

# *Las nuevas tecnologías y su aplicación al aprendizaje y anotación coreográfica en sus técnicas clásicas y contemporáneas*

Juan Bautista SALGADO CARRETERO

El escaso conocimiento de la danza como formación técnica en comparación del existente sobre la danza como expresión artística, hace necesaria la introducción de una serie de cuestiones previas para la mejor comprensión de este trabajo e incluso para la justificación del mismo.

En primer lugar, es preciso señalar que este trabajo se va a referir exclusivamente a las danzas cultas o de escena. Es decir aquellas danzas que han sido creadas para comunicar mensajes conscientes y determinados dentro de un marco especialmente concebido para ello. No afecta, por tanto, a las danzas étnicas, populares, religiosas o de corte, cuya génesis y evolución han seguido caminos utilizando medios y pretendiendo fines totalmente diferentes y, a veces, antagónicos con la referida danza académica, culta o de escena.

Por el valor informativo que contiene y su valiosa aportación al entendimiento de la evolución de las danzas cultas, transcribo textualmente los conceptos esenciales del prólogo de J. Sallertinsky al primer libro de texto de la eminente pedagoga rusa y creadora de la actual Escuela Rusa de Danza Académica, Agripina Vaganova.

«No basta con conservar el arte del ballet y los rasgos básicos de su estilo. Es necesario fijarlo teóricamente y entenderlo científicamente. Mientras tanto, no tenemos todavía una ciencia de la danza; es más, no existe ni siquiera un estado precientífico de la coreografía. Varias razones explican el caso y una de ellas, bastante importante, consiste en que los “arteólogos” casi no se ocuparon de la estabilización metódica de la danza pues visiblemente desdeñaban este aspecto “tan poco serio” del arte. Es curioso, por ejemplo, que en los “Métodos del arte” instituidos por los estetas idealistas

alemanes de vanguardia —desde Solger, Gegel, Teodoro Fischer, hasta Johen y Dessoir— no hubo lugar para la danza, excepto algunas pocas anotaciones, a veces muy interesantes, pero dichas al pasar. Los pocos “arteólogos”— en su mayor parte músicos por la educación recibida, que se ocuparon seriamente del Ballet en su sección histórica (obras de Henry Prunière sobre el Ballet francés en los siglos XVI-XVII hasta Bausserat, Moliere, Lully; y obras de Albert sobre Noverre e Iomelli) se interesaron más bien por las estructuras musicales, descuidando la materia específica de la danza. Pues, para el estudio científico del Ballet, al “arteólogo” se le pide, no solamente una erudicción general y bases metódicas, si no también un conocimiento concreto de la práctica de la danza con su técnica desarrollada en cada detalle, con su complicada nomenclatura, etc. Y son esos conocimientos los que a menudo faltan en los estudios universitarios.»

Por ello, hay un significado mucho más valioso para la comprensión del lenguaje específico de la danza, de su gramática y de su lógica en las obras de los coreógrafos expertos y grandes maestros como Noverre o Carlos Blasis («Cartas sobre la Danza» *The code of Terpsichore*. London, 1825, y «Manual complet de la danse». París, 1830, variante del anterior).

Concluimos, pues, que el estudio científico de la danza debe empezar por la sistematización y descripción de la técnica elemental de la coreografía en su nivel actual. Por la correcta fijación y transmisión de la experiencia creadora de los grandes maestros y por la correcta enseñanza del alfabeto de la coreografía clásica. Es de suma importancia la obra de Raul Fuillet «Choreographie ou l'art d'écrire la danse par caracteres, figures et signes demonstratifs» (París 1969), donde por primera vez fueron expuestas las fórmulas de las famosas cinco posiciones de los pies y esbozados los principios de la gramática de la danza.

Es necesario descubrir en este maravilloso lenguaje corporal y artístico a la vez que exigente ejercicio, las raíces sociológicas de los distintos elementos que lo componen; es edificarlo sobre los conceptos anatómicos, ortopédicos y biomecánicos; es estudiar la síntesis de la danza clásica, la estructura del adagio, sus variaciones, etc., para luego poder abarcar el problema central: «Estructura de la imagen teatral.»

