estas etapas le permitió generar herramientas con las cuales trabajar y las descubrió paulatinamente, tal como serán abordadas de aquí en adelante.

2.1.4. Encontrar el discurso

Para González “un discurso es una creencia,...expresada en el mayor de ángulos posibles; son perspectivas sobre un fenómeno, llámese: objeto, persona, un fenómeno social, entonces ese discurso es esa creencia expresada ampliamente en pro, que también existe la posibilidad de que sea en contra de... pero uno discurre para defender, para proponer, para expresar, para decir, o sea como la parte positiva de la expresión, entonces para ese sería como la primer visión de ese discurso”

Si bien González tiene muy en claro lo que busca como elemento discursivo también asegura que su discurso está generado por las generaciones que le antecedieron, que no es una visión pura, sino que está matizada de otras visiones más, como dice Verón “Todo discurso está sometido a condiciones de producción determinadas” (Verón 1998, 22). Con este antecedente podemos configurar la utilización del discurso del método González, para ello refirámonos pues en primer lugar al Discurso Sonoro.

El Discurso Sonoro incluye todo aquel elemento audible, que pueda estimular la creatividad dancística, y entre lo que González sugiere:

...Puede ser una pieza de uno de los grandes compositores: Chopin, Beethoven; muy definida, muy conocida, bien ejecutada, con partitura, etc...
...una serie de sonidos grabados en la Calzada Independencia a la hora del tráfico, o los sonidos de un mercado en el domingo, o mezcla de esos sonidos o

invitar a músicos a que ejecuten sonidos aunque no haya propiamente una partitura o voces...

... e incluso la ausencia absoluta de un discurso sonoro material y dejárselo todo al silencio que genera el proyecto escénico, la respiración de los bailarines, sus pasos en el escenario, etc... (González 2015)

El manejo que se tenga de cada uno de estos elementos depende de la acción que motivará. En el caso de la música se realiza un estudio de la pieza o partitura, es importante que se tenga conocimiento musical, para poder hacer las divisiones y fragmentos a los cuales se les atribuyen momentos escénicos e imágenes que la misma pieza provoca.

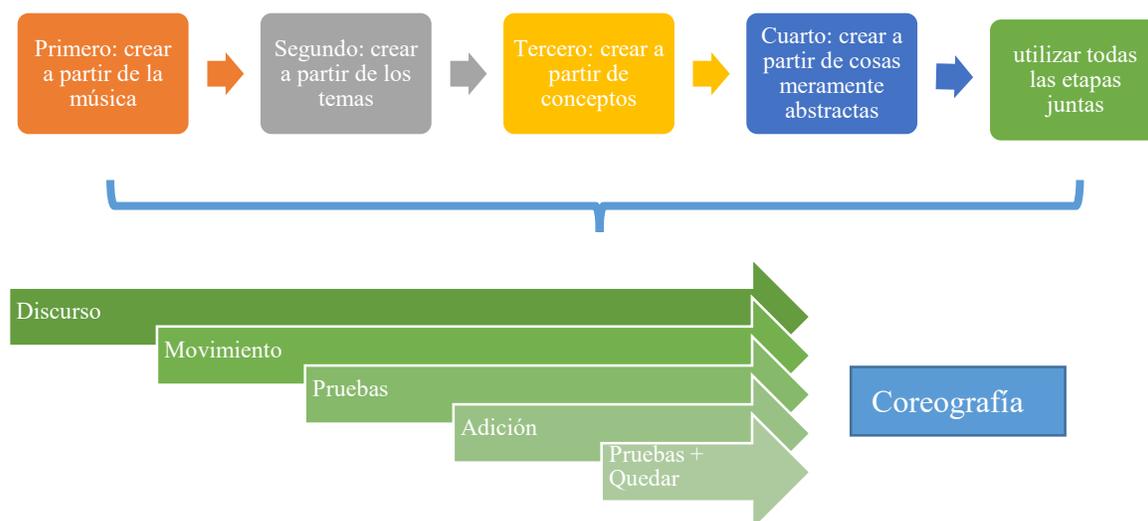
El Discurso Visual: es otro de los elementos importantes para la composición coreográfica según González, él asegura “me gustan mucho las artes visuales también, entonces por allí está también ese discurso visual, esto dará énfasis al aspecto de la plasticidad escénica” (González 2015), pero el Discurso Visual puede ser encontrado en el cine, la televisión y la vida cotidiana la calle.

El Discurso Motriz: tiene que ver principalmente cómo se quiere que los intérpretes se muevan en el escenario, sin importar si son “*bailarines callejeros, o de ballet, o folclóricos, o entrenados con los lenguajes contemporáneos, o estudiantes de preparatoria o amas de casa reunidas para un proyecto*” (González 2015), independientemente de las posibilidades motrices de estos cuerpos como se quiere que se vean, si los auxiliará en el movimiento una propuesta que incluyan las nuevas tecnologías escénicas, video, arneses, acróbatas con aparatos aéreos, todo aquello que conlleva una función cinemática, pero siempre recordando que el elemento esencial sigue siendo: *el cuerpo*.

2.1.5. Del cómo iniciar para llegar al final

El trabajo coreográfico de González parte del principio que es el discurso, pero nunca pierde de vista cuál será la conclusión de su trabajo, aunque maneja aspectos que él llama de importancia en el desarrollo de la coreografía, cuando el trabajo sí lo requiere puede empezar a manejarlos desde diferentes momentos, como él mismo menciona de su metodología procedimental “que tiene como dos grandes variantes, ahora si como decimos en danza “*En*

dehors-en dedans" al derecho y al revés²⁴" (González 2015), no existe una manera única de abordar el inicio de la coreografía, pero siempre se debe tener el cuidado de no dejar los elementos iniciales, pero siempre el final estará señalado por el uso del cuerpo, ya que como lo mencionamos anteriormente éste será el receptáculo de los demás ingredientes.



Esquema procedimental de Antonio González

²⁴ Cabe aclarar que en la terminología de ballet se utiliza la lengua del Francés y que la frase “*en dehors-en dedans*” significa “afuera- adentro”

2.2. Oscar Rodríguez

Óscar Eduardo Rodríguez López, de origen nayarita, nació en Tuxpan, pero es vecino de Guadalajara desde los tres años de edad.

...a mí me trajeron desde muy chiquito entonces yo me considero realmente como de aquí, criado y todo de aquí de Guadalajara, porque me trajeron como a los tres o cuatro años...

...entonces pues soy de ahí y educado todo el tiempo aquí en Guadalajara...
(Rodríguez 2016)

Desde pequeño tuvo una clara visión de lo que quería ser de grande, soñaba con ser un artista y su primera aspiración fue la de ser un pintor porque como él dice:

... de niño iba al jardín del Agua Azul porque un vecino era pintor y era maestro de la Escuela de Artes del Agua Azul entonces yo desde niño podía dibujar muy, muy bien, pero hasta podía retratar así casi idéntico como era la persona, desde niño... (Rodríguez 2016)

Soñó desde pequeño con ser un pintor y si no podía entonces trataría de hacer una carrera de ingeniero o arquitecto, inclinándose más fuertemente por la arquitectura, pero siempre en su mente estaba la idea de haber sido un pintor. Como cualquier otro joven de su época estudió en escuela pública hasta que descubrió lo que realmente sería su inclinación artística: la danza.

La danza la describe como una herencia genética ya que en su familia es algo común bailar, él mismo asegura que todos sus hermanos son excelentes intérpretes de bailes de salón, que se les da de manera natural el movimiento rítmico junto al estilo y el donaire que se requiere para bailar desde un danzón hasta lo más intrincado de baile popular. Pero su verdadera vocación se despertó entre los 14 y 15 años de edad, posiblemente. Todo inició cuando en la secundaria donde estudiaba pudo integrarse como parte del grupo folclórico, allí su profesor le contaba historias de los grupos que existían en Guadalajara en ese momento, el Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara dirigido por Carlos Ochoa y el Grupo Integración de danza contemporánea, que en ese entonces era dirigido por el profesor Pablo Serna, quien se convertiría en uno de los principales propulsores del lado artístico de O. Rodríguez.

Al paso de los días y ya con la espina del arte de la danza incrustada, se dio un límite de cinco años para poder realizar su sueño: ser un bailarín, por lo que desarrolló un proyecto que lo convirtió en el ganador de la beca que en 1989 otorgaba el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a nivel nacional, siendo el primer tapatío en ganar este tipo de apoyo con lo que pudo viajar a la ciudad de Nueva York para iniciar sus estudios de danza de manera más formal.

Ingresó en la escuela Julliard, en la ciudad de Nueva York, donde estuvo bajo la tutela de Elisabeth Keen y la señora Doris Rudko, aunque también tuvo la oportunidad de trabajar con otras grandes personalidades de la danza como son: Maureen Fleming y Martha Clarke.

Sus estudios y trabajos dancísticos desarrollados en Julliard lo llevaron a incursionar en la coreografía, sin dejar de lado su interés por convertirse en un bailarín, por lo que a su regreso a la ciudad de Guadalajara, monta algunos trabajos coreográficos y crea un proyecto de danza llamado “El lugar sin Límites”. Pero le fue tan decepcionante el poco apoyo que recibió tanto de la empresa privada como de la institución de cultura del estado que decide retirarse de la danza para dedicarse al comercio.

Hasta la fecha en el 2016, se le puede encontrar en la calle de Grecia casi esquina con la calle de Pedro Moreno, en el Centro Histórico de la ciudad de Guadalajara en su local, donde se dedica a la venta de sombreros.

2.2.1 El Método de Oscar Rodríguez de cuatro momentos para la creación

El coreógrafo Rodríguez utiliza un método coreográfico que a decir de él no tiene nada de propositivo, ni de innovador, puesto que es una propuesta que es común en las escuelas donde él estudió y es una de las maneras de cómo abordar la enseñanza de la creación coreográfica. Este método es una cadena de cuatro momentos los cuales revisten una importancia en cada uno de sus eslabones para lograr así el mejor resultado artístico (Flujo procedimental de Oscar Rodríguez p.81).

2.2.2 La Introspección

Es este primer momento se debe realizar una revisión profunda, aguda y honesta de aquello que el coreógrafo lleva en su biografía. Se analizan todos aquellos aspectos que son utilizables para descubrir de lo que se quiere hablar y el cómo se dirá. No se propone una técnica específica para llegar a adentrarse como creador coreográfico a aquello que es la psique, pero Rodríguez sólo

propone que como un medio de creación, el artista revise parte por parte aquello que le interesa o lo que su emoción le dicte:

...de un sentir, de un recuerdo, de una forma abstracta o, de un pensamiento, de la forma de una línea, del dramatismo de un árbol...
...del movimiento de las hojas, del movimiento de la naturaleza, de un accidente, del movimiento enfermo de un enfermo catatónico...
...hay tanto, por eso se me hace bonita la coreografía porque es casi, casi, personal, es como tu identificación, no hay otra y no debería haber otra....
(Rodríguez 2016)

Tratando de no trastocar lo que fue el conocimiento de aquello que le enseñaron sus maestros, es decir el sello de ellos, tratando de lograr una coreografía auténtica y propia, puesto que siempre estará presente en su creación ese sello, con ello evitará repetir los movimientos ajenos, es decir si la introspección es la observación interna de los pensamientos, sentimientos o actos; tratar de que éstos sean los propios, no hablar de aquello que no es de interés propio.²⁵

Pero como sugiere Rodríguez, -se debe obligar y orillar a que ésta acción descubra la veracidad del lenguaje y del tema que se trabajara-, y si existiera un faltante de información, que también se puede descubrir en la introspección, se subsana a través de una investigación profunda del tema a utilizar. No debemos perder de vista que somos el receptáculo de todo aquello de los que nos antecedieron, por lo que es necesario encontrar la danza propia.

²⁵ La introspección o inspección interna es el conocimiento que el sujeto tiene de sus propios estados mentales. Los requisitos para que se dé la introspección son los siguientes:

- que sea conocimiento referido a los estados mentales;
- que los estados mentales conocidos sean los del propio individuo que realiza la introspección;
- que dicho conocimiento no sea indirecto, sino inmediato.

La introspección o percepción interna tiene como fundamento la capacidad reflexiva que la mente posee de referirse o ser consciente de forma inmediata de sus propios estados. Cuando esta capacidad reflexiva se ejerce en la forma del recuerdo sobre los estados mentales pasados, tenemos la llamada "introspección retrospectiva"; pero la introspección puede ser un conocimiento de las vivencias pasadas y también de las presentes, de las que se dan conjuntamente y en el presente del propio acto introspectivo.

El mentalismo clásico -tanto el de la filosofía moderna como el científico- ha utilizado la introspección como el método más adecuado para acceder al mundo psíquico. El psicoanálisis en la forma de introspección retrospectiva y la psicología experimental de Wundt la introspección de las vivencias actuales

La introspección ha sido sustituida en psicología por el conductismo metodológico básicamente como consecuencia de las siguientes críticas:

- la introspección no es un método público;
- presenta los resultados de los procesos psíquicos pero no dichos procesos;
- parece que la reflexión introduce elementos que desvirtúan la propia vivencia a describir. (Echegoyen s.f.)

2.2.3 Experimentación e improvisación

El lenguaje de la danza desde la perspectiva de Rodríguez puede ser infinito o si no de una variedad tan amplia que no se tendría tiempo en una vida para ver todos los tipos de danza, por lo que encontrar el mejor vehículo de comunicación es una tarea ardua que implica una gran cantidad de tiempo, por eso recurre al segundo paso donde descubre el cómo expresar su decir, dicho de otra manera: el lenguaje, y lo revela y descubre a través de la experimentación e improvisación.

2.2.3.1 Improvisación:

Existen diferentes modos de abordar la improvisación, según Cerny esa acción es: “un proceso que genera movimientos espontáneos y emana de un estímulo específico; movimiento más completo y con una motivación interna más espontánea que la exploración” (Cerny 2011)

Cada momento de la improvisación genera un movimiento que debe ser considerado para la creación, sin embargo es importante recordar el tema que se trata, para no desperdiciar el tiempo ni el esfuerzo físico que se utiliza, por lo que es verdad que se debe considerar una motivación antes de empezar este complejísimo trabajo.

Una característica obligada para un coreógrafo es no limitar la improvisación del movimiento por un lenguaje técnico de danza pobre, se debe ser consciente de las limitantes corporales del intérprete, al igual que de sus fortalezas y capacidades interpretativas, esto con el fin de lograr un buen trabajo que conduzca de la manera más adecuada a la experimentación del movimiento dancístico a utilizar.

2.2.3.2 Experimentación:

Una vez surgidos algunos de los movimientos que se han puesto al descubierto en la improvisación, se deben de probar para conocer su eficacia, saber si estos funcionan adecuadamente como vehículo entre el emisor y el receptor, como Rodríguez dice:

...a través de un tema digamos, o algo: un motivo, pero tiene que haber una introspección de ti, tremenda...

...y ponerte a improvisar y ponerte a crear para la creación para fijar, improvisas, experimentas y experimentas y produces movimiento...

...producir cuatro, cinco, ocho movimientos de algo que me represente lo que yo quiero decir y después exponerlo para preguntarte a ti a alguien que yo invite- ¿qué te pareció esto, cuáles son tus impresiones?,- para no quedarme yo encerrado en lo que yo estoy viendo sino en lo que tú estás viendo, porque la coreografía tú la haces pero no sabes lo que estás produciendo y afectando al público es una arte visual entonces yo puedo decir que estoy haciendo esto, pero si no lo nota...

...y si no estoy conmoviendo es que no está captando nada el espectador y tiene que ir dirigido a un espectador. Entonces se tienen que hacer las pruebas y preguntar...

...¿esto qué te pareció? ¿Y esto, y esto? antes de ponerlo en escena para ver qué estás provocando y si estás acertado en lo que tú quieres expresar... (Rodríguez 2016)

Entonces la experimentación es la corrección que haremos de cada uno de los fragmentos encontrados en la improvisación y que serán utilizados en nuestra coreografía, pero claro que una vez encontrados los fragmentos, pasamos al siguiente momento del método utilizado por el coreógrafo según señala Rodríguez.

2.2.4 Fijar lo encontrado

Éste es el último momento por lo que es necesario repasar paso a paso lo que se ha hecho, ya que aquí se resuelve la coreografía, es donde ya con la seleccionado y probado con antelación se va dejando en la obra, nunca se pierde de vista que la sencillez es la que debe permear esta acción, donde se pueda “ver el cuerpo bailar y expresarse”, sabemos que puede haber otros elementos que es posible se vayan añadiendo o se puedan utilizar, pero como menciona Rodríguez: “donde el cuerpo me haga así sentir lo que me haga sentir, ya, si se le deja parte a la iluminación, que bonito espectáculo de luces” pero debe predominar el uso del cuerpo y la danza.

En esta etapa y una vez desarrollado el movimiento, se le pueden adicionar algunos elementos que pueden dar sustento y acompañar el tema. De esto Rodríguez menciona que Pina Bauch en una conferencia dijo sobre los complementos: "eran elementos que se van adhiriendo a



un solo proyecto como si fuera una madeja de hilo que se va haciendo cada vez más grande, más grande, más grande con diferentes necesidades". Entonces se busca cumplimentar este apartado sólo agregando aquellos elementos indispensables y dejar que el cuerpo haga la danza.

2.3 Rafael Carlín

Es licenciado en Artes Escénicas por la Universidad de Guadalajara y profesor del Departamento de Artes Escénicas de la División de Artes del Centro Universitario de Arte Arquitectura y Diseño (CUAAD), de la Universidad de Guadalajara. Es el 5to hijo de una familia de seis. Viene de familia muy unida y con fuerte arraigo a las tradiciones religiosas. Su familia tiene sus raíces en Arandas, en la zona de los Altos de Jalisco, aunque sus hermanos mayores son casi todos de aquella región a él le toca nacer en la ciudad de Guadalajara, Jalisco.

Cuenta que con sus 42 años de edad, siempre ha tenido una fuerte tendencia al baile. Él se refiere a esto como:

... un llamado en la vida (...) dones, bendiciones que la vida te da, dios te da (...) a mí siempre me gustó bailar, siempre, siempre, desde que tengo uso de razón, este, me encantó bailar, desde que fui muy pequeño era como la chispa de las fiestas, siempre era el niño que le hacían ruedita para verlo bailar... (R. Carlín 2016)

Participó desde pequeño en los festivales de la escuela primaria y en los de secundaria, pero donde se mostraba con una personalidad extrovertido, mientras que fuera de este momento dancístico era ensimismado. Su momento decisivo para dedicarse a la danza fue en su época de preparatoriano, él estudió el bachillerato en la Preparatoria # 6 de la Universidad de Guadalajara. Carlín comenta que:

...ahí tuve un acercamiento con una maestra de danza (...) ella me invitó, me dijo –deberías de ver, de tomar clases de danza contemporánea, tienes muchas aptitudes y, este, un perfil muy bueno, deberías de ir a... y me manda ahí, a la casa de la danza con la maestra Olivia Díaz. Y ahí voy yo a preguntarle con miedo y me encuentro con la maestra, y me dice –a pues para que vengas a tomar clases desde el principio... (R. Carlín 2016)

Permaneció bajo la instrucción de la maestra Díaz donde se desarrolló en la técnica Graham y Limón, que son las dos vertientes que la maestra enseña. En seguida tuvo la oportunidad de trabajar bajo la dirección de Adriana Quinto, exintegrante del grupo *Contempodanza*, en ese entonces la Universidad de Guadalajara apoyaba a la maestra con un proyecto dancístico, y ahí que trabajó con coreógrafos reconocidos:

...desde Miguel Ángel Palmero, Javier Romero, Marco Antonio Silva, a una gente del extranjero Diana Carter, Isabel Beteta, que también hizo algo por ahí, entonces fue rico porque era realmente gente que estaba haciendo la danza y la cuestión coreográfica, fue, nutrió y pues permitió aprender bastante... (R. Carlín 2016)

Estuvo con este agrupo entre cuatro o cinco años, no lo tiene muy claro pero lo que sí recuerda es que podía seguirse desarrollándose como intérprete a un nivel profesional. Por esos años la agrupación universitaria tuvo un quiebre y se dividió en dos grupos, por un lado Gineceo y por otro Anzar, donde Carlín permaneció. Con esta agrupación tuvo la oportunidad de incursionar otras áreas de la danza, como la coreografía, coordinar a los bailarines. Hacia 1998 fue invitado por el maestro Cesar Delgado Martínez, escritor investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (CENIDID), para presentar un trabajo coreográfico de los maestros Francisco Yescas y Laura Rocha, directores del grupo *Barro Rojo*, esta vez como solista, lo que le vale el ofrecimiento para bailar de la maestra Cecilia Lugo. Como comenta él:

...la Mtra. Cecilia y me encantaba, y me gusta, me encanta su trabajo, su poética, la técnica, que sigue fusionado dándole valor al movimiento de una manera muy particular y muy poética, entonces este, ella en ese momento estaba a punto de hacer una audición para un bailarín porque tenía una gira hacia Canadá, Estados Unidos y temporada en México entonces uno de sus bailarín se había ido, estaba haciendo audiciones para un bailarín, entonces este, pos' yo solo le comenté –a mí me encantaría tomar clases con su compañía maestra, en algún momento ¿no? un sueño bailar con su proyecto ¿no?, y me dice –pues si a ti te interesa, yo ya te vi bailar– ¿no? el día anterior ahí en el festival de chopo, –pues si a ti te interesa yo te hago la invitación directamente, pero yo te requiero ver aquí en enero del 98 en la compañía entrenado si es que te interesa... (R. Carlín 2016)

Con la maestra Lugo viajó a diferentes países “...en Alemania en una gira con varias ciudades, en Canadá, en varias ciudades Estados Unidos, en Sudamérica”, permaneció siete años con la agrupación de Contempodanza, donde también obtuvo roles de solista. Pero una operación le da el motivo para repensar lo que es su vida y decide regresar a Guadalajara con sus antiguos compañeros: Anzar.

Habiendo sido dotado de una gran cantidad de conocimiento reinicia con Anzar a coreografiar de una manera “más seria” diría él. Por ese entonces es cuando decide hacer un trabajo coreográfico para presentarlo en el Festival Guillermina Bravo, en la edición del 2003, donde obtiene el segundo lugar con su coreografía: Los Cinco Misterios. De ahí en adelante crea un proyecto dancístico el cual lleva por nombre Rafael Carlín y compañía.

Hasta el día de hoy es profesor tiempo completo del Centro de Estudios “Artísticos José Clemente Orozco” (CEDART) Campus Guadalajara además de profesor de la Universidad de Guadalajara y continúa con su labor artística en su compañía de danza.

2.3.1. El Método de Rafael Carlín, alternativas ortodoxas y flexibles.

El método que Carlín utiliza tiene caminos alternativos, pareciera que maneja métodos sueltos, sin un camino metodológico pero siempre recurre a una línea procedimental, aunque él mismo dice que no tiene una línea metodológica reconoce tres elementos iniciales acompañados de dos maneras de enfrentarse a la estructura coreográfica, caminos que se desprenden de la influencia de sus maestros y de todos aquellos con los que trabajó a lo largo de su carrera como intérprete de danza contemporánea.

2.3.2. Surge la idea, una motivación y un tema

La inspiración debe tener una preponderancia para la selección de temas, pero Carlín sugiere que se recurra en primera instancia a una idea. Esta idea deberá surgir de la experiencia vivencial pero como lo comenta él “me sucede mucho que empiezo a..., me da por escribir” aunque también existen otros recursos, puesto que la coreografía es una necesidad para Carlín, donde vierte una pasión para “meterse en ese laboratorio a experimentar, darle forma a las ideas pensamiento”.

Toda motivación surge para Carlín a partir de las diferentes ideas que se generan en su vida, ese grupo de momentos que le rodean y de los que va seleccionando aquello que puede despertar un tema, el cual puede ser descubierto de igual manera en diversa imágenes. Se puede recurrir a los “temas universales que han sido desde el deseo, o hablar de Adán el primer hombre sobre la tierra, o hablar sobre los sueños, o hablar sobre un concepto filosófico: un ritual.

Seleccionar de toda aquella gama de posibilidades que puede tener un coreógrafo no es fácil, por ello el tema se debe descubrir y para ello se requiere de una biografía intensa.

2.3.3. Investigar

Este apartado está dedicado a preparar al coreógrafo en el conocimiento profundo de aquello que genera su coreografía: el tema.

Dicho por Carlín: “técnicamente problematizar el tema”, qué tanto se sabe del tema, qué tan profundo es el conocimiento de éste, y una vez con la investigación vertida en papel se comienza a dar forma a través de la estructura.

Uno de los objetivos de esta investigación versa en descubrir el tema y los elementos que se utilizaran en la coreografía. Carlín nos muestra un ejemplo de este procedimiento coreográfico-investigativo con el trabajo titulado, Los Cinco Misterios, para ejemplificarlo:

Primer momento

Preguntas	Profundidad de conocimiento	Respuesta
1. ¿Qué tanto sabía yo del tema? 2. ¿Es el novenario donde se rezan los cinco misterios? 3. ¿Qué significaba todo eso?	Sabía lo inmediato	Cuando alguien fallece se reza el novenario

Segundo momento

¿Qué tiene la estructura?	Los personajes que quería tener
¿Cuáles son los personajes?	Crear imagen de unas mujeres con volumen
¿Qué tipo de mujer?	Con unos rebosos que les tapan el rostro y Que en ocasiones se les ve la cara

Momento tres

¿Cómo se van a mover?	El caminar El gesto
-----------------------	------------------------

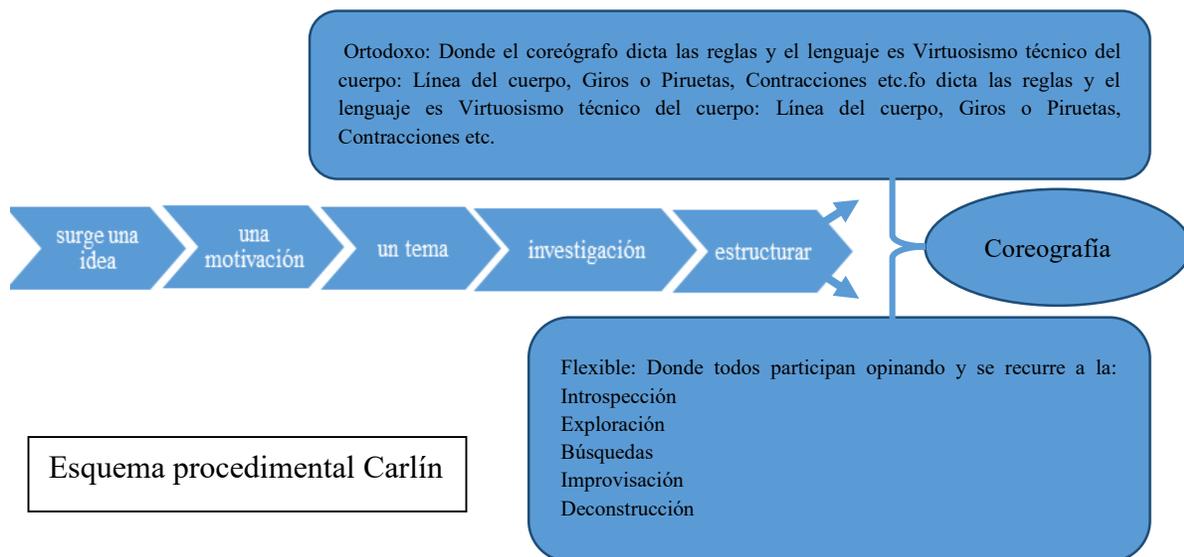
	Persignase
¿De dónde vienen a dónde van?	Van a rezar con el cuerpo presente Vienen a este ritual cristiano
¿Qué gestualidad como apoyo del movimiento?	El gesto de cantar El gesto de orar

2.3.4. Estructurar entre lo ortodoxo y lo flexible

Estos dos tipos de estructura tienen un fin específico, el ortodoxo se debe a que no permite la integración de ideas ajenas a la postura del coreógrafo, no acepta recomendaciones, y éste se da cuando el coreógrafo tiene una idea de la estructura coreográfica completa, así como los intérpretes que le darán vida al lenguaje que se utilizará como vehículo dancístico.

La estructura flexible es aquella que permite adaptar la idea estética a las opiniones de los intérpretes, enriqueciendo la idea temática y el lenguaje a utilizarse, sin embargo, siempre es preferible utilizar una estructura flexible ya que adopta nuevas propuestas y no permite los vicios técnicos del movimiento.

Cada una de estas estructuras coreográficas tendrá pros y contras, pero cada una de ellas cuenta con elementos propios (Esquema procedimental Carlín), que le permitirán llegar a la concreción de la coreografía.



Reflexiones sobre el capítulo

Los actores de la creación coreográfica en Guadalajara han impulsado la Danza Contemporánea desde su muy particular punto de vista, como lo han hecho los grandes creadores del siglo XX, sin dejarse arrastrar por las diferentes tendencias creativas que surgen en el mundo, sino a través de una propuesta original y propia. Aunque no han permanecido marginados del quehacer estatal, sí han logrado con sus propuestas, desarrollar trabajos de una manufactura personal, que tampoco les ha dado el reconocimiento esperado, pero sí una marca única de creación y que les ha permitido permanecer en activo.

Por un lado tenemos a Antonio Gonzáles, que busca un discurso para iniciar y concluir su creación, Óscar Rodríguez persigue la experimentación para encontrar su propia danza, y Carlín recurre a una idea como el detonante creativo. Cuando se observa cómo los elementos conceptuales son utilizados por ellos, encontramos una similitud del proceso, aunque se le nombre de diversas maneras, es decir, cuando manejan los diferentes elementos²⁶ como son:

Discurso	Introspección	Idea y motivación.
----------	---------------	--------------------

Podemos asegurar que es el inicio del proceso creativo, no existe otra evidencia de que sea diferente, sabemos que en este momento sus elementos están cargados de imágenes visuales o auditivas que son las que generan o detonan este momento.

De igual manera se ha observado que cada coreógrafo en Guadalajara utiliza una metodología propia para la creación coreográfica, sin embargo se encontró que en el manejo de éstas, existen coincidencias epistemológicas manifiestas entre sus métodos al igual que con otros creadores (Anexo 4).

Aunque la práctica de un método creativo genera un mejor conocimiento del lenguaje dancístico, debemos de suponer que la creación coreografía debería estar cimentada en la práctica tal como si fuera un “oficio” y que está en su necesidad de adecuar los procedimientos de exploración búsqueda y creación del movimiento dancístico, deberán generar de la misma manera lenguajes actuales, que cubran las expectativas en función de los coreógrafos, y que les permita forjar un trabajo cotidiano que genere las condiciones para el desarrollo de la danza.

²⁶ Revisar el cuadro comparativo de los conceptos coreográficos incidencia-coincidencia de González, Rodríguez y Carlín, apartado capitular 2.4. P.61.

2.4 Comparativos de los conceptos coreográficos incidencia-coincidencia de González, Rodríguez y Carlín.

Conceptos sincrónicos de los procesos coreográficos	Categoría	A. González	O. Rodríguez	R. Carlín
	Cómo generar el tema	Discurso	Introspección	Idea o Motivación
	Exploración del movimiento corporal y escénico	Movimiento	Improvisación	Investigación
	Ajustar con diferentes elementos	Pruebas	Experimentación	
	Complementar	Adición		
	Darle acabado	Pruebas + Quedar	Fijar lo encontrado	Estructurar

El recuadro muestra los elementos y sus coincidencias en su utilización, no así en la manera de nombrarlos, esto es que a partir de la información recabada se encontró que persiguen la misma finalidad, sin embargo en el caso de Carlín se halló que las pruebas del movimiento se desarrollan dependiendo del camino que siga la creación coreográfica, es decir, si la composición se realiza con un modelo ortodoxo se restringe la búsqueda del movimiento a lo que el coreógrafo plantea desde el principio sin dejar a elección un nuevo movimiento, pero, si el modelo de creación es flexible, entonces se recurre a las pruebas o experimentación desde la improvisación, pudiendo con ello encontrar nuevos movimientos²⁷. Y la complementación señalada por González es también manejada por Rodríguez y Carlín. En este último se observó un ensayo donde probaba vestuarios mientras componía la coreografía, por lo que se puede asegurar que sí se realiza éste paso pero, no lo señalan como primordial en la creación por lo que lo dejan la margen.

²⁷ Cfr. Con: *Esquema procedimental Carlín*, p. 85

Referencias para este capítulo

Carlín, Rafael, entrevista de Héctor Torres. *Rafael Carlín* (30 de Junio de 2016).

Cerny, Sandra. *Coreografía, método básico de creación de movimiento*. Primera. España: Paidotribo, 2011.

González, Antonio, entrevista de Héctor Torres. *Antonio González* (4 de Junio de 2015).

Rodríguez, Oscar, entrevista de Héctor Torres. *Oscar Rodríguez* (30 de Marzo de 2016).

Verón, Eliseo. *La semiosis social*. Segunda. España: Gedissa, 1998.

Capítulo 3 PROPUESTA DE UN MÉTODO INTEGRAL DEL PROCESO COREOGRÁFICO

Todo proceso de creación coreográfica cuenta con elementos que lo caracterizan y definen su implementación que es consistente en un adecuado manejo de las partes que la integran. Todo esto debe de iniciar y coincidir con un conocimiento de las partes y el momento adecuado para ser integrado a los segmentos de movimientos que se van manejando. Sin embargo algo que se ha visto muy claramente en todo proceso de creación es que resulta necesario que el coreógrafo tenga la experiencia adecuada de su profesión y un estilo dancístico que éste respaldado por el conocimiento de alguna técnica dancística.

Se podría sugerir que cualquier método puede ser manejado por todo aquel que se acerque a él, sin embargo para llegar a un óptimo nivel debemos especificar que sólo se puede llegar a la meta cuando el armador de la obra ya ha recorrido un largo trecho en la carrera dancística; un principiante de la exedra dancística no tendría las herramientas corporales necesarias para este trabajo aunque tenga un profundo deseo de realizarlo. Diferenciamos pues qué para trabajar con un modelo de creación coreográfico se requiere de experiencia para lograr un buen resultado final, esto sería en palabras de otros más: para ser coreógrafo se requiere de “oficio”.

El principiante en danza está en la posición de aprender las diferentes técnicas corporales para el manejo del arte del movimiento ya sea desde las más ortodoxas como el estilo del ballet clásico en cualquiera de sus vertientes: Vaganova, Cecchetti, Royal, cubana, Bournonville, Balanchine y otras más, así como la técnica de la danza moderna o las técnicas contemporáneas, que incluyen prácticas de improvisación dancística que en todo caso se convierte en una exploración del movimiento, una construcción del mapa estructural del movimiento que se generará gracias al manejo de las diversas técnicas corporales.

En la danza que se desarrolla hoy alrededor del mundo es importante que el intérprete sea capaz de adaptarse a las nuevas exigencias de los coreógrafos, por lo que es necesario tener bailarines muy bien entrenados en alguna técnica dancística, y también es menester que el coreógrafo reconozca y maneje este tipo de lenguaje para poder expresar su idea lo mejor posible, y que la creatividad no esté supeditada a un pobre lenguaje dancístico por las dos partes: bailarín/coreógrafo.

Vale la pena aclarar que esta propuesta está concebida desde la experiencia recogida de los diversos apuntes realizados a los creadores de Guadalajara, además de contener algunos elementos que son aportados desde la experiencia adquirida por éste investigador durante 30 años dentro del quehacer en la Danza Contemporánea.

3.1 Elementos coreográficos

La coreografía se piensa como un probable “todo”, habrá coreógrafos que piensen primero en el tema, otros en el movimiento, otros más en la arquitectura escénica, pero al final se concibe como un conjunto de elementos que según lo amerite el mismo proceso creativo se irán integrando para crear el conjunto llamado coreografía.

Tal y como se revisó en el punto 2.4, encontramos que sólo se necesitan pocos pasos para crear una ruta del proceso coreográfico, sin embargo cabe aclarar que la experiencia de los mismos coreógrafos les lleva a plantearse la necesidad de seleccionar otros elementos indispensables, aunque en el procesos no los mencionen tan abiertamente, pero un principio básico que se debería poner de manifiesto es: el tema y el movimiento, el primero creado a través de la conceptualización de diferentes ideas, sean éstas abstractas o concretas y el segundo la manifestación consiente del intérprete, que en su caso será la herramienta donde el coreógrafo trace, manipule o manifieste la idea estética.

Pero los elementos que deberá conocer y manejar el coreógrafo son diversos, unos inciden directamente con la creación y otros son el medio donde la idea estética se manifiesta, así otros más son solamente herramientas que pueden ser utilizadas o desechadas según el gusto del creativo, por lo que la lista abarca otros elementos no mencionados en la tabla 2.4.

1. Los intérpretes y el manejo del lenguaje corporal
2. Técnicas de danza clásica y técnicas de danza moderna y contemporánea
3. Tema / Movimiento
4. Manejo espacial
5. Diseño escénico / Proporción
6. Soportes de la coreografía
7. El tiempo/ La música / El ritmo

8. Apoyos coreográficos

3.1.1. Los intérpretes y el manejo del lenguaje corporal

Pareciera lógico que sin intérpretes no se puede mostrar la coreografía, pero tanto Rodríguez, Carlín y González, manifestaron una necesidad de seleccionar a los bailarines por lo que, si ya es una tarea a cumplir en la creación coreográfica, valdría más que desde el principio se tuviera los intérpretes²⁸.

De los intérpretes se debe asegurar realizar una cuidadosa selección, ya que cada uno de los integrantes del cuerpo de baile deberá desarrollar un movimiento en específico, por lo que es menester que tengan una preparación adecuada ya que de lo contrario pondrían limitar el buen desarrollo de la coreografía.

Cada uno de los integrantes que sean seleccionados para interpretar la obra deberá saber y manejar de una manera amplia el lenguaje del que se le habla, además deberá estar preparado para adaptarse a la forma del trabajo que se le solicite, por lo que es de suponer será un experto en el manejo del lenguaje que el coreógrafo-creativo utilice ya que será este intérprete-bailarín el responsable de comunicarle la intención, cualidad y dinamismo del movimiento.

