

UTOPIAS



apuntes y reflexiones sobre danza



UCAM

Alumnos del Grado de Danza

Volumen I

Julio 2020



ÍNDICE

Análisis de Obras	8
La danza en tiempos de confinamiento	19
Corpografías	30
Panorámicas:	38
Recordamos	43

UCAM – Grado en Danza (Murcia)

Dirección: M^a Dolores Molina García.

Dirección de arte: Miriam Puebla Gil (1º).

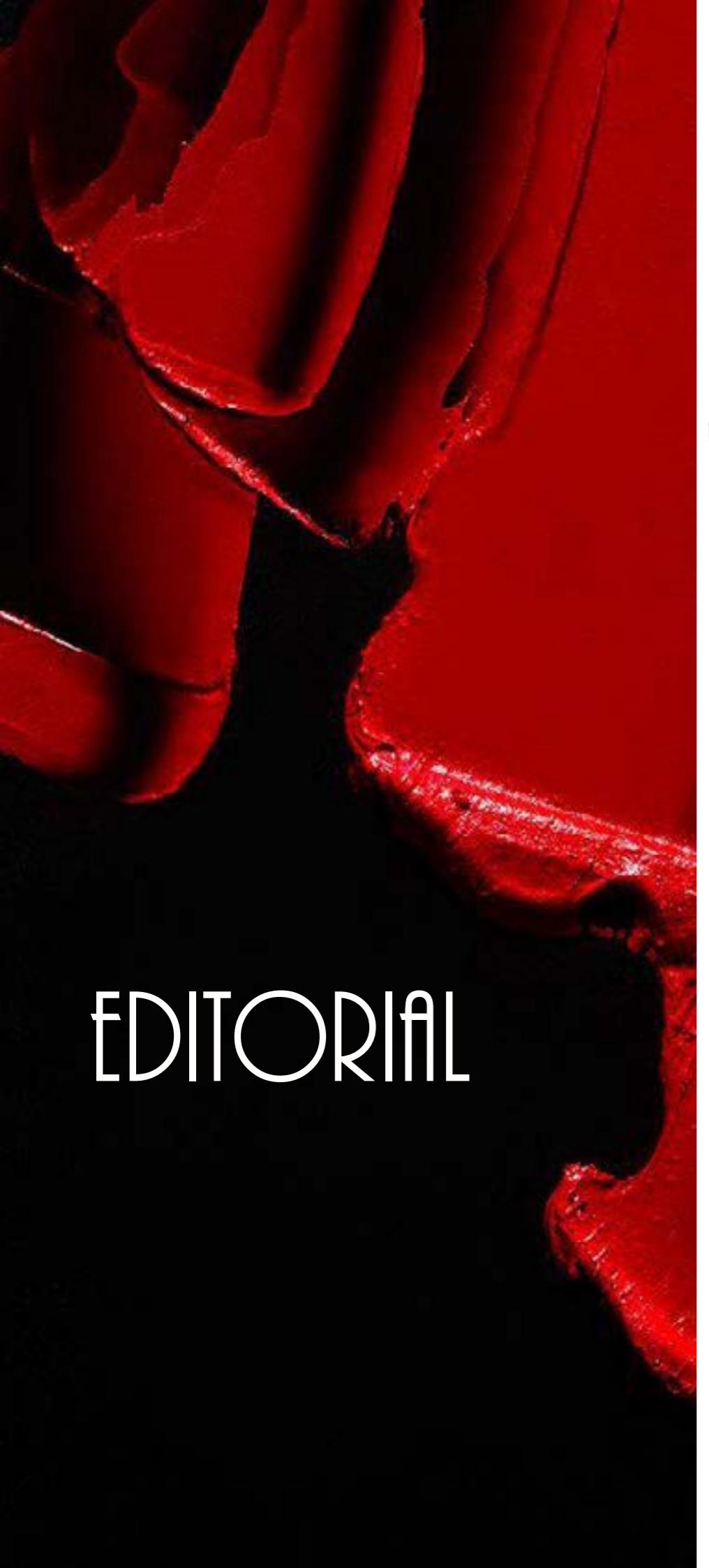
Ilustraciones/índices: Marina Peñaranda Abad (1º).

Colaboradores: Marina Peñaranda Abad (1º), Miriam Puebla Gil (1º), Luis Martínez Gea (1º), M^a José Ruiz Martínez (1º), Rocío Gisbert Valor (1º), Marta Isabel Sánchez Ramírez (1º), África Hernández Chacón (1º), Ignacio Coloma Guirao (1º), Carlota López López (2º), Judit Gallard Botella (2º), Beatriz Garrido López (3º) y Raquel Peñas Marín (3º).

Equipo asesor: Ana Abad Carlés, Catalina Castro Colomer, Luis Manuel Soriano Ochando, Carmela García Roca y M^a Dolores Molina García

Julio, 2020

EDITORIAL



UCAM



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización expresa de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Primera edición:

©UCAM - Universidad Católica San Antonio
Servicio de Publicaciones. Vicerrectorado de Extensión Universitaria.
Campus de los Jerónimos Nº 135
30107 Guadalupe - Murcia (España)

ISBN: 978-84-16045-10-5

Dep. Legal:

© Universidad Católica San Antonio, 2020

M^a Dolores Molina García

Que la Danza aterrice en las Universidades es una gran noticia. El movimiento, el cuerpo y la acción amplían su fuerza y perspectiva cuando son sustentados con su enfoque teórico. Es una misión de las Universidades ofrecer diferentes procesos de conocimiento a través de una perspectiva holística, de ese modo, el estudio que hacemos de la Danza en la Universidad incluye ese todo: Práctica y pensamiento crítico.

Esta modesta revista forma parte de un proceso natural, de una necesidad natural podríamos decir, por parte del alumnado y en complicidad con el profesorado, de divulgar parte del conocimiento adquirido, de utilizar además las herramientas que han ido aprendiendo dentro del plan de estudios para analizar y construir con ánimo crítico tanto lo que hacen como lo que ven.

Le hemos dado valor al poder de la palabra escrita para sustentar de modo teórico todo el componente eminentemente práctico que conlleva la Danza y todo eso queda recogido en las siguientes páginas, en las que descubriréis una forma de salvaguardar los conocimientos e ideas de este tiempo de aprendizaje. Una plataforma para visualizar los trabajos de nuestros alumnos del Grado en Danza, trabajos seleccionados que han sido realizados por los alumnos bajo la supervisión del profesor de la materia y la dirección de la revista.

Aquí también encontraréis la firme convicción por parte del profesorado y alumnado de perpetuar el trabajo de investigación, de análisis y de reflexión que plantea y ofrece posiciones activas de participación, ingenio y creatividad a fin de contribuir desde este pequeño espacio al desarrollo, transformación y fortalecimiento de la Danza.

En este primer volumen hemos incluido un apartado de críticas. Éstas surgieron a la luz de la materia de Análisis del Repertorio de Danza-Teatro como resultado de los visionados de obras coreográficas actuales que han formado parte de la programación cultural a nivel nacional e incluso internacional. Además, en este número de lanzamiento contamos con una sección especial a la que hemos querido llamar: La danza en tiempos de confinamiento. Que es como una pequeña esencia de la asignatura Principios Estéticos y Filosóficos Aplicados a la Danza, espacio donde el alumnado de 1º curso del Grado en Danza tiene como trabajo práctico la realización de una crítica de una obra de danza.

En la actualidad del tiempo que vivimos, el confinamiento acaecido durante la crisis de la COVID-19 desde marzo hasta junio de 2020, hizo que gran número de compañías de danza empezaran a poner en abierto sus espectáculos. Esto provocó una gran oferta cultural escénica disponible a cualquier usuario de cualquier confín del mundo, y nuestro alumnado tuvo la posibilidad de acceder y comentar obras de difícil acceso por medios digitales. La mayoría de estas obras eran grabaciones en directo de las representaciones, con lo que, de este modo, se inauguraba una nueva "era" donde los límites en las definiciones de Artes Escénicas necesitaban una resignificación, algo "en vivo", en una espacio escénico, pero no "en directo". El resultado de todo esto está en estas páginas: críticas de gran interés y variedad.

En estas primeras "Utopías" atravesaréis sensaciones sobre procesos creativos en diferentes formatos, encontraréis el proceso de investigación que vivieron algunos de los alumnos con el proyecto de la Compañía de Danza adscrita al Grado, en un taller que versa sobre Pina Bausch, otras alumnas dan a conocer sus experiencias en la Compañía en diferentes proyectos ya realizados en los años anteriores. Alumnas que han aprendido a organizar los signos escénicos que ofrecen significados para construir su propia dramaturgia personal. Abrimos además un espacio de diálogo con una fantástica bailarina, Cynthia Cano y cerraremos esta aventura con un homenaje a Pina Bausch, que tanto nos ha inspirado a todos los que amamos la Danza.

El cerebro es el músculo

Omar Khan

Si la naturaleza de la danza es visual y auditiva, sensorial en definitiva, resulta lógico y coherente preguntarse si tiene sentido escribir sobre ella. Ningún texto periodístico sobre danza –sea una crítica, un reportaje, una entrevista- podrá sustituir jamás la experiencia (ahora en peligro) de sentarse con otros espectadores a verla. Es su esencia y parte de la nuestra, pues su origen primigenio está en la capacidad que tenemos para disfrutar bailando pero también viendo bailar.

Como todo en la vida, la danza ha tenido una evolución a lo largo del tiempo y se ha ido amoldando a los cambios y exigencias de la sociedad. De las danzas ditirámbicas de la Grecia clásica a las performances más arriesgadas de Marina Abramovic se verifica un largo proceso, se han ido suscitando transformaciones, graduales algunas (movimientos de larga duración como el Romanticismo), radicales otras (como la cadena de cambios y rupturas a lo largo del siglo XX), cuyo principal testigo y difusor ha sido justamente la escritura, el pensamiento, la información y la aproximación que en su momento hicieron pensadores, historiadores, periodistas y críticos, a todos y cada uno de

estos fenómenos, en tiempos incluso en los que no existía el video ni forma alguna de registrarlo. En la escritura descansa la memoria de un arte efímero como la danza.

Por eso cabe celebrar el arranque de *Utopías, Apuntes y reflexiones sobre danza*, una revista que tiene el valor añadido de su joven redacción, lo que permite una visión fresca, actual y novedosa sobre los colores múltiples del paisaje de danza que hoy día vivimos. Y cabe celebrar además que sean alumnos de este Grado en Danza de la Universidad de Murcia los que la hagan posible, porque es la constatación de que, desde el ámbito de la formación en danza, se está abriendo un espacio necesario para el pensamiento, la reflexión y la transmisión de información. El cerebro es el músculo fue la radical declaración de principios de la pionera Yvonne Rainer, que desde su postura posmoderna se negaba a concebir la danza como un acto puramente físico desligado del pensamiento, de las emociones, de la vida...

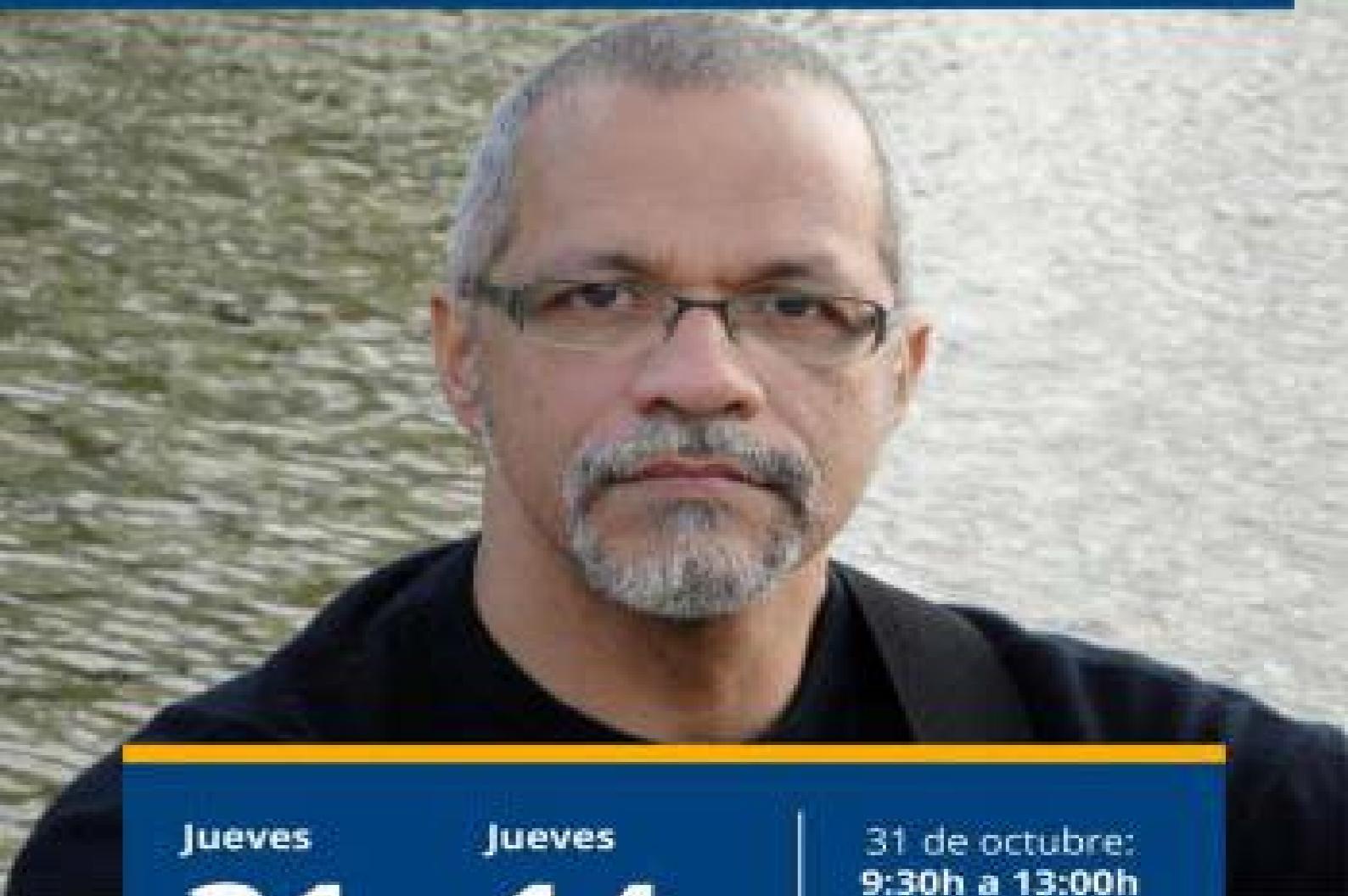
En las páginas que siguen os espera una panorámica actual de la danza que se ha visto recientemente. Se enfatiza en la

crítica como ejercicio de aproximación valorativa de una determinada propuesta. "La crítica es un acto de amor" nos dice Rocío Gisbert en su texto sobre esta práctica. Y razón no le falta. Porque aunque debe haber rigor, respeto e información, toda crítica tiene un alma, un componente emocional, de amor y compromiso del que la escribe, que es el elemento motor que mueve a su escritura.