A continuación señalaremos características principales de los diferentes métodos de preparación dancística, para el apartado de la preparación de Ballet Clásico se seleccionó la observación que hace y expone Julie Diana para la revista Dance Spirit (Diana 2016), y para el apartado de contemporáneo se utilizarán las palabras más prestigiadas de aquellos que por su desempeño recolectaron de primera mano la información. Ahora bien, esta es una propuesta para crear un procedimientos que apoyen la creación coreografías, por lo que sólo haremos referencia a algunos de los métodos más comunes para entrenar danza porque sin lugar a dudas uno de los elementos más importantes de la coreografía debe ser el movimiento como lo sé a mencionado con anterioridad, pero siempre es necesario recordar que la danza no es la coreografía.

3.1.2 Técnicas de danza clásica y técnicas de danza moderna

Vaganova

²⁸ Se recomienda revisar el anexo: *Modelo de Algoritmo: Guía de posible ruta para la entrevista de los coreógrafos*. P.p. 186, 181, 194.

Esta técnica que nace de inquietud de Agripina Vaganova maestra rusa que logró mezclar el estilo francés y el italiano con algunas características del folclor ruso. Su énfasis se da en el uso de la parte superior del cuerpo y la colocación de la cabeza. Con la intención de soportar grandes saltos y giros con una marcada expresividad. Es utilizada principalmente por el Ballet Mariinsky de San Petersburgo en Rusia²⁹.

Balanchine

Técnica aplicada principalmente en Estados Unidos de Norteamérica, es una derivación de la técnica Vaganova pero que su autor no modifica la técnica si no que la utiliza con un aspecto más moderno, lo cual le da una extensión de uso mucho más amplio. Se caracteriza por el uso del *plié* profundo, el uso de *épaulement* y una mejor musicalidad, privilegia unos bellos brazos en términos de su estilo y unas manos más libres, así como la adecuada colocación de los pies. Keen Pilarre dice que "Bailarines Balanchine pueden moverse rápidamente, ya que bailan sobre las puntas de sus pies." Las compañías que más utilizan este estilo son: el New York City Ballet, Miami City Ballet.

Bournonville

Técnica desarrollada por el danés August Bournonville, su formación como bailarín fue dentro de la escuela de la Ópera de París, por lo que su técnica tiene la influencia francesa. Está basada en movimiento veloz de pies, a diferencia del torso que se encuentra con poco movimiento, existe una sucesión del trabajo de cabeza y el torso con la pierna que se trabaja y los saltos son fuertes y muy revotados. Es utilizado principalmente en el Ballet real danés en Copenhague, Dinamarca.

Cecchetti

Esta técnica se encuentra aún vigente gracias al Consejo Cecchetti de América. Su implementación está fundado en la anatomía y la psicomotricidad, le da énfasis a la coordinación de la cabeza con los brazos, las transiciones de un paso a otro se dan de manera sutil, ligera suave. La influencia de esta técnica se puede apreciar alrededor del mundo.

²⁹ Para un mayor acercamiento se recomiendo leer el artículo publicado por la revista Dance Spirit, de Julie Diana, las palabras de ella son más descriptivas y mucha más precisas, lo pueden encontrar en: <http://www.dancespirit.com/uncategorized/the-technique-question/> [ultimo acceso: 15 de mayo 2016]

Royal Academy of Dance (RAD)

La RAD está fuertemente influenciada por las técnicas Vaganova y Cecchetti. Su principio se funda en la meticulosidad del detalle estético corporal dando énfasis al *port de bras* y *épaulement*, además los brazos un poco redondeados se mantienen en posiciones bajas. Esta técnica es utilizada principalmente en Inglaterra, aunque existen academias en todo el mundo.

Graham

En la técnica Graham el movimiento se genera por lo que se considera el motor pélvico, de allí parte hacia el torso o las extremidades. También una de las principales actividades que realiza el cuerpo en esta técnica es la contracción y alargamiento de los músculos abdominales, lo que da como consecuencia que el movimiento se extienda hasta brazos y piernas. Graham sostenía la teoría de que el movimiento dependía de las emociones o que las emociones eran las generadoras de la forma que el cuerpo adquiriría para lograr una mejor comunicación. Otro elemento de suma importancia es que pretende lograr una “profunda comprensión de las fuentes del movimiento” (Cohan 1986, 22)

Limón

La técnica de José Limón tiene su antecedente más cercano con la teoría del “Arco Entre Dos Muertes” de Doris Humphrey y que consiste en un movimiento de caída y recuperación del cuerpo, pero a este movimiento Limón, le agregó una variedad de posibilidades lo que le permitió crear un estilo único. Su principio se basa en un conjunto de conceptos que ayudan a la extensión, el estiramiento y la fuerza muscular que le proporcionan al bailarín la libertad de movimiento adecuada: alineación, sucesión, oposición, energía potencial y kinética, caída, peso, recuperación y rebote y suspensión (Lewis 2008, 36).

Nikolais

La técnica Nikolais desarrolla un conocimiento muscular en dónde se da prioridad a las capacidad de crear espacio por parte de cada uno de las extremidades, poniendo énfasis tanto en secuencia de desarrollo muscular como manejo de la improvisación, práctica que se realiza cotidianamente en la clase para permitir al cuerpo que reconozca sus posibilidades de movilidad sin importar qué siente o qué piensa, logrando con ello la deshumanización o descentralización.

Cunningham

La preparación Cunningham dota a los bailarines de individualidad pero con una exactitud sorprendente. Él mismo decía respecto a su técnica:

...La técnica de danza es la disciplina de las propias energías a través de la acción física en función de liberar esa energía en el instante deseado. Lo esencial en la educación del bailarín es la devoción y dedicación. El trabajo diario es mantener los músculos flexibles y el constante control de la mente sobre la acción del cuerpo. Es un trabajo antinatural pero la síntesis final puede ser un resultado natural. Natural en el sentido que la mente, el cuerpo y el espíritu funcionan como una unidad. El objetivo de la técnica no es hacer cosas espectaculares sino hacer bien lo poco o mucho que se haga. No exhibir pero sí transmitir la cualidad del espíritu humano a través de la acción disciplinada del cuerpo... (M. C. Trust 2016)

Valdría la pena señalar después de esta revisión que no debemos de confundir la técnica con estilo de movimiento, son dos cosas diferentes que el coreógrafo por su preparación deberá entender, es decir, la RAE nos dice que la palabra: técnica proviene del latín *technicus* y que a su vez ésta del griego *τεχνικός technikós* que estas de *τέχνη téchnē* que da como resultado 'arte', pero también da definiciones complementarias donde nos dice que como adjetivo: Perteneiente o relativo a las aplicaciones de las ciencias y las artes, o dicho de una palabra o de una expresión: Empleada exclusivamente, y con sentido distinto. Para nuestros fines la definición que utilizaremos es: Habilidad para ejecutar cualquier cosa (RAE 2014).

Y el estilo sería: Del lat. *stilus* 'punzón para escribir', 'modo de escribir'. Que además se define al estilo como: **1.** m. Modo, manera, forma de comportamiento. *Tiene mal estilo*; **2.** m. Uso, práctica, costumbre, moda. Y **3.** m. Manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador. Entonces las definiciones más completas en cuanto a técnica y estilo en danza se refiere serían que:

- La técnica es el medio para hacer más fácil el camino hacia un objetivo específico en este caso las cualidades articulares y musculares del cuerpo.
- El estilo es la manera y cualidad en cómo movemos el cuerpo.

3.1.3. Tema / Movimiento

Pareciera que este binomio se presenta como detonante en el impulso creativo de la coreografía. Cada uno de los elementos son productores indistintamente de la coreografía, pero cada uno de ellos tiene características y usos diferentes. Es necesario tratarlos por separado para encontrar el hilo que conduce a la creación, no obstante cabría señalar que la manera en que aparecen en el horizonte creativo del coreógrafo, no es sinónimo de una buena o mala coreografía, son tan sólo unos elementos que promueven el arte de la danza.

En la danza estos dos elementos se han manejado de manera separada pero sin embargo la experiencia nos ha mostrado que es un dueto que no se desarrolla de manera individual pero sí desde una perspectiva donde en un momento determinado confluyan dándole coherencia a la creación coreográfica.

3.1.3.1. El Tema

El movimiento está supeditado al tema y el tema al movimiento, por lo que cualquiera que se genere primero servirá como pauta del manejo espacial que se haga del cuerpo y del escenario o de los elementos que acompañaran a la danza para reforzar la idea estética. Humphrey desde 1958 nos daba un listado de elementos que inspiraban el tema (Humphrey 2001, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38).

De igual manera Nikolais nos dice cuáles son sus temas de preferencia (Louis 2005). Es decir cada coreógrafo maneja el tema según sus aficiones y deseos, habrá quien sus aficiones son el movimiento, habrá quien prefiera los elementos discursivos que encuentre a su alrededor. Hacer un listado de estas preferencias podría ayudar a despertar el interés por ciertos temas, pero un coreógrafo es alguien que siempre tiene algo que comunicar. Por lo que para lograr desentrañar el tema bien se puede tomar como ejemplo lo mencionado por los coreógrafos de Guadalajara.

Categoría	A. González	O. Rodríguez	R. Carlín
Crear el tema a partir de:	Discurso	Introspección	Idea o Motivación

3.1.3.2. El Movimiento

En la danza el movimiento posee cualidades propias de la física de los cuerpos que difieren de los postulados de la ciencia, por ejemplo desde la Cinemática se tiene: movimiento rectilíneo, circular, ondulatorio, parabólico, pendular, armónico simple, giroscópico. También en la física se le da las siguientes características al movimiento: trayectoria, posición y desplazamiento, velocidad y rapidez, aceleración, fuerza, energía. Otra parte de la física se encarga de estudiar las magnitudes asociadas al movimiento: trabajo, cantidad de movimiento lineal, cantidad de movimiento angular, Transformaciones de la energía mecánica.

Sin embargo los artistas de danza le han dado una caracterización y cualidades diferentes, supeditadas estas referencias a modismos propios de los coreógrafos o instructores de danza, por lo que es necesario considerar estas cualidades y sus facultades.

En un principio de la Danza Moderna el movimiento se sucedía en un total abandono, como las faldas que sacudía Loui Fuller, todas las bailarinas sucumbían a la visión embriagadora de estas faldas donde todos sus movimientos eran una representación simbólica de flora o fauna, según quien la apreciara, pero poco tiempo después surge una forma diferente de moverse con representaciones figuradas de las culturas como la oriental utilizada principalmente por Ruth St. Dennis o Ted Sawn, o las griegas por Isadora Duncan, sin olvidar las representaciones de Maud Allan a intentos de recuperaciones de danzas bíblicas como la utilizada en su danza de Salomé.

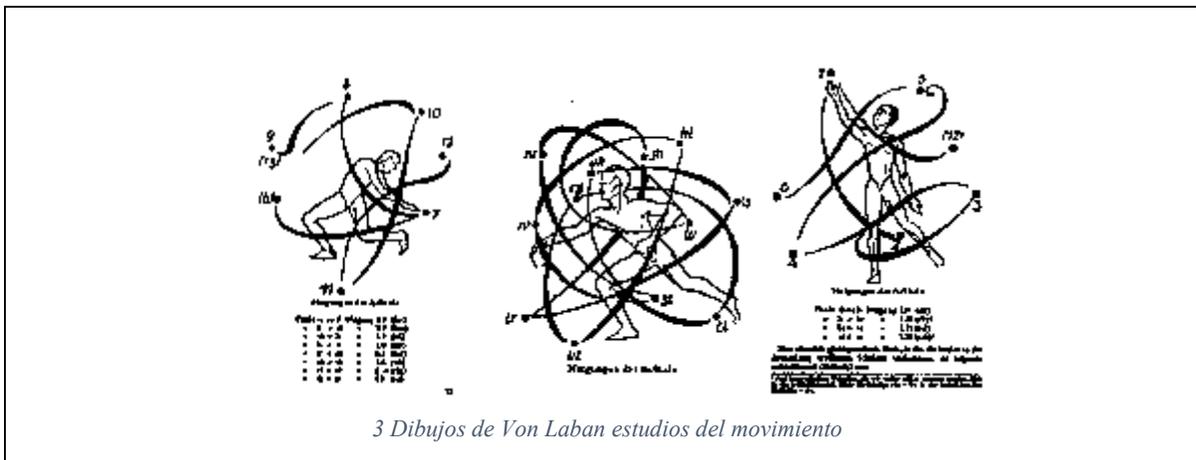
En un segundo momento, el movimiento trató de imitar todo lo que en la naturaleza existía como las olas de la Duncan o Allan, pero dejemos la historia atrás. El movimiento del que hablaron los coreógrafos que fueron surgiendo en el desarrollo de la Danza Moderna y la Contemporánea era otro.

Rodolf Von Laban es uno de los primeros en tratar de desentrañar los secretos del movimiento por lo que en su cuaderno de coreografía nos describe trayectorias que realizan los brazos y piernas en el ballet clásico principalmente (imagen 2). Después de ello considera la intención de estos movimientos, sus direcciones y sus posibilidades por lo que nos habla de:

...mecer, columpiar, elevar, brincar, saltar, oscilar, correr, posar, pisar, patear, andar a tientas, deslizarse, arrastrar, empujar, jalar, golpear, rascar, andar a pasitos cortos, batir, enganchar, arrancar, aletear, temblar, palpar,

arrojar, agitar, remolinear, revolotear, doblar, estirar, dilatar, torcer... (Von Laban 2013, 115, 117)

Y después de ello enumera dos tipos de movimientos: “el cotidiano o utilitario y el artístico”.



En su mayoría los coreógrafos inician su trabajo con una exploración de los límites corporales que poseen los bailarines, para ello existen dos formas de adentrarse a este conocimiento, uno es la clase de danza donde el coreógrafo apoyado por el profesor de danza detecta los mejores elementos por su calidad y cualidad de movilidad y otra, la más común, es la improvisación.

Existen múltiples ejercicios de improvisación que posibilitan una amplia cobertura para descubrir la movilidad, los más renombrados son los de Nikolais, que le apuesta en conjunción con su clase a descubrir cuál es el espacio que el cuerpo puede generar. Sin embargo en los primeros años del siglo XXI podemos acceder a una mayor información donde la web es sustancial, allí podemos consultar la técnica de improvisación de William Forsythe, Wayne McGregor, por mencionar sólo algunos. Pero aun así la improvisación tampoco corresponde a hacer una coreografía, es tan sólo un elemento para la exploración del sistema óseo muscular del bailarín. Ahora bien, desde la experiencia de otros más, esto es a lo que definen como improvisar: hacer pruebas, entender el cómo se mueven para empezar a estructurar con lo que vaya resultando de la experimentación del movimiento³⁰.

³⁰ Revisar el esquema y flujo procedimental de González y Rodríguez, p.p. 74, 80 y el aspecto flexible del esquema de Carlin, p.85

Es necesario considerar lo que se le va a pedir al bailarín en cuanto a qué realizará con el movimiento y qué tipo del mismo se requiere. Por ello y para la funcionalidad de esta propuesta procedimental enlisto los movimientos más comunes utilizados en la danza, desde mi propia experiencia (tabla 1).

Tipo	característica
Cortado:	Pequeños movimientos que se van enlazando con el tiempo o ritmo dictado del coreógrafo
Lento:	Desplazamiento que en ocasiones se contrapone a la movilidad natural del movimiento, atrasando éste lo más que se pueda.
Fluido o Ligado:	Desplazamiento del movimiento de una forma específica a otra sin pausas ni acentuaciones.
Pausado:	Diferentes momentos en los que se divide un mismo desplazamiento.
Ligero o Liviano:	Se utiliza principalmente para saltos donde la cualidad debe de imponerse a la gravedad o atracción de la tierra.
Grandes o Máximo:	Desplazamiento de extremidades o desplazamientos que aparentan una continuidad al infinito.
Corto o Mínimo:	Una movilidad casi imperceptible o lo más tenue
Péndulo:	Como un pequeño rebote pero llevándolo de derecha a izquierda
Pesado:	Dejarse vencer por la gravedad, que se mueva con dificultad
Rápido:	Que no permita ver por mucho tiempo
Rebote:	Que se eleva y lleva al punto de partida
Segmentado:	Como el pausado pero acentuando en cada inicio o final de los fragmentos del movimiento.
Acentuado:	Enfatizar el principio el final
Suave:	Como el ligero pero en desplazamientos o movimiento de extremidades, por lo general se utiliza también como el lento.
Desplazado	Puede ser una camina, marcha, carrera o simple un paso.
Estático	Contrario a desplazarse

Tabla 1

3.1.4. El Manejo Espacial

La Real Academia de la Lengua Española (RAE) nos dice que una estructura es: **1. f.** Disposición o modo de estar relacionadas las distintas partes de un conjunto. **2. f.** Distribución y orden de las partes importantes de un edificio. **3. f.** Distribución y orden con que está compuesta una obra de ingenio, como un poema, una historia, etc. Y por último que es; **4. f.** Armadura, generalmente de acero u hormigón armado, que, fija al suelo, sirve de sustentación a un edificio. Y para el trazo nos dice que: **1. m.** Delineación con que se forma el diseño o planta de cualquier cosa. **2. m.** línea (|| raya). **3. m.** Cada una de las partes en que se considera dividida la letra de mano, según el modo de formarla. **4. m.** Pint. Pliegue del ropaje. También nos define los trazo magistral cómo: **1. m.** trazo grueso que forma la parte principal de una letra. O que Dibujar al trazo no es otra cosa que, **1. loc. verb.** Señalar con una línea los contornos de una figura.

Como se ha señalado en el capítulo 2, podemos asegurar que algunos creadores de danza “Dentro del arte visual pueden encontrar elementos” que nos auxilian con sus conceptos y principios técnicos, para orientar como el bailarín se moverá en el espacio, y que entonces podamos trazar su camino en papel así como sus apariciones o desapariciones del campo visual del público, ya que los ejercicios que implican el desarrollo de las facultades visuales nos muestran todo aquello que se ha utilizado como un principio básico de la creación coreográfica, esto se debe principalmente a que:

...Los ojos se fijan primero en un punto, luego enfocan y después se mueven en diferentes direcciones, siempre de izquierda a derecha, como sucede al escribir o leer, así es como tenemos conocimiento de la existencia de las formas...

... Las imágenes surgen de la memoria y se transforman en símbolos visuales, de esta manera adquirimos conciencia de la precepción, su reacción y verificación de los fenómenos visuales... (Villafaña 2007)

CICLORAMA		
3	2	1
6	5	4
9	8	7
PROSCENIO		

CICLORAMA		
Izquierdo arriba	Centro arriba	Derecho Arriba
Izquierdo medio	Centro Centro	Derecho Medio
Izquierdo bajo	Bajo Centro	Derecho Bajo
PROSCENIO		

Tabla 2 Límites y áreas del trabajo en escenario convencional

CICLORAMA		
6	5	4
9	8	7
PROSCENIO		

CICLORAMA		
Izquierdo arriba	Centro arriba	Derecho Arriba
Izquierdo medio	Centro Centro	Derecho Medio
Izquierdo bajo	Bajo Centro	Derecho Bajo
PROSCENIO		

Tabla 2 Límites y áreas del trabajo en escenario convencional

CICLORAMA		
3	2	1
6	5	4
9	8	7
PROSCENIO		

CICLORAMA		
Izquierdo arriba	Centro arriba	Derecho Arriba
Izquierdo medio	Centro Centro	Derecho Medio
Izquierdo bajo	Bajo Centro	Derecho Bajo
PROSCENIO		

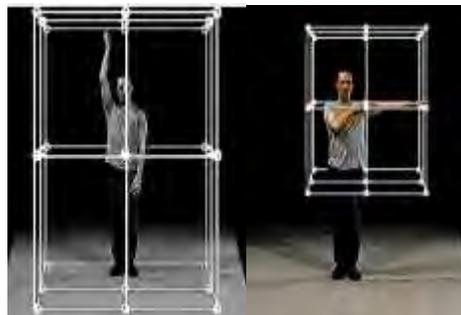
Tabla 2 Límites y áreas del trabajo en escenario

El coreógrafo mueve a los bailarines desde una perspectiva plana, pero siempre observando cómo trasladarlos en el espacio a través de un diseño corporal para llegar a otro, sin perder el sentido comunicativo de lo que va armando, esto genera: líneas, formas, planos y volúmenes, en un espacio llamado escenario el cual se rige con límites preestablecidos: zonas numeradas y un ciclorama y un proscenio (tabla 2). Dentro de estos márgenes se desarrollaran las siguientes líneas:

Líneas verticales, líneas horizontales, líneas diagonales, líneas onduladas, líneas quebradas o en zigzag; y además se crearán las siguientes formas geométricas: círculo, medio circular, cuadrado, rectangular, triangular o polimorfo.

Ahora bien, esto lo encontramos en un plano visto desde la perspectiva superior, pero que de igual manera se puede encontrar que las líneas pueden ser espaciales o corporales es decir, la línea que se genera cuando el bailarín va de un punto a otro del escenario y la línea que genera el cuerpo cuando dibuja una figura con las partes de su cuerpo, en cualquier posición. William Forsythe con sus Isometrías Corporales da una más completa ejemplificación de las líneas creadas con el cuerpo (imagen 4, 5 y 6) (William Forsythe Improvisation Technologies 2016). Y de otra manera se menciona que:

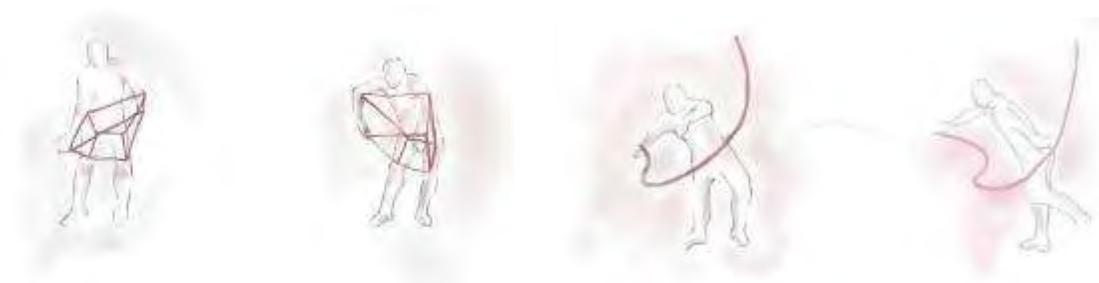
...En el descubrimiento de las posibilidades de composición del movimiento, métodos de trabajo de Forsythe se extraen significativamente de la obra de Rudolf Von Laban, que ideó un sistema para entender y registrar las posibilidades del movimiento humano... (Gilpin 2011)



4 William Forsythe mostrando las posibilidades del sistema Laban, con algunos ejercicios de Isometría Corporal



5 William Forsythe mostrando algunos ejercicios de construcción de líneas en el espacio con *Isometría Corporal*



6 Ilustraciones realizando algunas líneas en el espacio basadas en las ideas de Forsythe

Ahora bien, el cuerpo crea líneas al desplazarse en cualquier dirección, en cualquier sentido, Entonces debemos plantear si las líneas que se desarrollarán a través del espacio escénico serán realizadas por un cuerpo desplazándose, o por este conjunto de bailarines que serán los mismos que crearán la línea formados de manera consecutiva.



7 Diferentes momentos de la obra *The Second Detail* de Forsythe, donde se muestra las formas geométricas generadas en el escenario y en el espacio corporal

Tomando como ejemplo la obra *The Second Detail* de Forsythe (imagen 7), podemos observar cómo en el primer cuadro existe una formación semicircular lograda por los cuatro diferentes grupos de bailarines ya que el par de bailarines situados al fondo del lado izquierdo no entran a la forma puesto que “lo que percibimos son elementos simples, siempre rodeados de

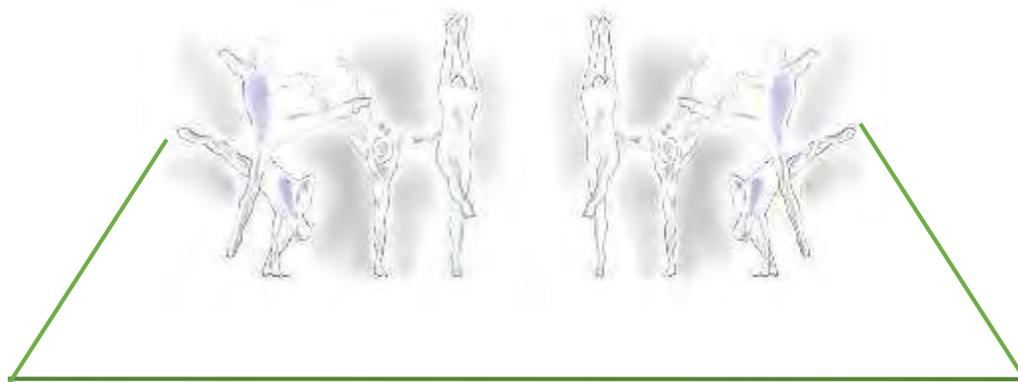
otros que conforman nuestro campo visual, fundamentalmente por la luz reflejada en el objeto enfocado por nuestra percepción” (Villafaña 2007, 27), en la segunda imagen se ven unas formaciones lineales creadas por tres intérpretes y dos duetos uno delante y otro atrás, en la última imagen se aprecia cuatro ideas de líneas todas ellas formadas o por la formación de cuerpos o por el cuerpo solo.

En esta distribución de líneas en el espacio de los bailarines se debe considerar otros aspectos de lo visual como son: el equilibrio y, la simetría y asimetría³¹ (Imagen 8, 9).

El equilibrio corresponde a un eje sensorial donde se balancea toda la distribución de los elementos escénicos, entre más experiencia más dinámico se vuelve el eje de equilibrio de la coreografía ya que:

... Toda estructura visual posee un centro de gravedad, hasta las formas más irregulares, bidimensionales o tridimensionales, poseen siempre un punto de equilibrio... (Villafaña 2007, 55)

... equilibrio es una condición de cualquier manifestación artística y no necesariamente es sinónimo de estabilidad.... S. Letelier citado por Villafaña (2007)



8 Diseño simétrico

³¹ Simetría Del lat. *symmetrĭa*, y este del gr. *συμμετρία* *symmetrĭa*. Correspondencia exacta en la disposición regular de las partes o puntos de un cuerpo o figura con relación a un centro, un eje o un plano. Y la asimetría es la negación de lo anterior dicho. (RAE 2014)



9 Diseño asimétrico

En este contexto la simetría dará un equilibrio a la escena dancística, mientras que la asimetría generará una diversificación visual que vuelve a ser semejante a la propuesta de Noverre que refiere la gran variedad de formas irregulares que existen de manera natural en los paisajes. Esta visión de asimetría que se genera en el escenario logra hacer más semejante el ballet a la visión que se tiene de la naturaleza o los paisajes (Noverre, Cartas sobre la danza 1945, 21), para darle a los ballets un sentido de belleza que no sea impostada, y que es en estos reductos visuales donde el ojo humano deposita un mayor interés.

3.1.5. Diseño escénico

La palabra diseño según nos dice la Real Academia de la Lengua Española (RAE): “Del it. *disegno*. Y significa: **1.** m. Traza o delineación de un edificio o de una figura. **2.** m. Proyecto, plan que configura algo. *Diseño urbanístico*. **3.** m. Concepción original de un objeto u obra destinados a la producción en serie. *Diseño gráfico, de modas, industrial*. **4.** m. Forma de un objeto de diseño. *El diseño de esta silla es de inspiración modernista*. **5.** m. Descripción o bosquejo verbal de algo. **6.** m. Disposición de manchas, colores o dibujos que caracterizan exteriormente a diversos animales y plantas” (RAE 2014). Pero para la conveniencia de este trabajo propongo una cuarta definición; es el boceto o delineación de los posibles múltiples objetos o movimientos que armonizarán con el entorno espacial escénico y el cuerpo humano dancístico. Entonces entendamos el entorno espacial escénico de la danza donde pensar en el diseño escénico equivale a pensar en el espacio teatral, en “una escritura en el espacio tridimensional” (Calmet 2003, 23) una proyectación de todos los objetos y donde, en un primer momento, se distribuirán los

diferentes elementos que le darán, si es que es necesario, sustento y fortaleza a la creación coreográfica.

Para ello se deberá de adentrarse en lo que es: el escenario, a comprender claramente que está delimitado principalmente por los ojos del espectador, aunque el mismo Calmet (2003) asegura que han sido los autores de las muchas épocas quienes se han encargado de establecer este límite con el público o como él mismo dice al citar a Appia:

...Terminar con la división sala-escenario y acercar y “democratizar” al público: que desde cualquier ubicación se tuviera una buena visión del escenario y de lo que sucedía en él. Era imperioso crear nuevas formas de arquitectura que comprendieran y contuvieran estas ideas, instalar una relación directa entre el espectador y el escenario... (Calmet 2003, 28, 29)

El coreógrafo debe de tener muy en cuenta cuál es la relación del público con su obra, qué espera y desea que el asistente a la sala de presentación vea y de qué forma deberá presentarle este paquete o conjunto de movimientos corporales que cristalizan las de ideas estéticas que él concibió con antelación.

El entorno espacial escénico no es otra cosa más que la caja donde se desenvuelve el movimiento dancístico corporal, donde habita el cuerpo humano y se desplaza creando todo lo que el coreógrafo le permite de antemano. Aunque se sabe que los escenarios han cambiado con el paso de los años también es sabido que el surgimiento del Happening provocó en algunos autores dancísticos la utilización de espacios poco o nada convencionales, aunque esto mismo ya lo se había visto con las interpretaciones dancísticas de Maud Allan en la filmación de 1921 y titulada: *Where a False Step Means Death*, en éste fragmento de film se puede apreciar a Allan haciendo una suerte de equilibrio sobre una viga ensamblada a una gran altura en uno de los rascacielos que se construían en la época, descalza y con un pandero.

Entonces cabría preguntarse ¿dónde poner la obra para que sea interpretada? o ¿cómo se quiere que llegue al público, desde una sola perspectiva o de diferentes puntos visuales? Estas preguntas son de suma importancia para distinguir qué elementos deberán acompañar la coreografía.

En un teatro o foro convencional (Tabla 3), tenemos una vista “convencional” de la obra, pero si lo que se busca es una vista diferente entonces es necesario hacer pruebas que permitan

tener esa perspectiva propositiva, pero de igual manera no se debe de olvidar sí para cualquiera de los casos se deberá o no utilizar la maquinaria del teatro.

Tipos de foros	Variaciones de foro
Arena	Circular
	Semicircular
	$\frac{3}{4}$ De Circulo
	Desfasado
	Ovalado
	Cuadrado
	Triangular
Isabelino	Rectangular
	Circular
	Mixto
Italiano	Rectangular
	Semicircular
	Herradura
	Mixto
Espacio Múltiple	Lateral Total
	Centro Total
	Lateral Parcial
	Central Parcial
	Simultáneos
	De Corredor
	Pasarelas Verticales
Palco Circundante	Circundante Completo
	Semi-Circundante

Tabla 3 Algunos foros convencionales

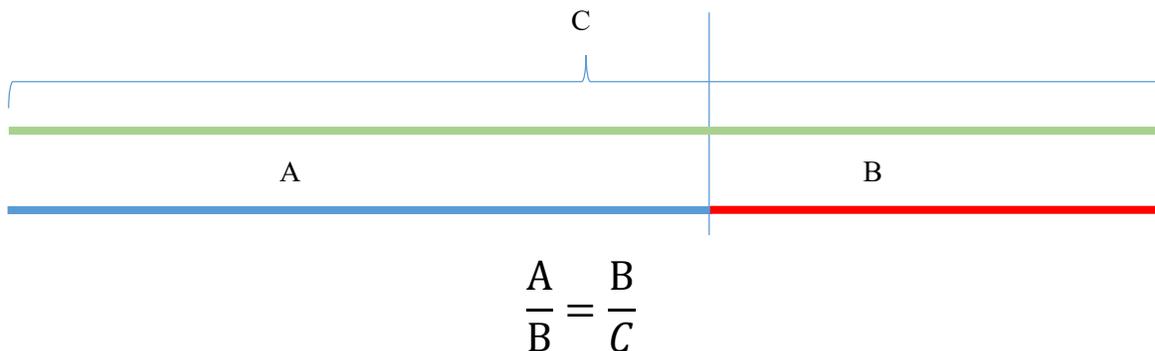
Los espacios no convencionales son todos aquellos foros alternativos, como parques, edificios, salas de café, galerías y museos, calles establecimientos públicos o privados, plazas comerciales o de paseo, una azotea, etc. Entonces la selección del espacio es de suma importancia puesto que como lo menciona el maestro Mario Mejía “el espacio rige la coreografía” (Mejía 2015), aunque se tenga un impulso inicial desde el tema o del mismo

movimiento, nunca se debe dejar de lado el espacio o foro de presentación y aquellos elementos que ayudarán a sustentar el concepto estético de la coreografía.

3.1.5.1. Proporción³²

Si como se ha asegurado anteriormente el artista coreógrafo se inspira en ocasiones en lo visual de las artes plásticas³³, es entonces una necesidad reconocer la importancia que guarda uno de los elementos más usados en el arte y que responde al nombre de “Proporción” definido como: es la relación que guardan los objetos con sus partes es decir, es una comparación relativa del uno con el todo. Esta definición podría resultar confusa si la capacidad de abstracción no es muy diestra, por ello la mejor manera de entenderla es la relación matemática de los objetos al ser comparados entre sí para conseguir dos razones: Pequeño-grande. Esta relación de observaciones con base en el tamaño propició un camino más directo para conocer y generar estructuras que poseían dos elementos de oposición: La simetría y la asimetría, de la cual ya dimos algunas referencias en el apartado anterior.

...Euclides, el famoso matemático griego que por primera vez puso la proporción áurea en palabras, dividió una línea en dos secciones de manera que la relación entre la línea entera y su sección mayor fuera igual a la relación entre la sección mayor y la menor... (Hemenway 2008, 7).



Desde las civilizaciones antiguas ya se conocía del complejo sentido estructural que tenían los elementos de la naturaleza y de aquellos que el hombre producía con un fin místico-

³² Los coreógrafos entrevistados hablaron de como la pintura era una factor de influencia para ellos, que les motivaba a crear obras. Por lo que no se puede dejar de lado la proporción desde lo visual ya que este elemento también es encuentra en la danza (Hemenway 2008, 176,177).

³³ Cfr. Capítulo 2 y anexos: *Reconstrucción de árboles de categorías emergentes*, de González, Rodríguez y Carlín, p.p. 142, 158, 178.

religioso. En las artes visuales: pintura y escultura es hasta cierto punto fácil de encontrar este aspecto métrico visual, pero en la danza se descubre de maneras muy diversas.

...La danza circular Sufi es una danza de amor divino y éxtasis místico. La música que acompaña a los derviches consta de una melodía que se toca con un instrumento de curdas y está acompañado de voz...

...Los derviches giran y giran sin parar y sin esfuerzo. Giran sobre sí mismos con la mano derecha abierta hacia el Cielo para recibir la energía divina que atraviesa el corazón y se trasmite a la tierra a través de la mano izquierda, girada hacia abajo... (Hemenway 2008, 177)

No bastaría con recordar la proporción áurea de las pinturas o los diseños arquitectónicos desde el Partenón hasta las edificaciones más adelantadas que poseen éste elemento en su construcción y que suele ser agradable a la percepción del ojo humano, sin embargo, se debe reconocer su utilización como ayuda en la estructura o trazos escénicos, ya que sí las pinturas, la naturaleza u otros elementos visuales son motivo de inspiración del tema coreográficos, entonces se vuelve de suma importancia el conocimiento de este elemento de construcción artística³⁴, lo cual permitirá definir donde va cada bailarín en la escena, cuántos de ellos deberán ser incluidos, cuales elementos o soportes le acompañaran y donde deberán ir estos.

3.1.6 Soportes del proceso coreográfico

Los soportes a los que recurrirá un creador serán: todos aquellos elementos que le sirvan para dar a entender “mejor” su idea estética, o de igual manera le ayuden a concretar el movimiento plástico corporal llamado coreografía, y serán utilizados como lo menciona Rodríguez citando a Pina Bausch cuando se refiere a los soportes del procesos coreográfico de los cuáles dice: "elementos que se van adhiriendo a un sólo proyecto cómo si fuera una madeja de hilo que se va haciendo cada vez más grande, más grande, más grande con diferentes necesidades". Esto es, que se debe tener una actitud flexible y nunca estar cerrado a su posible utilización, es viable que suceda como en ocasiones lo planteaba Nikolais, que desde la perspectiva de la arquitectura iba

³⁴ Es recomendable estudiar a profundidad la proporción áurea y para tal caso se propone el libro de: Hemenway, Priya, *El código secreto: la misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*, edit. Evergreen, 2008

desglosando los movimientos que darían forma a su creación. Pero es claro que de igual manera en ocasiones estos mismos soportes pueden ser el detonante de la obra.

3.1.7. El tiempo/ la música y el ritmo

Cuándo corresponde decidir sobre el tiempo o la música para la coreografía, se habita un espacio temporal fundamental de la creación y del mismo proceso que nos llevan a dos cuestionamientos sencillos ¿qué tanto dura al coreografía? y ¿qué tipo de velocidad se requiere para ejecutar el movimiento de la danza en la coreografía? Para tales condiciones se debe hablar por separado de estas dos ideas: la del tiempo de duración de la obra y el *tempo* de la música o el sonido, como sinónimo de la velocidad de la danza.

Figura	Nombre	Valor	Silencio
	Redonda	1	
	Blanca	1/2	
	Negra	1/4	
	Corchea	1/8	
	Semibreve	1/16	

10 Figuras musicales

3.1.7.1. El tiempo de duración de la obra

En cierta ocasión decía Débora Velázquez “Estos contemporáneos no saben cuándo acabar la coreografía, bailan y bailan”, su comentario no era realizado a la ligera, se acababa de apreciar un montaje que duró una hora y treinta minutos. Y era posible que esperara que la obra concluyera en 40 minutos o algún corto tiempo, sin embargo cabría revisar la duración de algunos de los ballets más prestigiados así como algunas de las producciones actuales ya que la duración de ellos variaba según el argumento y el coreógrafo, entonces la duración de la obra responde a diferentes factores, gustos propios, exploración, explotación y complejidad en el trato del tema, modas o tiempo que durará la presentación, o cuando esta ya está contratada³⁵. El tiempo de duración puede variar según lo antes mencionado, pero se debe cuidar no caer en un bucle creativo, vale siempre reconocer si la idea que se planteó al inicio como detonante ya fue explotada en su totalidad, recordemos algunas obras del ballet clásico que en ocasiones están

³⁵ En ocasiones el coreógrafo atiende solicitudes de eventos por alguna paga o gratificación con lo que sus obras se ajustan en tiempo a la solicitud del contratante.

integradas por varios actos y que también en cada acto se vuelve esencial en sus solos o duetos, puesto que muestran el virtuosismo de los intérpretes, pero todo el ballet muestra la idea que fue detonante del tema.