Electra, apuesta de riesgo del Ballet Nacional de España, la estética determinante del último trabajo de *Kor'sia*, las constantes que sustentan el trabajo de Carmen Werner, lo que une y desune a Ramón Oller y Gustavo Ramírez Sansano enfrentando un título clásico y clave como *Carmen*, las posturas divergentes en dos propuestas del Royal Ballet, la vigencia asombrosa de los happenings a gran escala de Merce Cunningham o varios textos dedicados a las aportaciones de Pina Bausch, son algunos temas a la vuelta de esta página. En su conjunto, no son más que una visión heterogénea, fragmentada, del ecléctico y vibrante mundo de danza que hoy se vive en los escenarios del mundo.

Conferencia abierta con Omar Kahn: 'Una aproximación al análisis coreográfico en Danza Contemporánea'

Inscripciones en: danza@ucam.edu



Jueves

31 y 14

de octubre
de noviembre
de 2019

Jueves

31 y 14

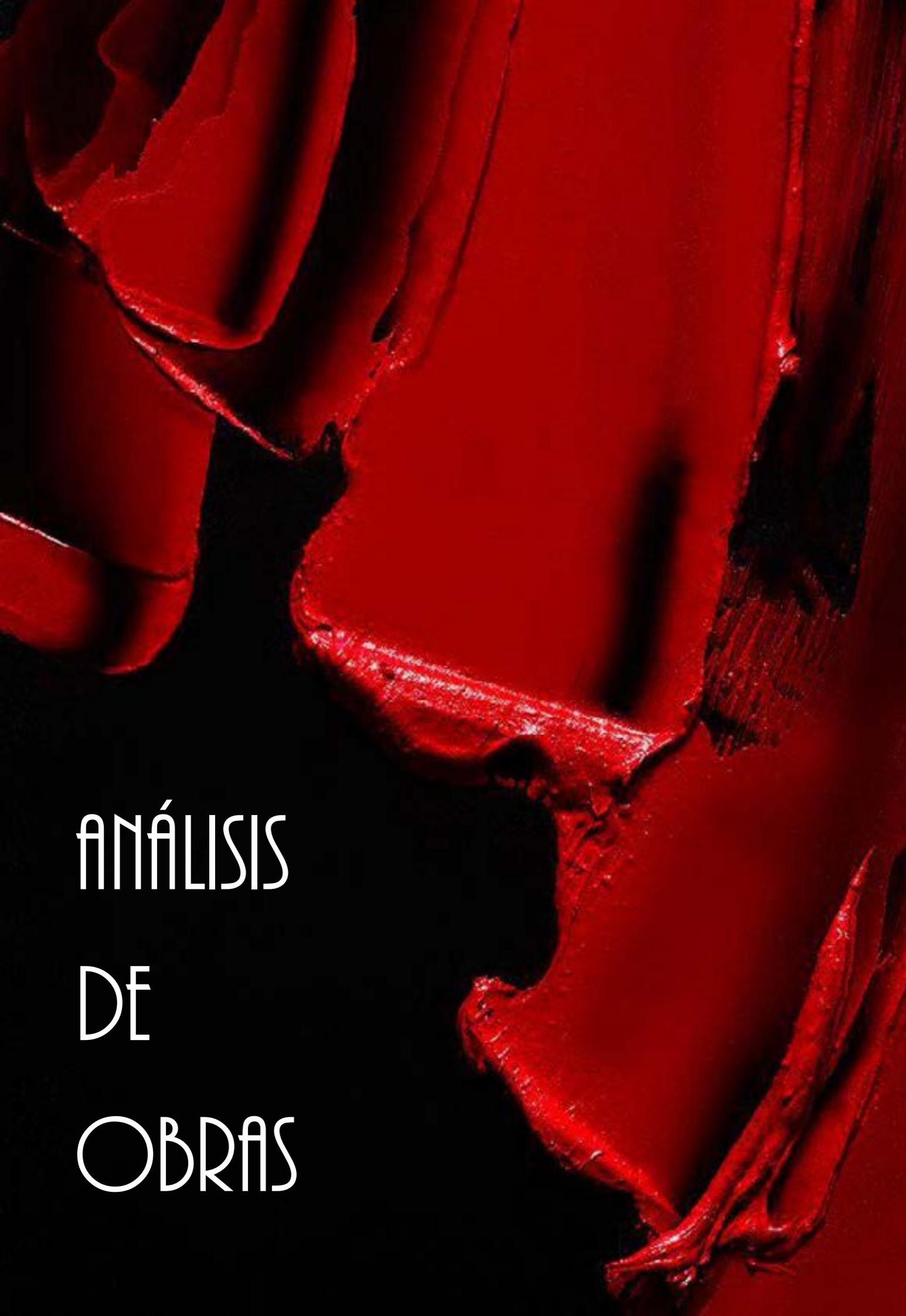
de octubre
de noviembre
de 2019

31 de octubre:
9:30h a 13:00h

14 de noviembre:
10:00h a 13:30h

Aula juzgado

ANÁLISIS DE OBRAS



NECESIDAD DE ESCRIBIR Y HABLAR DE DANZA:

Rocío Gisbert Valor

La Crítica es un acto de amor

Una obra coreográfica necesita de ese diálogo entre el público y el coreógrafo cuyo lugar de mediación entre ambos lo tendrá/lo ocupará el crítico; su función va a ser guiar a cualquier tipo de espectador, ayudándonos a conocer, apreciar y a cuestionar por nosotros mismos sin prejuicios de "contaminación" de otras informaciones que pueden llegar a dañarnos como puede ser la televisión. Tal y como apunta Joaquim Noguero, "la crítica no debería ser un faro sino una cámara, su comentario debe dar luz al objeto", de qué manera tan bonita Noguero define el acto de hacer crítica "La crítica es un acto de amor", nombre de éste artículo.

Ante la necesidad de conocimiento, es de vital importancia la labor del crítico para eliminar pensamientos erróneos, y evitar esa contaminación que puede cegarnos e impedir que nos aporten otras formas de entendimiento/opinión ya sean buenas, malas, de nuestro agrado o no... La crítica nos ayudará a que nuestros pensamientos sean honestos y verdaderos, por lo



tanto, esto generaría un mayor entendimiento y nuevas visiones de las artes escénicas.

Por lo que no se puede afirmar que el espectador no tiene importancia. Basándonos en lo que dice Claudia Brufau, "toda crítica se basa en conocimiento más gusto". A la hora de hablar o escribir, se deben tener en cuenta estos dos conceptos. El conocimiento, la sensibilidad, que se educan y trabajan, y la humildad y afectividad, serán lo que nos permitirá llegar a una conclusión lógica y verdadera/real del ser.

Finalizo recordando que la crítica es pureza y amor, por lo tanto, si apartamos las malas costumbres/contaminaciones y establecemos ese necesario diálogo dejando entrar a la integridad y susceptibilidad, abrazaremos a la crítica y por lo tanto alcanzaremos ese acto de amor.

VANGUARDIA CON SOLERA

Con *Electra*, una vez más, y tal y como viene acostumbrando desde su fundación en 1978, el Ballet Nacional de España deslumbra con su fuerza y gran equipo humano, y sobrecoge a todo su público en el Teatro Circo de Murcia. Con el espectáculo, Antonio Najarro, tras ocho años, cede la dirección de la compañía al bailarín y coreógrafo Rubén Olmo, quien sin lugar a dudas y tal y como esperábamos, no deja de sorprender en cada proyecto que emprende el artista.

El elenco del Ballet Nacional de España, como bien dice Najarro, destaca por integrar a los bailarines mejor formados de todo el mundo. Preparados para bailar cualquier estilo de la danza española. La garra y la fuerza del flamenco. Ricas danzas tradicionales, el folclore. Y una brillante técnica de ballet clásico, indispensable para los estilos de la danza estilizada y la escuela bolera. A favor de esta múltiple formación podemos entender que, a pesar de que la mayoría de los bailarines no estaban educados en la técnica de la danza contemporánea, tras duros ensayos y clases dirigidas por Antonio Ruz, pudieron finalmente sacar adelante y con creces una obra para la que inicialmente no estaban preparados. Su protagonista, Inmaculada Salomón, brilló íntegramente tanto

en ejecución técnica española-contemporánea como en la difícil y trágica expresividad que la obra requería. Según el coreógrafo, la gran mayoría de los bailarines acogieron con gran ilusión este novedoso proyecto de la compañía.

El Ballet Nacional de España habitúa en cada uno de sus espectáculos a dar una pequeña muestra de cada estilo de la danza española: Sorolla, Alento y Zaguán, *El Sombrero de*

Tres Picos, Suite Sevilla, Fuenteviejuna, Eritaña, Zapateado de Sarasateo Eterna Iberia, entre el repertorio más actual. Sin embargo, *Electra* rompe los esquemas tradicionales del BNE, ya que en esta ocasión no ofrece un abanico de los diferentes estilos, si bien fusiona las legendarias técnicas de la danza estilizada y el flamenco con la emergente danza contemporánea. Asimismo, vemos una pieza coreográfica de origen folclórico aragonés: la jota.

Marta Isabel Sánchez Ramírez



esta compañía. Además, se presencian numerosas "cogidas" o "portés" poco comunes en la danza española, con toques mucho más modernos, así como movimientos circulares, fluidos o laxos, predominantes en la danza de Antonio Ruz, admirable coreógrafo de danza contemporánea que ha trabajado en esta obra en colaboración con Olga Pericet. El trabajo de esta coreógrafa y bailarina es más que evidente, debido a que sus piezas salen a la luz a través de Sandra Carrasco, Corifeo, cantaora encargada de darle voz a las múltiples escenas flamencas de la obra y que, en mi opinión, dan la fuerza y el carácter que personifica a estos bailarines.

Sin embargo, sí hay algo que llama la atención, es que no aparecen los zapatos propios de la técnica flamenca ni tampoco las zapatillas de media punta. El elenco baila tanto descalzo como con zapatos de tacón bajo tipo carácter, fabricados, como siempre, por Gallardo. Sorprende también el reducido uso del palillo, donde considero que la danza estilizada, que generalmente se baila con castañuelas, se fusiona con la danza contemporánea. A pesar del escaso palillo, lo que ciertamente caracteriza la danza estilizada son sus abundantes quiebros, y en esta, como en todas las obras del BNE, son

Para analizar la influencia de este estilo de danza podemos observar la utilización continua del suelo, factor principal en la obra. Es un elemento característico de la danza contemporánea y nada frecuente en anteriores repertorios de

más que ricos y desbordantes.

García y la maravillosa escenografía de Paco Azorín son algunos de los detalles por los que esta obra nos transporta a una España rural y campestre.

Por otro lado, *Electra* trae el drama de hace dos mil años de la Grecia y Roma antiguas, a la más profunda España rural. Las Cobijadas o "cobijás", mujeres cubiertas completamente con mantos negros, son típicos de Vejer de la Frontera, Cádiz, por la cercanía a su judería. También se observa un toque manchego, haciendo referencia a sus molinos de viento en el cinturón que llevaba Antonio Najarro como artista invitado. Las capas castellanas que portaba todo el cuerpo de baile masculino, las danzas con los botijos de barro artesanos presentados por el cuerpo de baile femenino, el uso del agua como elemento, la virtuosa iluminación de Olga

Finalmente, tal y como apunta Antonio Ruz, "Electra es una experiencia humana y sensorial en la que movimiento, espacio, luz, música y voz forman parte de un todo." Es un espectáculo dotado de una gran calidad escénica, coreográfica y expresiva, que combina tradición y frescura, configurándola como una gran obra vanguardista.

Danza-Teatro

Between Life and Death

África Hernández Chacón

La compañía KOR'SIA, bajo la dirección y coreografía de Mattia Russo y Antonio de Rosa, traen al Teatro Circo de la Región de Murcia su nueva pieza, titulada *The Lamb* (el cordero).

Nada más entrar al Teatro, preside una escenografía minimalista formada por una habitación blanca y de aspecto antiguo, que más tarde jugaría el papel del purgatorio, destacando una radiografía de un cordero expuesta en la pared principal de la habitación, haciendo referencia a la Salvación, mediante la figura del cordero, mediante el Sacrificio. Inmersos en una espesa neblina creada por el elenco, de entre el público, aparece uno de los bailarines de la compañía en el papel de una persona con ceguera, subiendo acto seguido al escenario.