A habido ocasiones en que sólo se han remontado los solos como muestra de las destrezas alcanzadas por los intérpretes, Fonkin solía hacer esto, y en otras se ha modificado el acomodo de los actos para clarificar el tema expuesto.

En la danza contemporánea, no sucede esto ya que casi todas las obras se vuelven manufactura propia, con un sello de originalidad aunque en ciertos trabajos se realicen “bajo la influencia de otros” (P. Noisette 2011, 88), por lo que solo existe la necesidad de exponer la idea estética con la que inicio la coreografía, una vez solventado esto es necesario parar la construcción, por más elegante, bella, impactante, original, grandilocuente, etc, que sean las secuencias que se hayan construido con anticipación.

3.1.7.2. La música y el ritmo

La música consta de sonidos y silencio distribuidos en el tiempo a través de los diferentes ritmos utilizados exprofeso para este fin (imagen 10). Los sonidos y silencios tienen una duración específica y su condición aritmética les proporciona una infinita variedad de combinaciones, por lo que cada obra musical tiene elementos expresivos y estilísticos muy diferentes. Sin embargo no debemos perder de vista que el tempo de la música o el sonido, son un sinónimo del ritmo o la velocidad de la danza por lo que el *tempo* de la música ejercita dos contrarios constantes en la danza: rapidez- lentitud / largo-corto, el tiempo de la música o el sonido se práctica en un *Sensu stricto* con referencia al ritmo que en la danza está representado con el movimiento del cuerpo.

En la música el *tempo* guarda una relación con la velocidad que el autor desea de su obra que en algunas ocasiones cambia un poco este sentido por el artista que la reinterpreta, dando la mayor o menor velocidad según su propio gusto, pero siempre respetando hasta donde le es pertinente la mirada del creador de la obra. Así una obra de Stravinsky dirigida por diferente directos llevará el sello de este en su reinterpretación, por lo que es posible que cambie un poco con pautas, sostenidos o calderones la duración de la obra musical.

Pero para la coreografía no es obligatorio seguir estas reglas de temporalidad puesto que la danza posee por sí misma un ritmo, un pulso que la enmarca en una temporalidad espacial específica. En algunos casos específicos existen autores que proponen que:

...Para un bailarín la relación de la música con la danza es de gran importancia; aunque se han hecho experimentos de danza sin música en todas las épocas, siempre se vuelven a conjuntar o reunir... (Susarrey 2000, 45)

Si como dice Susarrey (2000:49) “el ritmo musical es el orden y proporción en que se agrupan los sonidos”, entonces el ritmo corporal debe contener la capacidad para ordenar y agrupar los movimientos dancísticos, por lo que para el coreógrafo debe ser mucho más importante conocer estas relaciones.

El coreógrafo no es un individuo que “compone los movimientos de la parte del ballet que es el baile, adaptándolos a una determinada música” (Haskelt 1958, 59), el coreógrafo debe conocer las reglas de la rítmica musical, tiene que ser un experto de éste tema para poder entender cómo utilizar la música sea cual sea el género: clásica, romántica, barroca, moderna, concreta, etc. etc. Ya que esto servirá para algunos fines creativos, pero que no debe limitarse a ello porque lo que se persigue es manifestar las propias ideas creativas, que para el caso debe de considerar principalmente cuál es el ritmo natural del movimiento, y sus posibilidades de velocidad porque si bien es verdad que:

...el ser humano danza gracias a un ritmo interior implícito o explícito, voluntario o involuntario que se relaciona con las marcas del tiempo biológico en el cual se halla inmerso, sumergido y supeditado... (Dallal 2007, 34)

Entonces la coreografía debe ser el escaparate natural para mostrar este ritmo corporal y sus posibilidades, sin perder de vista la intención temática que se está expresando, entonces debemos recobrar el tipo de movimiento que se realizará en la obra, el cual ya revisamos en el apartado: El Movimiento, ya que como menciona Rodríguez:

...La coreografía del Ave María fue un ejercicio inicial sencillo de una composición, (...)

Y agrega que cuando estaba realizando el ejercicio los comentarios de sus maestros fueron halagüenos, al grado de pedirle que le buscara la música adecuada:

...continúalo, desarrolla ahora una pieza, (...) Y empecé a hacerlo una pieza con todo lo que yo traía dentro a través de la dirección de ellos de Elisabeth Keen y de la señora Doris Rudko, que eran los dos piezas fuertes en Juilliard hasta que salió

el Ave María toda una composición (...) pero era realmente un mero ejercicio de pendulación nada más así sencillo, un ejercicio de pendulación... (Rodríguez 2016)

Entonces y como se menciona la música será un acompañante que deberá estar supeditado al movimiento corporal. Esto aún encontrado de que la música sea el detonante de mismo movimiento.

3.1.8. Apoyos coreográficos

Un apoyo coreográfico será aquel que ayude a clarificar el tema expuesto en la obra dancística, aunque se les llame también complementos los “apoyos” siempre se les puede trabajar por separado, y nunca son obligatorios, entonces tenemos: El vestuario, el maquillaje, la utilería, la maquinaria teatral, la escenografía. Cada uno de ellos con un peso específico en la presentación, aunque no indispensables pero de igual manera es necesario hacer una revisión de cada uno³⁶. Porque tal como lo sugiere Rodríguez:

...no ocupas ni luz, más que la luz del día o de la noche, o de la lámpara, pero tiene que estar el cuerpo, yo le voy al cuerpo humano y a lo que él pueda expresar y en las condiciones que él tenga o sea ya si te cuelgas allá que si te ponen la luz se usa tanto las imágenes el todo eso verdad... una luz, un movimiento, un sonido y san se cabo, si quieres música hay música, depende de cómo tengan, pero para mí es el cuerpo y la necesidad de expresar... (Rodríguez 2016)

Así pues que deberán utilizar éstos elementos con reservas, que lo esencial sea el cuerpo y la danza, no los complementos.

3.1.8.1. El Vestuario

Como ha sido práctica común de la danza el vestuario se ha adaptado a cada momento histórico portando consigo aquello que la naturaleza misma del contexto cultural le ha permitido mostrar como una característica de la evolución de la danza misma. Si bien es necesario que señalemos la necesidad del vestuario, también es imprescindible que consideremos el momento dónde se ubica

³⁶ Es posible que también se necesite para complementar la cerografía la utilización de equipo luminotécnico, por lo que es indispensable valorar el diseño correspondiente, pero cabe aclarar que la iluminación es un complemento de lo visual coreográficamente y no es un elemento del proceso creativo, por lo que se sugiere revisar la imagen 13.

nuestra creación coreográfica. Todo vestuario es realizado por un experto en vestimenta pero sin lugar a dudas recibirá la aprobación de la indumentaria de parte del coreógrafo. En los ballets de Diaguilev era un artista visual quien se encargaba de diseñar el vestuario, como León Bask en los diferentes diseños que realizó para Sherezada o la Siesta del fauno, Picasso para la obra El Sombrero de Tres Picos, y así podríamos crecer el listado, pero lo que en verdad importa es que se considere lo que se desea poner a vista del espectador. En la danza contemporánea el vestuario se ha vuelto casi nulo y se ha sustituido por el interés de demostrar los músculos de los intérpretes, en otros casos podemos apreciar vestimentas como las que usa La La La Human Steps en la obra Amelia, los hombres con traje sastre de color negro con zapatos de vestir, y ella con un pequeño pantaloncillo ajustado corto negro y calzando zapatilla de punta color rosa, o Wayne McGregor en Chroma, un calzoncillo color piel con una camiseta floja con delgados tirantes y zapatilla color piel, tanto para hombres y mujeres. Las posibilidades del vestuario son casi infinitas pero siempre se utiliza de acuerdo a aquello que es el tema central de la obra.

3.1.8.2. El maquillaje

Es la implementación de productos que crean la ilusión de características ficticias en la piel, sirve para decorar el cuerpo o la cara o dar énfasis a rasgos necesarios para la obra. Desde las tribus más antiguas del mundo hasta la época actual el hombre se ha maquillado para bailar, los egipcios lo hacían para engalanarse, para resaltar rasgos físicos que ellos consideraban de suma importancia, pero esto lo hacían en su vida diaria, en la cotidianidad de su estar. Sin embargo griegos para bailar iban más allá de lo cotidiano pues usaban máscaras para crear sus personajes, los romanos hacían igual dependiendo del tipo de danza, en la danza moderna se dio la utilización de máscaras por los alemanes como: Withman, Joss, algunos artistas modernistas como Graham, maquillaban a sus bailarines, pero ésta práctica en la danza no pretendía crear maquillajes de fantasía como los empleados en el ballet clásico que en la obra El Lago de los Cisnes, donde las bailarinas siempre llevan un maquillaje en los ojos que les permite simular los grandes ojos del cisne, enmarcándolos con dos líneas largas en ambas partes del ojo tanto en la superior como la inferior, además de usar unas largas pestañas postizas sobrepuestas y una tiara de plumas en la cabeza, que es un tocado como parte del maquillaje.

Pero para nuestros fines de creación coreográfica, es posible que este elemento sea el último en estudiarse o simplemente sea anulado, pero todo con base en el tema trabajado,

es claro que si de lo que se va a hablar son de lugares de esparcimiento nocturno, como bares o cantinas se necesitará recurrir a un maquillaje adecuado. Se debe ser flexible en la toma de decisiones y honestos, que no sea la fascinación del momento lo que predomine a la hora de probar el uso de maquillaje.

3.1.8.3. La utilería

Son objetos que tienen como finalidad servir como elementos decorativos o de uso en alguna escena. En el ballet clásico es común encontrar estos elementos escénicos, recordemos la escena del primer acto de Romeo y Julieta de Jhon Kranco interpretada por el ballet de Stuttgart con Marcia Haydée, Richard Cragun y Egon Madsen, al inicio del ballet cuando se abre el telón la escena describe una mañana cuándo comienza a amanecer, aparecen en escena varias mujeres, una de ellas que es la que abre la escena lleva una cántaro de agua, otras cargan una mesa con vasos , platos y otros enseres de cocina, un banco; en un instante el escenario está plagado de objetos que llenan el espacio que antes estaba vacío, estos elementos son la utilería, que de igual manera sustenta la acción escénica o la decoran.

3.1.8.4. La maquinaria teatral

Comprende todo lo que habita en la cámara escénica que ayuda a mover escenografías, telones, utilería, luces, maximizando su utilidad con el fin de apoyar la visión estética del artista. Cada teatro convencional o no convencional cuenta con estos elementos.

3.1.8.5. La Escenografía

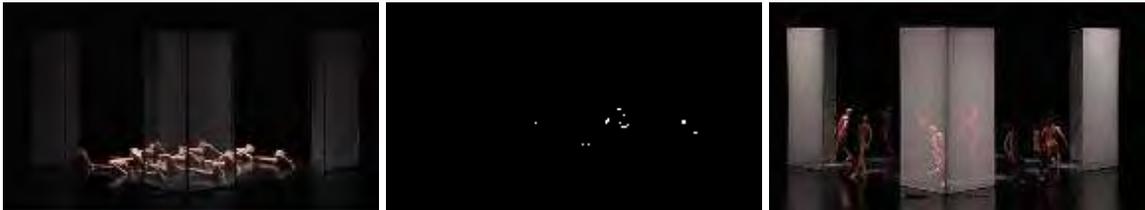
Ayuda para lograr crear una atmósfera determinada a través de elementos visuales bi o tridimensionales. En la historia cada género teatral ha tenido su escenografía como por ejemplo:

...las tragedias (...) se representaban en casas de grandes personajes. Las farsas se situaban en plazas, calles y otros sitios públicos. Las sátiras o pastorales requerían de árboles, rocas y escenas naturales... (Calmet 2003, 24)

La realización e implementación de la escenografía debe realizarse por un experto pero siempre a consideración del coreógrafo. Es una situación atípica que los coreógrafos y actores o bailarines trabajan en conjunto al escenógrafo, cada uno desempeñan su trabajo lo mejor que

saben, por lo que el coreógrafo busca ser claro en sus ideas para no tener que hacer adecuación de adaptación al área escénica ni a su coreografía.

Peter Brook citado por Calmet (2003) dice en referencia a la escenografía: “lo que se necesita es un boceto incompleto, pensando en que los actores, con sus movimientos y aportes, terminaran de concebir el verdadero espacio” Quizás esto no suceda en la danza contemporánea, puesto que los bailarines crean secuencias dirigidos por el coreógrafo que difícilmente son modificadas si estas tiene la carga léxica deseada por el artista, pero si lo que vas a crear es una obra con características literarias como *Romeo y Julieta*, en algún momento desearás hacer una escena que te obligue a utilizar un balcón o unos practicables a modo de desniveles para crear el efecto del balcón, o preferirás el mismo nivel para los dos. Ese tipo de decisión se toma desde el inicio del montaje coreográfico.



11 Diferentes momentos de la obra *Bolero* interpretada por el Malandain Ballet Biarritz

Tomando como ejemplo la obra de *Bolero* del Malandain Ballet Biarritz (imagen 11), podemos observar una construcción de bastidores forrados con una tela traslúcida que deja ver las diferentes variaciones que los bailarines realizan, ésta escenografía fue diseñada expreso para esta obra por lo que los movimientos dancísticos se platearon desde el principio así, al estar listo los bastidores traslucidos se ensayó en ellos y se logró la obra tal cual se ha representado en los diferentes escenarios del mundo; esta escenografía corrió a cargo de Jorge Gallardo, decorador y vestuarista y bajo la dirección coreográfica de Thierry Malandain.

Por otro lado y a diferencia del bolero de Maurice Bejart (imagen 12), que utiliza una plataforma elevada a un poco más de un metro del piso, de color rojo y redonda, y como parte de esta escenografía pone una serie de sillas a creando un marco para la plataforma.



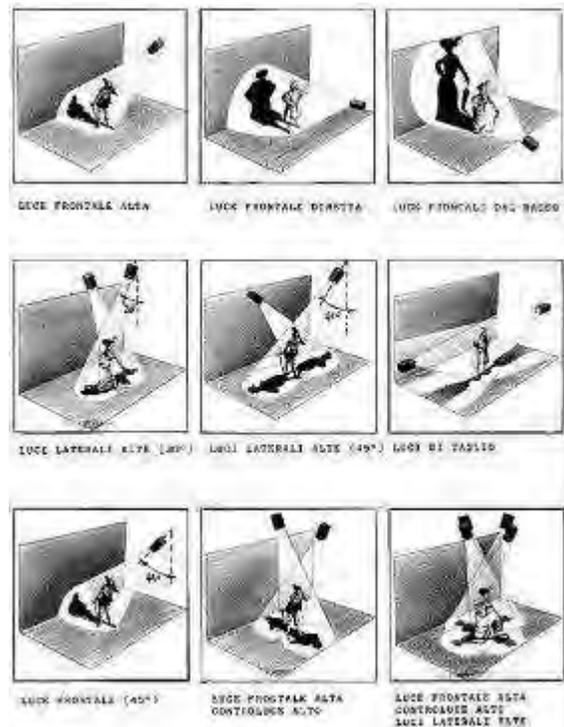
12 Un momento de la obra Bolero de Maurice Bejart

Como es de suponer Bejart inició con el montaje de la obra sin contar con todos los elementos en físico, pero él ya sabía que serían parte fundamental de su obra por lo que no hubo ningún contratiempo en el montaje.

Pero no debemos utilizar la escenografía para rellenar espacios vacíos, la escenografía no es un elemento de decoración, es por el contrario una fortaleza visual, un elemento que se suma a la obra creando un equilibrio artístico.

Ahora bien los elementos de la escenografía son principalmente dos: Trastos o Bastidores, los cuales son forrados para dibujar o poner en ellos el elemento de apoyo estético y que pueden ir al piso o colgados según sea necesario. Además se cuenta con: tules, pisos integrados al diseño, techos, practicables, carros, escaleras, rampas y columnas (Calmet 2003)³⁷.

Ejemplos de la utilización de escenografía existen muchos, desde el teatro griego hasta las decoraciones de los grandes estadios de los juegos olímpicos de la época contemporánea, sin dejar de lado los famosos ballets clásicos y las creaciones modernistas del siglo xx pero la danza actual, la del siglo XXI, se ha vuelto más minimalista por llamarle de alguna manera, más austera, tratando de dejar de lado todo decorado ficticio, y haciendo del escenario un espacio más natural para el espectador,



13 Ejemplificación de cómo se ven algunos modos de iluminación

³⁷ Un buen apoyo para adentrarse más profundamente al mundo de la escenografía es el libro: *Escenografía (escenotecnia, iluminación)* de Héctor Calmet. Consultarla sección de: Trabajos citados

pero esa es una regla no escrita y aun así con las establecidas se tiene la posibilidad de soslayarlas y poner en un baúl de los recuerdos toda la escenografía, pero es importante que sepamos de ella y de su utilidad.

Reflexión sobre el capítulo

Al mostrar un modelo de creación coreográfica sólo se señala la importancia de conocer los diferentes elementos que constituyen el arte de la coreografía, que sin lugar a dudas pone en situación nuestro conocimiento de la composición dancística.

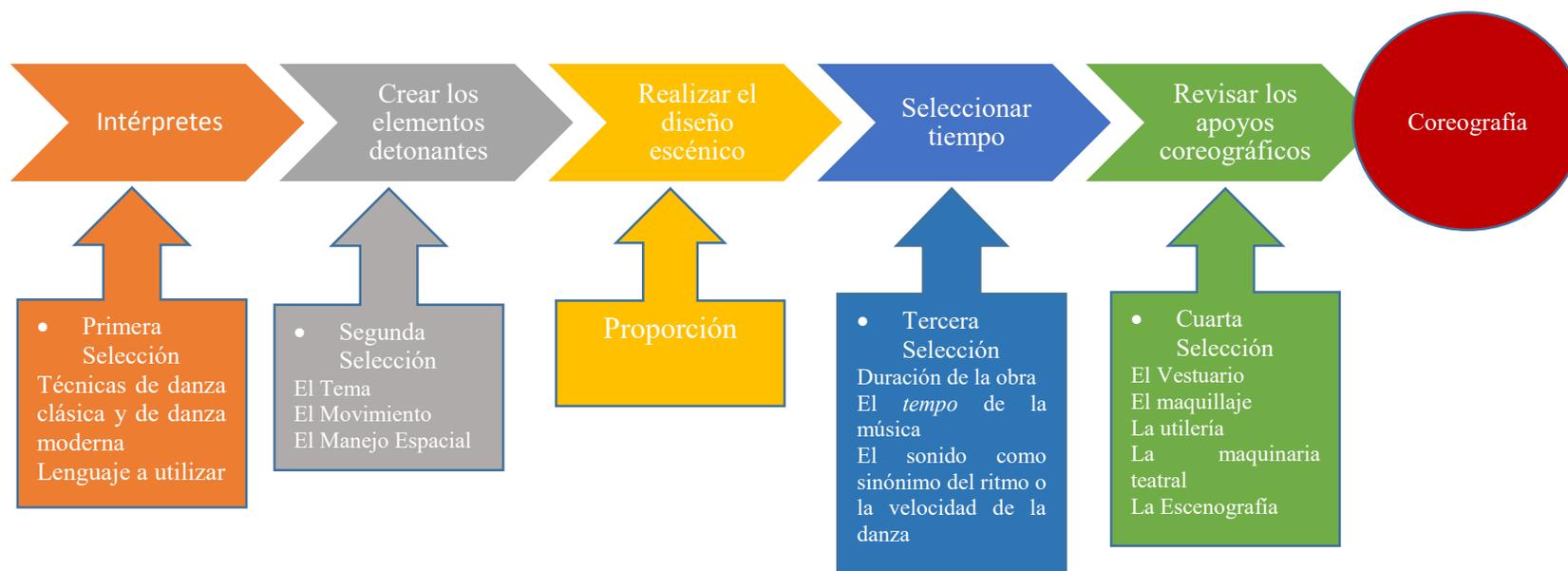
Muchos han sido los artistas que han tratado de desarrollar un instrumento de creación, y en todos ellos han recibido aportes de sus colegas, así como críticas al trabajo, por lo que es necesario conocer no solo una manera de realizar este trabajo sino que nos obliga a desarrollar un criterio flexible para considerar todas las posibilidades de la creación y someternos a una disciplina que nos obligue a hacer del procesos creativo de la coreografía un oficio.

Cuando se decide crear una coreografía, se da por hecho que la persona encargada de esta labor tiene el conocimiento suficiente para lograr tal empresa, pero es necesario señalar que en éste modelo procedimental se considera la posibilidad de que al tener los elementos detonantes de la coreografía el creativo ya debe poseer un conocimiento amplio en cuanto a diseño y proporción se refiere, así mismo y es posible que mientras diseña el movimiento también éste diseñando el tiempo de ejecución. Pero es importante no dejarse ganar por ninguno de los momentos de creación ni su manera de utilización, que al final la decisión de utilizar los diferentes pasos es del autor de la obra coreográfica.

Cabe mencionar que en los puntos mencionados a partir del 3.1.8. Son los elementos que el coreógrafo Rodríguez señala haber escuchado de Bauch, refiriéndose a ellos como: “eran elementos que se van adhiriendo a un solo proyecto como si fuera una madeja de hilo que se va haciendo cada vez más grande, más grande, más grande con diferentes necesidades” se hace mención a ellos puesto que aunque no son indispensables a la hora de seguir una ruta de construcción coreográfica sí podrían servir de apoyo para la presentación pública. Pareciera que muchos otros elementos no son tan pertinentes en la labor creativa, pero en todo caso será más valioso saber de su conocimiento y según el interés hacia ellos utilizarlos o dejarlos de lado.

Por ello también se ha propuesto desde este espacio investigativo una nueva línea procedimental para la creación coreográfica pero que también coadyuve como fue en otros métodos al desarrollo del lenguaje dancístico, y que va a la par de lo descubierto agregando la experiencia de los creadores de Guadalajara y la propia del autor.

3.1.8.6. Flujo procedimental de la propuesta.



Cada uno de los elementos fueron seleccionados basándose en lo dicho por los artistas entrevistados así como la experiencia del autor, se debe considerar que es tan solo una propuesta sugerida por creadores con una experiencia comprobable.

Referencias para este capítulo

- Abad, Ana. *Historia del ballet y la danza moderna, segunda edición*. España: Edit. Alianza, 2012.
- alojamientos*. Mayo de 2013. <http://alojamientos.us.es/pedsocial/archivos/tema19.PDF> (último acceso: 24 de Febrero de 2013).
- Artes, Bellas. *INBA, Subdirección general de educación e investigación artística*. 2009. <http://www.sgeia.bellasartes.gob.mx/index.php/menueducacionartistica/menuescuelas/esmdmdanza> (último acceso: 22 de Mayo de 2009).
- Artes, Universidad de las. *www.universidaddelasartes.edu.mx*. 2009. http://www.aguascalientes.gob.mx/temas/cultura/webua/ua_04.html (último acceso: 14 de Septiembre de 2009).
- Baril, Jacques. *La danza moderna*. España: Paidós, 1987.
- . *La danza moderna*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Barzel, Ann. «The Doris Humphrey Society.» 2014. <http://www.dorishumphrey.org> (último acceso: 23 de 06 de 2014).
- Bauman, Richard, y Sherzer Joel. *Explorations in the Ethnography*. Segunda. Cambridge: Cambridge University Press., 1989 (1974).
- Cabrera, Josué. *La Danza Contemporánea, Surgimiento en el Mundo, su Llegada a México y su Devenir en la Ciudad de Guadalajara*. Guadalajara: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes. Colección becarios, 2006.
- California, Universidad Autónoma de Baja. *Universidad Autónoma de Baja California*. 2009. <http://www.uabc.mx/artes/danza.html> (último acceso: 21 de Mayo de 2009).
- Calmet, Héctor. *Escenografía-Técnicas*. Primera. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.
- Carlín, Rafael, entrevista de Héctor Torres. *Rafael Carlín* (30 de Junio de 2016).
- Carlín, Rafel. *carlindancecompany*. mayo de 2013. http://www.carlindancecompany.com/espanol/index.php?option=com_content&view=article&id (último acceso: 25 de Febrero de Mayo).
- Center, Kaatsbaan International Dance. *Kaatsbaan International Dance Center*. 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=0woKrUaNPQg> (último acceso: 13 de Febrero de 2016).

- Centro de Investigación y Memoria Artes Escénicas (CIM. Ae). *El legado de Merce Cunningham*. 2008. <http://escueladeespectadoresdedanza.blogspot.mx/2008/11/el-legado-de-merce-cunningham1.html>. (último acceso: 30 de abril de 2014).
- Cerny, Sandra. *Coreografía, método básico de creación de movimiento*. Primera. España: Paidotribo, 2011.
- Cohan, Robert. *El taller de danza*. España: Plaza & James, S.A., 1986.
- Congress, Library of. «An American Ballroom Companion: Dance Instruction Manuals.» 13 de Noviembre de 2015. [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@band\(musdi+112\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@band(musdi+112))) (último acceso: 13 de Noviembre de 2015).
- Cruz, Patricia. «<http://www.danzaballet.com>.» 12 de mayo de 2007. <http://www.danzaballet.com/pasos-registrados-como-escribir-una-coreografia/> (último acceso: 15 de Julio de 2014).
- Dallal, Alberto. *Los elementos de la danza*. Primera. ciudad de México: Unam, 2007.
- Diana, Julie. *dancespirit*. 10 de Febrero de 2016. <http://www.dancespirit.com/uncategorized/the-technique-question/> (último acceso: 9 de marzo de 2016).
- Echegoyen, Javier. *Diccionario de Psicología Científica y Filosófica*. s.f. <http://www.e-torredebabel.com/Psicologia/Vocabulario/Introspeccion.htm> (último acceso: 4 de Mayo de 2016).
- Edu2000 America, Inc. «[mathematicsdictionary.com](http://www.mathematicsdictionary.com).» 1995-2007. <http://www.mathematicsdictionary.com/spanish/vmd/full/e/euclideangeometry.htm> (último acceso: 9 de Agosto de 2015).
- Ferreiro, Alejandra, y Roxana Ramos. «X Congreso Nacional de Investigación Educativa.» 25 de de septiembre de 2009. http://comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v10/pdf/area_tematica_09/ponencias/1331-F.pdf (último acceso: 7 de Agosto de 2015).
- Forsythe, William, entrevista de Marlon Barrios. *Into what could choreography possibbly be* (4 de Mayo de 2009).
- Nureyev*. Dirigido por Patricia Foy. Producido por Foy, Patricia, Csaky Mick . 1991.
- Fund, Bonnie Bird Choreography. «Bonnie Bird Choreography Fund.» s.f. <http://www.bonniebird.org/bonniebird.html> (último acceso: 1 de Mayo de 2015).

- Garaudy, Roger. *Danzar Su Vida*. Primera. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- Gelatt, Roland. *Nijinsky The Film*. Unite State of America : Ballantine Books, 1980.
- Gilpin, Heidi. «Aberrations of gravity.» En *William Forsythe and a practice of choreography it starts from any point*, editado por Steven Spier, 118. Londres: Routledga, 2011.
- Global.britannica. «Global.britannica.» 2014.
<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/306107/Kurt-Jooss> (último acceso: 22 de Abril de 2014).
- González, Antonio, entrevista de Héctor Torres. *Antonio González* (4 de Junio de 2015).
- Hanna, Judith Lynne. *The Performer-Audience Connection* . Primera. Texas: University of Texas Press, 1983.
- Haskell, A. *El Maravilloso Mundo de la Danza, Trad. Ángeles Cobo* . España: Aguilar,, 1972.
- Haskelt, Arnold. *¿Qué es el ballet?* Primera. México: Novaro, 1958.
- Hemenway, Priya. *El código secreto: la misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*. Primera. Barcelona: Evergreen, 2008.
<http://www.williamforsythe.de/biography.html> (último acceso: 12 de Agosto de 2015).
- Huizi, Juan. *Alwin Nikolais: “La danza como arte del movimiento”*. 2014.
<http://www.conceptoradio.net/2014/01/23/alwin-nikolais-la-danza-como-arte-del-movimiento/> (último acceso: 22 de Abril de 2016).
- Humphrey, Doris. *El arte de hacer danzas*. Primera. México: Ríos y Raíces, 2001.
- INAM.- Ministerio de Educacion, Cultura y Deporte de España. *Merce Cunningham, Bailarín, coreógrafo y leyenda de la danza contemporánea*. s.f.
<http://www.danza.es/multimedia/biografias/merce-cunningham> (último acceso: 29 de abril de 2014).
- Jeffers, Sheena. *Answers Corporation*. 2014 . <http://dance.answers.com/ballet/the-swan-lake-ballet#slide=1> (último acceso: 6 de Agosto de 2015).
- Kamali, Norma. *Chic. tv. 28 de Septiembre de 2010*.
<https://www.youtube.com/watch?v=atGJkkzVe54> (último acceso: 22 de Abril de 2016).
- Laban, Rudolf von. *Coreografía Primer Cuaderno*. 2013. México: IMBA, 2013.

- Larousse. *El Pequeño Larousse Ilustrado*. Sexta. Santafé de Bogota: Larousse, 2000.
- Lauro, Il Gintil. «Il Gentil Lauro.» s.f. <http://www.ilgentillauro.com/es/1455-domenico-dapiacenza/sec/221/> (último acceso: 17 de abril de 2014).
- Lewis, Daniel. *La técnica ilustrada de José Limón*. México: INBA, 2008.
- Lifar, Serge. *La Danza*. Barcelona: Labor SA., Sin Año.
- Louis, Murray. *the nikolais /louis dance technique: a philosophy and method of modern dance*. Primera. Nueva York: ROUTLEDGE, 2005.
- Love, paul. *MOdern dance terminology*. Primera. New York: Kamin Dance Publishers, 1953.
- Martin, Judith. «Onésimo González y el nacimiento de la danza contemporánea en Guadalajara, tesis inédita para conseguir el título de maestría en docencia de las arte, Universidad de Guadalajara.» Guadalajara: tesis inédita para conseguir el título de maestría en docencia de las arte, Universidad de Guadalajara, 2005.
- Mazo, Joseph H. *Prime movers*. Primera. New York: William Morrow and Company, iinc., 1977.
- Mcdonagh, Don. *Complete Guide to Modern Dance*. USA: Popular Library, 1977.
- McGregor, Wayne. *TEDGlobal*. 2012. http://www.ted.com/talks/wayne_mcgregor_a_choreographer_s_creative_process_in_real_time/transcript?language=es (último acceso: 13 de Octubre de 2014).
- Mejía, Mario, entrevista de Héctor Torres. *Entrevista etnográfica* (24 de Febrero de 2015).
- Memoria. «MEMORIA, primer encuentro callejero de danza contemporánea.» *MEMORIA, primer encuentro callejero de danza contemporánea.*, s.f.
- «Merce Cunningham.» 2004-2015. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cunningham.htm> (último acceso: 1 de Marzo de 2015).
- Noisette, Philippe. *Talk about contemporary dance*. Primera. Francia: Flammarion, 2010.
- Noisette, Philppe. *Talk about comtemporary dance*. Primera. Paris: Flammarion, 2011.
- Noverre, Jaques. *Cartas sobre la danza*. Buenos Aires: Anaquel, 1945.
- . *Cartas sobre la danza. Trad. Pablo Palant.*. Argentina: Anaquel, 1945.
- Ocampo, Carlos. «Editorial.» *Zona De Danza* 1, n° 4 (1978): 3.

- Parks, Rosa Biography. «Academy of Achievement.» 6 de Diciembre de 2007. <http://www.achievement.org/autodoc/page/tha0int-1> (último acceso: 22 de Julio de 2015).
- RAE, Real Academia Española. *Real Academia Española*. 2014. <http://dle.rae.es/?id=DuKP0H9> (último acceso: 8 de Junio de 2016).
- Rodríguez, Oscar, entrevista de Héctor Torres. *Oscar Rodríguez* (30 de Marzo de 2016).
- Sachs, Curt. *La Danza a Traves de las Edades*. s.f.
- Salazar, Adolfo. *El Ballet y la Danza. Fondo de cultura económica. México. Edición 1983*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- San José, Antonio. *Fundación Juan March*. www.march.es. 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=AnYR1L5yP9U> (último acceso: 13 de Octubre de 2014).
- Schelp, Angela. youtube.com. 10 de Agosto de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=BvligZSUnnA> (último acceso: 22 de Abril de 2016).
- Schwartz, Alejandro. «zona de danza.» *zona de danza.*, 1986: 4.
- Song, Jiyun. *Oxford University Press for the Court of the University of St Andrews*. s.f. <http://fmis.oxfordjournals.org/content/43/4/427.full?> (último acceso: 23 de Abril de 2014).
- Susarrey, Silvia. *Prácticas escénicas en la carrera profesional de Danza Clásica*. Primera. México: Conaculta, 2000.
- Toledo, Marsel. «unoau oteatro.blogspot.mx.» 15 de Mayo de 2010. <http://unoau oteatro.blogspot.mx/2011/05/alwin-nikolais.html> (último acceso: 29 de abril de 2014).
- Tortajada, Margarita. *Frutos de Mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México, D.F.: Intituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.
- Trust, 2015 Merce Cunningham. «<http://mercecunningham.org/blog/>» 2015. http://mercecunningham.org/index.cfm/choreography/dancedetail/params/work_ID/46/ (último acceso: 2 de Mayo de 2015).
- Trust, Merce Cunningham. *2016 Merce Cunningham Trust*. 2016. <http://mercecunningham.org/merce-cunningham/mc-writing-text/params/textID/10/> (último acceso: 23 de Mayo de 2015).
- Urreta, Pilara. *Rutas integradoras de la creación coreográfica*. Primera edicion:2013. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.

Vaughan, David. *American Master*. 2001. <http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/merce-cunningham-a-lifetime-of-dance/566/> (último acceso: 4 de Mayo de 2016).

Verón, Eliseo. *La semiosis social*. Segunda. España: Gedissa, 1998.

Villafaña, Georgina. *Educación Visual*. segunda. Distrito Federal: TRillas, 2007.

Von Laban, Rudolf. *Coreografía, Primer cuaderno*. México: CONACULTA, 2013.

William Forsythe *Improvisation Technologies*. 2016.
https://www.youtube.com/channel/UCvzE14d5_SdUe3B6EITEFSA (último acceso: 15 de mayo de 2016).

www.chilenet.com. «etimologias.dechile.net/?coreografía.» 2001-2014.
<http://etimologias.dechile.net/?coreografía> (último acceso: 22 de abril de 2014).

www.cuny.tv. 10 de Diciembre de 2015. <http://www.cuny.tv/show/theatertalk/PR1007402> (último acceso: 23 de Abril de 2016).

www.kennedy-center.org. «www.kennedy-center.org.» 1987. http://www.kennedy-center.org/explorer/artists/?entity_id=3780&source_type=A (último acceso: 19 de Mayo de 2015).

www.wordreference.com. <http://www.wordreference.com>. Abril de 2014.
<http://www.wordreference.com/definicion/ditirambo> (último acceso: 22 de Abril de 2014).

Conclusión

- En lo que toca a la danza en la Prehistoria hasta el Renacimiento ha sido una necesidad desde los diferentes grupos históricos el organizar danzas así como construirlas, dejando ejemplos alrededor del mundo.
- Desde el Renacimiento hasta la temprana época del siglo XX, El desarrollo de los diferentes manuales de danza al igual que los aportes de los *maitres* de danza, trataron en su momento ser los guías de la construcción coreográfica.
- Los pioneros de la danza de la Danza Moderna persiguieron ésta intención, la de tener una ruta que facilitara su trabajo creativo pero a lo que más se le aportó fue a la escrituración de las danzas ya realizadas así como a la investigación y estudio del movimiento.
- Podemos asegurar que el primer método de creación coreográfica lo realiza Humphrey en 1952, y que todos los demás artistas estuvieron construyendo con una organización desconocida para todos, o sin que quedara de manifiesto en algún manual o guía.
- Es significativo el hecho de que los artistas de danza desde el primer método de Humphrey hasta los procesos de los artistas en Guadalajara, tienen elementos que coinciden en el trabajo creativo y que tan solo los nombran de diferente manera, pero siempre, el primordial ha sido la danza, es decir aquello que se realiza con el cuerpo y que persigue un fin específico.
- Todos los productos artísticos construidos con algún método, desarrollan trabajos o bien abstractos, narrativos o dónde se implique esencialmente las emociones o el uso del intelecto de una manera fría y calculadora, sin emoción por parte del creador.
- Ahora bien en lo que a la investigación en sí se refiere, surgieron algunos problemas que llevaron a dudar de la fiabilidad de la información que se iba encontrando, ejemplo de ello es desde un inicio el hablar de las fechas, que como se señaló en su momento, difieren el año de aparición de los manuales de danza, de igual manera el año de nacimiento de Alwin Nikolias. Aunque ahora podemos asegurar que la información al respecto no interfiere con el estudio de los diferentes procesos de creación
- Otro conflicto fue tener accesos a los manuales y guías procedimentales para la construcción coreografía, en especial la de Tarp y de Forsythe, que aunque se señala en sus respectivos momentos, el sistema que usan podrían sin más ni más negar la información vertida, aunque haya pruebas fehacientes de lo dicho.