The Lamb inicia a nivel coreográfico en ese ambiente brumoso (ciertamente molesto para los ojos del público), con movimientos aleatorios de los bailarines, los cuales parecen estar improvisando en un "work in progress", aunque realmente la pieza se halla milimétricamente coreografiada, para terminar, uniéndose todos los bailarines en plásticas y bien ejecutadas figuras y pasos de alta calidad técnica. Destacan

momentos como subidas, variaciones de una calidad impresionante y acrobacias típicas del circo, combinadas con la danza contemporánea. En contraposición musical y coreográfica, también es digno de mención la bipolaridad hallada en el momento coreográfico establecido entre los pasos más duros y robóticos acompañados de una música más cotidiana, y los movimientos más líricos y de redención ejecutados con la música de un órgano.

La compañía está compuesta por 13 bailarines, con físicos la mar de variados: hombres y mujeres de diferentes complejiones y alturas que aportaban a la pieza riqueza y diversidad visual. Los personajes que destacan en la pieza son el hombre con ceguera, de madura edad, las figuras demoniacas encarnadas por los bailarines con el vestuario rojo, y "ángel negro", el cual no se sabía si era hombre o mujer debido

a su físico asexuado, quien le devuelve la vista al ciego y le muestra ese mundo de posibilidades tras la muerte. En ciertos instantes, aparecían figuras religiosas, monjas, que se paseaban por el lugar, dando a entender perfectamente la intención con la que fue creada la coreografía: ¿existe vida después de la muerte? ¿Y si la muerte tan solo nos abre los ojos para lo que hay después? Esto se ve reflejado a medida que avanza la historia, comprendiendo su trasfondo y cuyo final, simplemente pone punto y final a las teorías del público.

La iluminación durante toda la obra fue tenue, introduciendo al espectador en ese ambiente lúgubre característico del Purgatorio, ese lugar que se describe en la fe religiosa como el lugar de espera de aquellas almas que aguardan ser juzgadas y cuyo destino será el cielo o el infierno. Esta niebla tenebrosa junto con la escasa iluminación en tonalidades rojizas y oscuras, impedía la observación clara de la coreografía y, por ende, su apreciación en algunos momentos de la pieza. Utilizaron objetos variados durante la actuación, sin embargo, no se utilizaban a nivel coreográfico, sino que simplemente desempeñaban un papel a nivel de escenografía, como es el caso de la camilla presentada en la escena final, simulando una sala de autopsias al

estar el cuerpo del hombre ciego totalmente desnudo sobre ésta y tapada con una sábana.

El espectáculo siguió un ritmo acorde con la historia que pretendían contar los directores y coreógrafos de la pieza, jugando con un variado repertorio musical y coreográfico, yendo desde variaciones clásicas, pasos más modernos y contemporáneos hasta incluso acrobacias circenses. A pesar de no decir palabra en toda la pieza, se entendió con cada uno de las ejecuciones de los bailarines en todos los planos posibles del escenario, sus expresiones y su coreografía, cuál era la historia.

"... y desperté sobresaltado, como ante un peligro repentino y perverso, como si en la oscuridad hubiese tocado con mis manos la piel helada de un reptil." Informe sobre ciegos, Ernesto Sábato

Finalmente, el público, extasiado con el espectáculo presentado, ovacionó a la compañía durante minutos y minutos de aplausos, que llenaron el Teatro Circo de Murcia y calificó *The Lamb* como algo intenso y actual, que respondía con su obra tan transgresora lo que todo el mundo se pregunta "¿Qué hay entre la vida y la muerte?".

Danza-Teatro

Introducción

nes humanas, no solo técnica.

El análisis que se va a realizar a continuación se centra en la coreógrafa española Carmen Werner y en su obra *Irresponsables*.

Se elige a Carmen Werner debido a su riqueza interpretativa, escénica y a los mensajes que transmite mediante una técnica absoluta de sus bailarines en la puesta de escena, todo acompañando del buen uso coreográfico.

Es importante conocer e investigar a coreógrafas/os de nuestro país, tomando conciencia de cómo está la danza actual en el mundo y sobre todo en España, para tener dónde basarse y apoyarse a la hora de ir a ver un espectáculo de danza o crearlo.

El lenguaje de Werner es muy rico a nivel interpretativo y técnico y aporta muchas herramientas a la hora de usar el cuerpo y jugar con el espacio. Ella trabaja especialmente los temas sociales y se inspira en cualquier cosa que le pueda pasar día a día, así como tiene muy presente las referencias literarias como punto de partida de las coreografías.

Por último, le interesa la técnica, pero no solamente le importa esto. Para Werner la diversidad de los bailarines a nivel de cuerpos y lo que pueda aportar cada uno creativamente al proceso es igual de fundamental. busca que los intérpretes tengan magnetismo, iniciativa y una serie de condicio-

14

Obra. *Irresponsables*

Resulta una obra muy completa técnicamente, escénicamente y con un nivel muy alto de interpretación. La obra está bien argumentada y ordenada contando en cada momento lo que quiere transmitir, haciendo uso de diferentes elementos escénicos para lograrlo, diferentes vestuarios, una composición a nivel coreográfico muy afín a lo que sucede en cada momento y el uso de la teatralidad tanto a un nivel expresivo corporal como a nivel vocal en escena, a lo que se puede reconocer como danza-teatro.

Irresponsables son pequeñas historias de personas. Los intérpretes se presentan sin complejos, en sus aciertos y sus dudas. Se mueven a través de sus gustos, del deseo y del juego. Los bailarines se revuelven entre el acierto, el desacuerdo y el azar, para dar al espectador la visión y entendimiento de las pequeñas historias cotidianas que he nombrado anteriormente. Es un trabajo planteado desde una elegancia rotunda, la que da el saber estar en cada momento, la que da la experiencia. Son personas que asumen su lugar y juegan con él.

Antes de pasar al análisis coreográfico es preciso citar dos talentos en la dirección escénica esta pieza: por un lado, el joven Daniel Abreu y, por supuesto, Carmen Werner, una de las artistas más emergentes en la escena nacional, que ha dejado un sello importante en la danza contemporánea española

CARMEN WERNER

irresponsables



Werner, Provisional Danza.

aportando su madurez artística y personal. Sin duda Carmen nos mantiene despiertos durante su obra, cualquier rincón en escena está vivo y pasa algo, aunque no haya movimiento.

Análisis del Fragmento *Irresponsables*

Llegados a este punto, procedo a realizar el análisis de *Irresponsables* en relación a los contenidos estudiados en la asignatura de Composición coreográfica I.

El fragmento que voy a analizar es el vídeo de la obra que está disponible en la web oficial de la compañía de

una parte del escenario. Encuentramos más tarde un momento de un pequeño solo de Werner usando un objeto, en este caso es un perchero, como simbología de la trama en ese momento, y cuyos movimientos y desnudo acompañan a esa escena. Hay contrapuntos y gestos cotidianos presentes en la coreografía, como andar, comer, esparcir la fruta por el escenario, así como el no movimiento, pausas y mucha presencia escénica en la pieza. Destaca un solo por una bailarina la cual hace uso de una técnica impecable y movimiento conciso con la energía justa para ello, hace uso del suelo y de la repetición en su material, parece "locura" pero es muy clara su dirección y está muy marcado su recorrido tanto en el suelo como en el nivel alto.

Conviene resaltar la organización espacial en una especie de diagonal centrada y posiciones intercaladas, bailando el material al unísono, pero con cambios, juegos y oposiciones en el material.

Segunda parte: Esta obra se trata de una coreografía grupal, aunque dentro de esta gran característica hay que resaltar que Carmen Werner hace uso de diferentes tipos de ensamble, es decir, dentro de lo grupal hay escenas de dúos, tríos, y solos y de coreografía distributiva en distintas partes del fragmento de la obra analizada.

Su distribución en el espacio es muy rica y diversa y no hay puntos muertos en la obra, todo

lo que pasa tanto en los planos primarios/frontales como secundarios es importante.

No se produce nada plano, ya que hace uso de distintas disposiciones como son líneas, triángulos, oposiciones, cuadrados y formas irregulares. Forma y deforma los grupos creando una visión abstracta muchas veces. Los elementos en el escenario, como pueden ser la diversidad musical, los distintos focos, las salidas y entradas de bailarines y el cambio de vestuarios obtienen un significado.

Dentro de todo su caos hay un orden entendible perfectamente y un ritmo interno en la obra constante marcado por la energía de los bailarines. Todo esto provoca que la coreografía sea el resultado de una comunicación efectiva cara al espectador debido a su lenguaje tan codificado y tan personal.

Conclusiones

Carmen Werner se arriesga y provoca conflictos en escena, mucho juego, azar, altera elementos y usa el desnudo en casi toda la obra acompañado, por supuesto, de su gran virtuoso trabajo técnico. En definitiva, *Irresponsables* es una creación racional e intuitiva a la vez con mucho potencial y mucho que decir.

Composición I

15

CARMEN. maquia de GUSTAVO RAMÍREZ y CARMEN de RAMÓN OLLER

Ana Navarro Zaragoza

Al hablar de la iluminación de los espectáculos, en la obra de Ramón Oller, no hay tanta claridad, teniendo ésta un filtro más anaranjado y momentos más tenues donde el filtro es azul marino, cuando, en la de Gustavo Ramírez, la luz clareo mucho el espacio, siendo ésta totalmente blanca. En las dos obras se aprecia durante todo el espectáculo una luz general desde arriba, con la presencia de algún foco iluminando alguna parte más principal del momento, pero éstas, no varían en ninguno de los 2 espectáculos, exceptuando algún momento contado de un poco más de penumbra.

Respecto al estilo, en *Carmen* de Ramón Oller se aprecia claramente una fusión flamenco-contemporáneo, predominando el contemporáneo, pero con momentos totalmente flamencos y otros de fusión de ambos estilos y en la de Gustavo Ramírez, el estilo

es más lineal durante toda la obra, aunque viéndose también contemporáneo unido a pasos del ballet clásico. En ambas obras se ve una muy buena técnica y mucha limpieza.

Respecto a los vestuarios, en la obra de Ramón Oller, es todo mucho más rústico, un vestuario más de la antigüedad, más de la gente del pueblo, vestidos antiguos haciendo contraste con el vestido de flamenca de una de las integrantes y los tacones, mientras que los demás llevan zapatillas de ballet y también van descalzos. En la obra de Gustavo Ramírez, se puede apreciar claramente la modernidad en sus vestuarios,

fondo del escenario que utilizan para sentarse y estar presentes también en escena. En la de Gustavo Ramírez, como elementos usan una cuerda en un momento determinado, que la usan como atadura de manos a la vez que bailan y también hay presencia de unas fotografías que utilizan un breve periodo de tiempo en escena.

Respecto a la escenografía, la de Ramón Oller simula una casa antigua, como he dicho anteriormente, todo más rural, de campo, con su mesa, sillas, ventanas, un tejado que introducen bastante durante la coreografía para bailar en él y hacer subidas y bajadas... Todo esto se encuentra en los laterales y en el fondo del escenario, dejando todo el centro vacío, en cambio, la escenografía de Gustavo Ramírez va acorde con su vestuario, todo muy moderno, muy blanco, dando mucha luz al espectáculo, utilizando distintos elementos geométricos puestos por distintos lados del escenario e interactuando con ellos y usándolos en las coreografías. Éstos cambian durante el espectáculo, mientras que la obra de Oller, mantiene la esceno-

grafía intacta durante todo el espectáculo.

Respecto a los bailarines en escena, en ambos tienen momentos de solos, dúos, tríos y momentos grupales pero, en la de Ramón Oller, a la hora de estar todos en escena, hacen más uso de las parejas, introduciendo bastantes elevaciones, portés, contact, juegan con la gravedad... y se aprecian bastante los cánones y, en la de Gustavo, también hay momentos grupales en pareja, pero en menos cantidad, al igual que hay menos presencia de portés pero también hay algo de contact y también hacen uno de cánones y de repetición.

En la de Oller, exceptuando algún momento, están la mayoría del tiempo todos en escena, aunque sea en un segundo plano, pero siempre en movimiento y en la de Ramírez, hay más entradas y salidas dejando más libre el escenario y el espacio es mucho más amplio, pero no siempre están repartidos en él, muchas veces se centran más en un lado en concreto. En la de Oller, juegan bastante con separarse el grupo de chicas con el de chicos y bailar cada uno en un lado y luego ir uniéndose en parejas y también, empezar uno solo e ir uniéndose los demás en canon y, en la de Ramírez, están siempre ambos mezclados exceptuando algún momento en el que solo los chicos están presentes danzando en el escenario o viceversa. En ambos se ven líneas y diagonales en las posiciones y también se aprecian semicírculos dejando en medio el protagonismo de ese momento.



En ambos hay momentos de acting, momentos de intento de conquista, momentos de desafío e interactúan bastante unos con otros.

Respecto al sonido, en la de Oller, hay momentos de uso de la voz para generar jaleo o risas y hay variación en la música, unas veces más contemporánea, otras con más toques flamencos y también hay momentos de silencio en los que la música la generan ellos mismos con el tacón, las palmas y los chasquidos, mientras que, en la de Ramírez, no hay presencia de voz y la música es más lineal, habiendo en algún momento un silencio para la generación de aplausos en el público.

Composición II



“Primavera Eterna”

Africa Hernández Chacón e Ignacio Coloma Guirao

La consagración de la Primavera, obra coreografiada creada por Pina Bausch en el año 1975 y con la música del compositor Igor Stravinski.