- De los conflictos más desgastantes fue la entrevista realizada a los artistas de Guadalajara, ya que por sus múltiples compromisos se les tuvo que reprogramar la entrevista una cuantiosa cantidad de ocasiones. Siendo el caso el más complicado y atrasando la investigación un año.
- Por último, solo queda reconocer que falta mucho por hacer, esta investigación sería una etapa de muchas más que permitirían conocer que se hace en la actualidad en sitios diversos del planisferio. Así mismo, obliga a proponer la creación de una carrera universitaria donde se ponga en marcha el conocimiento y práctica de los diferentes modelos procedimentales así como el propuesto en esta investigación.
- Tal como se ha demostrado en el paso de la investigación, la necesidad de encontrar un método procedimental de construcción coreográfica ha sido prevalente en las diferentes etapas de la historia humana, ya que es el humano quien se ha encargado de buscar la manera de salvaguardar su historia dancística a través de los grabados, hechos primero en piedra, después con pintura, hasta llegar a los manuales en papel y hoy con sistemas computacionales y video grabados, también ha buscado una manera que facilite la construcción coreográfica, que sin embargo esto sólo se observa a través de las cartas de Noverrer al Rey de Francia y 200 años después, con el libro de Doris Humphrey, con lo que se da pie a que inicie la construcción de nuevos modelos procedimentales de creación coreográfica. Aunque originales solo hemos encontrado muy pocos ya que la mayoría utiliza mínimas variaciones de los procesos ya conocidos.
- Los pasos-procedimientos que cada uno de los coreógrafos abordados propusieron, llevaron por caminos que diversificaron de igual manera el “cómo hacer y el que decir” lo cual supone la aparición de una multiplicidad de la danza, que se va adecuando con el tiempo y que se desarrolla permitiendo la formación de nuevos modos de moverse acrecentando el lenguaje dancístico y las técnicas de preparación tal y como se había sugerido en la hipótesis.
- Al nacimiento de los diversos sistemas de creación también se han acrecentado los etilos dancísticos para el manejo del cuerpo, donde continuamente se experimenta para llegar a el descubrimiento de nuevos modelos de arte dancístico ya que los modelos de creación se abordan partiendo de la premisa de un conocimiento amplio del lenguaje de la danza obligando a tener mejores destrezas técnicas a los intérpretes. Al concluir esta investigación se tuvo conocimiento de otras nuevas técnicas que se están utilizando para hacer la danza

contemporánea que en algunos casos alcanza ya la posibilidad de ser nombrada postmodernista, tal son los casos de la técnica: Realese, Contac, Barra al piso, Piso móvil, Técnica mixta, por lo que se hace necesario apresurar el paso ya que los lenguajes siguen cambiando y podría ser motivo de rezago y quedar atrás en la danza mundial.

- Al comparar los diversos modelos de creación encontramos muchos de los elementos que se manejan en los procesos coinciden en su utilización pero no así en su nombre, pero que según el artista será utilizado de una manera específica pero que la final el resultado es el mismo, ejemplo de ello son los elementos que utilizan los coreógrafos de Guadalajara.
- Para lograr este camino se han propuesto como opción diferentes líneas de trabajo metodológico, que permite encontrar caminos o “rutas coreográficas³⁸” más eficaces, reducir el tiempo de la creación, al señalar cuáles son los diferentes procesos que se han considerado en diferentes momentos de la danza contemporánea, por ello también se ha propuesto desde éste espacio investigativo una nueva línea procedimental para la creación coreográfica pero que también coadyuve como fue en otros métodos al desarrollo del lenguaje dancístico, y que va a la par de lo descubierto, agregando la experiencia de los creadores de Guadalajara y propia del autor.
- “La coreografía es un curioso y engañoso término. La palabra en sí, al igual que los procesos que describe, son difíciles de alcanzar, ágil y exasperantemente difícil de manejar.

Para reducir la coreografía a una sola definición no hay que entender el más crucial de sus mecanismos: hay que resistir y reformar las concepciones anteriores de su definición.

No hay coreografía, al menos no cómo para ser entendida cómo un caso particular que representa en un estándar universal para el término. Cada época, cada instancia de la coreografía, es lo ideal en desacuerdo con sus encarnaciones anteriores que definen en su esfuerzo por dar testimonio de la plasticidad y la riqueza de nuestra capacidad de volver a concebir y separarnos de posiciones de la seguridad”

Fragmento del ensayo: Choreographic Objects
De William Forsythe

³⁸ Este término ha sido acuñado con base en la experiencia lectora del libro: Rutas integradoras de la creación coreográfica (Urreta 2013)

Anexo 1 Entrevistas

Entrevista a: José Antonio González Juárez (AG)

Entrevistador: Héctor Torres Méndez (HT)

Realizada el día: 4 de junio 2015

Lugar: Set de radio y televisión de la Escuela Preparatoria de Jalisco, Universidad de Guadalajara

Transcripción: Verbatim

HT. ¿Puedes hablarme un poco de ti, tus orígenes?

AG. Antonio Gonzales, Gonzales Juárez José Antonio, dicen las lista de asistencia desde que me acuerdo, y pues nacido en Guadalajara hace 17 años, hace 53 siempre he radicado aquí y pues, producto totalmente tapatío si no se me nota en los ojos no es mi culpa, pero tapatío de origen. Familia paterna jalisciense, familia materna michoacana. Profesor normalista por decisión, y por un accidente deje de ser normalista, no, no fue un accidente fue una decisión también, y éste, la danza apareció por vía también de la misma formación normalista. Allí en la Normal de Jalisco había algunos talleres, entre ellos gimnasia olímpica, y pues hora sí que como los vicios, una cosas llevo a la otra, estando estudiando la carrera entré al taller de gimnasia, ahí conocí gente que hacía gimnasia a niveles más profesionales y me empecé a enrolar, y ya en la gimnasia un buen tiempo duré allí, haciendo de todo un poco, haciéndolo desde atleta, monitor auxiliar de los entrenadores, después de entrenador, juez nacional y, necesidades de las disciplinas artísticos-deportivas me llevaron a conectarme con los proyectos de danza, recién se fundó el Instituto Cultural Cabañas (ICC), que dejo de ser hospicio y abrió talleres allí, conecté con la danza como recomendación de un entrenador en la gimnasia, aprender danza para poder complementar con el trabajo corporal y como entrenador, como auxiliar, como juez, pues salió (inaudible) veces formativas de técnicas de danza para las rutinas artístico-deportivas de la gimnasia y después la danza me conquistó y ni siquiera recuerdo el momento exacto pero deje la gimnasia por la danza fue y así, una cosa llevó a la otra, bola de nieve, así fue como llegue a la danza.

HT. ¿Fue un rompimiento muy abrupto o cómo fue?

AG. No fue un rompimiento muy abrupto, si se fue dando gradualmente porque obviamente cuando empiezas en un mundo con tanto oropel como las artes... tiene demasiado oropel, es muy fácil creer que es sencillo hacerlo o que eras la persona que el planeta estaba esperando o, pueden pasarte mil cosas por la cabeza de uno, pero si fue un proceso descubrir que esta disciplina como

profesión no era algo sencillo, fue un proceso darse cuenta de eso, también fue un proceso decidir, convencidamente, dedicarle la vida a la disciplina artística: la danza, sin tener como un guía específico en toma de decisión, fue también un proceso y dentro del campo de la danza entender los niveles de participación como ejecutante, después como profesor, luego haciendo los pininos coreográficos, después, con lo volátil que pueden ser pues ahora sí, aunque parezca una redundancia muy canija, los vientos institucionales, los cambios administrativos, los proyectos que no tienen tiempo breve porque luego los cambios políticos tendrán también cambios también de sistema y de personas y de estrategias, etcétera, eso me llevó a pensar en la opción de hacer algo por mi cuenta, y de allí surge mi primer idea de hacer algo de manera independiente alejado... no alejado propiamente sino más bien sin depender ciento por ciento de las instituciones y allí fue el primer intento de hacer algo independiente pero con muy buenas bases adquiridas en el proyecto donde me forme como artista de danza en el Cultural Cabañas.

HT. ¿Cómo te atrapó la danza, qué fue lo que te atrapó de ella?

AG. Siempre me ha gustado el ejercicio, la cuestión del cuerpo moviéndose y haciendo cosas, ¿no?, pero encontrar en los deportes como una finalidad combativa, competitiva etc. muy divertido, sí, es gratificante, pero descubrí que es el mismo desgaste o entrega física en las artes, da otras posibilidades, fue todo un descubrimiento, encontrar que con la danza, con las artes escénicas se podrían hacer muchísimas cosas, desde crítica, denuncia, arte por el arte, diversión, salud, mil cosas, fue una beta muy, muy rica y también fue un proceso descubrir eso y gradualmente me fui sintiendo como en el ambiente a pesar de los esfuerzos y de, y de que la carrera ha sido cuesta arriba, nunca ha habido nada de bajadita todo ha sido cuesta arriba, pero a pesar de ese esfuerzo descubrí todas las otras posibilidades, fue lo que me fue envolviendo y pues, gradual y lentamente me conquistó, tampoco podría decir en tal fecha sucedió pero fue también un proceso muy polar, durísimo por un lado pero muy gratificante por el otro entonces... es un proyecto raro hacer danza.

HT. ¿Cómo fue tu inicio en la danza y cómo te desarrollaste en ella?

AG. Cuando yo empecé a hacer danza era por recomendación de mi entrenador de gimnasia - ve a hacer danza para que mejores tus líneas estéticas y la cuestión rítmica y la plasticidad del movimiento y etcétera, como que en las disciplinas artísticas-deportivas lo único que les interesa de las disciplinas escénicas son los aspectos fríos, los aspectos técnicos, como qué es al que más le apuestan, como qué, o se imaginan todo lo que puede haber además, entonces salir yo con esta

recomendación de la parte más técnica y gradualmente descubrir que había otro mundo detrás pues fue muy interesante fue súper interesante ver todas las posibilidades, confieso que al principio me daba como medio “asquilin” ver a la gente del ambiente, veía a los demás bailarines y bailarinas y así como se me hacía gente muy rara hasta medio “puerquines” se me hacían de repente, pero son como ideas que uno tiene también por la falta de información, luego descubres que hay otros que son más puercos, pero eso es aparte, pero sí, la cosa de los vestuarios, ¿cómo qué todos se ponen los mismos vestuarios? ¡Qué cochinos! ¿No los lavan o que pasa? y los teatros allí también sucios que lo que uno ve cuando esta como espectador... ir atrás de los teatros y ver aquel mugrero que hay detrás del teatro fue también así como un shock ¿porque hay tanta basura en los teatros? ¿Qué les pasa? ¡Está peor que el cuarto de los titliches de mi casa! Total que si fue un shock al principio y fue gradual de ver que como en el cine (...) sí es lo que los directores quieren que salga pero detrás hay un mugrero. Y en la vida de las personas que estaba conociendo yo veía también ese mugrero así en sus vidas privadas cuando los iba conociendo, eran bailarines y bailarines muy hermosos en la escena, y de entrada yo veía que eran unos puercos también en muchos aspectos, fue un descubrimiento y cuando yo descubrí que era parte de ese mundo me quería suicidar, pero bueno es un decir, fue muy fuerte como encontrar esa naturaleza humana bipolarsísima que allí esta, todo ese glamour que se presenta frente al espectáculo, con todo lo que hay detrás de sudor, todas las exhalaciones del cuerpo todas las cochinadas que tiene que ver con los desechos humanos, que es algo con lo que hay que trabajar todos los días, y eso fue algo fuerte, pero fue muy encantador la otra parte, toda esta magia que se logra en la escena y que el público no se imagina, todo lo que está detrás operando para que se vea ese fragmento de magia. Ese fragmento de magia es lo que vale la pena, definitivo.

HT. ¿Qué fue lo primero que estudiaste de la danza?

AG. Yo primero estude la normal de Jalisco como una especie de salvavidas, dicen los papás luego de uno –algo que te proteja en el futuro.

No me molestaba en lo absoluto la cuestión de la docencia pero para nada, me gusta, tan es un hecho que sigo allí desde hace muchos años, pero la docencia a nivel primaria y ya suena duro que lo diga pero se me hacía muy poca cosa, yo como que quería algo más, entonces me metí un poco a la gimnasia, después con la danza fue maravilloso eso y el encuentro con la danza fue tan fuerte que dejé la gimnasia, renuncié a mi plaza de profesor allá en un rancho infame en las montañas de colima y estaba yendo a la preparatoria porque la normal de Jalisco se hacía a nivel

técnico, y yo dije, –no, voy a tener otra carrera más, también voy a estudiar la prepa. ¿Cuál prepa?, dejé de ir a la prepa por ir a las clases de ballet y finalmente dejé la gimnasia y dejé todo y me clave con la danza. El encuentro fue como un enamoramiento que sigue, un enamoramiento que sigue. Porque primero está la danza luego la danza y al final la danza y lo demás es mera guarnición, la danza es lo importante. Así que el encuentro fue a ese nivel, me comí el filete y dejé las papas y la ensalada y todo lo demás y sigo con el filete.

HT. ¿Y cuál fue tu primera técnica?

AG. Empecé con ballet, yo le dije a la maestra -yo no quiero ballet porque eso es pa' jotos. Y la maestra me dijo –usted va a tomar ballet aunque sea pa' jotos o pa' quien sea, va a tomar ballet. Y ya, la maestra Débora Velázquez “*La Corazona*³⁹” una estupenda gestora y promotora de danza, maestra, coreógrafa, todóloga, mamá también porque ¡ha como nos regañaba! y me dijo, –usted va a tomar ballet porque todo bailarín que se respete tiene que tener una buena técnica de ballet y luego se cuelga de las pestañas o se para de las pestañas. Era su frase favorita. Pues ahí voy como niño regañado a las clases de ballet, cuan agradecido estoy de eso, no tienen idea, tan agradecido que mis proyectos actuales siguen fundamentándose en la técnica escolástica del ballet, pero mi primer técnica fue ballet, después intenté indagar en otras técnicas pero era un momento en el que otros lenguajes en Guadalajara prácticamente no existían, los pocos maestros que habían de danza contemporánea tenían como metodologías propias y daban como cosas más híbridas, sin encontrar un maestro que me diera una técnica más o menos cercana a la realidad fue un poquito difícil.

Pero la siguiente fue Graham con el maestro Raúl García, que vino del DF de Ballet Teatro del Espacio, que tenía pésimo prestigio como metodólogo, pero bueno, fue mi primer contacto con algo más parecido a la técnica Graham y luego ya empecé a indagar con más maestros, me enamoré también de la técnica Graham pero después conocí otras técnicas y la verdad que soy como muy promiscuo, me enamoró de todas las técnicas muy fácilmente. Entonces realmente no me molesta aprender una cosa u otra pero, como en Danza Contemporánea hay muchísimos lenguajes, y es más o menos difícil transitar de uno a otro, como que la única, el único lenguaje más o menos constante con el que me he topado es con el ballet, y

³⁹ “*La Corazona*” es el apodo que la maestra Débora Velázquez se ha ganado dentro de la comunidad dancística y cultural en Guadalajara puesto que a todos aquellos por los que siente afinidad no duda en lo más mínimo en llamarlos “corazón”, haciéndoles sentir que están protegidos por ella.

tan prueba de fuego es lo que está pasando en la actualidad que hay "cincuenta mil técnicas diferentes de danza contemporánea" y los bailarines haciendo cosas cada vez más teatrales y menos dancísticas entonces para mí como una vuelta evolutiva, entonces mi primer técnica fue el Ballet, después Graham, después ya empecé a coquetear con Limón un poquito, un poquito con Falco, con Luigi. Tomé algunas clases de Jazz de técnica muy continental, muy antiguíta, pero buena también, y pues no se me olvida la gimnasia, la gimnasia me ha servido mucho todo el entrenamiento que tuve de gimnasia olímpica muy fuerte muy en serio, me ha servido.

HT. ¿Tus proyectos dancísticos?

AG. Cuando empecé con la danza mi proyecto era aprender danza porque yo no tenía ni de idea que era eso, yo escuchaba a las maestras que decían –que la buena técnica y que esto y que el otro. Yo me fijaba en la cantidad, yo veía a las compañeras que subiera las piernas altísimo o a los compañeros que saltaban y giraban y pues yo ni entendía si está bien hecho o mal hecho pero a mí me impresionaba la cantidad, claro que con el tiempo fui entendiendo los aspectos cualitativos así que, sin tenerlo muy consiente mi primer proyecto fue ese: querer hacer la danza los lenguajes corporales con la mejor calidad posible. Fui comprendiendo eso de la calidad con el paso del tiempo pero era intuitivo esto de querer hacerlo bien, fue muy temprano entender que las cosas buenas son bien y mal y mi proyecto fue trabajar muy fuerte para hacerlo bien, ese bien socialmente reconocido para un gran (?) de danza. Y el segundo nunca supe bien cuando llegó pero, descubrí que a mí me gustaba mucho decir a mis compañeros como hacerle porque luego... eran muy menso y no entendían y yo les decía cómo, yo si les decía – ¡no! estas muy menso, mira, así no es. Y yo veía a unos que eran muy talentosos yo no podía con mi cuerpo hacer lo que otros podían, pero entendía perfecto como había que hacerlo entonces yo les decía –no mira, hazle así, tu si puedes. Y me decían –haber hazle tú, – ¡no! pos’ no puedo porque mi cuerpo no puede, pero tu cuerpo si puede pero tu cerebro anda en otro lado. Entonces allí sentí que también me gustaba esto de enseñar, de enseñar y seguir... se convirtió prácticamente en mi segundo proyecto: el aprender a enseñar, y descubrí cómo qué si tenía cierta facilidad para eso, me resultaba como más cómodo enseñar que yo hacer, me gustaban ambas cosas pero me costaba más trabajo a mi bailar que enseñar así que enseñar se desarrolló muy rápido y bailar pos’ ahí sigo echándole, después llegó la tercer parte, la de crear coreografías, se me antojó porque un buen día un alumno me dijo –profe deberías hacer un baile pa’ nosotros... Nicolás Flores. Y entonces me llegó un casete allí, de esos antigüitos de música clásica, de esa colección que todos

hemos visto alguna vez de "Una Hora con Beethoven, Una Hora con Chopin", que son buenas versiones de buenas casas disqueras pero pos' son selecciones como pa' la perrada, pa' que la raza medio se cultive, y pos' con una de esas empecé a estudiar la música y que agarro una bien facilita una de Beethoven eda' (sic), pa' empezar fácil, dijimos "una bien fácil, Beethoven". Y escogí una romanza de Beethoven, la numero dos, muy hermosa y que hago mi primer pinino coreográfico, pero a escondidas. Me quedaba las horas libres que quedaban al final de la jornada en el cabañas hasta que un día me cacho la maestra –a ver y tu ¿qué tanto haces? que te quedas al final. Le dije –ah es que ando haciendo un baile, seño, ando haciendo un baile. –a ver enseñame tu baile. Y ya yo solo le... mire, entra un chavo y le hace así. Yo hacia todos los papeles como mimo, - y luego la chava le hace así y luego el chavo le hace así. Sin tener yo idea de las cuestiones coreográficas, nada más por intuición y ella me dijo - !ah pos' ta' bonito! ¿cuándo quieres que se baile?, no pos' eso fue como una súper sorpresa que me dijera ¿y cuando quieres que se baile? y ¿cómo quieres los vestuarios? y ¿cómo va a ser el maquillaje? Yo... ¿ah que tengo que saber todo eso? o sea, ¿todo eso se ocupa? ¡Todo eso se ocupa! como decimos en Guadalajara "se ocupa". Pues ya la maestra me empezó a guiar en esos aspectos, – mira además del baile la gente tienes que ponerse unos vestuarios como tú has bailado, pero tienes que diseñarlos, tienes que pensarle.

Ah caray, hijole. Pues como que la experiencia que tenía no era suficiente para intuir el 100%, pero si tenía una idea y como la maestra me alentó pos' comencé el numerito. Salió mono, mono no digo que fue un éxito rotundo, salió mono y de allí pal real no me han parado. Y no han cambiado los proyectos. Dejé de bailar un tiempo porque estaba dirigiendo otros bailarines y pensé pues que requerían de toda mi atención, después se contactaron los proyectos y pos' tuve que volver a bailar. Después dije –ah pos' si otros más chuecos y más feo bailan ¿por qué yo no?, y le seguí. Entonces no he dejado prácticamente de bailar, o sea que éste proyecto se mantiene, y el de dar clases se mantiene también, porque es o yo veo como necesario ¿de dónde voy sacar bailarines si no los formo yo?, y no tengo millones para contratar bailarines como los que a mí me gustan, porque luego los que veo no siempre me gustan, entonces se convirtió en la parte B, yo bailo, pero necesito bailarines también para diseñar mis coreos... entonces necesito formar bailarines. Si tengo que hacer mis propias coreos..., eso surgió también de manera muy interesante, cuando pos' cuando nos enseñó lo que no me acuerdo a quien a Vargas Llosa o

alguien dijo “cuando ya no me gusto todo lo que leía, pensé –tengo que empezar a escribir yo”, Me paso algo similar.

Pronto ya empecé a ver al rededor y no me gustaba lo que veía y decía -¡ah caray!, pos’ apoco yo soy la divina envuelta en huevo porque ya nada me gusta.

Y sí, fue una maestra y me dijo, (Ana Jurado) –pos’ es que cuando a uno ya no le gusta lo de los demás pos’ solo queda... uno tiene que hacer los suyos.

Ni me acuerdo ni de que hablaba bien, pero esa frase yo la conecté con esto y dije –ah pos’ yo voy a hacer mis propios numeritos, además voy a hacer mis propios numeritos para que bailen los que yo quiera que bailen. No me gustaba luego como escogían en el proyecto donde yo estaba los elencos, yo decía ¿por qué ponen a fulano si otro fulano se me hace que está mejor?

No entendía muchos aspectos de cómo hacer casting, de ¿cómo elegir tus elencos?, claro, después comprendí, pero en este trance me llevó a ser mis propios números para hacer mis caprichos que bailen quien yo quiera, como yo quiera. Y así se fortaleció esta idea de hacer coreografía sin estudiar coreografía, sin leer libros de coreografía, sin preguntarle a nadie. Aprendí el oficio viendo a mis maestros, a los coreógrafos con los que trabajé, a mis compañeros, los pocos videos que a la mano habían en aquella época, porque internet era algo que todavía no se conocía por acá y al tiempo obviamente se facilitó la información, y creo la mejor parte para aprender a crear fue mi intuición y el ver modelos, modelos de composición coreográfica.

El cuarto proyecto fue hacer un proyecto independiente, en un primer momento yo decía – mi grupo. Después alguien me decía –no, tiene que ser compañía. Y yo decía –no, pero compañía se me hace como una palabrota, pienso que es algo muy grande. un grupo (inaudible), y a la fecha sigo teniendo como reticencia con eso de ... o las compañías locales, cuáles compañías? son grupos, no hay compañías, no son empresas, no contratan bailarines, no hay sueldos, no hay espacios físicos donde trabajen, o sea no tiene estructura de compañía, y últimamente ni siquiera como compañía trabajan porque ya ni se entrenan juntos ni nada de eso sino se juntan nada más para producir espectáculos y ya, entonces ese concepto de compañía pos’ como que no, no entra, son como estas contrataciones que se usan ahora mucho: él te contrata a ti, tú contratas a otro hay se la llevan. Compañías en pleno no, no muchas. Entonces esa palabrota no me quedaba, pero como grupo sí. pero reproducir el modelo de compañía hasta donde mi formación y mi intuición me permitían pos’ era algo necesario, no. como diseñar una estructura con cierta metodología de

trabajo cotidiano, planear, implementar y desarrollar los proyectos, así que fue la cuarta fase yo digo. Y una quinta fase que no ha llegado será la investigación, pero algún día, no por ahora.

HT. Si aprendiste a hacer coreografía viendo de tus maestros o por intuición incluso, ¿quiénes fueron tus maestros?, ¿de quién aprendiste?

AG. Yo a la primer persona que vi trabajar montando una coreografía fue Deborah Velázquez, fue la primea experiencia de ver a alguien montando una coreografía y ella nos decía mientras hacia los montajes, nos daba algunos tip's también y ella como muy sensible pensando en –si algún día necesitan muchachos, fíjense que estas cosas se hacen y estas cosas no se hacen. Entonces era un aprendizaje muy interesante porque nos montaba las obras para nosotros bailar, pero nos iba dando tip's pensando en se futuro probable. Entonces nos estaba dando como una doble información y muy interesante. Después el propio proyecto tuvo la oportunidad de invitar a otros coreógrafos locales e incluso trajeron coreógrafos nacionales y tuvimos la fortuna de trabajar con coreógrafos de otros países porque, pos' había un soporte ahí para el proyecto. Y fue después de Deborah Velázquez, éste, casi casi por default nos tocó ya ir lanzarnos como coreógrafos un poquito más grandes. La maestra muy sensible tenía... muy sensible a las necesidades del proyecto decía –pos' yo como directora no puedo hacer todo, aunque me gustaría, y además para ustedes es necesario que trabajen con otras personas, así que voy a invitar a unos maestros, amigos míos, del distrito federal, que yo conozco. Y así empezó (inaudible) pues creo que la segunda experiencia en ese sentido fue... creo que fue Guillermo Hernández, ¿no? ¡Ay dios, hay tantos! Guillemos, Hernández Guillermo Valdés, Guillermo... era un Guillermo... Maldonado... yo creo que fue el segundo, ¿no? el primer coreógrafo no local con quien trabajé, fue Guillermo Maldonado una cosa muy Jazzística que a mí como que no me convencía mucho, como que no, muy pronto me di cuenta que no era mi onda, el *show business*, aunque el maestro bien preparado, con una técnica escolástica, técnica inglesa de danza clásica y cubana o sea, el hombre preparado pero sus clases de *show business* nunca me gustó mucho. Después un tal Jon Fran Marie también con coreos también de la misma ondas pero él extranjero, con una visión más de Brodway, menos me gusto, verdad, pero bueno, y luego ya pudimos empezar a tomar contextos con maestros un poco más serios como Sergio Vicencio, que para mí sigue siendo uno de los referentes, el maestro no goza de mucho prestigio a nivel de simpatía pero pos' yo creo que cómo profesional de la danza pues si tiene toda una trayectoria y un respetillo por ahí, me encantó su manera de trabajar, el hombre así con partituras de música y

muy formal, no sé si solo nos apantallaba o deberás las leía pero, pero el hombre si muy entregado, muy en serio, y bueno trabajos coreográficos a mí me impactaron mucho, y al paso del tiempo mi gusto por los trabajos de él se mantienen entonces , creo que si me conecto muy bien con ese maestro, así que fue quizás el segundo coreógrafo con el que sí me sentí cómodo además de con Deborah, con Sergio Vicencio y ya después me tocó trabajar con un Renato, cubano que ni me acuerdo de sus apellidos que estuvo así como de, pues como de polizone, vino cuándo esas cosas raras que pasaban todavía en aquella época de que venía gente de fuera, sin apoyo financiero y los ponían a dar clases en todos lados para que el otro medio comiera, cuándo todavía no se podía salir tan fácil de Rusia. Trabaje con Rafael Castell un tiempo también, trabaje con Raúl García que vino de México también algunos.

Rafael Castell venía del Mudra⁴⁰ y además venía del Stuttgart Ballet de haber hecho algunos trabajos allí y por los motivos políticos que estaban empezando a atravesar ya en la zona que ya se predestinaba esto de la caída del muro. Se hablaba mucho de eso y él vino precisamente con la intención de montar una obra, empezó a trabajar con nosotros unos pininos y pues se enfermó y falleció, un tiempo muy breve, no pudimos ir a más.

Después otro referente importante fue el maestro Jo Savino que vino a trabajar con el maestro Alex Sibyne aquí en Guadalajara ellos venían del Ballet Ruso de Montecarlo y de muchos proyectos de muy buen nivel, bailarines con un nivel altísimo, quien sabe porque azares del destino llegaron a Guadalajara, pero para nosotros bien, porque vimos trabajar a gente muy profesional y con currículos impresionantes. Los vimos trabajar y trabajaron con nosotros y nosotros con ellos, entonces fue una, pues como una época muy afortunada porque no, yo no tuve que ir a nueva york, no tuve que ir a Berna, Suiza y a todos los lugares maravillosos de la danza porque nos estaban trayendo aquí a esos mismos maestros y coreógrafos, Débora nos los traía aquí al Cabañas pos' era muy regaladito todo. Pues esos fueron mis primeros referentes de la composición coreográfica, y entonces vi a gente grande hacer cosas medianas con bailarines muy chiquitos que éramos todavía en ese tiempo, pero con una buena experiencia, entonces fueron mis modelos así, más la intuición pues, que a esa le apuesto mucho la cuestión coreográfica por ahí va.

⁴⁰ La escuela Mudra fue una de las dos escuelas dónde Maurice Béjart desarrolló su trabajo pedagógico, fue fundada en 1970 en Bruselas. (www.danza.es 2016)

HT. ¿Cómo creas una coreografía? ¿Cómo te inspiras para hacer una coreografía?, ¿Cuál es el detonante? o ¿Cómo sucede eso?

AG. Hay muchos mitos y digo que hay muchos mitos en relación a la creación porque platicando con compañeros de gremio pues veo que todos tienen algunas particularidades muy propias para componer, pero hay muchos aspectos que si compartimos es decir, que si hay como ciertas consonancias que definitivamente esas consonancias deben de ser como la constante de la creación coreográfica pero tiene sus diferencias, pero a mí lo que más me ha dejado como cierta claridad de que es una constante en mi trabajo, es que cada trabajo me ha pedido algunos aspectos diferentes, en un primer momento yo pretendía crear de una manera muy metodológica muy sistemática sin tener los elementos entonces los intentos eran un poquito burdos, yo tomaba mi muy particulares notas, estudiaba la música, sin saber yo de música solo por intuición y hacía mi estudio de la pieza musical, hacía mis divisiones y hacía mis fragmentos y le atribuía momentos escénicos e imágenes que la misma pieza me daba, o sea que un primer momento trabajaba por la música primero, la música era como mis detonantes, era muy difícil en un primer momento para mí pensar en un tema o en imágenes de movimiento si no tenía el estímulo sonoro, soy muy de oído entonces primero trabajaba por propuestas que las piezas de música me daban, en una siguiente etapa sí empecé a pensar mucho en temas si pensaba en temas y después buscaba las motivaciones sonoras, el discurso sonoro para mí sigue siendo básico, muy importante. entonces como dos etapas primero permitía que la música me estimulara las ideas, las imágenes en los movimientos y después ya con ciertos temas buscaba la música que a mí me parecía que convenía para el tratamiento temático y luego desarrollaba ya toda la obra y fue una etapa como muy narrativa en donde todos mis trabajos contaban historias casi obligadamente, independientemente de que tuviera el logro escénico y que fuera comprensible la historia pero siempre era muy narrativa mi intención, viendo más trabajos de compañeros locales, nacionales e internacionales ya con el advenimiento de las redes sociales y ese tipo de cosas en otras etapas pues pude ver muchísimo más trabajo además de claro, las demás funciones en los teatros con más artistas que empezaron a venir a Guadalajara y empecé a buscar otras motivaciones que no fueran narraciones temáticas, ni motivaciones meramente sonoras de imágenes solamente como para divertimentos, empecé a pensar también en conceptos y en algunas veces en cosas muy abstractas también, las cosas más abstractas también a mí me cuestan un poquito más de trabajo porque siento que caigo en los divertimentos, y pienso que son dos cosas muy diferentes hacer

divertimento y hacer cosas muy abstractas que podrían ser una misma cosa si se quiere, pero son dos betas de creación muy importantes, entonces la narrativa sigue siendo fuerte en mi trabajo, pero la línea donde mejor me desarrollo es en lo conceptual, ahí siento que hago más claros mis propuestas y entonces así han sido esas etapas, primero creaba a partir de la música, después a partir de los temas, luego a partir de conceptos luego intente a partir de cosas meramente abstractas y ahora estoy en un momento creo en el que estoy como utilizando estas herramientas, dependiendo de cada proyecto coreográfico si varían, si varía, dependiendo de cada proyecto coreográfico, si varían. Las constantes van a ser un poco difíciles de detectarlas pero casi siempre son: sí, tener un discurso sonoro primero o un discurso temático o conceptual, una imagen escénica con toda una visión plástica, ahora estoy en una etapa de dar mucha atención a las propuestas plásticas, y éste, casi siempre o último para mí, lo último es el movimiento, para mí el movimiento esta como al final porque el movimiento debe ser como, para mí el elemento que reúne todos los demás elementos y proyecta, el movimiento debe reflejar la propuesta plástica la propuesta sonora, la propuesta temática o conceptual, etc. Para el movimiento debe ser lo esencial por eso lo dejo al final, para que sea como el recipiente de todo lo anterior.

HT. ¿Entonces tu propuesta de inicio siempre es diferentes o ya tienes una manera de trabajar?

AG. Si hay una manera de trabajar, solo que la motivación inicial si es diferente en cada proyecto pero cuando ya voy a abordar el proceso si tengo algo que yo podría llamar mi propia metodología.

En un primer momento, esa metodología yo diría que tiene como dos grandes variantes, ahora si como decimos en danza "*En dehors-en dedans*"⁴¹ al derecho y al revés, o sea algunos proyectos me piden que tenga todos os elementos, todos los ingredientes, que busque los ingredientes y que después de eso descubra la motivación que me hizo elegir esos ingredientes, porque allí está implícito o un tema, ya sea narrativo o conceptual o meramente plástico pero que está latente por los elementos que elegí, o sea si yo elijo tal música y tal idea de vestuario y tal idea de desempeño escénico plástico, es porque ya estaba latente una temática narrativa o conceptual, pero otra veces lo hago al revés: tengo la necesidad de ...es que quiero abordar el tema, la cultura *snob* de Guadalajara, los *hipster* de ahora, toda esa entramada social que se está generando, ¿cómo lo abordo? y empiezo a buscar los ingredientes. Pero a veces está a la inversa,

⁴¹ Se refiere a la variante de los ejercicios que se ejecutan "*en dehors-en dedans*" hacia afuera o hacia adentro en consideración con el frente del cuerpo.

ya escogí unos coturnos de plataforma muy altas y vestuarios casi tirándole a los desnudos y veo a los personajes muy lúbricos en escena y digo –ah, de lo que quiero hablar es de la lubricidad del cuerpo, ese va a ser el tema. Entonces tengo como las dos vertientes: el tema que me motiva la búsqueda de ingredientes o ingredientes que me hacen caer en cuenta el tema. Es complicado.

HT. ¿Cuáles son para ti los elementos más importantes de la coreografía?

AG. Yo creo mucho en los discursos y no necesariamente que las obras sean discursivas, pero creo en los discursos. hay un discurso sonoro que puede ser una pieza de uno de los grandes compositores Chopin, Beethoven, muy definida muy conocida, bien ejecutada, con partitura, etc. discurso es un discurso o una serie de sonidos grabados en la calzada independencia a la hora del tráfico, o los sonidos de un mercado en el domingo, o mezcla de esos sonidos o invitar a músicos a que ejecuten sonidos aunque no haya propiamente una partitura o voces, o sea un discurso sonoro e incluso la ausencia absoluta de un discurso sonoro material y dejárselo todo al silencio que genera el proyecto escénico, la respiración de los bailarines, sus pasos en el escenario, etc. pero un discurso sonoro es muy importante, para mí el sonido básico, no necesariamente la música, pero el sonido es básico, incluso ese silencio roto por el desempeño escénico es sonido entonces hay un discurso sonoro importantísimo ahí. otro discurso importante es el discurso visual, que quiero que vea el público: cuerpos no cuerpos, rostros no rostros, todos a un nivel, colgados, en el piso o sobre objetos, sin objetos, desnudos, con ropa cargándose, no cargándose, dorado, verde, muy luminoso, muy oscuro, la propuesta plástica medieval, romántica, gótica, yo que sé, es muy importante también, entonces un discurso sonoro, un discurso visual, me gustan mucho las artes visuales también entonces por allí está también ese discurso visual. Pongo en un tercer lugar el discurso motriz, como quiero que se muevan mis bailarines, independientemente de que sean bailarines callejeros, o de ballet, o folclóricos, o entrenados con los lenguajes contemporáneos, o estudiantes de preparatoria o amas de casa reunidas para un proyecto, independientemente de las posibilidades motrices de estos cuerpos como quieren que se vean, como quiero que se muevan en la escena, eso para mí es muy importante, entonces mi tercer discurso sería este discurso motriz, y habría ya como complemento si quiero involucrar las nuevas tecnologías en la propuesta, si quiero que haya video, si quiero que haya acróbatas haciendo con aparatos aéreos que aunque es parte del diseño del movimiento del discurso motriz pos' siguen siendo los cuerpos. me gusta mucho la idea de complementar estos tres discursos básicos: el sonoro, el visual y el motriz, me gusta mucho complementarlos con todo lo que se va

adquiriendo en nuestra cultura contemporánea pero, nunca, jamás he pensado en que ninguno sustituya al cuerpo, jamás, para que sea con las letras más mayúsculas que se puedan encontrar en la conciencia de alguien: la danza con cuerpos, con cuerpos, puede haber un montón de complementos y de implementos pero nunca, opino yo, me convence la idea de suplementos, suplir el cuerpo no me gusta porque ya porque entonces ya no creo que... si suplo al cuerpo pienso que ya no es danza, estamos danza estamos dando paso a otras manifestaciones, ¿porque no?, pero ya no es danza, cuerpo básico para la danza.

Pues ya acabamos que rápido somos...

Análisis componencial

De los términos Antonio González

Motivación, Discurso, Visual, Sonoro, Motriz.