Con todo el escenario cubierto de tierra, y ausencia completa de color, más allá de una túnica color blanco roto, Pina quiere representar el ritual de iniciación, quizás más famoso de la historia de la danza. La iluminación empleada en esta pieza coreográfica es una iluminación muy tenue y donde esta no es protagonista de lo acontecido, simplemente te da un ambiente más íntimo. En

cuanto al estilo de la coreografía, es una coreografía en la que las bailarinas se muestran en un principio desorientadas, desaliñadas; y más adelante se aprecia gran torpeza en sus pasos sobre todo cuando corren, hasta llegar a un estilo muy propio de Pina, en el cual hay gran uso de la respiración e intensidad en los brazos a la hora de bailar. 26 son los intérpretes que llevan a cabo esta coreografía, 13 hombres y 13 mujeres.

Esta obra intenta contar y transmitir un mito de la cultura clásica. *La consagración de la primavera* consiste en un ritual de iniciación en el cual, con la llegada de buen tiempo, y para prosperar el buen resultado de las cosechas, se ponía en juicio a las mujeres vírgenes, y se decidía quién de ellas será sacrificada, siendo obligada a danzar hasta su muerte, a cambio de ese buen prosperar. En esta obra, el hombre juega un papel claramente dominante y demoledor, y las mujeres un papel de víctimas, temerosas y subordinadas al juicio del hombre. Esto es así, ya que son los

hombres quienes deciden quién será la mujer desafortunada.

La única muestra de color que se introduce en esta triste e intensa obra, es un paño rojo, el cual predomina sobre el resto de tonos carnes o neutros; mostrando claramente su cruel papel dentro de la obra, puesto que el paño rojo simboliza que, quien lo posea, será la persona sacrificada.

Se trata de una obra cuanto menos, intensa y en la cual juega un gran papel la interpretación y la expresividad de los bailarines, tratándose por lo tanto de una obra muy humana. *La consagración de la primavera*, puede llevar consigo un juicio interno, es decir, ¿por qué alguien debe decidir sobre la muerte de alguien? y además si hacemos más hincapié en ello ¿por qué ha de ser siempre una mujer quien deba ser sacrificada, y además bajo el juicio de un hombre? Está claro que esta obra es una historia de la época clásica y que el pensamiento y los valores de entonces no son los mismos de los de hoy día. Pero si extrapolamos esta historia a la sociedad actual, podríamos hablar de una obra que llega a generar gran controversia,

por su machismo intrínseco en la obra, ya que es el hombre con su más pura actitud de dominación y valor, decide sobre el destino de la mujer resignada y subordinada a su voluntad. A día de hoy, con el feminismo en pleno auge y una sociedad en continuo cambio, trataría de una obra cuanto menos visceral y con crítica.

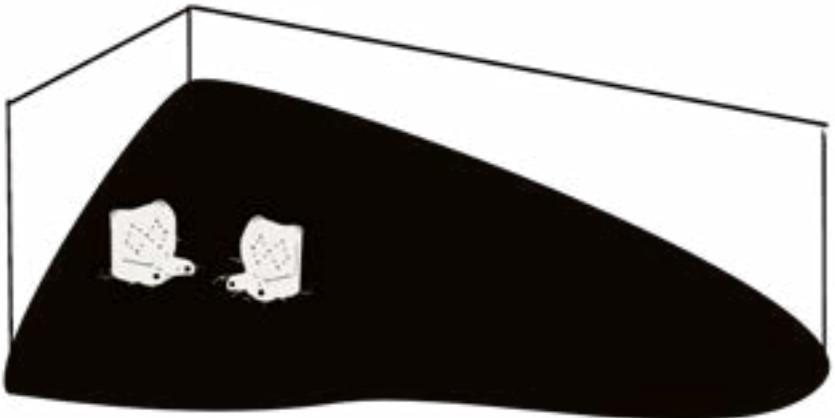
Danza-Teatro



LA DANZA
EN TIEMPOS DE
CONFINAMIENTO

Le Sous Sol

Luis Gea Martínez



Ver una obra a través de una pantalla de ordenador nunca será lo mismo que poder presenciarla con tus propios ojos en vivo, pero aún ante este hecho desagradable o incluso injusto, ya que la obra data del año 2007, cuando yo apenas tenía uso de razón, y motivo por el cual nunca tuve la suerte de ver esta performance desde la butaca del espectador, me atrevería a decir que es una pieza, que como menos, no deja indiferente a nadie.

Le sous sol es la última pieza de la primera trilogía presentada por el colectivo Peeping Tom de Bruselas, a esta le anteceden *Le jardin* (2002) y *Le salon* (2004). Las tres piezas fueron muy aclamadas por la crítica y se representaron más de 350 veces por todo el mundo. Una trilogía que cuenta

la historia de una familia, su evolución y su desgaste con el paso del tiempo. Si las dos primeras obras nos presentaban a la familia y su desarrollo dentro del marco de los vivos, *Le sous sol* nos lleva al mundo de los muertos, bajo tierra, más allá de la tumba, donde los personajes que conocimos en las dos entregas anteriores ahora están muertos y enterrados.

Una de las características por la que la compañía fundada por la argentina Gabriela Carrizo y el francés Franck Chartier ha llegado a tan alto nivel y a posicionarse en el centro de la danza europea es debido a la increíble unión que hay entre la danza y el teatro, donde uno se necesita del otro, y se complementan con total integridad. En esta pieza una vez más vemos esta característica, todo el elenco interpreta y actúa continuamente, usando la voz para tener conversaciones entre ellos, comiendo en escena, leyendo, dando órdenes o incluso cambiándose de ropa.

Esta unión entra la danza y el teatro en movimiento, también se complementa perfectamente con la música, la cual es acertada y oportuna en cada momento determinado, haciendo que te involucres en cada escena y dándole el tono que estas necesitan para contar las diferentes situaciones que se nos plantean. En este aspecto musical es también muy importante remarcar la importancia y la presencia de la mezzosoprano Eurudike de Beul que usará su voz para cantar y dar momentos maravillosos a la obra. Eurudike está presente durante todo el espectáculo, actuando e incluso bailando, dando las que pueden ser las mejores escenas cómicas; gracias a su vestuario, un camisón que en ocasiones la deja casi al desnudo, y a su actitud jocosa y burlesca con la que afronta las diferentes situaciones. Encargada de organizar y ordenar, como si de una diosa se tratase, todo lo que ocurre en ese mundo. De hecho, ha llegado a ser una figura fundamental para Peeping Tom,

quien también la ha incluido en sus producciones posteriores.

En esta última entrega, en la que la familia se nos presenta muerta, todo pierde el sentido, y ya nada es normal o coherente. La jerarquización familiar se prepara para ponerse del revés, ahora la que era criada se convierte en jefa; y la abuela, representada por la bailarina de Butoh, María Otal, con 80 años, representa el espíritu joven de una niña. Con total relación con la obra anterior, los personajes están continuamente reviviendo y recordando el pasado. Por ejemplo, la escena protagonizada por Gabriela Carrizo y Franck Chartier, en la que bailan un dúo mientras se besan, sin separar sus bocas y con una niña en brazos (su hija) en la entrega anterior, *Le Salon*, está representada ahora por el bailarín Samuel Lefevre y María Otal, esta vez sin manipular a la niña. Vemos todo un transcurso de la obra marcado por la relación trágico-cómica, en el que se nos muestra una obra conmovedora a la vez que divertida, y en la que la más fuerte de las tragedias, como lo es la muerte, siempre está marcada con un toque de ironía.

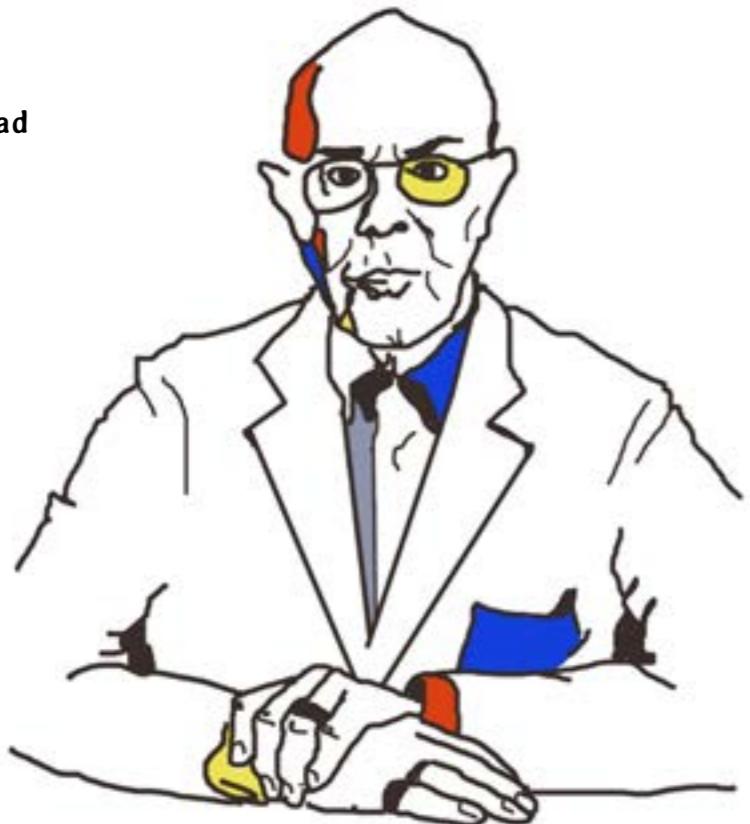
El movimiento de los bailarines es digno de aclamar, llevan sus cuerpos al límite, creando imágenes impactantes y bajo una gran precisión técnica. Fluidez, determinación, potencial, elasticidad o expresividad son algunas de las cualidades que evocaría para describir sus movimientos. En

los dúos y tríos vemos como sus cuerpos se entrelazan de la misma forma que una enredadera envuelve al tronco, con comunicación y siempre con un punto de conexión, el cual no se separa nunca y pocas veces cambia. Es importante tener en cuenta la escenografía, ya que esta tiene una clara influencia en el movimiento, al ser esta un montón de arena, algo que afecta en gran medida la calidad del movimiento de los bailarines. Una cuidadosa escenografía, impactante y llamativa, que clasificamos de hiperrealista, vemos una casa, la misma casa que se nos presentaba en *Le Salon* pero esta vez cubierta por arena, solo se ve la superficie de la mesa o los respaldos de los sofás en los que se sentaban los personajes. Ahora bien, si he de decir que es impresionante, también he de decir que no es innovadora, ya que esta idea de cubrir el escenario de arena ya la llevó a cabo Pina Bausch en su *Consagración de la primavera* muchos años antes. El juego de la iluminación va acorde con la escenografía, parece ser siempre una luz tenue y calurosa.

Desde mi punto de vista Peeping Tom, en general, es capaz de crear atmósferas que te llevan a ver la realidad de la vida, pero en un mundo de fantasía, mágico. Es capaz de transportarte a la escena, de involucrarte en ella y de hacer que sientas lo mismo que sus personajes. Para ello me parece que es esencial el uso que hace de las diferentes técnicas de danza, al igual que la importancia que le da al teatro y al uso de los sonidos reales y en directo. Por otro lado, su trabajo a nivel técnico, y las composiciones de movimiento que se llevan a cabo son impecables y una maravilla de ver. La escena que más me llama la atención es seguramente aquella en la que Frank tiene su cara unida a la de Gabriela, y por otro lado Samuel está unido a su zona pélvica, llevan entonces a cabo un trío en el que nunca separan esas partes, y ante las dificultades que eso supone, dan lugar a un amplio abanico de posibilidades y movimientos. Se nos presentan cuerpos disponibles, entrenados y dispuesto a llegar al límite. No me suele llamar la atención la locura, el desorden o lo "raro", por llamarlo de alguna forma, pero en este caso creo que está bien hecho, que todo lo que ocurre en escena tiene un sentido y tiene un por qué; como la escena en la que Eurudike comienza a bailar frenéticamente y realiza movimientos, que para nada, se acercan a la técnica o al virtuosismo y que, fuera de ese contexto, en el que lo hace para demostrar su potencial y enfrentarse a Gabriela, nunca habría sido de mi agrado. Si tenéis la oportunidad de ver uno de sus espectáculos, recomiendo que no la desaprovechéis.

Short Cut

Marina Peñaranda Abad



En estos tiempos de incertidumbre y aislamiento, la Nederlands Dans Theater (NDT) se ha alzado para reunirnos a todos en su teatro. Con el cierre de todos los negocios y hogares, la compañía de danza holandesa ha abierto sus creaciones al público mundial. Y no son los únicos. Otras compañías de danza internacionales, como la Ópera Nacional de París, Royal Ballet, el teatro Sadler's Wells o el Teatro Bolshoi, han decidido -en un despliegue de humanidad- retransmitir gratuitamente por las plataformas de vídeo online su programación, para que el arte nos ayude a sobrellevar y apaciguar los días de cuarentena.

Short Cut sería la tercera

obra que NDT nos regala estos días. Esta pieza de 16 minutos coreografiada por Hans van Manen sobre la música de Jacob ter Veldhuis es idónea para adentrarse en los días de danza que nos esperan. Es breve y sutil pero penetrante. El trabajo de van Manen destaca, según la propia compañía, por su aparente sencillez en lo abstracto. El coreógrafo es reconocido internacionalmente por el uso claro y óptimo de sus intérpretes en el espacio y por su forma de leer de la música. Y Short Cut es un claro ejemplo de estas cualidades.

Entran al escenario vacío tres mujeres en leotardos –prácticamente un sello del coreógrafo- de color casi fluorescente: blanco, amarillo y rojo consecutivamente. Llega último un hombre en leotardo negro, que puede parecer una sombra por su semblante y vestuario, pero que es, en realidad, el personaje central de la obra. Empiezan

a bailar en pareja y por orden de entrada: primero con la mujer de blanco, luego con la de amarillo y por último con la de rojo. Y mientras baila con una, las demás permanecen inmóviles, pero atentas cual espectadoras, a que llegue su turno. Toman forma ante nuestros ojos tres dúos, que más que dúos parecen duelos. Entre los intérpretes se genera una energía de polos opuestos. Van Manen nos hace testigos de una guerra contenida e íntima impulsada por la dominancia.