Esquema paradigmático/ dimensiones de contrastes

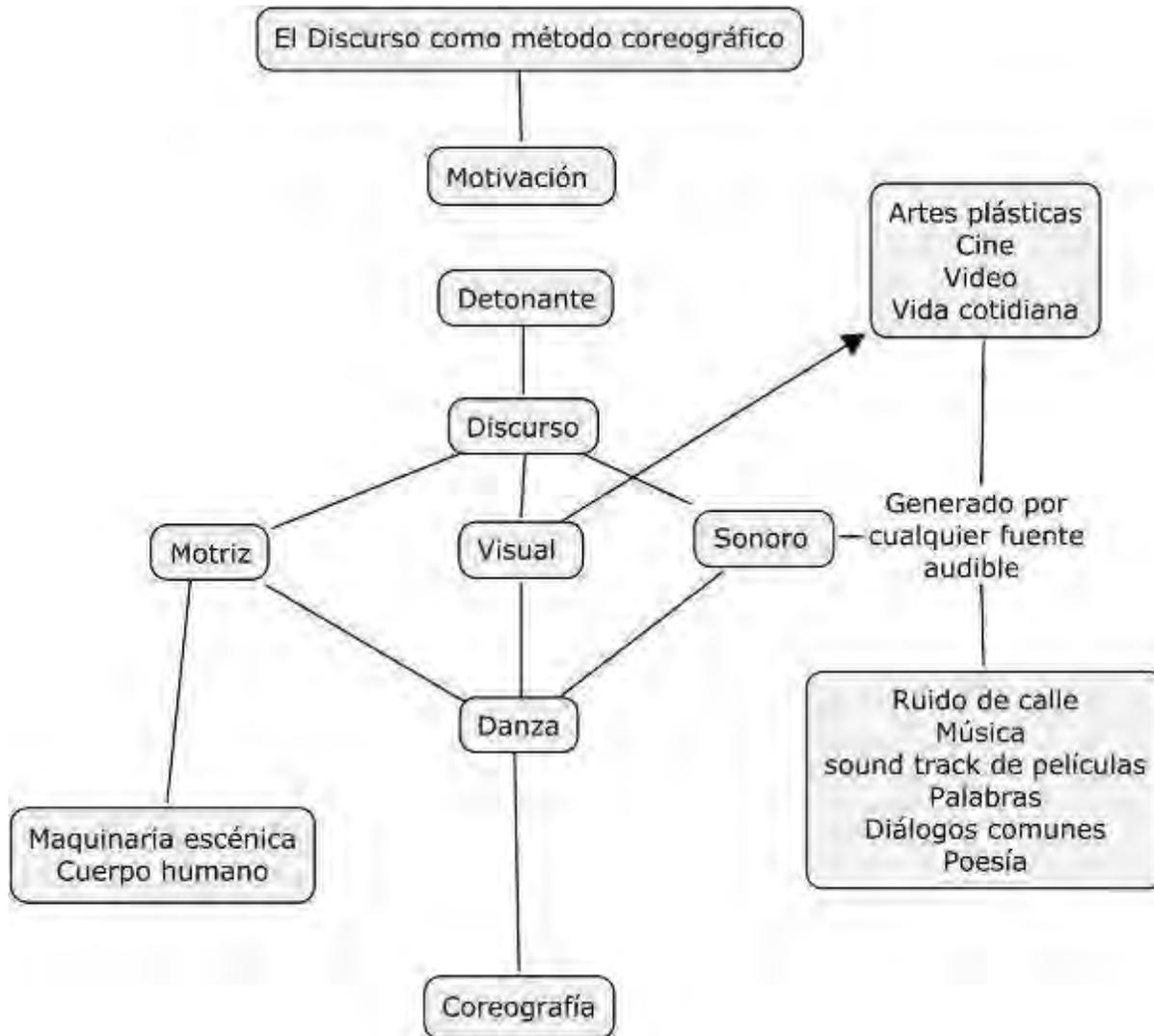
(Antonio González- El Discurso como Método)

Términos	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
	Dinámico	Estático	Acompañado	Solitario	Rítmico	Arrítmico	Artístico	Deforme	Organizado	Desordenado	Estético	Amorfo
Motivación	x	x	x	X	x	x	x	x	x	x	x	x
Discurso	x		x		x		x				x	
Visual	x		x		x		x				x	
Sonoro		x	x		x		x					
Motriz	x		x		x		x					
Coreografía	x		x	X	x		x		x		x	
Danza	x		x	X	x		x					

Esquema de relaciones semánticas de los términos del informante Antonio González

Término X	Relación Semántica	Término Y	Descripción
Motivación	Es un tipo de	Discurso	Inclusión estricta
Discurso	Es una razón para lograr	De qué hablar	Racional
Visual	Es un lugar para lograr	La Plasticidad	Locación por acción
Sonoro	Se usa para lograr (hacer)	Motivación	Función
Motriz	Es una manera de (hacer)	Danza	Finalidad
Coreografía	Es un atributo de	Los elementos de creación	Atribución
Danza	Es un paso para lograr	La coreografía	Secuencial

Reconstrucción de árboles de categorías emergentes Antonio González



Entrevista a: Óscar Eduardo Rodríguez López (OR)

Entrevistador: Héctor Torres Méndez (HT)

Realizada el día: 30 de marzo 2016

Lugar: Calle Grecia, entre las calles de: Pedro Moreno y Morelos, local de sombreros en Guadalajara, Jal.

Transcripción: Verbatim

HT. ¿Puedes hablarme un poco de ti, tus orígenes?

OR. Pues mi familia son originarios de aquí de Jalisco, son de un rancho a 15 minutos de Ameca Jalisco, rumbo a talpa. Ellos son de un ranchito originarios los dos de un ranchito que se llama el Qüiz, y pues allí crecieron toda la vida y se formaron, allí se conocieron y salieron de allí rumbo a Nayarit. Yo nací en Tuxpan Nayarit, de allí soy y todos mis hermanos también son de Tuxpan Nayarit, pero a mí me trajeron desde muy chiquito, entonces yo me considero realmente como de aquí, criado y todo de aquí de Guadalajara, porque me trajeron como a los tres o cuatro años, pero todos mis hermanos más grandes, yo soy de los más chicos, pues se formaron en Nayarit tiene todo el acento y de hecho mucha familia emigró para aquel lado y tengo mucha familia allá que originariamente fueron de ese mismo lugar y hay otra familia, tengo familia en Ameca Jalisco también, por... o cercano de la zona, entonces pues soy de ahí y educado todo el tiempo aquí en Guadalajara.

HT. ¿Tu nombre completo es?

OR. Óscar Eduardo Rodríguez López

HT. ¿Y cuál es tu profesión?

OR. De profesión pues bailarín, quise ser pintor, estudié algo de pintura no me gradué de pintura estudié bailarín en muchas escuelas, tampoco soy graduado de bailarín pues he estudiado mucho, considero que mi graduación en la danza fue, a parte de la formación pues académica de las escuelas formativas, también fueron de muchos maestros aquí en Guadalajara y en la ciudad de Nueva York (NY), porque anduve tomando... y siempre tomando clases con maestro que yo consideraba tenían mucho que aportar en ese momento dentro de la inquietudes que yo traía entonces, pos' aparte de mi formación yo iba a estudios a tomar los fines de semana allá en NY con gentes que ves en los videos que te han impresionado tanto en la Cd. de NY cómo, pos' vas a

ver a donde se puede permiten pagas tus clases y llegas y conoces a los maestro de la escuela de Alwin Ealy (AE) y los maestros de moderno de AE, los maestro de ballet, entonces a los maestro de afro de AE, pues tienes básicamente éste... tuve muchas inquietudes que en se momento a través de pos' como 4 años que estuve en NY se llenaron muchas inquietudes más y con muchos, muchos maestro, tomé clase. Recuerdo mucho de ellos, Maestro de ballet rusos, que hay muchos Maestros rusos, Maestro de Cecchetti, pues hay diferentes de moderno, hay de todo, es una ciudad donde hay muchísimo no terminas, a los institutos del bajo Manhattan, del centro de Manhattan, del alto Manhattan, vas... fui a muchos, a los estudios de Trihsa Brown con Ana Sokolow, con el Movement Reserch tomé clases, siempre andaba yo con inquietudes... de Buto tomé clases también con la señora Morirn Fleming, que tomó clase con Kasuo Ono y era una personalidad muy reconocida en la Cd. de NY, que me impresionó mucho. Y así por eso te digo no tengo un título porque fui de Julliard⁴², pero pos' me parece que hay mucho, mucho, mucho, mucho, mucho hice mucho investigué mucho. Hice clase con mucha gente y conocí muchísima gente.

HT. ¿Cómo fue que entraste a la danza, por qué entraste a la danza?

OR. Porque siempre me ha gustado bailar desde muy niño, hay dos cosas que me han... en la familia siempre ha habido genética artística no sé porque, todos mis hermanos han sabido dibujar y bailar, casi la mayoría, son excelentes bailarines de música popular, de danzón de esto... y se les da el ritmo y se les da la gracia pa' bailar en las fiestas yo me acuerdo que me impresionaban, tengo tíos fabulosos para bailar que creo que hasta fue en su época campeón de danzón aquí, otro en la ciudad de México, de eso de la época de los 40's, entonces yo creo que la genética de bailar y de eso... a mi papa le gustaba mucho bailar, a todos mis hermanos les encanta bailar a mí me fascinaba bailar, ir a las fiestas y yo creo que de ahí sale, pero curiosamente también saben dibujar la mayoría saben dibujar muy muy bien, yo se dibujar muy bien todo, yo tomé clases desde niño, desde niño iba al jardín del Agua Azul porque un vecino era pintor y era maestro de la Escuela de Artes del Agua Azul, entonces yo desde niño podía dibujar muy muy bien, pero hasta podía retratar así casi idénticos, como era la persona, desde niño, entonces yo pensé que iba a ser pintor me programé, me hacía en el futuro de una carrera ingeniero o arquitecto,

⁴² Cuando Rodríguez se refiere a Julliard, está señalando específicamente a la Juilliard School, fundada en 1905 como el Instituto de Arte Musical por el Dr. Frank Damrosch, que era el ahijado de Franz Liszt, la escuela hoy imparte las carreras de drama, música y danza se ubica en la ciudad de Nueva York.

posiblemente hubiera sido arquitecto, pero siempre en mi mente estaba haber sido pintor hasta que conocí ya de adolescente lo que era bailar, conocí a los bailarines y éste... pues me impresionaron mucho, me impresiono mucho ver a los bailarines en la televisión, cuando yo tenía como 15 años, 15 o 16... vi los programas de México en la Cultura, que salían en el canal dos no recuerdo cuando y eran versiones del México Cultural y donde salían bailarines, todos los programas del cervantino los pasaban, no recuerdo si en el canal dos o en el trece, y los pasaban no me acuerdo el nombre de la persona, pero por ahí están dentro de la gente importante de la cultura de México en la Cultura, se llamaban los programas de México en la Cultura ahí vi a Maurice Bejart, ahí vi a gentes del Ballet Clásico de la Compañía Nacional (CND) y de compañías rusas, entonces yo vi lo que era eso y pues te impresiona la belleza de eso cuerpos y de lo que son y dije –huy donde estudiaré eso- jamás supe donde, tendría como unos 14 o 15 años. Un día pase por el Degollado⁴³ y estaba el festival de Helen Hoth y vi a unos muchachos con mallas y de más y dije –ah, eso es como lo que vi en la tele- me acerqué pero nunca fui, me dio mucha vergüenza y mucho miedo y pos’ no, nunca fui con la señora *Miss Helen*, hasta que ya con el tiempo pasaba por la Escuela de Artes⁴⁴ y vi bailarines eran los bailarines de Rafael Zamarripa que lucían como bailarines, como bailarines de Contemporáneo porque usaban mallas y leotardos y tenían cuerpos muy bonitos, ahí yo vi Shearly Horman una bailarina americana del grupo del Grupo Integración que finalmente fuimos compañeros, ahí la vi a ella con mallas y no sé porque me gustaba era flaca y yo pienso que nadie le gustaría pero a mí me gustaba verla, se ponía a ensayar ahí y se ponía a hacer clase con Carlos Ochoa y ya alguien me dijo que había un grupo de danza contemporánea donde hacían ese tipo de cosas y fui y era Pablo Serna donde estaba sí, y estaban varios, era el Grupo Integración que había sido de la Universidad de Guadalajara que había sido fundado por Onésimo Gonzales y que después tomó la dirección Pablo Serna, ahí fue donde realmente ya empecé yo a conocer que había ese tipo de cosas y empecé.

Estudiaba la prepa y estudiaba... empecé a estudiar eso como inquietud, me impresionó me apabulló me ganó y todo, todo, la pasión y el arrobó que ya no pude pensar en otra cosa, así fue como entre a bailar y ya Pablo me invitó, daba clase en el Ballet de Londres en la escuela de la

⁴³ Hace referencia al Teatro Degollado de la Ciudad de Guadalajara, Jal.

⁴⁴ La Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara, era la sede del Grupo Folclórico de la Universidad de Guadalajara

Royal de Dulce María⁴⁵ en unión ahí conocí a dulce a las alumnas de dulce y dulce me invito a tomar clase de ballet, y ahí fueron mis primeras clases de ballet me las dio mis primeras dulce unas clase de adulto que daba ella, no me la cobraba nada, yo pagaba mi clase de Pablo Serna... - y no pos' vente si quieres aprender vente, vente a tal hora y me daba clase Dulce María, allí empecé.

HT. ¿Entonces tu primera técnica fue?

OR. Moderno, danza moderna, mis primeras clases de danza fueron de folclórico era bailarín en la secundaria, había sido miembro de un grupo en la secundaria como un grupo folclórico en la secundaria tendría yo como de 12 a 15 años, estuve allí un año y yo ya salía y el maestro nos platicaba mucho de Rafael Zamarripa y de todo, y yo cuando lo vi así, si me gustaba pero no era lo que realmente, no creía tanto en el folclórico simplemente como una distracción, como una segunda... hasta que conocí no me apasiono tanto nunca, y no fue mucho tiempo cuando mucho haría como un año yo creo, me metí ahí y ya que conocí que así había como los bailarines que yo veía y vi a pablo con mallas y leotardos y haciendo lo que hacía me quede yo impresionado. Y pos' yo inicié pos' básicamente con Pablo, con pablo aprendí muchas, muchas de las cosas con pablo y con los maestros de ballet Dulce María, con los maestro de Royal ellos me pusieron mucha atención realmente, y Lucy Arce también de Ballet Clásico, pos' las dos técnicas las empecé en el mismo... no se puede decir al mismo tiempo pero si a la par, yo creo que un año antes empezaría nada más con Pablo y como al segundo año es que yo ya sabía que quería ser un bailarín y que me daba mi tiempo me di un rango para ver si funcionaba, si yo cabía dentro del movimiento de la danza, si podría aspirar a hacer algo, o sea, era un reto de decir –bueno de aquí a cuatro o cinco años me voy a probar –el día que decidí ser un bailarín, si no hago nada, si no veo ningún resultado pues revertiré y pondré a estudiar una carrera, una licenciatura en algo, pintor o lo que tú quieras, como cualquier chico normal de una familia estándar, entonces pues era que estudies, que te pongas a trabar en algún lugar, nunca pensé que fuera a ser bailarín ni nunca sabes dónde va a terminar la bolita. Así básicamente fue Pablo Serna, de Pablo aprendí muchísimo, realmente muchísimo.

HT. ¿Cómo empezaste en la coreografía?, ¿cómo se te ocurrió hacer coreografía?

⁴⁵ Hace referencia la escuela de Ballet de Londres con domicilio en la ciudad de Guadalajara que dirigía la maestra Dulce María Silveira y que impartía la técnica de la Real Academia de Londres (RAD, por sus siglas en ingles).

OR. Pues como yo estudié en Juilliard, yo no pensaba hacer coreografía, de hecho fueron bases que obligatoriamente tienes que hacer como parte de una formación dancística, de una formación profesional, siempre mi idea fue haber sido bailarín y siento que me he formado, que mi educación y mi esfuerzo fue para ser bailarín de alguna compañía o de algún o de algún grupo a para ser o para bailar bien sobre todo para un coreógrafo que me gustara y mi necesidad y la coreografía surgió te digo, a partir de ejercicios de una educación que fueron abriéndome en la escuela, de una clase de composición que yo tenía y de clase de improvisación que también me daban y sobre todo mis... creo que la coreografía nace, en lo que a mi concierne, de una introspección muy muy personal, a través de la experimentación y de la improvisación para hacer un movimiento que sea tuyo, o que por lo menos tenga las necesidades expectativas que tú quieras expresar, por ejemplo si yo me impresiono mucho ver bailar a alguien una cosa, algún sólo, siempre va a estar en mi mente eso, entonces esa cosa nunca te la puedes despegar aunque no la bailes, pero siempre hay ese reminiscencia, ése como embarrado que se queda dentro de ti y a la vez tú la reproduces de otra forma, aunque no sea la misma, entonces somos parte de... evidentemente de un todo donde te vas embarrando de muchas cosas, vas viendo y tú vas formando tus propias... eso me pasa a mí personalmente a mí. y entonces llena mis necesidades de bailar, llena mis necesidades que como otros no me las dan, tú las haces porque las puedes hacer, a eso me refiero, entonces pero sí creo que en mi caso, te digo nace de una introspección, de un sentir, de un recuerdo, de una forma abstracta o, de un pensamiento, de la forma de una línea, del dramatismo de un árbol, no se puede haber muchas, muchas cosas del movimiento de las hojas, del movimiento de la naturaleza, de una accidente, del movimiento enfermo de un enfermo catatónico, muchas, muchas cosas, cada una hay tanto por eso se me hace bonita la coreografía porque es casi, casi, personal, es como tu identificación, no hay otra y no debería haber otra, ese es en mi punto de vista.

Por eso los coreógrafos que a mí me gustan son cada uno muy diferentes porque si tiene su sello muy personal de cada uno de ellos. Ciertos coreógrafos que no importa el oficio que maneja si es Danza Experimental, si es Danza Teatral, si es danza con términos de ballet, la cosas es que si tiene los coreógrafos que a mi parecen buenos, si realmente reconoces su marca su sello y dice tu –esto es de fulano de tal. dices de Ballet Clásico y a mí me gusta mucho Jiri Kiliam en Ballet Clásico, armando todo ese movimiento y para mí se me hace el mejor dentro de la danza en Ballet Clásico, se me hace el más nítido, el más sobresaliente dentro del vocabulario de Ballet

Clásico y Moderno que maneja, el más, más, más Clásico con bailarines de una muy, muy buena formación Clásica y Moderna se me hace Jiri Kiliam entonces, pero tú ves y inmediatamente sabes que esa coreografía y esa forma de bailar es de Jiri Kiliam, entonces no lo ves en Bejart, no lo ves en Balanchine y no lo ves en ningún otro más que en él, y a mi él me gusta mucho. Pina Bausch la ves con sus (no entendible) de danza teatro y me encantan también, porque tiene realmente su presencia su sello, inmediatamente la reconoces y dices –eso es de Pina Bausch, eso es de Pina Bausch. Y cada uno tiene sus sellos muy estampados. ver lo que hace Alvin Ailey inmediatamente lo que hace Merce Cunningham y luego, luego lo reconoces, no puedes negar cada una tiene su ser, me parece que han habido una investigación muy fuerte de parte de ellos, una introspección- investigación de todo, para crear eso que tú estás viendo a través del movimiento.

HT. ¿Cómo aprendiste la hacer coreografía? ¿Con quién empezaste a hacer coreografía?

OR. Pues yo empecé a hacer coreografía pos' allá en nueva york con mis maestros, fueron esta bueno, una gran mujer Bessie Schonberg. Bessie Schonberg que tiene el nombre de un teatro, la señora Bessie Schonberg, había otra maestra que me dio clases, esa me dio Bessie Schonberg la conocí en el *Dance Teatre De Harlem*, ella es un honor pues o creo que ha formado la mayoría de coreografías y escuelas en composición americanas, yo creo que es, es la mayor piedra que ha formado a muchas generaciones esta Bessie Schonberg, y estaba ella como maestra en la Escuela del Harlem, a ella allá la conocí, era increíble una señora ya grande pero era realmente increíble, aunque a ningún bailarín de Ballet Clásico no sé por qué no le interesa la coreografía más que bailar y bailar y bailar... sé por qué, porque los entrenamientos son tremendos y el nivel técnico debe ser, que no te da tiempo no de pensar en otra cosa más que pirueta, doble tour y línea, te digo, es, es increíble, eso es demandante, muchísimo, por eso creo que a ningún bailarín de Ballet Clásico se le da la coreografía, en otro sentido porque no quieres moverte más que fouettés, más que el mismo (inintendible) para elevarlo, el día que haces 5 piruetas te quieres volver loco y ya la hiciste, entonces aunque nadie la consideraba... su clase no era... era menospreciada –fíjate- porque eran puros bailarines de ballet clásico, querían ser bailarines de éste de... y ella y yo pos', como yo me considero más de Moderno que de Ballet Clásico, aunque te sé también todo lo de Ballet Clásico, la señora siempre tenía muy buena, como muy buena venía, me veía.. los maestros de composición con muy buena... con algo cómo que les gustaba yo, se interesaban en mí, de hecho ella y la otra señora Doris Rudko y mi maestra de composición Elisabeth Keen,

también que fue bailarina de Paul Taylor y ella fue mi maestra de composición mía en Juilliard y también la maestra Doris Rudko, composición y coreografía ellas fueron realmente las tres que a partir de ejercicios muy sencillos empecé yo a hacer piezas, ellos me decían –está muy bonito continúalo para una pieza.

La coreografía del Ave María fue un ejercicio inicial sencillo de una composición, pero pues empecé yo con cosas y me dijo –ah, está muy bonito esto, ponle ahora música y ya ponle música y demás-. Y ella me lo encargo de tarea. No –dice- continúalo, desarrolla ahora una pieza, ¿quieres hacerlo? y dije –sí.

Y empecé a hacerlo una pieza con todo lo que yo traía dentro a través de la dirección de ellos de Elisabeth Keen y de la señora Doris Rudko, que eran los dos piezas fuertes en Juilliard, hasta que salió el Ave María toda una composición, –no, pos’ hazle así, hazle así. Y con la mano de ellos me salió todo eso pero era realmente un mero ejercicio de pendulación, nada más así sencillo un ejercicio de pendulación y yo le empecé a meter toda mi imaginación y mis cosas que traía y salió eso.

HT. ¿De pendulación?

OR. Hey, de un movimiento pendulante.

HT. Sí, pero estoy recordando la coreografía y no, no encuentro donde está.

OR. Se perdió, sí hay movimientos que parecen pendulares, siempre van colgando así, hacia un lado extremo y hacia el otro y hacia un lado hasta que se va (onomatopeya), entonces inicialmente empezó así, y luego ya tuvo todo su desarrollo escultórico y una forma, y un final y ya, así empezó como un número sencillo.

Pero ellos me alentaban para que fuera coreógrafo dicen –tienes mucha imaginación tu movimiento es auténtico y me alentaban para que yo siguiera componiendo, decían –tienes un gran, gran futuro como coreógrafo.

P. ¿Y te gustaba?

OR. Me gustaba, me gustaba , me empezó a gustar más cada vez, cada vez más, porque desarrollaba las necesidades que yo tenía bailar en otra forma, en otra forma por que como bailarín tu bailas las coreografías de otra persona qué a lo mejor él... gustas a él pero no te llenan completamente y es muy difícil un bailarín profesional que baile lo que a él le gustaría, puedes bailar de otros de que te gusta y te ves bien y de más, pero posiblemente nunca bailes lo que realmente tú quieres bailar, aunque seas muy bueno. Eso es en el nivel *high*, en un nivel grande y

éste... o pos' simplemente a lo mejor no hay compañías, a mí por ejemplo de coreógrafos que me sigue encantado, la he visto, es Martha Clarke, Martha Clarke ella... yo pienso que ella me marco también de una forma de ver diferente una manera de muy teatral y muy sutil de ver, ella la vi en, el alguien me lo mostro, yo ya la había visto en el Festival Cervantino con los de México en la Cultura, porque duraron muchos años esos, alguien me mostro el video, alguien que ya murió: Erick Villanueva uno del DF. que tiene la escuela de danza, tenía muchos videos me enseñó el video de Martha Clarke un nocturno que anda por ahí⁴⁶, en internet está muy feo ni sale, pura pedacera, él me lo enseñó... sale la mujer bailando un nocturno con música de Mendelson, sale con un tutu romántico y una máscara con un moñito rosa acá, como bailarina parece "the old woman" le llamaban muchos, y ella la bautizó como nocturno, y sale la mujer desnuda con un tutu romántico y sale la mujer muy vieja, siendo una interpretación de espalda y parece como una viejita eso solo me impresionó y todavía lo tengo, todavía se me hace tan bonito recordarlo y moverme a través de como ella lo hacia ella por ejemplo, toda esa teatralidad me impresiono mucho y me fue cambiando, hay algo que te tragas y ya se quedó dentro, entonces este ya fui cambiando prácticamente todo, ya veía otras cosas de otros tipos ... yo estaba impuesto a bailar a la manera de Pablo Serna que era mucho movimiento, mucho, mucho, mucho, mucho movimiento, y el de la mujer era pura teatralidad era puro estarte moviendo como si fueras un dibujo, una escultura y era otra cosa. Yo pienso que ella removi6 tanto y mi sensibilidad la removi6 y me gust6 siempre, nunca la volví a ver, hasta en Julliard me toc6 verla y trabajar con ella, eso es uno de los plus que yo tengo y digo –guau- y me felicité y me dijo cosa muy hermosas y, que son para mí y, que son en mi recuerdo.

Hay un grupo que se llama de *Crown strio* donde trabajo ella, Félix Blaska y Robert Barnett el directos de *Pilobolus*, era el director entonces hicieron una serie de grupos un trio que hicieron muchos trabajos muy representativos en la época de los 80's, 85 al 88, bueno en los 80's representaron muy bien a Estados Unidos e hicieron muchas coreografiadas que sé que se bailan en el *American Ballet Teatre* todavía, la contratan a Martha Clarke, no tiene compañía ella es un coreógrafo "*freelance*" que la llaman, la llamas y hace montajes, producciones, coreografías y es considerada como un genio en estados unidos, yo ni sabía... no sabía ni ingles que iba a saber si la mujer era un genio o no ¿verdad?, entonces ya cuando la vi éste... no pues yo estaba con el

⁴⁶ El coreógrafo Óscar Rodríguez se refiere a la coreografía "Nocturne" que años después fue interpretada Miki Orihara, durante el: Starburst of Dance Gala at Kaatsbaan International Dance Center. (Center 2016)

monstro, con el fenómeno incomprendido, un genio 20 años antes que la situación actual, Martha Clarke así de rimbombante y yo la comprendía muy bien y ella a mí me veía –es que eres idéntico a fulano, eres idéntico y fulano es como si representaras a Félix Blaska –dice- eres idéntico, bailas como él y tienes todo, todo. –Dice- Ahora sé porque él te adora, Félix Blaska te adora-, me dijo ella – o sea la conocí muy bien, así baile una de las piezas de ella, y éste... haber trabajado con ella fue mi mayor galardón.

HT. ¿Cómo creas una coreografía?

OR. Pues cómo, como te acabo de mencionar, pues a través de la un tema digamos, o algo un motivo, pero tiene que haber una introspección de ti tremenda y éste... y ponerte a improvisar y ponerte a crear para la creación para fijar, improvisas, experimentas y experimentas y produces movimiento, en mi caso puedo producir cuatro, cinco, ocho movimientos de algo que me represente lo que yo quiero decir y después exponerlo para preguntarte a ti a alguien que yo invite ¿qué te pareció esto, cuáles son tus impresiones?, para no quedarme yo encerrado en lo que yo estoy viendo, sino en lo que tú estás viendo, porque la coreografía tú la haces pero no sabes lo que estas produciendo y afectando al público es una arte visual entonces yo puedo decir que estoy haciendo esto pero si no lo nota “perengano de tal” y si no estoy conmoviendo es que no está captando nada el espectador y tiene que ir dirigido a un espectador. Entonces se tiene que hacer las pruebas, las pruebas y preguntar y decir ¿esto qué te pareció? ¿Y esto y esto? antes de ponerlo en escena para ver que estas provocando y si estas acertando en lo que tú quieres expresar.

HT. ¿Esa experimentación la haces en ti o con otros?

OR. Yo la hago en mí, yo la he hecho en mí, y luego lo paso a un segundo cuerpo que es el bailarín, si voy a necesitar a otro necesito un cuerpo, bueno ahorita estoy más viejo, evidentemente ocuparía a un cuerpo joven entonces necesitaría hacerlo, pero normalmente yo la he experimentado porque he sido joven, pero ahorita no hago ese tipo de cosas pero para un remontaje por ejemplo, si montara algo, si tendría que conducirlo de alguna manera y mostrarle a lo más que puedas, yo... hacerle, es de esta forma y esto bien de esto, este fragmento está inspirado en una rama, está inspirado en un péndulo, éste está inspirado en una imagen escultórica y esto en una pintura, y cosas así, son muchos elementos para una cosas que tienes que explicarlo.

HT. ¿Cuáles son los elementos más importantes de la coreografía?

OR. Pues para mí el cuerpo humano y la sensibilidad de él, nada más, como básico el cuerpo, el cuerpo y si ya la luz, si no hay luz, ¿qué haces, ni modo que no bailes? esos son secundarios, pero para mí lo principal pos' el cuerpo y las capacidades que el mismo cuerpo tenga de expresar y el control entrenamiento pues, un cuerpo entrenado, un cuerpo hábil, como para una danza teatral para un evento de esos, no puedes agarrar cualquier cuerpo, ¿verdad?, entonces evidentemente ya si es muy meticuloso desde el ojo hasta que ya sería técnico, si te cuelgas de algo una escena pero hasta que no haya una escena, hasta en la calle puede ser una cosa excepcional, no ocupas ni luz más que la luz del día o de la noche, o de la lámpara, pero tiene que estar el cuerpo, yo le voy al cuerpo humano y a lo que él pueda expresar y en las condiciones que él tenga o sea ya si te cuelgas allá, que si te ponen la luz, se usa tanto las imágenes el todo eso verdad... um... luz, un movimiento un sonido y san se acabó, si quieres música hay música, depende de cómo tengan, pero para mí es el cuerpo y la necesidad de expresar.

En lo gran, gran básico a mí las que me conmueven, las coreografías, son precisamente eso las que me conmueven son precisamente eso, donde el cuerpo me haga así sentir lo que me haga sentir ya si se lo deja parte a la iluminación, que bonito espectáculo de luces que también, que buen espectáculo, pero a mí me gusta ver el cuerpo bailar y expresarse.

HT. Tú has hecho proyectos dancísticos

OR. Pues ya hace mucho, pues en 1996 que hice mi proyecto de danza que era o se llamaba *El lugar sin límite* y allí hice varias muestras de coreografía, de muchos ejercicios que ya había tenido, de muchas cosas que traía yo adentro, bueno un poco, porque como repito, de cada una de las cosas tuve que experimentar muchas hasta dejar una, y en cada una de las imágenes tuve que experimentar, si me recuerdas el recortado te puedo crear otra de puro recorte antes de definir lo que definí como coreografía, y muchas ideas y muchas cosas que traía. Sí, hice solamente esa propuesta y lo del *Ave María* y una que otra cosilla, ahí con Lucy Arce hice algo⁴⁷, bailamos juntos pero lo que más me represento o representa es el *Ave María* hice otra cosa de *El lugar sin límite*, ahí experimento pues danza teatro y muchas otras cosas: danza experimental y demás.

HT. ¿Entonces no piensas repetir eso, por qué?

OR. Pues ya no puedo, tengo un negocio que atender, ya ese tiempo se fue. Ojala y se dieran las condiciones para vivir de coreografía, de bailar, pero no se dan las condiciones y es frustrante,

⁴⁷ Lucy arce es una instructora de ballet clásico en la ciudad de Guadalajara. A sido directora del “Joven Ballet de Jalisco” y actualmente es la directora del “Ballet de Cámara de Jalisco”

tienes que hacer otro tipo de cosas, para el nivel que a mí me gusta la coreografía y la concibo es cómo los que salen en la tele, lo que tú ves en los videos, es demasiado, es muy profesional y es un nivel que cuando el bailarín sale en escena junto con el coreógrafo y todo esa cosa y todo ese conjunto de cosas que es vestuario, iluminación tiene que cautivar a la gente de una manera, mi visión es: como me cautivo a mí entonces, que quede la gente prendida como en un sueño, que te quieran volver a ver otra vez y diga –ay, quiero ver otra vez eso que yo vi, aunque sea en video lo vuelvo a ver porque me ha gustado el bailarín y la coreografía y la música y toda, esa imagen de atmosfera que me dio... parecía una pintura, parecía un pedazo de película, parecía esto, entonces la considero, la coreografía, a ese estado de sublimación o de miedo o de horror... –hay cosa tan horrorosa vi. Se vale sí el coreógrafo quiere hacer eso, pues eso tiene, y si la gente quedó asqueada y de ver una cosa tan horrenda y tan espelúznate y cruda, pues el coreógrafo quiso expresar eso, -ay, tiene que respetar y si te provocó eso, pues eso es , digo a lo mejor no es comprendido por cierto tipo de gente, pero es comprendido por otro, entonces el caso es que tiene que llegar al público eso, esas cosas, no vas nada más a moverte gimnásticamente con una música, como un acto de vanidad para una sociedad tapatía del DF o esas cosas y ya cumplí no, para mí es cautivar a cualquier persona que vaya a la escena, de cualquier de la forma que tú quieras, de una forma sutil, de una forma sublime, o de una forma cruda, o de como tu quieras, pero para mí eso, porque para mí me ha cautivado las coreografías que yo te dije de Martha Clarke no lo puedo olvidar todavía, no lo puedo, ya no me impresiona de esa misma manera pero si es un recuerdo muy bonito y a través de ese recuerdo yo te lo puedo reproducir lo que ella bailo por tan bonito que sentí otra coreografía de otra tipa de Morin Fleming cuando yo la vi bailar con una cosa tan sencilla bailando Butho, me conmovió así, hijoles, es como de otra galaxia viene la mujer o de otro mundo, entonces yo pienso, tiene que tener eso, entonces esos son mis cánones a alcanzar, desgraciadamente me es muy difícil, son muy difícil, tiene que haber presupuesto, tiene que haber dinero, tiene que haber lugar éste... video, checar otra vez, checar y el iluminar, y todo cuesta, todo cuesta y nadie te da nada para hacerlo, y no ganas nada, que es lo, pero no ganas nada ¿qué ganas? no ganas nada, el día que hice mi producción no gané nada, yo quise... difícilmente le junte 500 pesos a Felipe, en paz descansa, y a la Miriam, para ahí, para éste... para agradecerles el esfuerzo que hayan trabajado conmigo, o sea, no les puedes ni pagar a los bailarines es indigno, es indigno y cuando tienes no les quieres pagar entonces pos'... eso es desgraciadamente lo que pasa pero aquí, no se en el DF, yo no sé, pero en la ciudad de Nueva

York o en las ciudades grandes, pues evidentemente tienes público y lo hay, inviertes y hay gente y hay ganancia, es una profesión a eso es cuando yo llamo: es una profesión, porque vives de eso, vives aunque no tengas un título, puedes vivir de eso si bailas en un lugar, si bailas inviertes y haces esto y los grupos van creciendo y tienes público y tienes entrada económica y hay lugares donde te aportan –¡ah ¡estás haciendo esto y ¿quién eres? hay te va mi dinero toma para que produzcas, hay te va esto para una producción, yo te pago los gastos de teatro, yo te pago los gastos de cartelón donde quieres aparecer. Hay muchas formas de ayudar al movimiento del arte, el arte está organizado en otros países de otra manera, aquí no, no hay eso, o sea el bailarín coreógrafo tienes que... –bueno ya no soy coreógrafo ahora le voy a dar a 80 chiquillas de ballet clásico que de ahí puedo comer pero de coreografiar no puedes comer, nadie te contrata ni te va a pagar por una coreografía, le pagas al extranjero, al de aquí no, entonces no, no, no, no.

HT. ¿A qué crees que se deba?

OR. Pues cultural, cosa cultural, pues hay muchas cosas, hay muchos intereses personales y ay no, ya ni sé, no sé ya y ni me interesa ya, pero sí, digo, las generaciones que se van formando y que hacen yo creo que deberían de cuidar todos esos... para que la gente siga bailando, porque se forman los bailarines, formas coreógrafos pero donde exponen, conque presupuesto exponen con qué ganas, ¿qué ganas, qué ganas? pues tienes que vivir. No, no puedes cobrar porque es a beneficio de... No puedes cobrar esto porque es quien sabe cuánto, bueno se debe de quitar esa mentalidad y bueno pagar y crear condiciones para que subsistan los bailarines y los coreógrafos -si bailo perengana coreografía sí, pero y los que crean ¿cómo crean? y los cursos están en dólares y en euros, si bueno, alguien del extranjero tú le vas a pagar en dólares. Si viene una maestra cómo la que acaba de venir de Nueva Zelanda, no sé en qué condiciones vendrá pero cobran a nivel alto, los japoneses y hacen Butho acá cobran, cobran mucho dinero y si tú quieres estudiar tienes que pagar un buen dinero, entonces pagas y pagas pero no recibes nada, mi misma educación costó un dineral que yo no pagué afortunadamente, porque pues fui becado por el Julliard Foundation, de los impuestos federales del gobierno de los Estados Unidos, por haber sido talentoso, aquí el Fondo para la Cultura y las Artes (FONCA) en el 89 gané esa beca, presumo que fui el primero que lo ganó aquí de Jalisco, en el 89 a nivel nacional, la beca del Fondo para la Cultura y las Artes, por haber estado allá pero yo ya estaba con mi proyecto en Nueva York entonces yo.. Pero son muchos esfuerzos, ojalá hubieran sido por tantos años el que hubieran dado la beca para estar allá durante tantos años pero nada más fue por un año, todo lo demás me

yo me lo vote por mí y gracias a Julliard a su director y toda la gente de Julliard que creían mucho en mí y en mi maravillosos talento (risas).