Él las sujetas, las controla y las transporta por el escenario como maniquíes, agarrándolas por las muñecas, los codos o la cabeza. Todo ello sin quitarles ojo de encima y en ocasiones perplejo ante el rechazo. Ellas, en un inicio cómplices del intercambio, se intentan rebelar de quien las subyuga casi involuntariamente, con desplantes, miradas y fugas interrumpidas. Pero esta no es una guerra que

se repite: cada dúo es único, como sus intérpretes. Incluso me atrevería a decir que cada dúo es un paso hacia el aprendizaje. Todo lo que Fay van Baar (leotardo blanco) es incapaz de hacer sola por tener a Donnie Duncan Jr. (leotardo negro) vigilante en cada paso, lo vemos en Tess Voelker (leotardo rojo) que inicia su dúo con un acto de fe, dejándose caer de espaldas con Duncan en cierta lejanía, e incluso llega a someter a su acompañante en el suelo blandiendo su mano como un puñal contra el pecho. Esto, sin embargo, es algo que resultaría impensable para Amanda Mortimore (leotardo amarillo), quien en un momento dado parece que va a alzar el vuelo con los brazos, pero aún tiene la presencia de Duncan detrás y sobre sus muñecas, cual grilletes.

No hay acritud entre intérpretes, aunque hable de guerras, al igual que no hay saltos ni elevaciones, aunque hable de danza. En las propias palabras del coreógrafo, “todo se dirige hacia el suelo. La coreografía se pega a él”. Y no solo al suelo; la coreografía se adhiere por completo al sonido largo y tenso del cuarteto de cuerdas escrito por Ter Veldhuis. La música, junto al movimiento, crea una atmósfera densa de las que te obliga a contener la respiración.

No solo van Manen se ha ganado el apodo del Mondriaan de la danza, sino que además es extremadamente prolífico. Con su última obra estrenada en 2014, su repertorio suma un total de 120 piezas y 62 de ellas fueron creadas bajo el ala de la NDT. Curiosamente, en esta temporada 2019/2020, la compañía cumple 60 años. El Teatro Real habría acogido sus bodas de diamante este junio con la nueva obra Kunstkamer, tributo a la trayectoria de la Dans Theater, pero la programación se ha visto interrumpida por la pandemia.

Si bien habrá que esperar para ver el trabajo de Sol León y Paul Lightfoot, los coreógrafos residentes de Kunstkamer, poder visualizar estos días las obras de sus maestros, mentores y amigos como van Manen es una manera brillante de revivir el legado que la compañía celebrará cuando volvamos a los teatros.

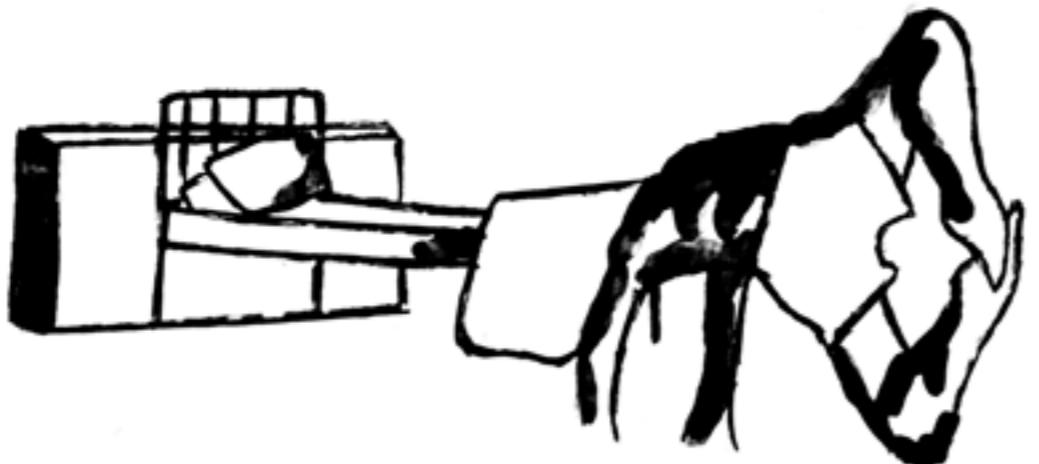
Principios estéticos y filosóficos

Cambios en Cuarentena

Teatralidad y danza fusionadas en *The Metamorphosis*, de la Royal Opera House

Miriam Puebla Gil

Londres-17/04/2020-19:00 GMT



La Royal Opera House presenta en streaming este 17 de abril 2020, la obra adaptada de Frank Kafka, *Metamorphosis*, grabada originalmente en el año 2013. Coreografiada por Arthur Pita y que cuenta con la participación de diez bailarines. Quien lleva a cabo la dirección para verlo en pantalla es Ross MacGibbon.

La obra representa la transformación de Gregorio Samsa, interpretado por el bailarín Edward Watson, pasando de ser un viajante que comercia con telas a un monstruoso insecto,

y el impacto que tendrá este suceso no solo en su vida, sino también en la de su familia.

La complejidad de conformar una actuación de teatro-mimo-danza, imbricadas en un todo, son un reflejo absoluto de la polaridad humano-insecto, realidad-irrealidad, sueño-despertar, pragmatismo-poesía.

Los bailarines ejecutan figuras complejas, antinaturales, configurando las acciones a través de movimientos espasmódicos, repetitivos, casi epilépticos. El baile de sombras se hace tangible.

El ritmo evoluciona en base a lo que se representa, primero el aburrimiento gracias a la repetición, después la tensión

mediante el uso expresionista de la expresividad no-humana, finalmente la interioridad al descubrir que la única salida es el suicidio. Las dinámicas se expresan en polaridades: blanco-negro, limpieza-suciedad, individualidad-familia, habitación-resto de la casa, humano-insecto, sueño-realidad.

El espacio escénico se compone de la habitación de Gregorio y la cocina-resto de casa (Familia). Las entradas y salidas de los bailarines a escena se producen con absoluta sincronía entre los juegos de luz-sombra, focos luminosos puntuales, y sonidos que dotan de corporeidad a las puertas o paredes. El espacio invisible del escenario se convierte en sólido, palpable, a través de los sonidos.

El bailarín principal ejecuta sus solos como expresión de la lucha por sobrevivir como insecto. Realiza dúos con su hermana y con la sirvienta cuando se adentran en su espacio vital, en su habitación-guardia, conformando un cuarteto cuando las sombras alucinatorias vienen a acosar en el sueño nocturno de Gregorio. Existe, igualmente, otro dúo entre el padre y la hermana de Gregorio, así como un trío cuando se incorpora la madre.

La hermana evoluciona en sus prácticas de ballet, llegando al céñit ante los huéspedes judíos. Estos últimos ejecutan un baile que recuerda al baile tradicional hebreo "Hava Nagila".

El compositor, bailarín de la obra, es Frank Moon. La música elegida sitúa cada escena en un lugar reconocible. Música pop de tocadiscos para la hermana pequeña; música experimental para el desarrollo repetitivo, diario, aburrido, muerto, de Gregorio previo a la transformación; música de celebración judía por parte de los huéspedes (reminiscencias de Praga); música asfixiante tanto en los crujidos de tuberías y paredes como en el opresivo sufrimiento por parte del insecto de la angustiosa pesadilla nocturna.

El vestuario refleja la época del relato, es decir, 1915 en Praga. Diseñado por Simon Daw es una confección exacta de la vestimenta de Frank Kafka en las escasas fotografías que son

de dominio público. Con predominio de colores apagados, grises o negros. Contraste absoluto entre el suelo, paredes y mobiliario de la casa, absolutamente blanco. A efectos de movimiento, son lo suficientemente amplias como para permitir ejecuciones cómodas.

Las luces, estilismo de Guy Hoare, colaboran en la recreación interior-exterior de la casa. El hilo de luz, de apertura de puerta, remite al espacio no presente. El paso de una habitación a otra toma cuerpo gracias a los elementos extradiegéticos.

El ambiente agobiante aumenta conforme se desarrolla la obra. Primero, la vida monótona de un vendedor. Posteriormente, la transformación, la angustia, el terror, la incomprendión, el rechazo familiar, la inutilidad social. Finalmente, el suicidio como medio de escape.

Una obra como esta, con interpretación artística al límite, jamás satisfará ninguna premisa del espectador. Nos creamos invulnerables al daño psicológico cuando la fragilidad es la base de nuestras miserias.

El público silente es extensión de la opresión y angustia que se vive en el escenario. Los contraluces espaciales y la música estridente o inquietante producen un colchón sonoro-visual que impide al espectador salir de su estado de semiinconsciencia. In-

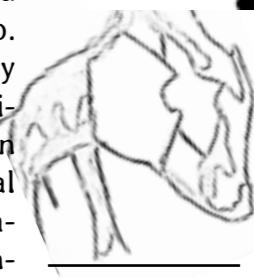
cluso al acabar el espectáculo, el estado hipnagógico les hace aplaudir maquinalmente.

Los danzantes-actores-mimós reaccionan, agraciando al público, con reverencia mecánica, hieráticos. Saliendo conjuntamente del trance compartido.

Un trabajo excelente basado en una obra inmensa que a nadie deja indiferente. Puede que tenga sus detractores, pero es lo que tiene el Arte: lo tibio no existe.

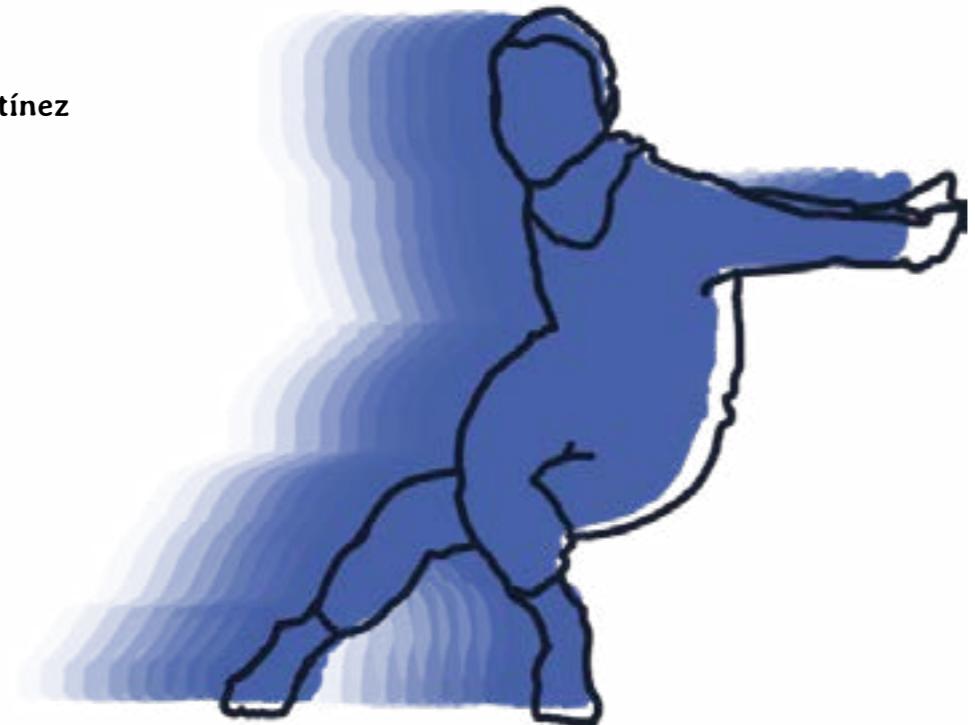
Principios estéticos y filosóficos

ME
TA
MOR
PH
OSIS



Cunningham x 100

Mª José Ruiz Martínez



Cien son los bailarines que forman parte de esta performance al estilo "events" o "happenings" del coreógrafo post-modernista americano Merce Cunningham. La pieza se llevó a escena el pasado 30 de noviembre, durante la celebración del "Merce Cunningham Centennial", en el Grande Halle de la Vilette en París. La obra consiste en el desarrollo de un "happening" a gran escala, cuya característica esencial es la de combinar extractos coreográficos con otras acciones, movimientos o extractos de coreografía diversos de forma simultánea en la escena. En la

Todos los bailarines que estudian en el Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, fueron partícipes de esta obra, donde la danza ocurre "de manera inesperada". La presencia de dicha cantidad de intérpretes sobre el escenario supone una mirada diferente a las obras de Cunningham, un efecto innovador desde el cual emergen otras reflexiones sobre las infinitas posibilidades que esta técnica de composición coreográfica puede sugerir.

La obra comienza con la totalidad de los intérpretes distribuidos de forma aparentemente aleatoria en el espacio. La música, en este caso del compositor John Cage (*Second Construction and Third Construction*) e interpretada también por estudiantes del Conservatorio, comienza, y con ella, el movimiento de los diferentes bailarines. Existen instantes en los que se observa a un grupo de intérpretes, dentro de la masa global de bailarines, llevar a cabo una secuencia de pasos diferente a la que siguen otros intérpretes del gran grupo. Esta imagen inicial podría trasladar al espectador al arte de René Magritte, más concretamente, a su obra *Golconda* (1953).

Las dimensiones del espacio influyen en la percepción de la coreografía. Cuando se encuentra bailando solo un intérprete o un grupo reducido de ellos en escena, el espacio vacío los envuelve y provoca que la coreografía diferenciada que cada uno de ellos lleva a cabo de forma simultánea, simule las pinceladas de un cuadro en proceso de composición. Cada movimiento ejecutado, genera un gran eco sobre el espacio escénico que lo rodea.

No solo la danza ocurre de forma "inesperada", como se ha apuntado anteriormente, sino que, dadas las características de esta pieza (las dimensiones del espacio y el número de bailarines que intervienen en la misma), las entradas y salidas de los intérpretes también están dotadas de ese carácter "imprevisible". Esta característica fundamental de la coreografía de Cunningham, otorga a la obra un mayor grado de complejidad, pues el/la espectador/a se encuentra ante una pieza donde un gran nivel de atención y concentración es requerido, ya que suceden diferentes secuencias coreográficas contemporáneamente, y ese mismo motivo por el cual es interesante observarlas como un todo, no como partes por separado. Cuando se encuentra en escena un grupo numeroso de bailarines, la sensación es la de que estos comparten un lenguaje común, existe una comunicación entre ellos aunque sus rostros y sus cuerpos no expresen emoción alguna.

Por otro lado, es interesante el efecto que crea la música sobre la coreografía, pues

los diferentes sonidos emitidos por la percusión definen de forma suficiente y adecuada los pasos que realizan los intérpretes: otorgan sonido a estos pero siempre bajo el "silencio" abrumador que emana la obra. Pese a que los pasos coreográficos se encuentran en perfecta sincronía con la música de John Cage, la percepción global del sonido de la pieza podría describirse como "danza escuchándose a sí misma". Además, cuando la música finaliza y la danza continúa en un aparente silencio, la coreografía se mantiene al ritmo de los propios sonidos que genera, es autosuficiente en sí misma.

De forma general, en la pieza se percibe una relación de igualdad y unidad, pese a la diversidad de las variaciones ejecutadas por cada intérprete o cada grupo de intérpretes. Los bailarines son desplazados por una fuerza común, y forman parte de una estructura global cuya forma varía en función de la evolución de la coreografía, siendo esta última la que la mantiene "viva". Cada bailarín es esencial e imprescindible, ¿y no es sobre esto sobre lo que trata la danza?

Pirncipios estéticos y filosóficos

The Winter's Tale

África Hernández Chacón



La co - producción entre el Royal Ballet y el Ballet Nacional de Canadá trae a la Royal Opera House, en Londres, un ballet que adapta y se inspira en la obra de William Shakespeare: *The Winter's Tale*. Este ballet en tres actos, estrenado en 2014 y coreografiado por Christopher Wheeldon, nos trae una historia de amor tardío donde se expresa toda el abanico de posibilidades que dicha emoción puede contraer durante el longevo recorrido de un matrimonio del medievo: celos, ira, felicidad, pasión, desconfianza, peleas, arrepentimiento y reconciliación.

La música corre a cargo de Joby Talbot, con una colaboración de Chester Music LTD y se representa en directo durante la actuación, gracias a la Orquesta del Royal Opera House. Apreciar esta joya escondida que supone la fusión perfecta entre el ballet clásico y la danza contemporánea / moderna, acompañada por una orquesta de tal calibre tanto en el palco como encima del escenario, es un regalo del que estaré eternamente agradecida de haber podido disfrutar durante este período tan turbio de confinamiento, aunque fuese a través de una retransmisión en directo.

Los diseños de Bob Crowley, acompañado por la coordinadora de iluminación Natasha Katz y el responsable de la proyección en el ciclorama de fondo, Daniel Bro-

die, nos transportan directamente al conflicto durante el medievo de ese matrimonio entre Leontes, Rey de Sicilia, interpretado por Edward Watson y Hermione, su mujer, reina de Sicilia, interpretada por Lauren Cuthbertson, a través de una cuidada escenografía, modernizada con el uso de proyecciones y cuidados decorados hechos al detalle que hacen las delicias del espectador a lo largo de los tres actos de la obra, ofreciendo todo tipo de ambientaciones como si de una película de cine se tratara.

La historia, adaptación de la obra de William Shakespeare, los personajes y las emociones que estos sufren durante el transcurso de todo el ballet no podrían estar mejor expresados. La fluidez de las emociones en cada momento,

la intensidad transmitida es tal, que arrastra al espectador al centro del escenario, convirtiéndose en parte de la obra y viviéndola desde dentro, como en el libro de la historia interminable. La técnica de los bailarines, cuidada al milímetro, no dejan de sorprenderme por su versatilidad y precisión para llevar a cabo desde complicados solos de puntas o baterías de saltos y giros, hasta coreografías grupales, aliñadas con cargadas dosis de expresión, que complementan la conocida técnica de suelo de la danza contemporánea con la exquisitez del ballet, uniendo así contrapuestos y cielo y tierra como si estuvieran destinados a juntarse.

Los intérpretes brillan en escena, y ya no solo por los espectaculares vestuarios que no dejan de cambiar a lo largo de los tres actos, sino por cómo son capaces de transmitir cada escena, cada emoción de cada personaje y su estado anímico con brillantez, explotando la expresión de las emociones, en un equilibrio perfecto con la elaborada coreografía, idónea para cada momento, para cada personaje, ejecutada con la máxima pasión y técnica por parte de ambas compañías. Nada de sobre - gesticulaciones, ni forzado teatro, tan solo emoción, sentimiento. Impresiona la fuerza con la que te sobrecogen los celos del rey Leontes contra su mujer, la violencia, el desgarro

y la traición traducidos en una excelente elección de pasos en ese pas de deux que podría dejar helado a cualquiera. Tus pies quieren unirse a la celebración del segundo acto en torno a ese gran árbol, típico de cuento, donde Perdita, hija del rey Leontes, interpretada por la joven bailarina Sarah Lamb, danza y festeja en una espectacular coreografía grupal colorida y deslumbrante, que invita a todo el teatro a unirse a ella con tan solo una mirada de ternura.

The Winter's Tale se presentó como un agradecimiento a toda la comunidad artística compuesta por cantantes, bailarines, técnicos, productores, y más especialmente a la dirección del Royal Ballet y el Royal Opera House.

En definitiva, no podría estar más de acuerdo con la crítica de este ballet del Royal Ballet por parte de grandes críticos de la danza, otorgándole a la obra un 4 sobre 5 como valoración final, aunque, desde mi juicio, y comparando con otras obras que he podido visualizar, considero que esta obra posee todos los elementos tanto artísticos como coreográficos para ser un auténtico 10: excelente técnica desarrollada por profesionales de la danza capaces de interpretar y bailar con ardua facilidad y pasión, combinado con modernos e interactivos decorados, música en directo y una puesta en escena donde se fusiona lo clásico con lo moderno.

Tengo que discrepar acerca de las valoraciones de la dramática defectuosa que hizo Luke Jennings, ya que *The Winter's Tale* me hizo vibrar en mi asiento, disfrutando a través de la pantalla de mi ordenador como si fuera una niña que lee un cuento, sin pararme ni si quiera a pensar acerca del dramatismo de la obra. Pero no estaba viendo un cuento de hadas, como se presentaba en los ballets románticos, sino un cuento de amor real, donde tienen cabida las peores emociones y acontecimientos y donde el ser humano puede sacar lo peor y lo peor de sí mismo por amor. Todo ello bajo el velo de la fantasía y arropado por el calor materno de la danza.

Puedo calificar, sin que me falle el pulso, la obra *The Winter's Tale* como una excelente confluencia entre la danza, el espectáculo y la música, que se debe mantener en los repertorios del Royal Ballet, para que todo el mundo pueda disfrutar de ella tanto como lo he hecho yo.

Principios estéticos y filosóficos



CORPOGRAFÍAS



Judit Gallard Botella

Estos días he estado viendo algunas obras de Pina Bausch, aún me quedan muchas por ver antes de poder hacer un análisis bien fundamentado, pero hasta ahora, creo que Pina era una persona con una empatía y una inteligencia emocional muy grandes, sabía ver a las personas. A lo mejor es una comparación un poco extraña tratándose de dos artes tan distintas, pero la obra de Pina Bausch me recuerda muchísimo al cine de Woody Allen. Ambos utilizan situaciones cotidianas para plasmar el funcionamiento real de la psicología de las personas, creo que los dos entienden muy bien el comportamiento humano y son capaces de plasmarlo utilizando la comedia de manera constante. Opino que se requiere mucha inteligencia para poder hacer eso.

Creo que a Pina le gustaba jugar con los espectadores, me he dado cuenta de que solía dar golpes bruscos durante sus representaciones (una mujer que empieza a gritar, un muro que se derrumba) de manera que lograba captar rápidamente la atención del público y concentrarla en lo que ella quería. También bus-

ca despertar muchas emociones a la vez, desde incomodidad hasta un poco de ansiedad incluso, pero siempre de una manera brillante.

Me llamó la atención el momento en el que en el documental de 2011 producido por Win Wenders, *Pina*; una de sus bailarinas dice que Pina solo se dirigió a ella una única vez durante los 20 años que trabajó en la compañía Tanztheater Wuppertal. Después de ver algunas de sus obras no me sorprende nada, creo que Bausch tenía seleccionados a cuatro o cinco intérpretes para adquirir una mayor relevancia en gran parte de sus obras, y luego por otro lado, mantenía al resto del elenco como una masa común.

No había escuchado jamás hablar de Pina Bausch hasta que llegué a una de mis primeras clases con la doctora Mariló Molina. Por medio de un amor totalmente sincero y profundo hacia la danza, así como a una conexión muy personal con el trabajo de Pina, Mariló ha conseguido que todos sus alumnos sintamos un cariño verdaderamente especial por el trabajo de Pina Bausch.

Taller de investigación coreográfica sobre la obra de Pina Bausch



Mutable

Raquel Peñas Marín



El estreno de *Mutable* fue muy esperado tanto para mí como para muchos, ya que se le dedicó muchas horas de trabajo y esfuerzo, además contaba con una propuesta completamente nueva para la Compañía Universitaria de la UCAM, la fusión, la mezcla de dos estilos totalmente heterogéneos, pero a la vez homogéneos, la danza española y la danza contemporánea, que hacen que este espectáculo sea más solicitado. Son dos estilos muy bien diferenciados, pero que se saben complementan el uno al otro, llegando a enriquecer esta obra.

Recuerdo los meses de montaje como un viaje, en los que los días de ensayos eran los mejores días de la semana, donde nos reíamos, trabajábamos y hacíamos lo que más nos gusta que es bailar. *Mutable* me hizo crecer tanto a nivel profesional como a nivel personal, dejando atrás mis pequeñas inseguridades que te-

nía cuando me subía a un escenario. El contar con compañeros mayores que yo y con una gran experiencia profesional, hizo que reflexionara sobre la excelente oportunidad que se me había ofrecido y de como no podía no estar a su nivel. Mis compañeros me hicieron sentir como uno de ellos y eso fue lo que me ayudó para olvidar mis inseguridades y sentirme más segura de mí misma.

El día del estreno, fue un día que no olvidaré jamás, me encré bailando, algo que nunca había llegado a sentir. La palabra con la que definiría el estreno es disfrute, sentir esa sensación de gusto, de emoción y de sentimiento, que te transporta a otro lugar. No puede estar más contenta de formar parte de este elenco.

Compañía Prácticas Externas

32

Seminario oficial

MODALIDAD ONLINE

FÓRUM NACIONAL DE DANZA



22 y 23

de junio
de 2020

de junio
de 2020

1 ECTS

20 €
PAGAR AQUÍ

INSCRIPCIÓN AQUÍ

Plataforma meet, tras formalizar
inscripción se dará el acceso

Más información: danza@ucam.edu

PUNTO DE PARTIDA PARA UNA CREACIÓN PROPIA

Carlota López López

No es fácil enfrentarse a un trabajo de creación desde la nada. Sin más punto de partida que la pregunta “¿Qué quiero contar?”. Desde la asignatura de Dramaturgia fuimos elaborando ejercicios que nos hicieron responder poco a poco a esa pregunta martilleante: ¿Qué quiero contar?. Los ejercicios por un lado requerían de una respuesta donde ofrecíamos una información de nosotros inconscientemente y otros donde sí había una respuesta consciente, después interpretábamos nuestras respuestas buscando símbolos y significados y fuimos elaborando un cuaderno de Dramaturgia: cruzábamos todos los datos. De esa manera obteníamos una radiografía o una foto fija de nosotros en este momento. Un camino para llegar a precisar un poco más ¿Qué quiero contar?.

Desde el principio, a la hora de reunir los datos, tenía claro que el suelo del escenario iba a cubrirse por completo de tierra (haciendo alusión a Pina Bausch). Esto se debe a toda la constante mención que hago tanto de forma consciente como inconsciente a la playa.

Por otro lado, repito constantemente el número 7 y 14, por ello introduciré siete espejos rectangulares que me recuerdan a mi casa, la

cual fue un lugar que me vino a la mente muchas veces durante algunos ejercicios:

Estarán colocados desde la diagonal izquierda inferior hacia la derecha delantera mirando al público por tanto el público verá el movimiento por delante y por detrás.

Con respecto al color azul que resalto muchas veces, será el color del vestuario, que constará de un traje de chaqueta.

Centrándonos en la historia, constará de una narrativa circular y tratará de una chica que cada vez que se mira frente al espejo se ve en sitios y situaciones diferentes, es decir, en el primer espejo se verá feliz y libre en la playa; en el segundo espejo feliz, pero agobiada en una ciudad abarrotada de gente, como sería Nueva York; el tercer espejo, dentro la misma localización de la ciudad abarrotada, ya pasaría a la sensación y emoción de miedo; en el cuarto espejo, la misma sensación de miedo, pero esta vez con una localización de un as-



censor, pequeño y antiguo; en el quinto espejo, cambiamos totalmente de emoción y pasamos a tranquilidad y en cierto modo felicidad y estaría situada en su cama recién levantada; el sexto espejo, expresaría nervios y la sensación de ir en un coche y no poder moverte demasiado; y finalmente, el séptimo, volvería al contexto del primer espejo con la misma localización y las mismas emociones.

¿QUÉ QUIERO TRANSMITIR?