Análisis componencial

Los términos de Óscar Rodríguez

Introspección, Improvisación, Experimentación, Motivación, Tema, Cuerpo, Sentir, Expresión, Movimiento, Coreografía, Danza

Esquema paradigmático/ dimensiones de contrastes

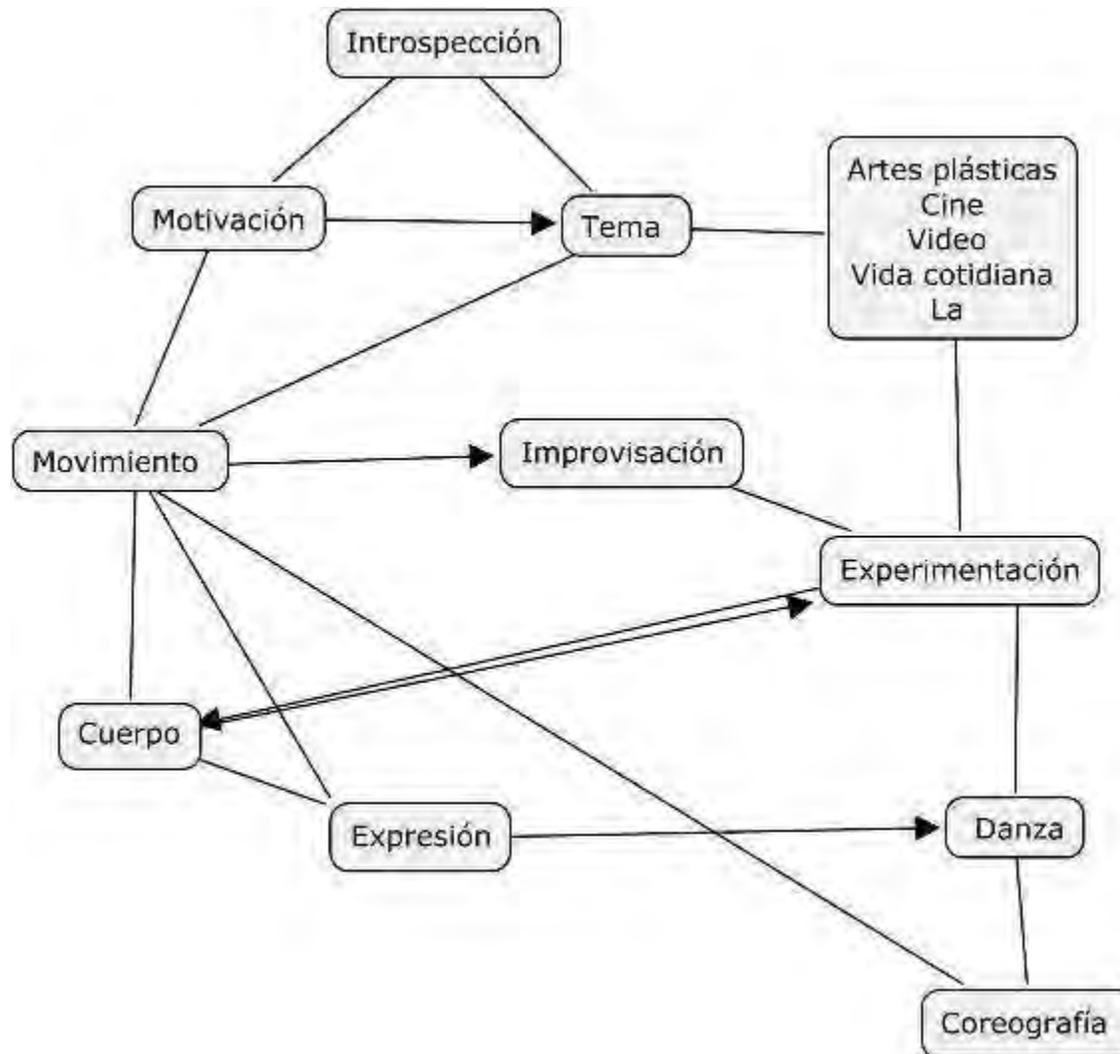
(Oscar Rodríguez - Método de tres momentos para la creación)

Términos	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
	Dinámico	Estático	Acompañado	Solitario	Rítmico	Arrítmico	Artístico	Deforme	Organizado	Desordenado	Estético	Amorfo
Introspección		X		X				X	X			X
Improvisación	X		X		X	X	X			X	X	
Experimentación	X				X		X		X		X	
Motivación	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Tema	X		X		X		X		X		X	
Cuerpo	X		X		X		X				X	
Sentir	X		X		X		X				X	
Expresión		X	X		X		X					
Movimiento	X		X		X		X					
Coreografía	X		X	X	X		X		X		X	
Danza	X		X	X	X		X					

Esquema de relaciones semánticas de los términos del informante Oscar Rodríguez

Término X	Relación Semántica	Término Y	Descripción
Introspección	Es un tipo de	Motivación	Inclusión estricta
Improvisación	Es una razón para lograr	Movimiento	Racional
Experimentación	Es un momento para lograr	Tema	Exclusión
Cuerpo	Es una manera de encontrar	La expresión	Inclusión estricta
Tema	Es una razón para lograr	De qué hablar	Racional
Visual	Es un lugar para lograr	La Plasticidad	Locación por acción
Sonoro	Se usa para lograr (hacer)	Motivación	Función
Motriz	Es una manera de (hacer)	Danza	Finalidad
Coreografía	Es un atributo de	Los elementos de creación	Atribución
Danza	Es un paso para lograr	La coreografía	Secuencial

Reconstrucción de árboles de categorías emergentes Óscar Rodríguez



Entrevista a: Rafael Carlín (RC)

Entrevistador: Héctor Torres Méndez (HT)

Realizada el día: 31 de junio de 2016

Lugar: Set de radio y televisión de la Esc. Preparatoria de Jalisco de la Universidad de Guadalajara

Transcripción: Verbatim

HT. Primero y antes que nada tu nombre:

RC. Rafael carlín

HT. ¿Edad? 42 años

HT ¿Eres originario de?

RC. Guadalajara

HT. ¿Puedes hablarme un poco de ti, tus orígenes?

RC. Sí, bueno, yo soy el penúltimo de una familia de, de seis, mi familia es de los Altos de Jalisco de Arandas, entonces éste, mis padres se conocieron allá pero se vinieron a vivir a Guadalajara, para que mis hermanos nacieron en Arandas y pos' ya me tocó éste, ser ciudadano ya me toco nacer en la ciudad por éste, por azares del destino. Estar aquí en Guadalajara nacer aquí en Guadalajara y pues bueno una familia muy éste, con muchas tradiciones ¿no?, la gente de Arandas pura gente de mucha tradición sobre todo religiosa y muy unida entonces éste, pues, una familia muy unida.

HT. ¿Cómo entraste a la danza? ¿Porque entraste a la danza? ¿Qué te atrapo la danza?

RC. Mira he, creo que todos tenemos un llamado, un llamado en la vida, éste, llamémosle: dones, bendiciones que la vida te da, dios te da, como tú quieras llamarlo, a mí siempre me gusto bailar, siempre, siempre, desde que tengo uso de razón, éste, me encanto bailar, desde que fui muy pequeño era como la chispa de las fiestas, siempre era el niño que le hacían ruedita para verlo bailar por, éste, loco, loco yo creo, creo que ahí empecé con la expresión contemporánea, pues nada más me movía como loco (risas), al escuchar la música ¿no?, éste, ya sabes estos choques eléctricos de luz, y de emoción por moverte y expresar, entonces esto fue desde muy pequeño ¿no?, éste, posteriormente en las diferentes instancias educativas desde la Primaria, Secundaria, Preparatoria yo siempre estuve participando en los eventos artísticos-culturales, sobre todo pues bailando, curiosamente en ese haciendo esa, era , me

mostraba de un manera como más extrovertida, más plena, porque fuera de allí era como un... fui un niño como muy tran... como muy ensimismado, como muy introvertido, pero la danza cómo me perdía, como expresar y cómo que poder decir ,no, quizás he, con el movimiento lo que no podía de la otra (...) fuera de ahí, entonces, éste, yo digo que siempre , siempre tuve como ese gusto, como esa pasión pero ya de una manera más seria en la preparatoria, estaba en la Prepa Seis, de la Universidad de Guadalajara , éste, y ahí tuve un acercamiento con una maestra de danza contemporánea que no me acuerdo de su nombre curiosamente..., éste, y ella me invito me dijo –deberías de ver, de tomar clases de danza contemporánea, tienes muchas aptitudes y , éste, un perfil muy bueno, deberías de ir a... y me manda ahí, a la casa de la danza con la maestra Olivia Díaz y ahí voy yo a preguntarle con miedo y me encuentro con la maestra, y me dice –ah, pues para que vengas a tomar clases desde el principio, veinte tales días con ropa de trabajo y veinte a tomar clases, no, entonces ya voy y , éste, ella no daba las clases de principiantes, las estaba dando Mónica... Mónica, ay, Mónica ¿Calderón?, Mónica Calderón, estaba Mónica Calderón, estaba Beto Ruíz, ¿quién más estaba dando las clases de principiantes? porque ellos ya eran los avanzados de los talleres de capacitación para ejecutantes de danza contemporánea, que así se llamaba, entonces creo que y hasta la maestra Larissa Gonzales también estaba ahí, ya era como de las que ya tenían tiempo, entonces nos daban como entre condicionamiento físico y principios de la técnica Graham, entonces ahí comencé y posteriormente en menos de un año creo que ya empecé a tomar clases ya con la maestra Olivia, lo que ya era técnica Graham que era nivel intermedio con ella empecé ya a tomar clases afortunadamente, también nos daba algo de la técnica Limón, de José Limón, entonces estuve con ella como dos años y medio, pues ya lo que es una manera sistemática de tomar una clase, ¿no? yo siempre he dicho que tuve la fortuna de estar con ella, porque ella, creo que hizo un gran trabajo pedagógico ¿no? en sus talleres logró como pos' como sistematizar todos sus saberes, sus conocimientos que ella también traía, entonces éste, tuve esa fortuna de tener pos' una buena instrucción ¿No? dentro de la técnica del inicio que yo, encantado, me sentí como pez en el agua, y desde ese momento, desde ese momento no he dejado la danza, que fue creo como en el 98, 97, creo que 97 o 98 comencé a ir, creo que desde ese entonces que ya le podemos sumar, no he dejado la danza, claramente pues era lo mío, es lo mío, y éste y ya posteriormente comencé, apareció la maestra Adriana Quinto con el proyecto que, ya venía con un proyecto apoyado para hacer la compañía de danza

contemporánea de la Universidad de Guadalajara, ¿no?, ella ahí aparece empezando a hacer éste proyecto yo voy como a tomar clases y me invita, ¿no? pues me dice - deberías de venirte a tomar las clases. y comienzo a tomar clases y me invita a participar ya pues en la compañía, no? hace como... trae gente ella de México bailarines pos' ya profesionales de mucha trayectoria, algunos también de Guadalajara y digamos que aprendices, no?, digamos con gente joven no' para participar en el proyecto de la compañía, y pues, muy interesante porque de alguna manera estaba bailando ya profesionalmente pero seguía en mi proceso en formación pero ya en un nivel como profesional, entonces digamos que fue como muy rápido, realmente de estar como entrenado hasta ya como bailando profesionalmente, tuve la fortuna ¿no?, de que se dieron eso en ese momento y pues bueno creo también que tuvo una visión interesante la maestra Adriana quinto porque invito a gente de fuera ¿no? como coreógrafos que tenía como en ese momento reconocimiento para armar un programa, un repertorio pues desde Miguel Ángel Palmero, Javier Romero, Marco Antonio Silva, a una gente del extranjero Diana Carter, Isabel Beteta, que también hizo algo por ahí, entonces fue rico por era realmente gente que estaba haciendo la danza y la cuestión coreográfica fue nutrió y pues permitió aprender bastante, entonces estuve ahí con la compañía, ¿Cuánto sería? unos cuatro años o cinco años, y después posteriormente la compañía se divide en dos proyectos que es Anzar y Gineceo, yo me quedo un tiempo con el proyecto Anzar, y de ahí comienzo como... pues rico en el sentido de que había que hacer como yo allá otros roles como empezar a hacer coreografía, como de una manera más lírica, más lúdica como inmediato, como uno ,no, había aprendido con otros coreógrafos con los maestros invitados pues a bailar medio coordinar, entonces pues Anzar fue como es ese espacio que nos permitió en mi caso, desarrollarme y aprender otras áreas del proyecto artístico de una agrupación de danza, también estuve con el proyecto de Anzar... estuve en el 95, 96,97,98 casis tres año y voy a bailar la cd. De México e, bailando un trabajo un solista, pero con una coreografía del Mtro. Francisco Yescas y Laura Rocha los directores de barro rojo, por invitación del maestro Cesar Delgado Martínez, escritor investigador del CNI danza, amigo mío, que normalmente sirve para presentar sus obras o sea invitar a alguien entonces a mí me invito y me invito en ese entonces en la unam por el maestro en paz descansa, Carlos Ocampo, otro investigador y bellísima persona éste, que estaba ahí en la dirección de danza de la Unam, y pues va se hace el show, éste encuentro y estaban las mejores compañías Delfos, contempodanza, barro rojo, la cebra, Rodrigo

Angoitia, éste, pues muchos grupos se presentaron proyectos y yo iba como solista, imagínate con toda la gran éste, todos los grandes proyectos de México ahí voy yo a bailar una obra muy bella muy bonito, de los maestros que se llama “Piensa en mí”, y de ahí veo los proyectos y posteriormente al siguiente día Cesar me invita a un desayuno con la maestra Cecilia Lugo, ella estaba, para no hacerte el cuento largo.

HT. Hazlo largo he.

RC. Lo hago largo (risas)...platicando, yo ya conocía el trabajo éste, el trabajo de la Mtra. Cecilia Lugo, por... ¿no?, estando dentro de la compañía de la Universidad de Guadalajara y con Anzar, tuvimos la oportunidad e ir en varias ocasiones al festival internacional Lila Lopaz, lila López, que es un referente de los más gran trayectoria y con mayor prestigio y pos’ donde ahí se veía casi todo el mundo de la danza de México ¿no? entonces éste, yo ya había tenido la oportunidad de ver el trabajo de la Mtra. Cecilia y me encantaba, y me gusta, me encanta su trabajo, su poética, la técnica, que sigue fusionado dándole valor al movimiento de una manera muy particular y muy poética, entonces éste, ella en ese momento estaba a punto de hacer una audición para un bailarín porque tenía una gira hacia Canadá, Estados Unidos y temporada en México entonces un de sus bailarín se había ido estaba haciendo audiciones para un bailarín, entonces éste, pos’ yo solo le comenté –a mí me encantaría tomar clases con su compañía maestra, en algún momento ¿no? un sueño bailar con su proyecto ¿no?, y me dice –pues si a ti te interesa, yo ya te vi bailar– ¿no? el día anterior ahí en el festival de chopo, –pues si a ti te interesa yo te hago la invitación directamente, pero yo te requiero ver aquí en enero del 98 en la compañía entrenado si es que te interesa, dímelo ahorita para saber que voy a hacer. Y pues yo rápidamente le dije que sí, le dije –yo sí me voy, entonces, éste, estaba bailando con Anzar con éste, con una plaza, como académico en la universidad de Guadalajara y pedí permiso por un año que se convirtieron casi en seis años, pues si no, imagínate pues llegas con un proyecto como era el de la maestra que te habré las puerta de los mejores teatros de México desde Bellas Artes éste, pues giras tuve la oportunidad de viajar a Canadá, Estados Unidos a Europa a Sudamérica éste, pues muy contento ¿no? El reto aparte fue un gran reto, porque si fue como entrar de una manera pues muy fuerte a bailar, no, donde cuándo uno dice quiero bailar quiero bailar ahí de repente decíamos –ay no, ya no quiero bailar quiero descansar, no. De la demanda tan fuerte de la agenda, no, tan fuerte que tenía la compañía de estar haciendo temporadas que en ese entonces yo me acuerdo que las temporadas que hacíamos en la sala

miguel Covarrubias eran a veces de tres meses, jueves, viernes sábado y domingo y a veces y doble función el domingo, no entonces sí, si de repente ir a gira, que si tocaba..., Tuve la fortuna de estar en Alemania en una gira con varias ciudades, en Canadá, en varias ciudades Estados Unidos, en Sudamérica, entonces era llegar y hacer maletas y seguir con la temporada y el montaje y éste, también si eran nacionales es que estábamos en todas, no, en todas pues, no, era éste, de rigor estar en los mejores festivales la compañía entonces pues, descubrí que realmente que tu casa es el escenario, no, no subirte con una dos funciones al mes, o al dos cada dos meses no, no pos' ya tu casa era el escenario, donde entras y ahí entendí lo que era dejar a un lado quizá como el miedo de subirte y más bien encontrarte y dar, empezar a ofrecer, creo que ahí es la etapa donde ya uno, como dices –ya entramos a mi casa no, llegaba a los teatro y a gusto, claro siempre con el nervio de entrar a escena pero donde ya el escenario es tu casa ahí lo entendí ahí lo comprendí, por ese por la presencia que tenía la compañía y de estar bailando, entonces, y pues bueno con una personalidad tan compleja y tan grande como es la maestra, entonces me hizo aprender, confrontarme mucho empezar a, a tener roles pues de bailarín principal- solista, que no era cualquier cosa y la demanda era tremenda, tremenda, o sea, me enseñe también a manejar eso, no se ha rebasado porque éste, el estatus ,no, que de repente sentía como, de la compañía que a mí me exigía como bailarines, entonces tuve que saberlo manejar porque si eso también te, te acaba o lo superas o ahí quedas, tuve como que asimilarlo y dar ese paso afortunado y conocer gente que estaba haciendo la danza, no, estos seis siete años que estuve allá, conocer mucha gente, mucha gente bailarines, maestros, coreógrafos, proyectos, pues todo lo que ofrece y te da la ciudad de México, Fue como un parteaguas en mi carrera, definitivamente y de bailar obras bellísimas, que me encantaban, un amplio programa que me tocó bailar de la maestra, y después posteriormente llega un momento de quiebre, un poquito como de salud y me vine a Guadalajara como convaleciendo por una operación y éste, y de repente fue un momento de reflexión pues si estaba padre, estaba muy contento haciendo cosas profesionalmente maravillosas pero si solo, al final de cuentas estaba solo, no o sea sí solo, era de ya siempre, ya sabes en la parte de que llegábamos de giras y de cualquier lado y ya en el aeropuerto o el camión y de repente llegaban por toda la banda y yo pos' yo solito, tomaba mi taxi o mi camión, en el metro me iba a mi casa a mi departamento y éste, de repente está muy padre pero como que no quiero estar así ahorita, Estaba en un momento muy álgido de mi carrera

pos' como bailarín, y pues me regreso a Guadalajara toma la decisión de regresarme y pues bueno luego con mi familia de alguna manera que era Anzar seguían trabajando, seguían trabajando haciendo su labor, me integro nuevamente, pero ahora me integro como coreógrafo, me invitaron a estar en la dirección artística, y pues estuve trabajando con ellos no ya, éste, esto fue en el 98, 99 esto fue como en el 2002 o más o menos.. 98, 99,2000, 2001, sí como en el 2002, me integro nuevamente con ellos a trabajar, empiezo a hacer como de una manera más seria coreografía éste y también se, se... había como una inquietud como muy particular del proyecto de Anzar de hacer propuestas más experimentales y se invitamos de parte de ellos al maestro Raúl Parrao a trabajar, que fue una experiencia muy grata, al maestro Diego Piñón, no, que su rollo mas ex... mucho más experimental, muy rico entonces yo, éste pues yo me confronte como... bastante, de venir de una línea muy particular muy diferente de la danza, empecé con ellos, y fue como un choque muy fuerte pero muy enriquecedor, muy enriquecedor, o sea, porque si cambio todo el esquema de crear, de ver la danza, el movimiento, éste, y nutrió ¿no? De manera fue muy rico toda esa experiencia de estar trabajando con el proyecto de Anzar, y ya posteriormente tambien hay como una inquietud particular de querer hacer otras cosas, no, no, no, yo no me case con esta danza experimental, que ellos estaban como muy metidos, lo disfrute y aprendí muchísimo todo ese tiempo que estuve, pero no era lo que yo necesita hacer y decir y así como de esa manera hay una necesidad de hacer otra cosas y comienzo como hacer proyectos independientes coreografías insertarme en otro lados en otras cosas y empiezo a presentarme ya nada más como Rafael carlín, y decían -¿cómo le llamamos a tu proyecto a tu agrupación? Y yo -pues no, no sé. Lo pensé en algún momento pero no le encontraba así como que no, no, y como me identificaban un poquitito más por mi nombre, hay el grupo del maestro Rafael carlín el proyecto de maestro Rafael Carlín, entonces dije -Rafael Carlín y Compañía, ¿no? entonces ahí se quedó, entonces eso de Rafael Carlín y compañía fue más o menos desde el 2000... la primera vez que era como Rafael Carlín que lo pongo yo como una premisa aunque estaba todavía trabajando con Anzar que lo llevo al festival de en el 2003 Guillermina Bravo que llevo una obra que era con bailarines invitados, con una obra que sigue todavía en repertorio de mi proyecto: Los Cinco Misterios, llevo esa pieza que es finalista, queda en segundo lugar, la coreografía y desde ahí ya comienza como hacer... proyectos con mi nombre, éste, en el 2005, más o menos, ya dejo Anzar definitivamente, el proyecto, y ya me enfoco a hacer como mi

proyecto totalmente definitivamente, invito más gente al proyecto, pos' ya desde ese entonces pos' ya son 13 años, 13 años de ya estar como trabajando como de manera independiente haciendo mis locura y sumando, no, pues todo esto, todo esto que te lo cuento así rápido, pues es como todo esto lo asimila uno, lo éste, que realmente de ello lo conoce, lo supiste sentir y tenerlo en la medula para después ir sumando de todas estas cosas de todos estos aprendizajes para ahora decirlo, decir algo a través de tus propuestas coreográficos, entonces, ese fue el rico reto, después de todo esto que me había dejado, todos estos maestros, estos proyectos, empezar a decirlo con la suma de todo ello, pos' desde ahí, han hecho ya, me encontrado también en la coreografía una pasión que nunca pensé que nunca iba a tener, pensé que solamente, toda esa pasión enjundia y emoción que tiene uno como bailarín, éste, no iba a nunca encontrar otra otro, otro, otra pasión digamos, de esa manera, pero en la coreografía hújole, también en la creación propia de lo que piensas de lo que sueñas plasmarlo en la forma en la idea y también he encontrado pasión maravillosa, maravillosa, que me encanta me descubro como alguien que le encanta meterse ese laboratorio en experimentar darle forma a las ideas pensamiento, y bueno siempre también concentrado el molde o modelo, que es éste caso es un grupo de bailarines maravillosos, no, maravillosos, siempre he tenido en el proyecto gente, desde gente muy joven que me ha toca formar o compañeros también amigos bailarines que han estado conmigo mucho tiempo, que también han ido y han regresado y vuelta y regresado, no hemos encontrado y tambien hemos ahí jugando y experimentado, explorado con los procesos creativos, pues bueno ahorita no sé, la compañía tiene aproximadamente ahorita unas 12, 13 ,14 piezas coreográficos, desde formatos grandes hasta piezas cortitas, he invitado algunos coreógrafos al proyecto, para que sumen también, renueven el lenguaje, al maestro Jorge Chanona, al maestro Víctor Ruíz, coreógrafos tambien de la agrupación, el maestro enrique González, bailarines de la compañía López, que han tenido también una plataforma no solo expresarse de bailar sino también de crear.

HT. ¿Cómo aprendiste la coreografía? ¿Cómo se te dio eso de la coreografía?

RF. Mira indiscutiblemente yo creo cómo te comentaba a sido por los coreógrafos con los que trabaje, he sido muy curioso siempre y muy inquieto muy observador desde como estructurar las clases, eso es como un planteamiento coreográfico como estructúralas como moverlas siempre fui muy curioso de observar, la observación, cómo se componía, como se estructuraba, y pues bueno trabajar también con estos coreógrafos, recuerdo muy bien desde

el maestro Miguel Ángel Palmeros, que tenía una forma maravilloso de crear el movimiento y hacer desarrollo del propio movimiento, la composición, el manejo grupal el manejo desde los solistas, como movía la gente un calidoscopio de movimiento, entonces los coreógrafos con los que tuve la posibilidad de trabajar que eran buenos coreógrafos el maestro Javier romero jugaba con una cuestión muy teatral, en el trabajo con el solista, la idea, éste, el manejo del aspecto teatral, ¿no?, la acción no tanto en el movimiento y, también la composición, en las formas, la utilización de cosas escénicas, desde el vestuario mismo, los objetos, entonces tú te vas dando... yo me iba dando cuenta de que todo tenía un... todo comunicaba, todo decía, en la escena, no solo el propio cuerpo en el movimiento, sino el gesto, la acción, la contención, o sea me empecé a dar cuenta que todo expresaba y decía y comunicaba, no solo el divertimento de la acción en el movimiento, entonces, pues todo eso a mí me empezó como a quedar ahí en el inconsciente, pues en se momento yo estaba disfrutando mi etapa como bailarín,¿no? ahí como que se quedaban ahí en el inconsciente ¿no? todo ese aprendizaje de ver como componían los maestro, como movían a los bailarines, como resolvían cosas, que querían decir, entonces éste, y como exploraban y a veces esa exploraciones no funcionaban no quedaban y otras sí, entonces, todo eso como que se fue registrando en mi subconsciente y éste, después fue como a aparecer cuando tenía que hacerlo, te digo, me quedo con esos maestros. O como, también recuerdo mucho con el maestro Marco Antonio Silva, que también era así como muy arrojado para el movimiento de composición de *parnear* de tener contacto con el bailarín, éste, la forma que el componía se me hacía muy interesante planos escenográfico que eran los propio bailarines servían de escenografía de alguna manera, dándole como voz al solista apoyando el gesto la acción éste utilización del texto no, de ahí éste creo que fue alguno de los primeros que nos hizo escribir cosas personales para ir construyendo el movimiento, entonces desde ahí fue algo que para mí sigo hasta la fecha sigo como retomando, ¿no?, escribir pensamiento, ideas del tema, para poder componer y que el bailarín también cree su propio movimiento, amén de que también el coreógrafo va a ponerle movimiento que él quiere o ahí pensó o el idealizó, ese fue una éste, de las cosas que me quedaron ¿no? y bueno también pues bueno.

Con la maestra Cecilia que también tiene una plasticidad no? una poética también para componer, para hacer coreografía aprendí bien mucho de ella, éste, cualidades del movimiento, éste, la parte también emotiva la parte interpretativa , no? que también le da la

cualidad y calidad al movimiento entonces ahí también aprendí esa parte del movimiento ¿no? abordando la cuestión emotiva, también trabajé con ella textos ¿no?, textos y hablados, también fue una de las veces me tocó hablar decir algo de textos hablados, hubo un proyecto en particular con el poeta Óscar Oliva, que se llama el proyecto “Espejo de lince”, hablaba sobre... en ese momento lo que ocurría en Chiapas, el movimiento Zapatista y él hizo una poesía maravillosa, y ahí estuvimos estudiando varias poesías para crear como estas ideas, estas imágenes y fue maravilloso, fue maravilloso darle como movimiento a la poesía, yo hasta la fecha digo que la poesía y la danza contemporánea creo que es el vínculo perfecto y maravilloso, la poesía pues, habla de metáforas y la danza ¿qué es?, son metáforas totalmente, la danza contemporánea que es como una acción, puede decirnos la contención, el amor, la liberación entonces pues hasta la fecha yo utilizando para mí para mis procesos creativos ¿no? A veces recurro mucho a la poesías ¿no?, poesía que para el tema se presta y leo mucho y de ahí me ayuda mucho para descubrir y hacer imágenes, crear imágenes y entonces aprendí de ahí guardo mucho esa... ee, ese aprendizaje que sigo utilizando ahorita para mí, para mis procesos creativos, la cuestión de la utilización de la literatura y de la poesía que me dan muchas imágenes.

Y después algo que también me quedo como muy particular fue el trabajo con el maestro Raúl Parrao, que fue como una , una locura, una locura terrible, yo decía -¿qué es esto?, ¿no?, trabajaba mucha como... con también con las imágenes, deconstruirlas ¿no?, decía - a ver tú, esta pintura ¿no? éste cuadro ¿cómo lo ves? ¿no? o sea , y dale, a ver dale vida a ese cuadro, - ¿pero cómo o sea? ¿Tú que sientes?, la textura, el gesto y de repente claro se iba como a expresiones de cuadro como el cubismo el impresionismo, cuestiones literales, entonces tú ¿cómo le dabas... como? A la forma. me acuerdo mucho su trabajo como una cuadro de Picasso del cubismo a la gestualidad de des... descontextualizar una forma concreta a la abstracción, entonces era una locura maravillosa increíble como éste veíamos ya sea un cuadro del renacimiento, que es: el cuerpo, la belleza, es como un expresión, cómo de un de repente te vas al cubismo y al impresionismo y como... o sea... pues claro que, no, o sea, velo y deconstruye la forma literal, entonces estaba muy rico fue bien interesante, pues meterse en esa locura, yo, yo en esa locura, yo decía que es esto ¿no? O sea, haaaaaa, te cambia el pensamiento, te cambia el pensamiento, o sea de tener una línea de pensamiento que se estructura,... bueno yo me acuerdo que me decía - ya deja de ser un príncipe Rafael, No, o sea

no, o sea, ya, o sea. Y a mí me daba mucha risa, pues claro porque pues uno en el transcurso de la vida pues no, siempre mi entrenamiento fue con contemporáneo y mucho ballet, mucho, mucho, mucho ballet, éste, desde la compañía de la universidad nos daban ballet, que tuvimos un maestro maravilloso que lo mencionan, el maestro Philip Bemish que ¿no? vino a Guadalajara, cayo por acá ¿no? de esos maestros que a veces caen y éste, con un trabajo bien riguroso que él llamaba barra al piso, que era como una conjunción de yoga, de Pilates, maravilloso, y clases de ballet ¿no? que nos metían hasta el tuétano, increíbles y después también en México mucho ballet. pues todo esto, ose había un código en el cuerpo en la forma entonces de repente abstraer el... y hacer otras cosas pos' cómo ¿no?, si el cuerpo esta tan codificado ¿no? esta como tan adiestrado, entonces, no, olvídate, tan... desaprnde suelta eso ya, no, olvídale, olvídale ya, o sea recupera tu cuerpo natural, entonces ¿pues cómo es eso? entonces éste, pues bueno también fue muy interesante, y aprendí también esta forma de deconstruir la forma ¿no? de entrar como en esta locura, pero una locura bien pensada, bien dirigida para llegar a algo, entonces eso también me sirvió muchísimo est... de esta experiencia con el maestro Parrao.

Y también otro que también fue como un parteaguas el maestro Diego Piñón, que también fue una aventura uf, brutal ¿no?, porque era , pues él daba, el titula su trabajo que es: danza ritual Butho mexicano ¿no? imagínate o sea, yo tuve la oportunidad clases de danza butho la primera vez estando en México nos dan una beca de México para estudia tomar un taller con el maestro, en paz descanse, kamoro bushi ¿no? entonces yo tambien desde aquel entonces me toca...ya casi para venirme tomar un curso con el maestro Po, también yo no entendía nada ¿no? o sea, no entendía nada, éste, era de... camina y bórrate, no solamente camina y no pienses en nada, ¿no?, ni en el presente ni en el pasado tarta de sentir tu interior ¿no? y camina o éste , mira tu compañero trata de encontrar algo de el en ti ¿no? y éste, y éste, cosas ¿no? que ya no entendía en ese momento ¿no?, y yo venía de, del virtuosismo del movimiento, de la pasión, de esta parte maravillosa ¿no?, de la técnica y del movimiento, entonces termina con retrospección, yo no sentía nada, pero fue una experiencia muy fuerte, que algo quedo, lo suelto y ahora con el maestro Diego Piñón pues fue ya, pues fue comulgas con una persona que es mexicana, que también él tuvo un experiencia muy fuerte de entrenamiento en Japón con los maestros de la primero línea de, de la danza Butho pero pues hablamos el mismo idioma... idioma, ¿no? Por eso le hablaba ayer de un rollo de ritual de Butho mexicana, era

encontrar la oscuridad ¿no? de tu danza, o la luz, o la oscuridad ¿no? que es la danza Butho viene, viene de ahí. entonces fueron como procesos, experiencias bien fuertes, trabaje con el casi como dos años de trabajo dos años, con el muy fuerte desde una asesoría para un proyecto que en un principio se llamó Roca después quedo en Rito ¿no? éste, era una locura, era una locura de olvidarte de todo, la técnica y enfocar tu esencia ¿no? para moverte, expresar he, descubrí desde tus memorias ¿no? desde tus memorias corporales, desde... ancestrales , déjate tu desde la infancia ¿no? y pues el maestro es un gran investigador y un gran pedagogo que tenía mucho tiempo haciéndolo se volvía como una afición como terapéutica ¿no? para poder expresar que te duele, que, ¿qué vacíos tienes?, ¿qué abandonos tuviste o has tenido? , ¿Qué apegos tienes? ¿Qué apegos no tienes? ¿Qué has amado que no has amado? ¿Qué odias que amas?, uf unas cosas fortísimas he fortísimas, hasta un rollo terapéutico, gestal no, no, no mucha gente le entra ahí porque te confrontas, ¿tú quién eres?, ¿qué te duele? ¿Porque te pasa esto? ¿no? digo fueron de cosas terapéuticas, no sí, te lo juro que es de las veces que yo he llorado, llorado y reído como loco, llorado y reído así como enajenado, después de ahí dices –yo ya no quiero bailar, yo ya no quiero bailar, porque te tocas tan adentro y hay como otra necesidad que, pero entonces lo padre es que: ahora vamos a decirlo, ¿cómo vamos a decirlo? y viene una verdad viene una verdad de honestidad de... de decirlo ¿no? o sea ahora quedarte en tu interior ¿no? de plasmarlo hijoles es... algo que también me marco, bien bonito hijoles por eso digo que hay maestros que te marcan definitivamente ¿no? en tu vida en tu vida y éste encontré éste otro motivo heee interno he... de la danza entonces igual imagínate que locura yo con todas estas ¿no? hijoles entonces ahora en mi... en mi trabajo ¿no? de él aprendí eso, esa forma de componer de no pensar en movimiento, no pensar en pasos, no pensar en una estructura tan ortodoxo de la compasión, que se dé el cuerpo tiene una plasticidad una emoción tiene una verdad y eso es una belleza, belleza desde la parte lúdica hasta la parte grotesca, entonces también en momentos míos me quedo con ese aprendizaje de componer a partir de cómo te sientes a partir del tema y de la idea y que bueno no cualquiera es difícil jalar a bailarines para que entren en ese procesos entonces yo tengo que meterlos ¿no? hacer dinámicas didácticas pa' que después ellos lo, lo, lo hagan lo digan y pues no es fácil, porque es como un entrenamiento, fuerte muy riguroso y tiene que entregarte yy... Éste y a veces en piezas coreográficas que yo quiero tocar y hablar como desde esa parte del no movimiento a veces me cuesta ¿no? digo y tengo entonces que

decir darles un entrenamiento físico mucho más específico para eso, normalmente en la compañía hacemos clases de técnica, algunos momentos sí me detengo y hago como unos presos de exploración pero si digo -hijos me hace falta más. A veces yo les pido eso otro, y a veces no tiene de dónde agarrarse ¿no? , yo los viví y me conecto porque ya son cosas con las que te conectas, te quedaron, como yo digo, te quedaron tan impregnados en cada parte de tu piel que acuden cuando las necesitas, así como estiras la pierna, rotar, jalar, entonces éste, hablando de lo que me preguntabas creo que son de las formas que aprendí para componer ¿no? Ir al interior, de explorar y digamos una maravilla es una delicia no necesito hacer más, no necesito hacer grandes despliegues técnicos, pero bueno yo a veces me pregunto ¿para dejar todo eso?, y aventarte, y decir que tengo una verdad y que exprese que, y diga, pues es una reto, es un reto...y es también... todo está en todo para que se diga algo a partir de ahí.

HT. ¿Cómo creas una coreografía?

RF. ¿cómo creo una coreografía?, pues mira éste, primero surge por un gusto, una necesidad, hee una inquietud, a partir de ahí comienza una idea, un pensamiento, a partir de ese pensamiento comienza una estructuración, ¿no? una estructuración de un laboratorio, para poder –como lo voy a decir a mí me sucede mucho que empiezo a... , me da por escribir, ¿no? o sea, que si es en un alguno momentos han sido como temas, retomo temas universales que han sido desde el deseo, o hablar de Adán el primer hombre sobre la tierra, o hablar sobre los sueños, o hablar sobre una un concepto filosófico: un ritual, como ejemplo esta pieza *Los Cinco Misterios, Los Cinco Misterios*, éste.

A mí me regalaron una fotografía, Fernando Torricos, fotógrafo que estaba en una época, entro por aquí aunque no sé dónde está, entonces un día viendo que nos mostraba fotografías de nosotros bailando, había una foto en su estudio que eran cinco mujeres que estaban en el novenario, en una puerta y me encanto, me impacto, así de –Ay- dije –me gusta esa foto, y después me la regalo, me hizo una foto grande y me la regalo. Yo la enmarque estaba en mi casa, de mi madre, porque yo para eso estaba aquí (inaudible) y me fui a México y regresé y esa foto siempre estuvo ahí, siempre me gusto, entonces pues ¿que vino?, esa imagen, y tuve que ponerme a investigar que tanto sabía del tema, lo que se dice técnicamente problematizar el tema ¿no? ¿Qué tanto sabía yo del tema? entonces pues sabía lo inmediato ¿no? Cuando alguien fallece ¿no? se reza el novenario, hay un novenario donde se rezan los cinco misterios, éste ¿qué significaba todo eso? entonces me puse a investigar el tema, entonces fue como te

digo: hacer como una estructura, hacer los personajes que quería tenerlos, esa imagen, una imagen de mujeres éste, con volumen ¿no? Con unos rebosos que se tapan el rostro, nada más se les veía la cara y éste, entonces ya tenía imágenes para mi coreografía, como los iba a mover ¿no? O sea, decía – ¿de dónde viene a dónde van, estos personajes?, entonces yo decía –pues van a rezar con el cuerpo presente ¿no? Entonces vienen a éste ritual yo decía éste ritual que la mujer vive frente a la muerte, y ¿cómo darle movimiento? Pues desde las acciones, partían desde las acciones, desde el caminar desde el gesto de persignarse desde el gesto de eee de cantar de orar, entonces todo esto que te comentaba anteriormente de los maestros con lo que he trabajado me servía como como forma de construcción cada una ¿no? desde la forma más ortodoxo hasta la forma más experimental, entonces como lo que tenían pos’ todos estas formas de componer desde la línea ¿no? Desde la forma muy lineal del cuerpo, desde el movimiento hasta la deconstrucción y era un súper reto claro tenía que recurrir a intérpretes brutales para que yo ¿no? En un proceso rápido de creación coreográfica, me entendiera y me entrara, y tuve la fortuna de que tuve grandes intérpretes y pudieron desde hacer despliegues de movimiento técnico: giros, piruetas, en la composición, hasta cuestiones muy intros, introspectivas ¿no? Y desde usar la voz y el llanto porque decía –yo quiero escuchar a las plañideras ¿no? , aquí, entonces a había que ponerlas a medio cantar y que ese canto fuera un llanto, entonces pues la idea es esa y desde el pensamiento estructura la forma en que le vamos a plantear la coreografía como voy a mover a la gente, hablamos como de un momento en particular digamos que nunca he tomado una metodología específica ¿no? O sea, porque también digamos que todo ha sido el aprendizaje alumno maestro de una manera éste, lírica ¿no?de una manera de escribir de una manera de éste, he registrarlo que muchas veces ahh, nos ha faltado quizás para las formas y estructurar y componer, entonces ha sido como de una manera de lo que ha quedado en mi aprendizaje con los maestros.

HT. Pero tenemos tres elementos muy claramente definidos: surge una idea, una motivación, de la cual se desprende un tema, del cual obviamente te va dar para investigar y saber más de él, y sobre de ello vas a empezar a estructurar de una manera posiblemente ortodoxo o flexible, según la condición del tema, pero ¿después que haces?

RC. ¿Después que hago? éste, pues hora sigue, pongo en... pongo al servicio del proceso creativo, éste, que parte, que parte de cada una necesito para decir lo que tengo que expresar y comunicar, y como lo quiero decir, no o sea, para aquí yo quiero hacer ¿no?... vamos a...

hablamos de la... de una cuestión intempestiva del movimiento, de agua, del movimiento del mar vamos a hacer como aquí quiero que haya movimiento virtuoso del cuerpo entonces hago... recurro a técnicas ¿no? de entrenamiento del formas del movimiento que ya sean desde estructuras fijas hasta formas de composición, que como te decía, para saber de la cuestión literal de escribir una poesía sobre el mar, ok, un trabajo de grupo –ok chicos vamos a escribir sobre del mar, y es un mar ¿para ti que significa el mar? ¿No? Puede ser de una manera metafórica o literal, nos ponemos a escribir ¿no? el mar ¿no? que vine y va y revienta y golpea las piedras y no y surge, abajo, no ok, ahora eso tu como esas palabras me las puedes decir con el cuerpo, ¿no? no el mar va y sube y baja y revienta y cae ¿no? se hace una frase de movimiento ok, ok vamos a darle variación ¿no? al tema ¿no? ¿Cómo lo podríamos hacer en el piso? haber entonces, el mar no ¿no? desde abajo en el piso el mar viene y va y revienta hay una frase diferente estando arriba ves, entonces viene la composición a través del texto, a través de un movimiento y viene como, como, como con él, entonces ¿si esto lo hacemos dos personajes abajo y dos personajes arriba? ¿No? al mismo tiempo se sucede cuando es de un canon, ¿no? una estructura ortodoxa digamos ¿no? de composición.

HT. ¿Cómo sabes con cual tipo de música?

RC. La utilización de la música hójole, ese todo ese es todo otro tema ¿no? como... como lo quiero decir ¿no? si quiero yo utilizar éste, un ambiente sonoro, un ambiente sonoro precisamente como una pieza musical ya sea una composición o ya de autor éste, mmmm, con lo quiero plantear, yo a veces digo ¿no?, -quiero una pieza que, que invite como al goce, como al disfrute ¿no? desde inmediato, desde que escuchamos la música ,uf, que placer una pieza que voy a utilizar música clásica ¿no? y sé, lo hago con todo conocimiento porque la música va a tener un impacto y quizá la música va estar acompañada o viceversa del movimiento, no, voy componer a partir también la frase y de la composición musical, que muchas veces lo he hecho, o sea, métricamente lo compongo con la música, uno dos tres, o depende de la música como esté, estructurado de la música, muchas veces digo -no, hoy quiero como experimentar y jugar y voy a usar la sonoridad para el cuerpo y la voz para el mar. aaaaaaaah ssshhh ah.

O sea, como lo quiero hacer, o sea yo ya... como lo quiero hacer, jugar y hacerlo más experimentar y poner a explorar ¿no? al cuerpo en su expresión, o no, quiero utilizar éste, la música, la bella música que tenemos Bach o de Beethoven o de los muy conocidos y famosos que tenemos Philip Glass a Michel Nyaman, éste pero bueno infinidad de músicas. eso ya es

como el creador qué y cómo lo quiere decir, como lo quiere decir, y con qué herramientas tienes y para decirlo, ¿qué herramientas tienes y conoces?, si tus herramientas son muy pobres y pues nada más conociste eso pues eso es lo que vas a decir pero vuelvo los mismo tengo la fortuna de trabajar con gente tan diversa que a veces digo como lo voy a decir no sea u cono lo quiero decir y por eso a veces si he jugado, en silencio con la sonoridad de la voz o compongo...

las últimas veces trabajar con un chico autor, no, que compone música muy talentoso y pues ahora viene con mi idea, de decirla para que el la plasme, si quiero cuerdas, aquí necesito curdas, aquí percusiones o aquí necesito alientos, porque la pieza es algo así como muy etéreo muy ... ha ok, sintetizador que no sea un instrumento clásico, que suene así como viseras revolcándose o sintetizadores, así de ¡sssha!, que nos dé ganas como de vomitar que nos ponga en caos, no o aquí necesito un piano, o sea, pianísimo así que apenas se escuchen las notas pam pam, pi, pam, o sea , bueno aquí viene la parte del como lo voy a decir.

Análisis componencial

Los términos de Rafael Carlín

Idea, motivación, tema, investigación, estructura, experimentar, flexible, exploración, búsquedas, improvisación, deconstrucción, ortodoxo, línea del cuerpo, virtuosismo, lenguaje, decir, expresión, movimiento, sentir, danza, coreografía.

Esquema paradigmático/ dimensiones de contrastes

(Rafael Carlín - Método alternativas ortodoxas y flexibles)

Términos	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
	Dinámico	Estático	Acompañado	Solitario	Rítmico	Arrítmico	Artístico	Deforme	Organizado	Desordenado	Estético	Amorfo
Idea	X			X			X		X		X	
Motivación	X		X		X	X	X		X			X
Tema		X	X	X	X	X	X		X		X	
Investigación		X	X	X		X		X	X			X
Estructura	X	X	X	X	X		X		X		X	
Experimentar	X		X		X		X				X	
Flexible	X		X		X		X				X	
Exploración	X		X		X		X					
Búsquedas	X		X		X		X					
Improvisación	X		X	X	X		X		X		X	

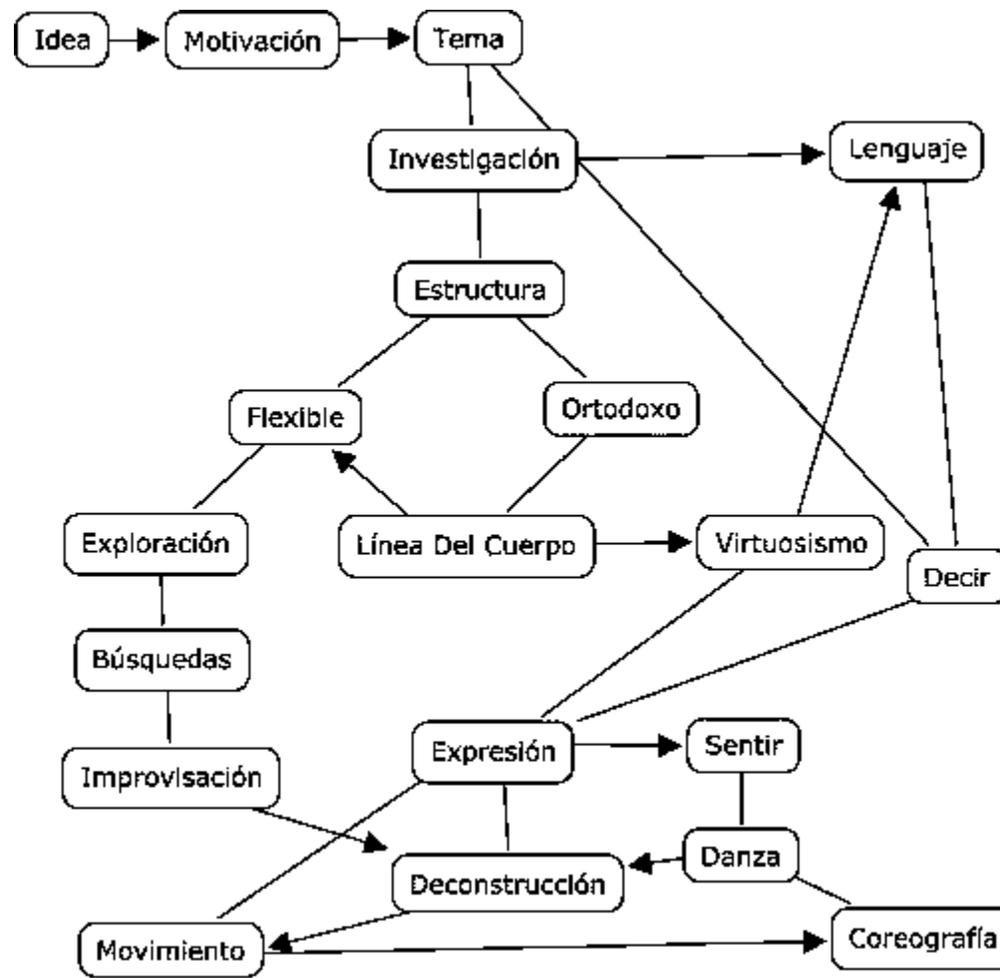
Deconstrucción	X		X	X	X		X		X		X	X
Ortodoxo		X	X	X	X		X		X		X	
Línea del cuerpo,		X		X	X		X		X		X	
Virtuosismo		X	X	X	X		X		X		X	
Lenguaje	X		X	X	X		X	X	X		X	
Decir	X		X	X	X		X	X	X		X	
Expresión	X		X	X	X		X	X		X	X	
Movimiento	X			X	X		X	X	X		X	
Sentir	X			X		X	X	X		X	X	
Danza	X		X		X		X		X			
Coreografía	X	X	X	X	X		X		X		X	

Esquema de relaciones semánticas de los términos del informante Rafael Carlin

Término X	Relación Semántica	Término Y	Descripción
Idea	Es un tipo de	Motivación	Inclusión estricta
Motivación	Es una razón para lograr	Tema	Inclusión estricta
Tema	Es un momento para lograr	Investigación	Racional
Investigación	Es una manera de encontrar	Estructura	Inclusión estricta
Estructura	Es una razón para lograr	Experimentar	Racional
Experimentar	Es un lugar para lograr	Flexible	Locación por acción
Flexible,	Se usa para lograr (hacer)	Exploración	Función
Exploración	Es una manera de (hacer)	Búsquedas	Finalidad
Búsquedas	Es un atributo de	Improvisación	Atribución
Improvisación	Es un paso para lograr	Deconstrucción	Secuencial
Deconstrucción	Genera	La coreografía,	Finalidad

La coreografía	Permite ser	Ortodoxo	Inclusión
Ortodoxo	Es una manera de encontrar	Línea del cuerpo	Locación por acción
Línea del cuerpo	Manifiesta	Virtuosismo	Locación por acción
Virtuosismo	En una manera de	Lenguaje	Secuencial
Lenguaje	Es la manera de	Decir	Racional
Decir	Es consecuencia de	Expresión	Racional
Expresión	Razón para lograr	Movimiento	Locación por acción
Movimiento	Es un lugar para	Sentir	Inclusión estricta
Sentir	Es un atributo	Danza	Secuencial
Danza	Es un paso para lograr	Coreografía	Finalidad

Reconstrucción de árboles de categorías emergentes Rafael Carlín



Anexo 2 Instrumentos de recolección de datos

Preguntas base de la entrevista para los coreógrafos (Elicitación etnográfica, modelo de James Spradley)

¿Puedes hablarme un poco de ti, tus orígenes?

¿Fue un rompimiento muy abrupto o cómo fue?

¿Cómo te atrapo la danza que fue lo que te atrapo de ella?

¿Cómo fue tu inicio en la danza y como te desarrollaste en ella?

¿Qué fue lo primero que estudiaste de la danza?

¿Y cuál fue tu primera técnica?

¿Tus proyectos dancísticos?

Sí aprendiste a hacer coreografía viendo de tus maestros o por intuición incluso, ¿quiénes fueron tus maestros?, ¿de quién aprendiste?

¿Cómo creas una coreografía?

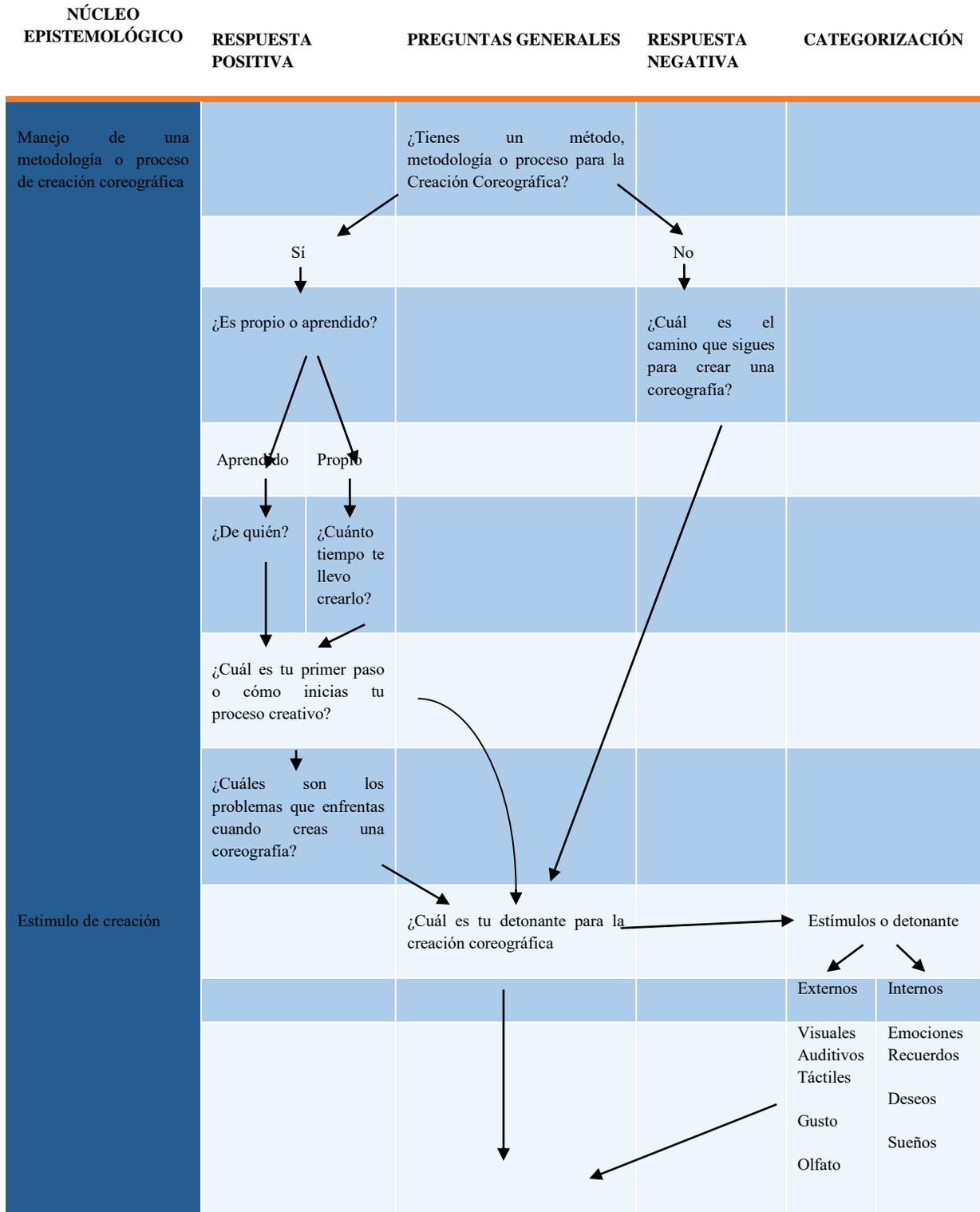
¿Cómo te inspiras para hacer una coreografía? ¿Cuál es el detonante? o ¿Cómo sucede eso?

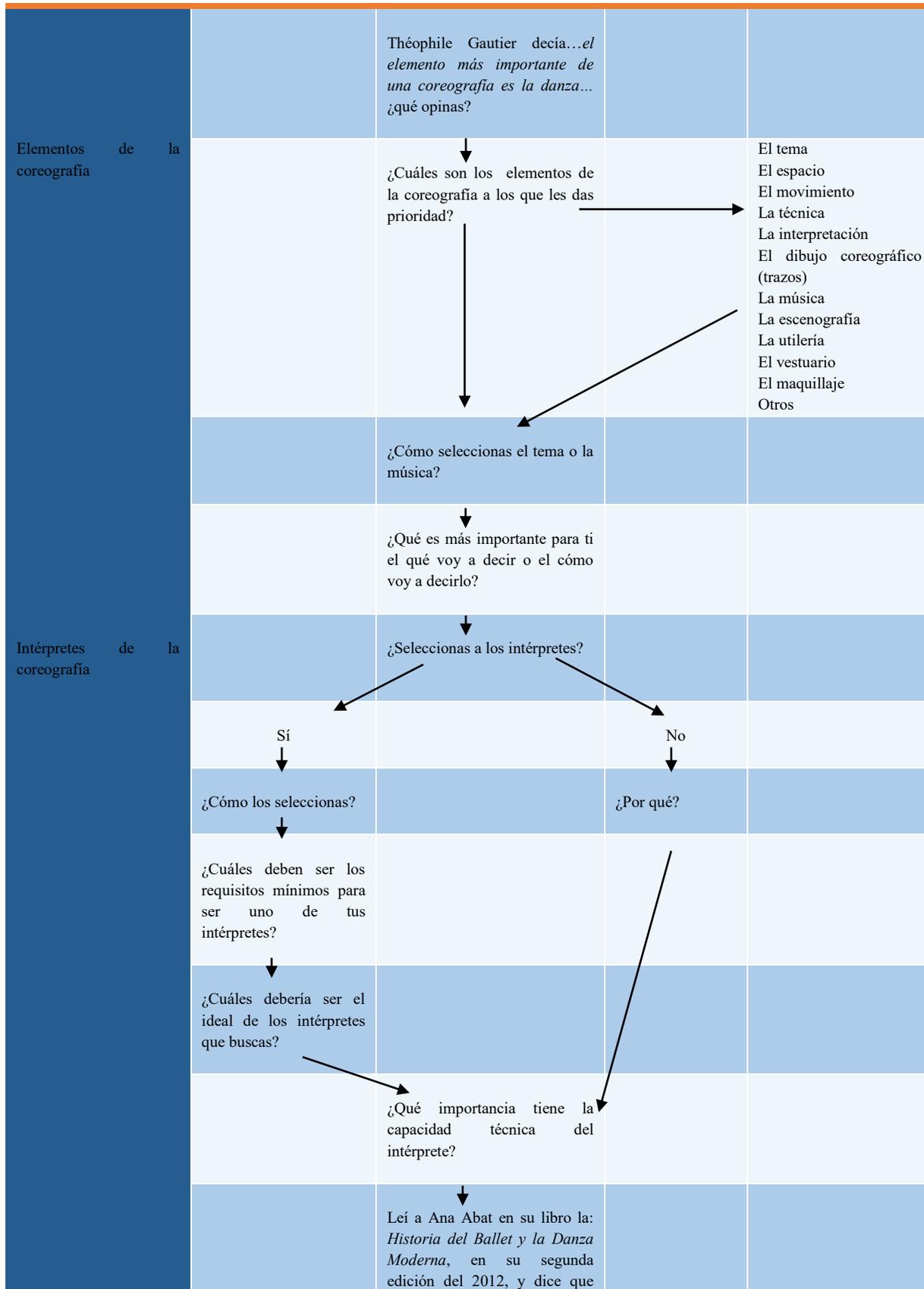
¿Entonces tus propuesta de inicio siempre diferentes o ya tienes una manera de trabajar?

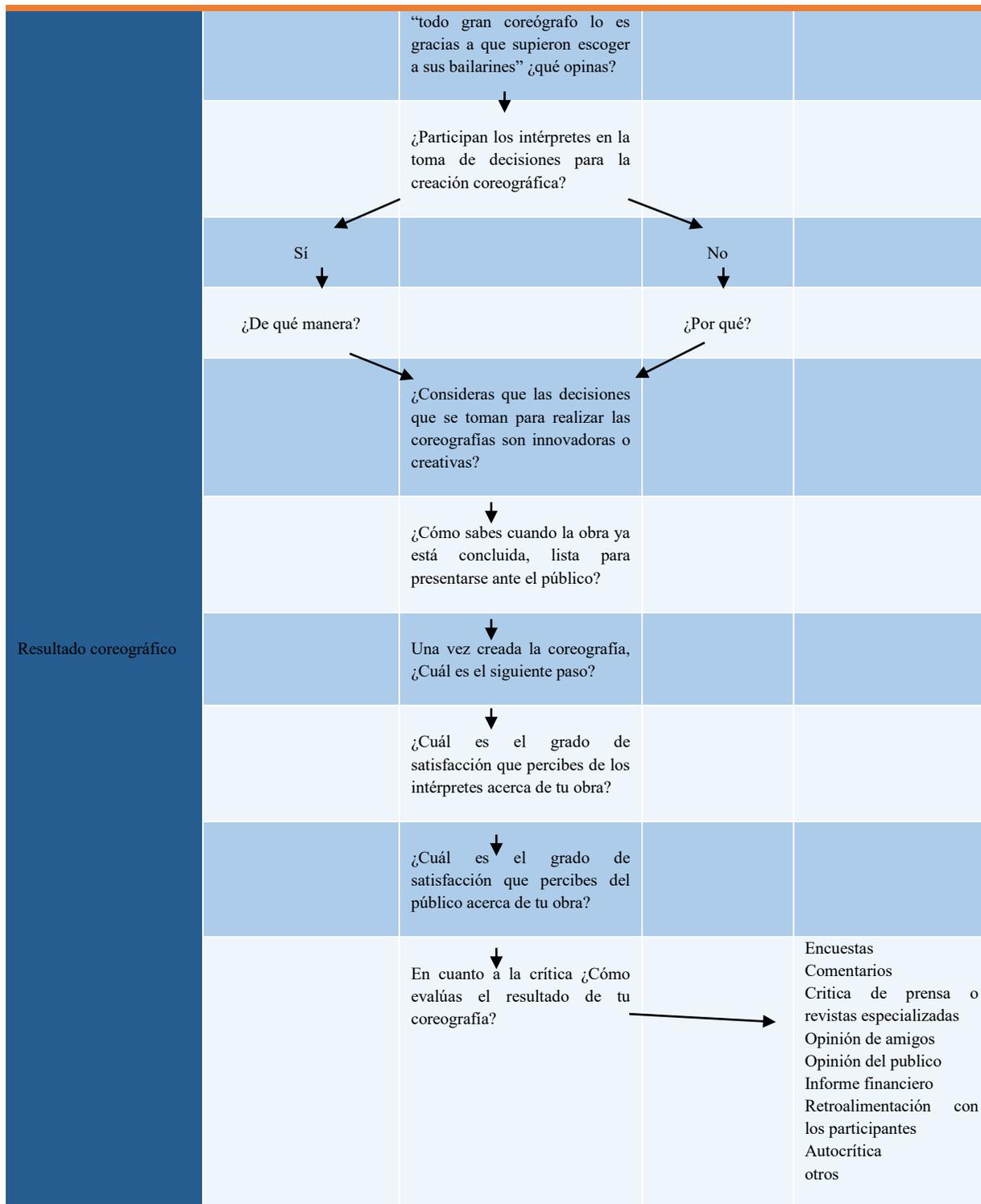
¿Cuáles son para ti los elementos más importantes de la coreografía?

Modelo de Algoritmo: Guía de posible ruta para la entrevista de los coreógrafos

Coreógrafo:







Encuesta del Modelo Algoritmo aplicada al Coreógrafo Antonio González

Día 12 de diciembre 2015

P. ¿Tienes un método, metodología o proceso para la Creación Coreográfica?

G. recientemente, hablo de años descubrí que sí, pero yo pensaba que no, pero si la respuesta es sí.

P. ¿Es propio o aprendido?

G. yo creo que es algo construido con herramientas propias y herramientas aprendidas, o es un método puro.

P. donde lo aprendiste o ¿Cuánto tiempo te llevo crearlo?

G. primero tome herramientas que vi en coreógrafos con los que tuve la oportunidad de trabajar, más herramientas de coreógrafos que tuve la oportunidad de ver trabajar, sin yo tener que trabajar con ellos, algunas deducciones viendo espectáculos, y cosas que fui descubriendo en el camino, diríamos que aprox. 20 años para llegar a esta conclusión.

P. Cuáles son los problemas que enfrentas.

G. El primero es tener claro si tengo un propósito de comunicación o si solo quiero hacer a algo divertido, visual, que permita el mero placer estético del movimiento para la danza, o siempre suena a un conflicto saber si quiero abordar un tema que pica al mundo o solo quiero generar algo... ese es el primer conflicto, y el segundo es por dónde empezar.

P. ¿Y por dónde empezar?

G. Se volvió un método, un sistema, una forma, una herramienta personal empezar por la música; aunque no siempre es así. Pero casi de manera general por allí empiezo.

P. ¿Cuál es tu detonante para la creación coreográfica?

G. Casi siempre es una imagen, ni siquiera es un concepto, ni un tema, es una imagen: de una persona moviéndose, (éste) una fotografía o una imagen auditiva o una palabra, o el recuerdo de algún suceso pero la manera muy, muy concreta como ver una postal, siempre el detonando es como una imagen flash, muy breve, y a partir de allí hago toda una lucubración.

Estímulos o detonante: Externos, Internos y Visuales-Auditivos.

P. Théophile Gautier decía...el elemento más importante de una coreografía es la danza... ¿qué opinas?

G. Claro porque la danza es ante todo movimiento, si no hay danza no hay danza, así de sencillo, para que haya danza tiene que haber danza.

P. ¿Entonces los elementos que adornan la danza?

G. Son adornos, son complementos, refuerzan, dan contexto, armonizan. Si esto suple a la danza entonces ya no es danza.

P. ¿Cuáles son los elementos de la coreografía a los que les das prioridad?

A los básicos tradicionales: El espacio, El movimiento, El tiempo... la proporción varía y el momento de abordarlos es casi sobre la marcha.

P. ¿Cómo seleccionas el tema o la música?

G. Primero me tiene que interesar a mí, difícilmente lo hago pensando en que sea de interés para otros, quizás en los proyectos educativos es donde más pienso en los otros, pero tampoco, pienso más en algo que sea de mi interés si esto contacta en interés con otros, bueno, magnífico pero si no a mí no me importa yo hago o que yo necesito hacer en principio.

P. ¿Qué es más importante para ti el qué voy a decir o el cómo voy a decirlo?

G. Creo que el cómo porque en el propio como a veces encuentro o mejoras al que, por eso es muy interesante el cómo.

P. ¿Seleccionas a los intérpretes?

G. He tenido pocas oportunidades de seleccionar a los intérpretes pero idealmente lo haría.

P. ¿Qué importancia tiene la capacidad técnica del intérprete?

G. Elemental, si el intérprete tiene pocas capacidades yo me esfuerzo demasiado para lograr cosas con ellos, pero es un reto interesante, pero es vital, es vital que la capacidad esté presente, se va más lejos.

P. Leí a Ana Abat en su libro la: Historia del Ballet y la Danza Moderna, en su segunda edición del 2012, y dice que “todo gran coreógrafo lo es gracias a que supieron escoger a sus bailarines” ¿qué opinas?

G. Sí, creo que eso es muy importante con frecuencia yo construyo para los bailarines que tengo a la mano, pocas veces tengo la oportunidad de seleccionar idealmente a mis bailarines, pero consiente de eso hago mi tema eso no lo cambio pero intento acercarme a las posibilidades de mis bailarines para que haya coherencia con lo que ellos puedan darme y lo que yo les pueda ofrecer.

P. ¿Participan los intérpretes en la toma de decisiones para la creación coreográfica?

G. Conforme avanzan si, al principio soy muy dictador cuando ellos son principiantes o tiene poca experiencia soy muy dictador pero conforme crecen los hago partícipes de la toma de decisiones.

P. ¿De qué manera? ¿A qué te refieres "cuando crecen"?

G. Cuando son bailarines con más experiencia, que han bailado más y que ya tienes ellos también la posibilidad de empezar a proponer aunque sea en segmentos de la obra, ellos ya realmente tienen claro que pueden hacer cosas y que se atreven a hacerlo y que lo siguieren, si me los proponen se los permito.

P. ¿Consideras que las decisiones que se toman para realizar las coreografías son innovadoras o creativas?

G. Algunas veces, no siempre, algunas veces solo reproducimos esquemas que hemos aprendido,- lo cual no me parece mal- pero realmente ser innovador, creo que es algo muy inusual.

P. ¿Cómo sabes cuando la obra ya está concluida, lista para presentarse ante el público?

G. Cuando ya no puedo más, así de sencillo, porque aun cuando ya se ejecutó la obra siempre tengo en el momento que se ejecuta la sensación de que siento descubrir cosas, en ese preciso instante donde me digo ups, debí de haber hecho lo otro o debí de haberlo replanteado. es decir la obra coreográfica es viva no termina aun cuando se hizo idealmente porque siempre quedan cosas por resolver, pero sé que la obra está concluida cuando ya no tengo en un primer momento nada más que hacer con ella aunque siento que se han agotado los recursos, aunque al otro día me despierte con recursos nuevos.

P. ¿Puede pasar eso?

G. Puede pasar, pero el día de hoy hasta aquí, nada más.

P. Una vez creada la coreografía, ¿Cuál es el siguiente paso?

G. Es pulirla para convertirla en un experimento elegante.

P. ¿A qué te refieres con elegante?

G. Claro, preciso, coherente, que ya no de espacio para modificaciones, lo cual es difícil pero bueno, ese es el siguiente proceso.

P. ¿Cuál es el grado de satisfacción que percibes de los intérpretes acerca de tu obra?

G. Completa satisfacción, en otros casos frustración, que s como lo opuesto y algunas veces algo así como narcotización, como que no están claros que ha pasado, son como las tres fases

que veo, unos muy eufóricos de complacidos, otros frustrados y otras veces como que todavía no asimilan y que pienso que después vendrá la asimilación. Son como los tres niveles que detecto.

P. ¿Cuál es el grado de satisfacción que percibes del público acerca de tu obra?

G. La gente siempre sea cerca decirme que no la entendió y me cuenta la historia justo como yo la pensé, entonces solo siento que la gente está acostumbrada a creer que la obra de arte es un acertijo y el poco acercamiento que hay les hace creer eso pero en realidad la gente es muy inteligente mucho más inteligente de lo que cree, con frecuencia pasa esto, me describen totalmente hasta el proceso creativo a veces.

P. En cuanto a la crítica ¿Cómo evalúas el resultado de tu coreografía?

G. Pocas veces hay una real critica, pero general veo, escucho, leo reseñas de lo que hice, y las pocas veces que ha habido critica casi siempre ha sido detractora entonces siempre que los que se atreven a hacer crítica y que han detractado mi trabajo tiene un gusto específico y yo no satisfago su gusto, pero en otras ocasiones hay gente que describe paso a paso lo que vio y le da el visto bueno, siento que la crítica es muy complaciente con mi trabajo la gente que está a favor es muy complaciente y al gente que detracta mi trabajo es un poco vaga, no conocen mi trabajo.

P. ¿Has leído?: Encuestas, Comentarios, Critica de prensa o revistas especializadas, Opinión de amigos, Opinión del público, Informe financiero, Retroalimentación con los participantes, Autocrítica u Otros.

G. Muy pocos porque casi no hay critica, la gente aquí, la gente en México país, Jalisco Guadalajara no hace critica, la gente aquí comenta. La crítica es un nivel muy elevado del proceso creativo, no tenemos críticos en Guadalajara ni en Jalisco México. La gente empieza por criticar y acaba queriendo aprender danza entonces, no hay proceso es una realidad, es nuestra realidad tercermundista.

Encuesta del Modelo Algoritmo aplicada al Coreógrafo Oscar Rodríguez

Día 30 de marzo 2016

P. ¿Tienes un método, metodología o proceso para la Creación Coreográfica?

R. Pues solamente el que me enseñaron el de la Betsi Schomberg que es el básico y el más éste... pues el de la introspección experimentación e improvisación

P. Cuáles son los problemas que enfrentas.

R. Nada más tiempo para crear una coreografía, solo tiempo, un espacio y un cuerpo evidentemente entrenado nada más, ya que si quieres hacer un montaje pues evidentemente igual cuerpos de la misma manera, realmente pero solamente espacios adecuados no puedes éste, en el machuelo, aunque bueno, Paloma⁴⁸ hace en los jardines y los parques pero no es el ideal pienso que estar en lugares privados donde tu estés solo tiene que crearse una atmosfera, una atmosfera de trabajo para éste tipo de cosas y tocarle hasta que salga la cosa porque a veces teniendo todas las condiciones creas esto y digamos la inspiración o la creación no te salió lo que quieres pero a ves si entonces tienes que estar muy concentrado y a darle y a darle, y a darle y es tiempo, tiempo y cuerpo y estar sobre lo que tú quieras hacer

P. ¿Cuál es tu detonante para la creación coreográfica?

R. La vida, la vida, los elementos de la vida cotidiana un árbol, una casa, unas personas, para mi es en general lo que veo alrededor con lo que convivo: las gentes, pero es mi medio el que me rodea, difícilmente te puedo decir que otro coreógrafa, me gusta lo de otro coreógrafo pero me gusta esto, pero que me gusto? pero siempre es observar al rededor; los pájaros, el árbol, la línea del árbol, le movimiento de las hojas el olor el color la naturaleza las gallinas la gente loca hay muchos elementos, en los colores, los cuadros, la... son muchas cosas, muchas ,muchas cosas.

P. Théophile Gautier decía...el elemento más importante de una coreografía es la danza... ¿qué opinas?

R. Pues sí evidentemente, vamos a hacer danza, sí la danza

⁴⁸ Se refiere a la bailarina y coreógrafa Paloma Martínez quien acostumbra realizar presentaciones en diferentes parques y jardines de la ciudad de Guadalajara así como en diferentes estados de la república mexicana a donde se le ha invitado a presentarse.

P. ¿Cuáles son los elementos de la coreografía a los que les das prioridad?

R. Pues yo a todos según como vayas trabajando y lo que vayas necesitando, una vez dijo Pina Bauch en una conferencia que yo estuve ahí, "que eran elementos que se van adhiriendo a un solo proyecto como si fuera una madeja de hilo que se va haciendo cada vez más grande, más grande, más grande con diferentes necesidades". Yo, me parece que igual, siento que es lo mismo si empiezas una pequeña... una pequeña cosa... un pequeño invento y según vayas teniendo las necesidades de eso ya vas a haciendo cada vez más grande el proyecto, aparte bueno yo soy de la idea también de que una coreografía se termina hasta tal tiempo pero hay algunas que nunca terminas por hacerlas, podrían ser casi como obras inconclusas cuando con de cierto tipo, cuando tienes cierta teatralidad, cierta y experimentación, hay cosas que nunca dejas de terminar, algún tipo de coreografías me da a mi esa impresión en ciertas cosas que yo he hecho mismo, -bueno esto quizás no sea a concluido.

Hay otras que sí, y yo digo también en otras que yo he visto de compañeros digo -bueno, eso me parece que puede mejorar conforme pasa el tiempo haga esto, esto me parece coreógrafo que puede mucho mejor con ciertos elementos. Y creo que así trabajan muchas personas aquí en Guadalajara, debería ser un principio y un final ordinariamente pero yo pienso que algún tipo de coreografía nunca terminas de mejorarla y de detallarla y de pulir esa idea.

P. ¿Cómo seleccionas el tema o la música?

R. Pues el tema para mí el tema puede ser nada más pues desde un texto como muchos coreógrafos, desde todo una historia con principio y final, como las coreografías de Martha Graham como las de Limón que abordan tragicomedias shakespieranas y de todo tipo ¿verdad? y las abordan así ... yo no he hecho eso y tampoco lo he hecho por no ha sido mi necesidad, pero si... necesidad han sido como temas de la naturaleza, mis temas son la naturaleza, yo lo abordo con cosas de pintura que me gusta mucho observar la pintura y la escultura también junto con lo que te presenta también la realidad de una realidad que a veces es más, supera más la realidad que lo puedas tu poner en escena.

P. ¿Qué es más importante para ti el qué voy a decir o el cómo voy a decirlo?

R. Pues yo para mí las dos cosas, que voy a decir y como lo voy a decir porque para eso lo que quiero decir quiero que lo entienda otra persona y para mí son importantes las dos una agarrada de la mano honestamente, lo que quiero decir y como lo voy a hacer, también y otra

más, como lo va a recibir para ver si estoy... si tú me estás diciendo... para ver si estamos hablando el mismo lenguaje, que yo te estoy hablando de un vocabulario mudo donde no hay palabras solamente el movimiento porque no hay texto, el texto es claro en un libro es claro, pero la danza es muda no hay palabras solamente hay movimientos en la mayoría, se han puesto de moda y no de moda... han habido con texto y demás pero finalmente es un arte mudo, donde solamente la expresión del cuerpo es lo que te esta impresionando a ti y que te llegue a ti esa información, vuelvo a repetir es lo que a mí me interesa lo que tu veas.

P. ¿Seleccionas a los intérpretes?

R. Pues no hay en Guadalajara, no hay ni a quien seleccionar, hay muy pocos bailarines, pero con los que he trabajado... mira con que trabajen con mucha... con lo poco que hay, con que trabajen con mucha honestidad y con ganas de querer aprender de lo que tú quieras decirles o montarles pues ya con eso se me hace ganancia, no estás en Nueva York donde Paul Taylor hace dos días de audiciones y no selecciona a nadie porque nadie le gusta, o ve tu ha saber si es truco, pero no tenemos tantos y de moderno menos, pero pues sí para mí nada más conque estén enteros a que sea semi-entrenados para que no se vaya a lastimar y sobre todo dispuesta humanamente, con eso agradezco y si es que se puede trabajar porque también hay quien también no te puede dar.

P. Leí a Ana Abat en su libro la: Historia del Ballet y la Danza Moderna, en su segunda edición del 2012, y dice que “todo gran coreógrafo lo es gracias a que supieron escoger a sus bailarines” ¿qué opinas?