El trasfondo es que no siempre estamos en nuestro mejor momento y en el lugar que nos gustaría estar (el primer y último espejo), y no por ello hay que rendirse y dejar de seguir luchando, sino que hay que continuar (el resto de espejos) hay que seguir siendo constante y disciplinado y finalmente, lograrás estar donde te gustaría, la recompensa que siempre tenemos en mente a la hora de empezar un proyecto o iniciar un nuevo camino o cambio en nuestras vidas. Por otro lado, hay que ser conscientes de que la vida está en constante

movimiento y que no siempre puedes estar en la cima, sino que hay subidas y bajadas y no siempre al gusto de cada uno de nosotros, pero aún así hay que intentar seguir ahí, al pie del cañón y recordar y tener en mente en todo momento la recompensa, bien puede ser el sueño de cada uno, el trabajo ideal, o un mínimo detalle, pero sea cual sea merece la pena el seguir luchando, vencer el miedo y conseguir lo que te habías propuesto.

NUNCA OLVIDES POR QUÉ EMPEZASTE

En cuanto a movimientos, empezaría al lado del primer espejo, de perfil al público y en un nivel medio con las rodillas un tanto flexionadas, mi movimiento partirá del brazo derecho (que es el que estará más cerca del público) y lo elevaré recto hasta el nivel de los hombros y a raíz de ahí me colocaré frente al primer espejo. En este primer espejo, a raíz de la localización y las emociones asignadas a este, experimentaré el movimiento, pero siempre tengo que acabar de espaldas al siguiente espejo, lo que sería dando mi perfil izquierdo al público, para la transición al siguiente espejo.

Para el segundo espejo, como en el anterior terminé espaldas o perfil según el punto de vista, avanzaré hasta el segundo espejo con el desliza-

miento de mi pierna izquierda en diagonal para seguidamente abrir a una segunda flexionada y quedarme con el cuerpo entero de frente al público y entre los dos primeros espejos y con los dos brazos abiertos hacia los lados. De la segunda posición, llevaré la pierna derecha por detrás hasta apoyarla estirada en el suelo y sentarme de espaldas en el segundo espejo, en el cual a raíz de la localización y las emociones experimentaré el movimiento. En este segundo espejo tengo que acabar mirando a la diagonal derecha inferior con la rodilla derecha flexionada y abrazándola con mis brazos.

Esta última posición evolucionará para trasladarme al tercer espejo.

Con la rodilla flexionada y abrazada, la abro a segunda con mi brazo derecho y la manto flexionada. De ahí miro al punto donde he abierto mi rodilla y hago una patada para volver al paralelo de espaldas al público. Vuelvo a hacer la misma patada, pero esta vez llevo mi peso hacia la pierna derecha por tanto caigo con la pierna flexionada y la izquierda estirada, ahora mismo me encontraría de espaldas al público y casi al lado del tercer espejo. Desde esa posición a nivel bajo, hago medio giro sobre mi pierna derecha hacia mi izquierda para acabar de frente al público y de ahí me apoyo para saltar “monkey” (en contemporáneo) y acabo de perfil tanto desde el punto de vis-

ta del tercer espejo como del público. Una vez en el tercer espejo, experimento el movimiento desde la localización y desde las emociones. En este espejo tengo que acabar de frente al público y con la boca tapada por mi mano izquierda.

Y de transición al cuarto espejo caminaré de lado en línea recta con la misma posición de mi mano izquierda tapando la boca hasta llegar al cuarto espejo donde me pondré de frente me quitaré la mano y cogeré aire (hacerlo muy exagerado). De nuevo experimentar el movimiento con la localización y las emociones y tengo que terminar acostada en el suelo y tanto la transición como el quinto espejo se realizará todo movimiento a nivel bajo.

La posición última del cuarto espejo, como tiene que ser en el suelo, será colocada de lado y abrazándose las piernas, de ahí abriré a posición estrella boca abajo y haré una rotación que en contemporáneo se llama “bebé” que consta de intentar tocar mi oreja derecha con el hombro izquierdo y viceversa. De ahí volveré a cerrar a esa posición lateral y la transición al quinto espejo será en dirección hacia este con la sensación de pesadez en el cuerpo y como si estuviera en el mar, y las olas me llevan, pero tam-

bien me hacen retroceder. Una vez en el quinto espejo, experimentaré el movimiento, pero con la condición de que tengo que quedarme en el nivel bajo.

Hasta la última posición que me pondré en un nivel medio, es decir con rodillas flexionadas y me colocaré las manos sobre las rodillas y miraré hacia arriba y mi cuerpo dará la espalda al público.

De esta última posición, de espaldas y un poco por delante de la línea del siguiente espejo (el sexto), para cuando llegue a él yo quede un poco delante y no chocar. De esa posición de piernas dobladas, dejaré mi cuerpo caer al suelo, dando la sensación de que me voy a tirar, pero me quedo en un nivel más bajo y sentada sobre los talones (como si fuera una rana) de ahí subo lentamente a la posición de piernas flexionadas del principio y con ayuda de mis brazos estirados rotaré hacia mi izquierda por tanto quedarán mis caderas y piernas de espaldas al público y mis brazos y torso, estarán girados frente al público. Desde esa posición miro al público, pero vuelvo a la posición de las piernas flexionadas. Estoy de nuevo de espaldas, y vuelvo a hacer el movimiento de los brazos estirados hacia la izquierda, una repetición, y esta vez me quedo mirando al público y el brazo izquierdo se queda, pero el derecho hará un círculo por arriba hasta colocarse en la espalda y agarrar el brazo izquierdo. Una vez agarrado,

el brazo derecho sale como un látigo con fuerza que me hace girar hasta el siguiente espejo y termino con el espejo al lado mío y acabo el giro mirando a la diagonal derecha delantera con ambos brazos flexionados a la altura de mis ojos.

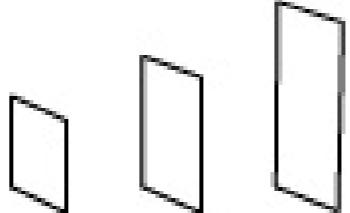
Ya estaría situada en el sexto espejo donde experimentaré el movimiento a raíz de las indicaciones que dije anteriormente de la historia. Y tengo que acabar justo en la misma postura que empecé ya que, aunque se trate del séptimo espejo, tengo que hacer exactamente lo mismo que en el primero, por tanto, la colocación del principio tiene que ser la misma. Es decir, tengo que acabar en el sexto espejo de perfil al público, en un nivel medio con las rodillas flexionadas y partiré el movimiento a raíz de la extensión de mi brazo derecho y lo elevaré recto hasta que esté más o menos al nivel de mis hombros y a raíz de ahí me colocaré frente al último espejo.

Terminaré mirándome en el último espejo y habrá sobre mí un cenital y lateral blanco (debido al ejercicio de escribir palabras del dictado) y el resto se apagará, mientras yo mequito muy lentamente la chaqueta del traje, en lo oscuro del resto del escenario, los espejos se irán subiendo ya que estarán colgados del techo. Por tanto, cuando yo termine de quitarme la chaqueta y la tire al suelo, justo en ese momento, todo el escenario se iluminará y se verá únicamente mi espejo como al principio y el resto por el aire.

Prototipo de espejo



La colocación sería más o menos así, pero con una mayor separación y en diagonal



Y así sería la imagen de cuando los espejos quedan en el aire y el último en el suelo. Estas dos imágenes me han dado la idea de añadirle luz propia al espejo para que una vez colocados arriba sean los espejos los que iluminen el escenario.



Y el traje sería de este estilo



Dramaturgia

UCAM
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE MURCIA

¿Quieres ser profesional de la Danza?

Pruebas online de acceso al Grado en Danza UCAM
2020/2021

Plazo abierto hasta:
18
de septiembre
de 2020

Una vez realizada tu preinscripción, envía la siguiente información a danza@ucam.edu:

- Carta motivacional
- Curriculum vitae
- Vídeo con variación libre (3 min.) de danza contemporánea, clásica o española

Más información: danza@ucam.edu

CARRERA DUAL BAILARINES PROFESIONALES

¿Eres profesional de la danza y necesitas estudiar una carrera universitaria?

En la UCAM somos plenos en la integración de la danza en la universidad por su estilo único y personal. Por ello, reconocemos al bailarín profesional ofreciéndole becas y ayudas, así como la adaptación curricular del plan de estudios y el reconocimiento de créditos por experiencia profesional, entre otros.

Más información en danza@ucam.edu

UCAM
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE MURCIA

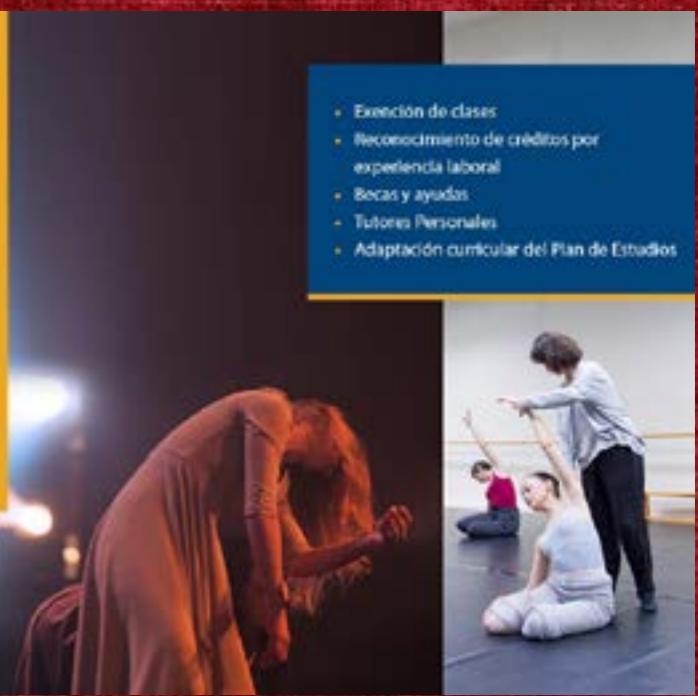
AULA DE DANZA - UCAM

Más información en: danza@ucam.edu

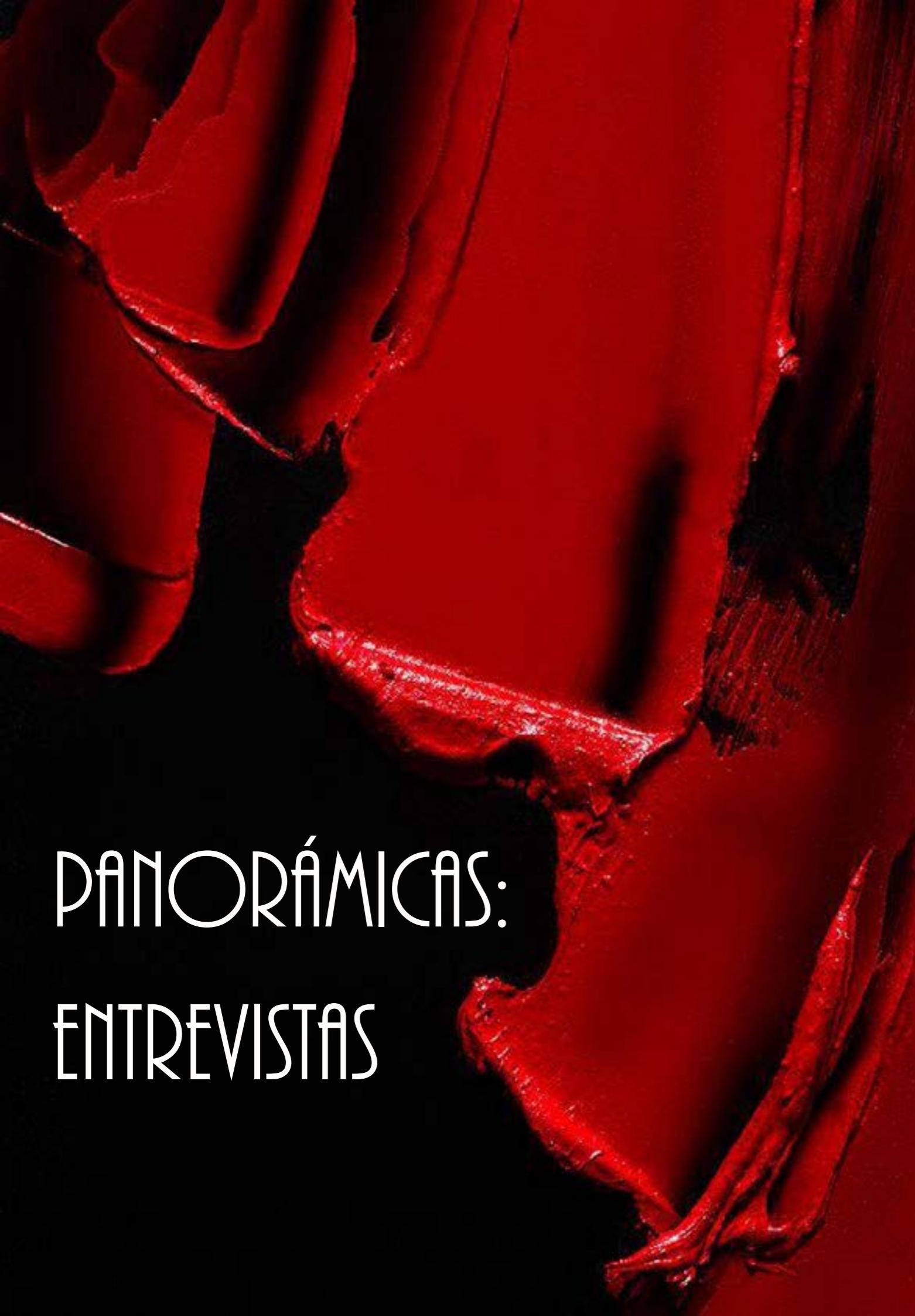
Miércoles
29 - 15
de enero
de 2020

Viernes
de mayo
de 2020

UCAM Sports Center



PANORÁMICAS: ENTREVISTAS



Cynthia Cano

Diálogos desde el Atlántico

Beatriz Garrido López

La alumna de tercer curso, Beatriz Garrido, emprende la aventura de escribir su primer artículo donde habla del flamenco actual. En él recoge numerosas entrevistas a bailarines de esta especialidad, a continuación nos adentramos a conocer a Cynthia Cano con proyección internacional



¿CÓMO DEFINIRÍAS EL FLAMENCO EN LA ACTUALIDAD?

“El flamenco en la actualidad se encuentra en un momento muy bueno.”

Por un lado, porque la técnica ha alcanzado un nivel de excelencia que era impensable tan solo hace veinte años, motivado por su inclusión en los conservatorios. Y por otro, por el fenómeno de la globalización y las nuevas tecnologías, que han hecho que sea reconocido mundialmente.

“El flamenco ha perdido ese medio o pudor a innovar y ya se arriesga a hacer todo tipo de trabajo. Cuantas más técnicas emplees, más enriquecerás tu trabajo.”

¿CONSIDERAS QUE EL FLAMENCO ESTÁ CAMBIANDO O CONTAMINÁNDOSE DE OTROS ESTILOS?

El flamenco continúa evolucionando, pero es que nunca ha dejado de hacerlo. Siempre ha estado contaminado ya que nació influenciado por todas las culturas que pasaron por Andalucía. En los inicios, absorbiendo del folclore andaluz y de los bailes boleros y posteriormen-

te, también de la escuela boleña, del clásico e incluso de lo negro y de lo sudamericano. Y hoy, producto de la transculturalidad, se han producido notables cambios en él. El baile ha evolucionado mucho debido principalmente a esa interacción con otras técnicas como la danza contemporánea, las danzas urbanas e incluso el jazz.

Yo creo que el tiempo pondrá en su lugar lo que le venga bien al flamenco y desechará todo lo que no le sirva y así el flamenco continuará con su natural evolución.

¿HAS EXPERIMENTADO UN CAMBIO O UNA NUEVA TENDENCIA DEL FLAMENCO JUNTO A LA DANZA CONTEMPORÁNEA? SI ES ASÍ, ¿EN QUÉ OBRAS O PROCESOS DE CREACIÓN?

Desde que comencé a bailar tuve la suerte de que me dejaran acercarme a diferentes disciplinas y eso es lo que me ha dado unas pautas para poder ahora realizar mis procesos creativos,

aunque mi refugio y de donde bebo es el flamenco, siendo el elemento central de mi vida artística. Por ese motivo, sí que en algunos de mis espectáculos se han visto técnicas como el contemporáneo o folclore, pasando por el jazz incluso.

En esta creación se pueden ver fandangos, con recursos del folclore y escuela boleña, utilizando como elemento unas pulgareñas; una habanera con reminiscencias negras y cubanas; un taranto y una soleá con recursos propios



de la danza contemporánea; y unas alegrías de la escuela sevillana con bata y mantón.

En la evolución de un artista son inherentes los cambios que se producen a la hora de bailar, debido a toda esa información que vas adquiriendo y manejando a lo largo de los años, junto con la madurez que vas alcanzando.

¿QUÉ HERRAMIENTAS DE COMPOSI-

CIÓN O METODOLOGÍAS SE USABAN PARA COMPONER PRINCIPALMENTE EN ESTOS PROCESOS DE CREACIÓN?

El uso de la metodología va a depender de si bailo un espectáculo con o sin guión.

Si bailo un espectáculo tradicional no aplico metodología alguna. Realizo los palos con las modificaciones que puedan surgir en relación a la improvisación de ese momento. Porque a la hora de ponerlo en escena, el baile variará según el ambiente que hay, el feeling con mis músicos, el calor del público y el estado de ánimo en el que me encuentre.

Pero cuando hay un espectáculo con guión sí podemos hablar de metodología o plan de trabajo. Por ejemplo, en el espectáculo De Alfa a Omega se partió de una idea, que en mi caso vino en el verano de 2014, cuando leí por segunda vez el poemario Poeta en Nueva York y visualicé el espectáculo. Hablé con mi directora de escena y mi guitarrista y los tres comenzamos con el proceso.

“Desde hace pocos años me reconozco como intérprete-creadora, porque anteriormente tenía miedo a enfrentarme a decir cosas. Pero desde que me atreví, no paro de buscar,

investigar y leer mucho sobre todas las artes en general (pintura, escultura, cine) para poder hacer un trabajo interesante.”

No es una cuestión puramente corpórea. Yo no pretendo llevar mi cuerpo más allá, como por ejemplo lo hace la danza contemporánea, porque el flamenco sí que tiene unos códigos. Pero es verdad que me dejo llevar por la música, las letras, los textos para encontrar movimientos de otros estilos y que considere acordes para representar una situación o una idea.

Y cuando se abarca tanto, siempre se necesita una persona que te ayude a perfilar las ideas, que aporte una visión desde otro ángulo y confirme que las ideas están bien encaminadas, y en mi caso es mi directora de escena.

Una vez que tengo la idea clara de lo que tengo que hacer y mi guitarrista me ha proporcionado alguna falseta, ya empiezo con la búsqueda, con toda la información que tengo en mi cabeza, para darle coherencia a mi trabajo. En De Alfa a Omega tardé entre 5 meses y un año en buscar todos los elementos necesarios: músicos que van a intervenir, los artistas invitados, el vestuario (muy importante que vaya adecuado a lo que quieras hacer), la proyección en 3D, la publicidad, las luces, los efectos.

Visualizados todos los componentes con los que voy a trabajar, me ayudo de las herramientas operativas: mucho ensayo para perfilar aspectos técnicos a la vez que voy estructurando el espectáculo en un marco espacial-temporal, que para mí es fundamental. Sobre todo el espacio, que es el que me va a permitir que cambie de una situación a otra, de una escena a otra, de una ciudad a otra.

La estructura del espectáculo va desde los detalles más importantes hasta los más pequeños, que no se puede descuidar. Con todo eso se crea la atmósfera necesaria para establecer el diálogo con mis músicos, fundamental. Nunca, nunca se puede perder la interacción con los tres elementos necesarios para que suene flamenco: cante, baile y toque.

El trabajo previo a la representación, en el caso de esta obra, supuso un desafío personal, porque hizo que saliese de ese estado de confort en el que te encuentras cuando sueles bailar un palo tradicional. Un proceso muy enriquecedor que abre tu movimiento.

Eso sí, durante el transcurso del proceso, todo es susceptible de cambios.

¿QUÉ LUGAR TENÍA LA IMPROVISACIÓN EN ESTOS PROCESOS?

La improvisación siempre

está. Tiene que estar en el momento que no provoque confusión. Nunca se hace un palo o una pieza igual de una actuación a otra. Y eso es debido principalmente a los estados de ánimo de bailaores, músicos, cantaores e incluso del público.

En un tablao es donde verdaderamente está la improvisación, bajo unos cánones establecidos que conocen tanto los bailarines, como cantaores y músicos, pero en donde no hay ensayos.

En un espectáculo ensayado hay que saber dónde se mete, porque si existen partes muy estructuradas y ensayadas donde participan otros artistas, la improvisación de uno no tendría sentido.

¿QUÉ OPINAS SOBRE EL RESULTADO EN PROYECTOS DE FLAMENCO FUSIÓN?

Yo en lugar de fusión prefiiero llamarle mestizaje, porque el flamenco está mezclado desde sus inicios.

Es verdad que siempre ha habido, hay y habrá fusión, buena y mala. La fusión hay hacerla desde el conocimiento y eso se lo pueden permitir muy pocos y son los grandes. Gente sabedora del flamenco en su raíz, con gran experiencia y que puedan deformar el flamenco porque saben de dónde viene. No

quiere decir que los jóvenes, como nosotros, no podemos hacer este tipo de trabajo, pero siempre con una formación y preparación que nos permitan afrontar trabajos de este tipo y no caer en graves errores.

¿HACIA DÓNDE CREEES QUE SE DIRIGE LA VANGUARDIA DEL FLAMENCO?

Hasta donde la creación quiera. Porque mientras haya personas capaces de crear, capaces de decir algo nuevo, siempre con calidad, no hay límites para la creación. Hay que tener en cuenta que las nuevas vanguardias están en concordancia con lo que viene a ser la filosofía contemporánea del arte, y es que el flamenco, desde hace unos años para acá, ya es un ARTE con mayúsculas y se puede permitir deambular entre la tradición y la innovación. Pero me temo que ya está casi todo hecho.



RECORDAMOS

Improvisación II

Entrevista realizada por:
Beatriz Garrido López

Pina Bausch, una de las madres de la danza-teatro

África Hernández Chacón

Philippe Bausch, más conocida como, Pina Bausch, nacida el 27 de Julio de 1940 en Solingen (Renania del Norte-Westfalia), Alemania. Su labor es considerada como la pieza clave de la danza contemporánea, debido a que fue una creadora y coreógrafa excepcional que sigue teniendo influencia actualmente entre los bailarines y coreógrafos de nuestros días, dejando un gran vacío en el reciente décimo aniversario de su muerte.

Durante su infancia, padece la devastación y el terror de la segunda Guerra Mundial, pero, a pesar de ello, Pina dejó claro que fue una niña feliz y curiosa. Su infancia transcurrió en el café de sus padres, escondida entre las mesas y mirando atentamente los gestos de los clientes mientras escuchaba sus historias, que, a pesar de no entender a

través de las palabras, si comprendía mediante las emociones y el significado oculto tras ellas (Pastor - Prada, 2017).

Al haberse criado durante la época de la posguerra, en las coreografías de Pina Bausch se pueden percibir inherentes el dolor, la desencarnación y la angustia de una crisis existencial en sus movimientos. Dicha temática es uno de los puntos fuertes en su adaptación de *La consagración de la Primavera* de Nijinsky, de la cual se hablará más adelante.

"Hay un motivo último que impele a todos los bailarines: decir que no saben qué hacer con su tragedia personal e intentan colocarla, desesperada e inútilmente, en los demás." (Salas, 2015, p. 144).

En sus obras, incluye aportaciones individuales de sus bailarines, apreciando de cada uno de ellos aquello que más temor, vergüenza o angustia les producía. A Pina le gustaba



ver la pureza de la humanidad en sus flacas debilidades. Y con cada una de esas preocupaciones individuales, las juntaba, las mezclaba, las interiorizaba y creaba una pieza común con cada aportación de sus bailarines, un sentimiento compartido por toda su compañía. Deja que sus bailarines se expresen, mediante su forma de moverse, mediante su visión del mundo y sin prejuicios de quienes les están observando. Así, como resultado cada uno se encuentra a sí mismo a nivel intrapersonal, explorando sus propios sentimientos y límites, compartiendo todas esas sensaciones con el grupo (Pastor - Prada, 2017).

"I pick my dancers as people. I don't pick them for nice bodies, for having the same height, or things like that. I look for the person, the personality" (Climenhaga, 2013, p. 88).

Con esto, Pina quería decir que no quería bailarines perfec-

tos, quería bailarines humanos, diferentes, que sintieran y que la emocionasen. Fue discípula de Kurt Joss y realizó sus estudios de danza durante 15 años en la Folkwang de Essen, enriqueciendo después sus conocimientos en Estados Unidos con grandes bailarines y coreógrafos como José Limón, Anthony Tudor y Herbert Ross. Desempeñó su gran labor como coreógrafa y directora de la Tanztheater Wuppertal, constando su primera obra, bajo el título de *Fragment* en 1968. Después le siguieron muchas otras como *Orfeo y Eurídice*, *Café Müller*, *Kontakthof*, *Tanzabend*, pero su meteorica carrera no alcanzó su máximo exponente hasta el estreno de *La consagración de la primavera* en 1975.

Los 25 años de carrera artística de Pina Bausch junto con la huella que grandes figuras

del mundo de la danza dejaron en ella, dan como resultado lo que hoy se conoce como danza y teatro, producto de la época descarnada del período de la posguerra y de la realidad del país alemán. Finalmente, el trabajo de Pina Bausch y la compañía de Tanztheater Wuppertal tuvo eco en todo el mundo, plantando el germen de la danza y teatro hasta el fin de los días de este ícono tan relevante en la historia de la danza, fallecida tristemente de cáncer en 2009 (Tortajada Quiroz, 2018).



BIBLIOGRAFÍA

- Climenhaga, Royd (Editor) (2013). The Pina Bausch sourcebook. The making of tanztheater. New York: Routledge.
- Pastor Prada, R. (2017). Pina Bausch. Lo que el cuerpo sabe de la guerra y otros desastres. Arteterapia, 12, 207 -217.
- Salas, R. (2015). ¿Por qué bailamos? Papelería sobre la danza (y el ballet) Volumen III. Barcelona: Ediciones Cumbres.
- Tortajada Quiroz, M. (2018). Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro. Investigación teatral, Revista de artes escénicas y performatividad, 9(14), 148-151.

Danza-Teatro

46

Taller de danza

Con Olga Pericet

Bailaora y Creadora Internacional, premio nacional de danza 2018.
(Coste del taller: 80 euros)



Lunes

Jueves

09 -12

de marzo
de 2020

A partir de
las 11:30h.

Espacio 0 del
Centro
Párraga
(Murcia).



UCAM
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE MURCIA

Solicita más información y haz tus propuestas en: danza@ucam.edu

Dirección: Av. de los Jerónimos, 135, 30107 Guadalupe de Maciascoque, Murcia



Compañía
Universitaria
de Danza