R. Pues y donde no hay bailarines ¿qué hacemos? tienes que bailar tú, pues sí es un comentario que las grandes ciudades como nueva york, París pues todos esos ese comentario lo podría hacer Bejart, Balanchine en su época, Pina Bausch, se dan el lujo pero aquí no tenemos ni bailarines vuelvo a repetir, porque es muy difícil ¿cuánto tiempo puedes tener un bailarín? se me hace efectivamente cuando el coreógrafo... para esos son las audiciones, para eso seleccionas el material y el material no es a veces los cuerpos más estéticos y más flexibles, es sí el que te vaya a dar el carácter particular de eso que tú tienes, hay tanto movimiento dancístico que no terminas de ver de un tipo, de otro tipo, de otro tipo, de otro y cada coreógrafo en el mundo trae sus propuestas personales embarrado de todo lo que han estudiado, desde luego si el coreógrafo tiene influencias que hizo en sus juventudes danza rítmica, acrobática, hizo natación, hizo clavados, hizo pintura, hizo literatura, todo eso se va a

ver reflejado en el exponente, por eso yo pienso que la coreografía es personal es una identificación personal, no me gusta ver coreografías donde estoy viendo un coreógrafo y luego veo otro y es el mismo y veo otro y es el mismo y, sí es lo mismo, nomás son los mismos pasos, la misma revolcadera, son las mismas cuentas y, nomás la música... creo que hasta la misma música se prestan ahí, entonces es lo mismo, ya no hay personalidad en los trabajos coreográficos. A mí no me gusta ver eso, puesto que he visto otras cosas muy hermosas; tú ves a Pilobolus inmediatamente ves tu que es el tipo de trabajo, que es acrobacia... los que monta uno, que otro, es teatralidad, es movimiento, hacen vestuario, hacen todo, entonces los ves... entonces tanta cosa que hay en el mundo como para hacer una rutina de lo mismo, a mí se me hace como que no, pero pues te digo, dedicarte a la coreografía y en ese tipo es mucho tiempo, y lo peor es que solo tienes cierto tiempo cuando eres joven, para reproducir eso, llegas a 70 años como vas a demostrar? Es una arte joven, claro hay bailarines que ya te entienden esto y lo otro, pero otros ya no y, pues se va el tiempo.

Encuesta del Modelo Algoritmo aplicada al Coreógrafo Rafael Carlín

Día 30 de junio del 2016

P. ¿Tienes un método, metodología o proceso para la Creación Coreográfica?

R. Sí.

P. ¿Es propio o aprendido?

R. Aprendido.

P. ¿Dónde lo aprendiste? o ¿Cuánto tiempo te llevo crearlo?

R. De todos los maestros mencionados en la entrevista realizada anteriormente.

P. ¿cuál es tu primer paso para el proceso coreográfico?

R. Escribir

P. ¿Cuáles son los problemas que enfrentas?

R. ¿Cuál es el problema mayor que enfrento? es como lo voy a decir, como voy a decir esa idea ese tema, afortunadamente a partir de esa información la voy a hacer de una manera minimalista, lo voy a hacer de una manera expresionista, o sea, como que de todo lo que tengo en mi digamos, éste, universo de posibilidades como lo voy a decir, como voy a decir eso que quiero.

P. Théophile Gautier decía...el elemento más importante de una coreografía es la danza... ¿qué opinas?

R. ¿El elemento más importante es la danza? yo le sumaria ahí que el elemento mas importante es el tema, ¿no? el tema porque, ¿para qué danzas? yo danzo cuando estoy triste cuando estoy alegre cuando quiero decir algo es decir de donde surge es necesidad ¿no? pues digo no es la danza es sí, ¿porque el hombre desde los tiempos de que el hombre es hombre danza? ¿Porque se expresa? porque tiene una necesidad, o sea, quiere decir algo, no, no yo por eso digo, ¿para qué bailo?, cuándo me pongo a bailar solo me digo -es una necesidad, por eso yo siempre digo que para antes de bailar una danza está el tema, hablando de una idea, de una idea para expresar esto que quiero decir: el tema, pos' eso el pongo yo en nombre del tema., porque es una necesidad.

P. ¿Cuáles son los elementos de la coreografía a los que les das prioridad?

R. El tema y el intérprete.

P. ¿Cómo seleccionas el tema o la música?

R. La necesidad.

P. ¿Qué es más importante para ti el qué voy a decir o el cómo voy a decirlo?

R. el qué voy a decir, el cómo lo logras con el oficio, quiero un grupo de 20 personas ¿no? como le voy a hacer... como con una masa amorfa que después se va a desplegar y voy a regresarlos y volverlos en una masa de movimiento ¿no?... voy a fusionar la técnica clásica y contemporánea mixta, ¿no?, o sea.

P. ¿Seleccionas a los intérpretes?

R. Sí, en su gran mayoría de cosas si los seleccionas muchas de las veces utilizo la debilidad y fortaleza de él, creo que a veces no me va a funcionar, una ruptura conflicto muy interesante, es una suma.

P. ¿cómo los seleccionas?

R. Capacidades y habilidades.

P. Leí a Ana Abat en su libro la: Historia del Ballet y la Danza Moderna, en su segunda edición del 2012, y dice que “todo gran coreógrafo lo es gracias a que supieron escoger a sus bailarines” ¿qué opinas?

R. no, yo creo que no, todo gran creador es porque sabe aprovechar capacidades, habilidades, fortalezas y debilidades, esa es realmente la labor de un gran creador, coreógrafo, pues como un arquitecto, puede ser que no tengo las mejores materiales no pero tienes esto vas a construir algo, no lo hizo el talento Gaudi, hizo lo que hizo, no tenía a lo mejor los mejores materiales pero logro hacer lo que hizo por su genialidad por la capacidad de resolver, por la capacidad de ¿no? improvisar. No pues entonces ya pues me pones aquí al *American Ballet Teatre*, de los bailarines más fregones y si yo no tengo ni papa, ni... ¿de qué me sirven? si yo no sé cómo usarlos, ni cómo, ni para que, creo que hay hay cierto enfoque.

P. ¿Participan los intérpretes en la toma de decisiones para la creación coreográfica?

R. Sí, en muchas ocasiones, no en todas pero sí

P. ¿De qué manera?

R. hee... muchas veces cuando uno está he, fuera del momento creativo, tu compones ¿no? pero ellos están viviendo el momento, tiene una necesidad muy particular, entonces te dicen –

maestro es que por aquí, yo necesito éste brazo soltarlo porque, donde me lo puso usted no puedo desplazarme de aquí para acá, ¿podiera yo soltarlo y meter la cabeza y éste, y sacar el pecho adelante? Claro que sí, adelante. Él está allí adentro y tiene que resolver cosas... adelante, o sea, escucho, necesito escuchar.

P. ¿Consideras que las decisiones que se toman para realizar las coreografías son innovadoras o creativas?

R. Hijole, es muy complicado eso, quizás para mí sí, ¿no?, para mí sí, no, para mí es algo que nunca había utilizado o empleado, para hacerlo, pero creo que es muy complejo, creo que ¿no?, todo dice, todo está dicho, nada más como tú lo pones sobre la mesa, entonces hablar de innovación como tal, en propuestas, creo que si las hay pero es un laboratorio muy profundo, muy complejo, entonces en mi caso creo que no podría usar innovar para nada he reinventado lo que yo he aprendido y expresándolo quizás de otra manera.

P. ¿Cómo sabes cuando la obra ya está concluida, lista para presentarse ante el público?,

R. A veces tengo que decir -Ya, pero nunca yo hasta ahorita no me he sentido al 100% satisfecho de mis coreografías, siempre hay algo que quiero hacer, siempre hay algo que más poner, revisar, pero si claro tengo que cerrar una idea, esto que decía del tema, qué quiero decir, ahí es cuando yo me doy cuenta que digo -aquí, o sea, se cierra la pieza porque decimos o necesitamos, para que se termine la idea, el concepto. Pero siempre hay una sensación mía en la que... ay, en la una necesidad de hacer, quitar y poner más, pero éste, me ha servido como para cerrar esto de temas mucho, como a las imágenes, a la imagen, la imagen me ha ayudado mucho para cerrar los temas, una imagen ayuda como a capturar y dices ah, entonces la imagen me ha ayudado mucho a cerrar la idea, quizás el discurso del movimiento pero la imagen me ha ayudado mucho.

P. Una vez creada la coreografía, ¿Cuál es el siguiente paso?

R. pues mira yo siempre digo, -es apenas que comienza la coreografía, apenas comienza, porque apenas va a comenzar a tener vida, a respirar, o sea a tener un bit, donde el creador. Entonces sí digo esto: -que acaba de terminar, apenas comienza.

P. ¿Cuál es el grado de satisfacción que percibes de los intérpretes acerca de tu obra?

R. Hijole, yo creo que eso es pregunta para ellos.

P. ¿Tú no lo percibes?

R. Yo no lo percibo, mira hay como una ah, la gran mayoría logran apropiarse, la gran mayoría del tema, del movimiento y hay satisfacción ¿no?, y no lo digo por vanidad si no porque sé que la gente que trabaja conmigo dura más que lo que a veces había pensado, y eso habla de que están satisfechos, de que tiene una retroalimentación, hay algo que ellos aportan, hay una catarsis de su arte como creadores como bailarines, porque hay quienes tienes: cuatro, cinco o seis, siete años conmigo, entonces habla yo creo que de esa satisfacción y de eso de que se encuentran ah... se encuentran bien, bien en el sentido de que se están encontrando.

P. ¿Cuál es el grado de satisfacción que percibes del público acerca de tu obra?

R. Fíjate que muy bien, en cuanto a la verdad, yo creo que mis propuestas dancísticas coreográficas he, llegan al público porque hay una conceptualidad indiscutiblemente pero también utilizo mucho esto que te decía, esto que te decía de la imagen, es porque creo que la idea de los signos y los símbolos que planteo con el moviente y con cuerpo la gente lo recibe, o entiende entonces eso la gente lo agradece , porque dice, o sea, lo perciben quizás no del todo, no hay como una, éste, que entiendan el principio al fin la pieza pero hay energía hay, éste, signos que entienden que reconocen emociones, que entienden que reconocen y la respuesta es muy buen, yo estoy contento porque la gente se acerca me dice –hijo el me gusto, sentí, te entendí. Quizás no le entendió literal pero les llega, les llega, porque de repente sabemos que la contemporaneidad en el arte hay una abstracción tan profunda que se queda en el vacío, entonces las piezas que parte... no me gusta quedarme en el limbo, o sea que si haya cosas que la gente se amarre no, entonces la gente lo entiende y lo agradece.

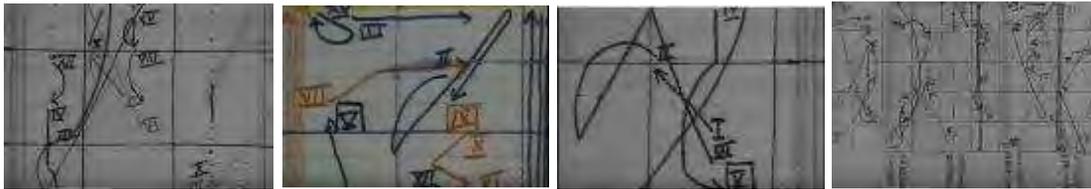
Anexo 3 Los coreógrafos y sus cuadernos de trabajo

Nikolais trabajando con sus herramientas

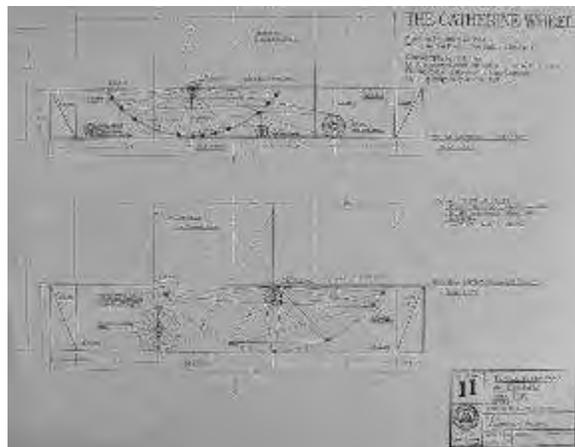


Nikolais trabajando en las imágenes y maqueta de su coreografía

Apuntes de Tarp

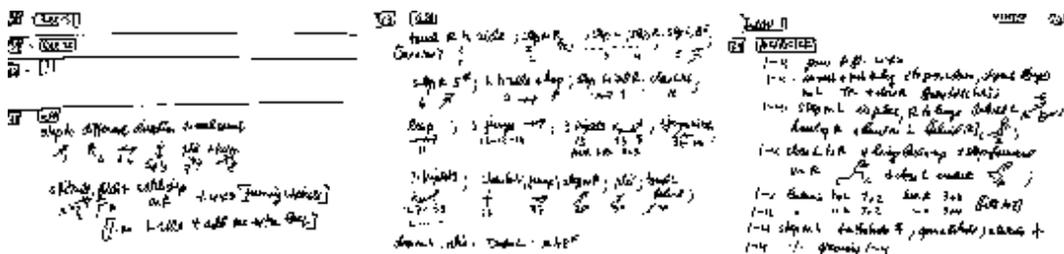


Anotaciones del desplazamiento y movimiento de los bailarines



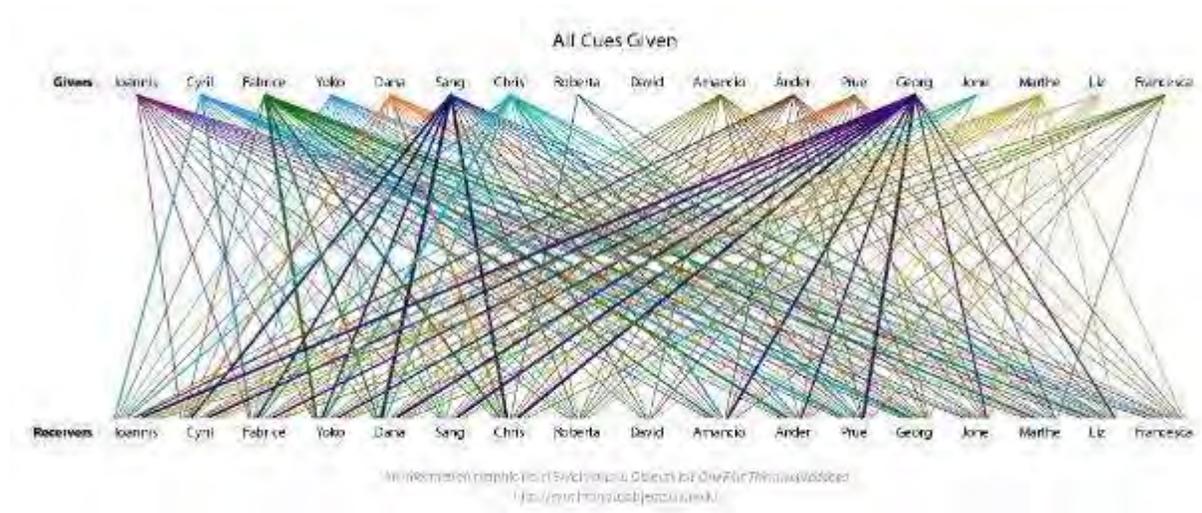
Estructura para escenografía

Apuntes de Cunningham



Las anotaciones señala momentos de movimiento, entradas y salidas, así como los tiempos o Cue's de la música o el movimiento.

Apuntes de Forsythe

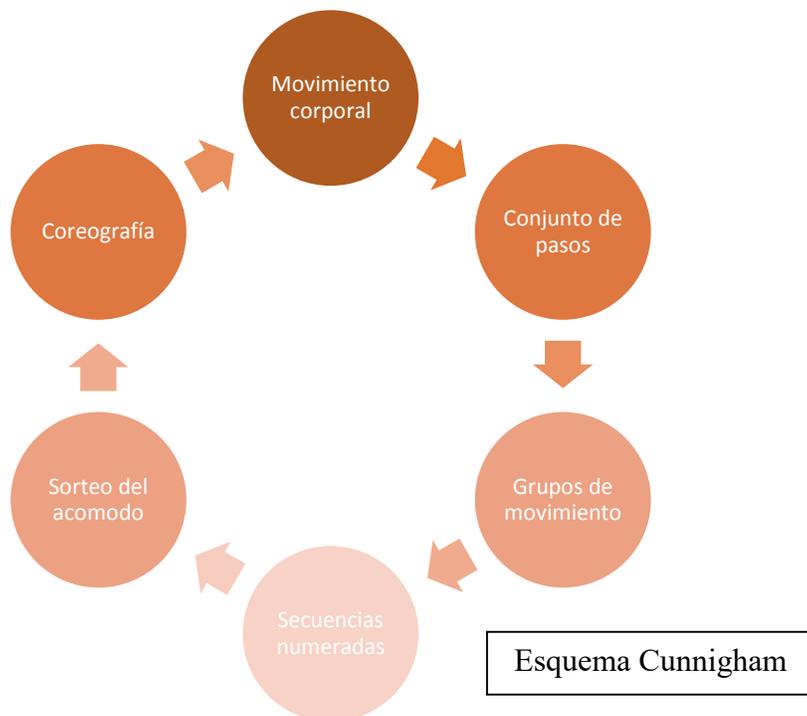
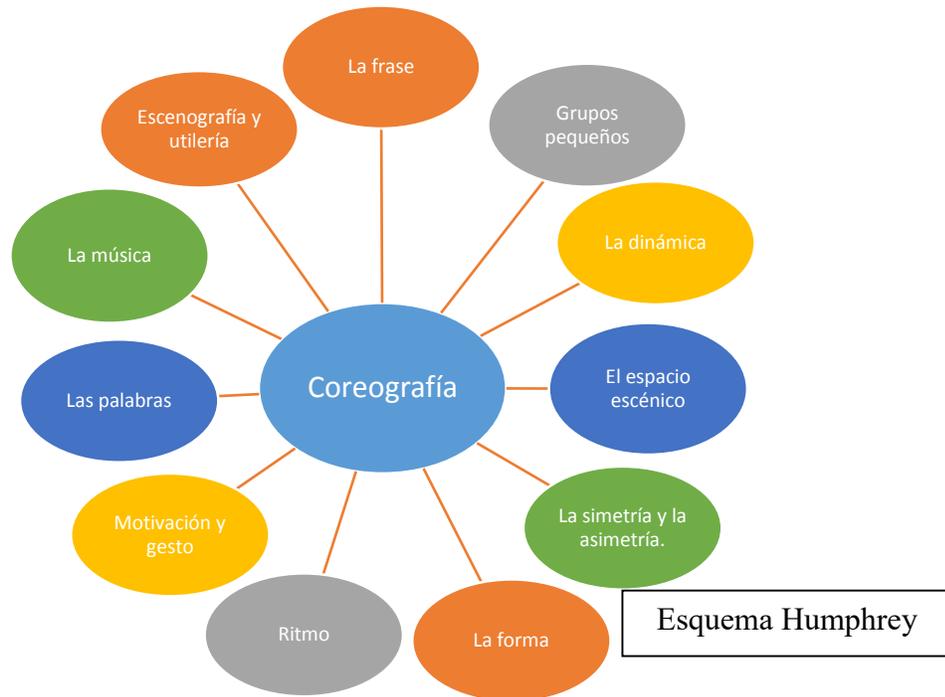


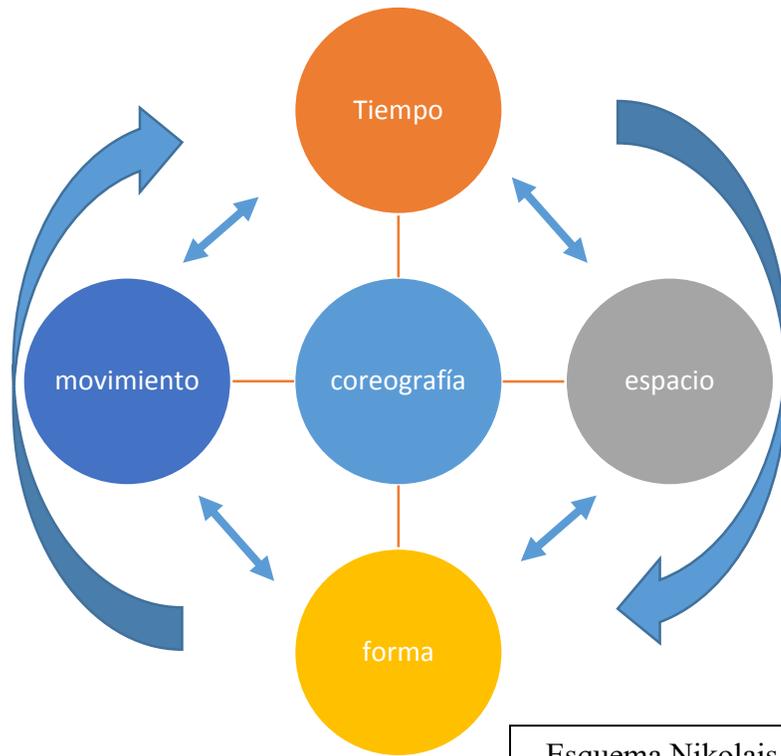
Éste elemento señala las marcas de entradas y salidas de los bailarines en la coreografía One Flat.

Anexo 4 Tabla comparativa de los conceptos utilizados por los coreógrafos

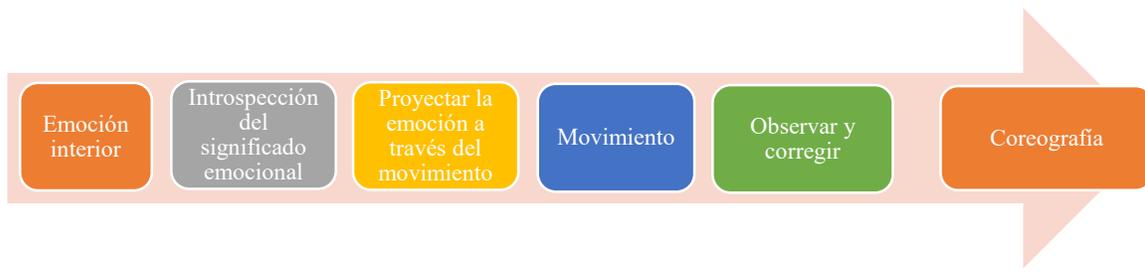
Conceptos sincrónicos de los procesos coreográficos	Doris Humphrey	Merce Cunningham	Alwin Nikolais	William Forsythe	Twayla Tarp	Antonio González	Oscar Rodríguez	Rafael Carlín
	La frase	Conjunto de pasos		Adición	Proyectar la emoción a través del movimiento	Movimiento	Improvisación	Un tema
	Grupos, la dinámica	Grupos de movimiento	Movimiento	Exploración, Movimiento	Movimiento	Pruebas	Experimentación	Investigación
	El espacio escénico, Escenografía y utilería		Espacio	Recuperación del espacio		Adición		Estructurar
	La forma	Secuencias numeradas	Forma	Reorganización, Reorientación	Observar y corregir	Pruebas + Quedar	Fijar lo encontrado	
	Ritmo		Tiempo					
	Motivación y gesto, palabras, música	Movimiento corporal	Motivación	Tema, Enfoques temáticos	Emoción interior Introspección del significado emocional	Discurso	Introspección	Surge una idea y una motivación
	La simetría y la asimetría	Sorteo del acomodo						

Anexo 5 Esquemas y flujos de los procedimentales coreográficos





Esquema Nikolais



Esquema Tarp



Esquema Forsythe

Anexo 6 Álbum de los coreógrafos en acción de Guadalajara, Jalisco

Antonio González en clases de danza con Técnica Graham





Ensayo coreográficos de Antonio González con alumnos de la TAE de Danza Contemporánea de la Preparatoria de Jalisco.



Trabajos coreográficos de Antonio González



Rafael Carlín en prueba de vestuario





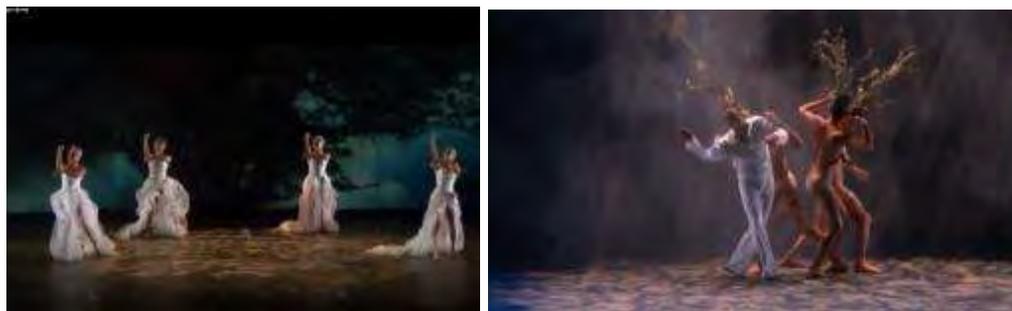
Rafael Carlín y Compañía en ensayo



Compañía Rafael Carlín presentado: La primavera



Compañía Rafael Carlín presentado: Los que sueñan



Clase de técnica Limón con Rafael Carlín



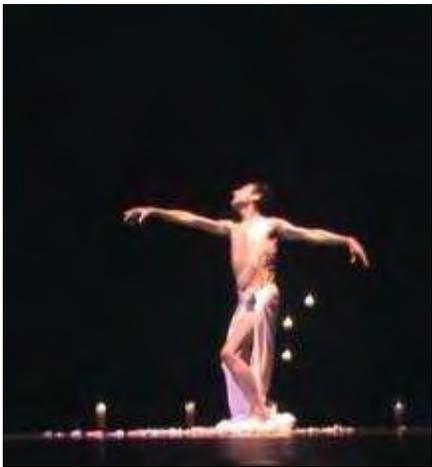
Oscar Rodríguez (Derecha), después de la entrevista con Héctor Torres Méndez



Coreografía: Ave María de Oscar Rodríguez interpretada por Jo Sabino







Referencia general

- Abad, Ana. *Historia del ballet y la danza moderna, segunda edición* . España: Edit. Alianza, 2012.
- alojamientos*. Mayo de 2013. <http://alojamientos.us.es/pedsocial/archivos/tema19.PDF> (último acceso: 24 de Febrero de 2013).
- Artes, Bellas. *INBA, Subdirección general de educación e investigación artística*. 2009. <http://www.sgeia.bellasartes.gob.mx/index.php/menueducacionartistica/menuescuelas/esmdmdanza> (último acceso: 22 de Mayo de 2009).
- Artes, Universidad de las. *www.universidaddelasartes.edu.mx*. 2009. http://www.aguascalientes.gob.mx/temas/cultura/webua/ua_04.html (último acceso: 14 de Septiembre de 2009).
- Baril, Jacques. *La danza moderna*. España: Paidós, 1987.
- . *La danza moderna*. barcelona: Paidós, 1987.
- Barzel, Ann. «The Doris Humphrey Society .» 2014. <http://www.dorishumphrey.org> (último acceso: 23 de 06 de 2014).
- Bauman, Richard, y Sherzer Joel. *Explorations in the Ethnography*. Segunda. Cambridge: Cambridge University Press., 1989 (1974).
- Cabrera, Josué. *La Danza Contemporánea, Surgimiento en el Mundo, su Llegada a México y su Devenir en la Ciudad de Guadalajara*. Guadalajara: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes. Colección becarios, 2006.
- California, Universidad Autónoma de Baja. *Universidad Autónoma de Baja California* . 2009. <http://www.uabc.mx/artes/danza.html> (último acceso: 21 de Mayo de 2009).
- Calmet, Héctor. *Escenografía-Técnicas*. Primera. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.
- Carlín, Rafael, entrevista de Héctor Torres. *Rafael Carlín* (30 de Junio de 2016).
- Carlín, Rafel. *carlindancecompany*. mayo de 2013. http://www.carlindancecompany.com/espanol/index.php?option=com_content&view=article&id (último acceso: 25 de Febrero de Mayo).
- Center, Kaatsbaan International Dance. *Kaatsbaan International Dance Center* . 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=0woKrUaNPQg> (último acceso: 13 de Febrero de 2016).

- Centro de Investigación y Memoria Artes Escénicas (CIM. Ae). *El legado de Merce Cunningham*. 2008. <http://escueladeespectadoresdedanza.blogspot.mx/2008/11/el-legado-de-merce-cunningham1.html>. (último acceso: 30 de abril de 2014).
- Cerny, Sandra. *Coreografía, método básico de creación de movimiento*. Primera. España: Paidotribo, 2011.
- Cohan, Robert. *El taller de danza*. España: Plaza & James, S.A., 1986.
- Congress, Library of. «An American Ballroom Companion: Dance Instruction Manuals.» 13 de Noviembre de 2015. [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@band\(musdi+112\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@band(musdi+112))) (último acceso: 13 de Noviembre de 2015).
- Cruz, Patricia. «<http://www.danzaballet.com>.» 12 de mayo de 2007. <http://www.danzaballet.com/pasos-registrados-como-escribir-una-coreografia/> (último acceso: 15 de Julio de 2014).
- Dallal, Alberto. *Los elementos de la danza*. Primera. ciudad de México: Unam, 2007.
- Diana, Julie. *dancespirit*. 10 de Febrero de 2016. <http://www.dancespirit.com/uncategorized/the-technique-question/> (último acceso: 9 de marzo de 2016).
- Echegoyen, Javier. *Diccionario de Psicología Científica y Filosófica*. s.f. <http://www.e-torredebabel.com/Psicologia/Vocabulario/Introspeccion.htm> (último acceso: 4 de Mayo de 2016).
- Edu2000 America, Inc. «[mathematicsdictionary.com](http://www.mathematicsdictionary.com).» 1995-2007. <http://www.mathematicsdictionary.com/spanish/vmd/full/e/euclideangeometry.htm> (último acceso: 9 de Agosto de 2015).
- Ferreiro, Alejandra, y Roxana Ramos. «X Congreso Nacional de Investigación Educativa.» 25 de de septiembre de 2009. http://comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v10/pdf/area_tematica_09/ponencias/1331-F.pdf (último acceso: 7 de Agosto de 2015).
- Forsythe, William, entrevista de Marlon Barrios. *Into what could choreography possibly be* (4 de Mayo de 2009).
- Nureyev. Dirigido por Patricia Foy. Producido por Foy, Patricia, Csaky Mick . 1991.
- Fund, Bonnie Bird Choreography. «Bonnie Bird Choreography Fund.» s.f. <http://www.bonniebird.org/bonniebird.html> (último acceso: 1 de Mayo de 2015).

- Garaudy, Roger. *Danzar Su Vida*. Primera. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- Gelatt, Roland. *Nijinsky The Film*. Unite State of America : Ballantine Books, 1980.
- Gilpin, Heidi. «Aberrations of gravity.» En *William Forsythe and a practice of choreography it starts from any point*, editado por Steven Spier, 118. Londres: Routledga, 2011.
- Global.britannica. «Global.britannica.» 2014.
<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/306107/Kurt-Jooss> (último acceso: 22 de Abril de 2014).
- González, Antonio, entrevista de Héctor Torres. *Antonio González* (4 de Junio de 2015).
- Hanna, Judith Lynne. *The Performer-Audience Connection* . Primera. Texas: University of Texas Press, 1983.
- Haskell, A. *El Maravilloso Mundo de la Danza, Trad. Ángeles Cobo* . España: Aguilar,, 1972.
- Haskelt, Arnold. *¿Qué es el ballet?* Primera. México: Novaro, 1958.
- Hemenway, Priya. *El código secreto: la misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*. Primera. Barcelona: Evergreen, 2008.
- <http://www.williamforsythe.de>. <http://www.williamforsythe.de>. 2015.
<http://www.williamforsythe.de/biography.html> (último acceso: 12 de Agosto de 2015).
- Huizi, Juan. *Alwin Nikolais: “La danza como arte del movimiento”*. 2014.
<http://www.conceptoradio.net/2014/01/23/alwin-nikolais-la-danza-como-arte-del-movimiento/> (último acceso: 22 de Abril de 2016).
- Humphrey, Doris. *El arte de hacer danzas*. Primera. México: Ríos y Raíces, 2001.
- INAM.- Ministerio de Educacion, Cultura y Deporte de España. *Merce Cunningham, Bailarín, coreógrafo y leyenda de la danza contemporánea*. s.f.
<http://www.danza.es/multimedia/biografias/merce-cunningham> (último acceso: 29 de abril de 2014).
- Jeffers, Sheena. *Answers Corporation*. 2014 . <http://dance.answers.com/ballet/the-swan-lake-ballet#slide=1> (último acceso: 6 de Agosto de 2015).
- Kamali, Norma. *Chic. tv.* 28 de Septiembre de 2010.
<https://www.youtube.com/watch?v=atGJkkzVe54> (último acceso: 22 de Abril de 2016).
- Laban, Rudolf von. *Coreografía Primer Cuaderno*. 2013. México: IMBA, 2013.

- Larousse. *El Pequeño Larousse Ilustrado*. Sexta. Santafé de Bogota: Larousse, 2000.
- Lauro, Il Gintil. «Il Gentil Lauro.» s.f. <http://www.ilgentillauro.com/es/1455-domenico-dapiacenza/sec/221/> (último acceso: 17 de abril de 2014).
- Lewis, Daniel. *La técnica ilustrada de José Limón*. México: INBA, 2008.
- Lifar, Serge. *La Danza*. Barcelona: Labor SA., Sin Año.
- Louis, Murray. *the nikolais /louis dance technique: a philosophy and method of modern dance*. Primera. Nueva York: ROUTLEDGE, 2005.
- Love, paul. *MOdern dance terminology*. Primera. New York: Kamin Dance Publishers, 1953.
- Martin, Judith. «Onésimo González y el nacimiento de la danza contemporánea en Guadalajara, tesis inédita para conseguir el título de maestría en docencia de las arte, Universidad de Guadalajara.» Guadalajara: tesis inédita para conseguir el título de maestría en docencia de las arte, Universidad de Guadalajara, 2005.
- Mazo, Joseph H. *Prime movers*. Primera. New York: William Morrow and Company, iinc., 1977.
- Mcdonagh, Don. *Complete Guide to Modern Dance*. USA: Popular Library, 1977.
- McGregor, Wayne. *TEDGlobal*. 2012. http://www.ted.com/talks/wayne_mcgregor_a_choreographer_s_creative_process_in_real_time/transcript?language=es (último acceso: 13 de Octubre de 2014).
- Mejía, Mario, entrevista de Héctor Torres. *Entrevista etnografica* (24 de Febrero de 2015).
- Memoria. «MEMORIA, primer encuentro callejero de danza contemporánea.» *MEMORIA, primer encuentro callejero de danza contemporánea.*, s.f.
- «Merce Cunningham.» 2004-2015. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cunningham.htm> (último acceso: 1 de Marzo de 2015).
- Noisette, Philippe. *Talk about contemporary dance*. Primera. Francia: Flammarion, 2010.
- Noisette, Philppe. *Talk about comtemporary dance*. Primera. Paris: Flammarion, 2011.
- Noverre, Jaques. *Cartas sobre la danza*. Buenos Aires: Anaquel, 1945.
- . *Cartas sobre la danza. Trad. Pablo Palant.*. Argentina: Anaquel, 1945.
- Ocampo, Carlos. «Editorial.» *Zona De Danza* 1, n° 4 (1978): 3.

- Parks, Rosa Biography. «Academy of Achievement.» 6 de Diciembre de 2007. <http://www.achievement.org/autodoc/page/tha0int-1> (último acceso: 22 de Julio de 2015).
- RAE, Real Academia Española. *Real Academia Española*. 2014. <http://dle.rae.es/?id=DuKP0H9> (último acceso: 8 de Junio de 2016).
- Rodríguez, Oscar, entrevista de Héctor Torres. *Oscar Rodríguez* (30 de Marzo de 2016).
- Sachs, Curt. *La Danza a Traves de las Edades*. s.f.
- Salazar, Adolfo. *El Ballet y la Danza. Fondo de cultura económica. México. Edición 1983*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- San José, Antonio. *Fundación Juan March*. www.march.es. 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=AnYR1L5yP9U> (último acceso: 13 de Octubre de 2014).
- Schelp, Angela. youtube.com. 10 de Agosto de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=BvligZSUnnA> (último acceso: 22 de Abril de 2016).
- Schwartz, Alejandro. «zona de danza.» *zona de danza.*, 1986: 4.
- Song, Jiyun. *Oxford University Press for the Court of the University of St Andrews*. s.f. <http://fmls.oxfordjournals.org/content/43/4/427.full?> (último acceso: 23 de Abril de 2014).
- Susarrey, Silvia. *Prácticas escénicas en la carrera profesional de Danza Clásica*. Primera. México: Conaculta, 2000.
- Toledo, Marsel. «unoau oteatro.blogspot.mx.» 15 de Mayo de 2010. <http://unoau oteatro.blogspot.mx/2011/05/alwin-nikolais.html> (último acceso: 29 de abril de 2014).
- Tortajada, Margarita. *Frutos de Mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México, D.F.: Intituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.
- Trust, 2015 Merce Cunningham. «[http://mercecunningham.org/blog/.](http://mercecunningham.org/blog/)» 2015. http://mercecunningham.org/index.cfm/choreography/dancedetail/params/work_ID/46/ (último acceso: 2 de Mayo de 2015).
- Trust, Merce Cunningham. 2016 *Merce Cunningham Trust*. 2016. <http://mercecunningham.org/merce-cunningham/mc-writing-text/params/textID/10/> (último acceso: 23 de Mayo de 2015).

- Urreta, Pilara. *Rutas integradoras de la creación coreográfica*. Primera edición:2013. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.
- Vaughan, David. *American Master*. 2001. <http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/merce-cunningham-a-lifetime-of-dance/566/> (último acceso: 4 de Mayo de 2016).
- Verón, Eliseo. *La semiosis social*. Segunda. España: Gedissa, 1998.
- Villafaña, Georgina. *Educación Visual*. segunda. Distrito Federal: TRillas, 2007.
- Von Laban, Rudolf. *Coreografía, Primer cuaderno*. México: CONACULTA, 2013.
- William Forsythe *Improvisation Technologies*. 2016. https://www.youtube.com/channel/UCvzEI4d5_SdUe3B6EITEFSA (último acceso: 15 de mayo de 2016).
- www.chilenet.com. «etimologias.dechile.net/?coregrafía.» 2001-2014. <http://etimologias.dechile.net/?coregrafía> (último acceso: 22 de abril de 2014).
- www.cuny.tv. 10 de Diciembre de 2015. <http://www.cuny.tv/show/theatertalk/PR1007402> (último acceso: 23 de Abril de 2016).
- www.kennedy-center.org. «www.kennedy-center.org.» 1987. http://www.kennedy-center.org/explorer/artists/?entity_id=3780&source_type=A (último acceso: 19 de Mayo de 2015).
- www.wordreference.com. <http://www.wordreference.com>. Abril de 2014. <http://www.wordreference.com/definicion/ditirambo> (último acceso: 22 de Abril de 2014).