Nuestro trabajo va a centrarse consecuentemente en el nivel de la cultura técnica y no en el don artístico, por lo que es necesario dejar anotados los siguientes puntos de reflexión:

1. En España no existen los estudios específicos de profesor de danza en ningún nivel académico o universitario y, consecuentemente no existen profesionales formados para el desempeño de esa actividad docente de forma integral.

2. Está comunmente aceptado que la trasmisión de conocimientos se efectúe mediante la transmisión de vivencias o experiencias aprendidas, en la mayoría de los casos de forma mimética o mecánica, pero sin ningún so-

porte científico en que apoyarse. Al alumno se le pide fe y trabajo en lugar de entendimiento y esfuerzo.

3. La utilización curricular de la experiencia escénica no avala en todos los casos la capacitación para el ejercicio de la docencia. No se tiene en cuenta que, el saberlo hacer no es igual al saberlo transmitir.

4. La transmisión escrita de conocimientos en la mayoría de los textos que se pueden consultar adolecen de las mismas carencias didácticas y se tiene que recurrir al dibujo para ilustrar, una vez más, de forma mimética, los conocimientos que se quieren transmitir.

La aparición de la fotografía ha permitido una mayor claridad en las exposiciones, pero se continúa sin profundizar o razonar los elementos anatómicos, biomecánicos o físicos que intervienen en la correcta ejecución interna del ejercicio. Se continúa sin hacer intervenir a el cerebro en el proceso de aprendizaje que, forzosamente es lento y aburrido.

5. Sólo el conocimiento técnico de los fundamentos de las danzas cultas y su correcta aplicación pueden dar como resultado la arquitectura muscular y el factor estético que se requiere a cualquier bailarín bien formado. Las importantes musculaturas que presentan algunos bailarines y sobre todo, bailarinas, ponen en evidencia un desconocimiento de la técnica y principios básicos a tener en cuenta en la formación de un profesional o bien la aplicación de criterios pedagógicos equivocados.

6. La creación de unos planes de estudios técnica y pedagógicamente bien estructurados en los que el alumno pueda participar de forma consciente en su formación, reduciendo los tiempos de clase mediante la autocorrección y comprensión global de todo el proceso, permitirán compaginar correctamente la formación escolar necesaria y obligatoria con los estudios profesionales de danza, a la vez que, de forma secundaria pero no menos importante, permiten el que otros profesionales descubran las múltiples aplicaciones de la danza en el proceso educativo.

Hasta aquí, ha sido una somera explicación de la situación real actual para justificar la necesidad de aplicar nuevas y más eficaces técnicas para la transmisión del lenguaje coreográfico y su correcto aprendizaje. Técnicas capaces de mostrar didácticamente todo el proceso. De unir el movimiento con la palabra, la música o el gesto. Capaces de simular o mostrar procesos complejos y simultáneos de relaciones musculares, biomecánicas o energéticas. De analizar la composición coreográfica en sí misma e irle sumando e interrelacionando otros elementos como la música, la escenografía, la luz, el color, etc. Técnicas, en suma que nos permitan analizar el cómo, el por qué, y el para qué de forma que podamos progresar o afianzar nuestros conocimientos.

Técnicas, también, que permitan con cierta facilidad y economía utilizar cualquier lengua y llegar a todos los profesionales (a tener en cuenta que

más de un 85 % de toda la bibliografía de danza, que por cierto, es mucha, se encuentra escrita en inglés, francés y ruso).

Técnicas que nos permitan el interrelacionarnos con el resto de los profesionales del arte, rompiendo la actual parcelación o creencia muy extendida de que cada expresión artística es un todo en sí misma y la receta que permite resolver, desde la psicomotricidad hasta los profundos problemas de la mente o el espíritu.

## APLICACIONES PRACTICAS DE LAS NUEVAS TECNOLOGIAS «EL VIDEO»

Para encontrar las auténticas y diferenciales aplicaciones del vídeo a la enseñanza de la danza o a la creación y archivo coreográfico, es forzoso hacer una referencia a su precursor, el cine, para señalar las siguientes limitaciones de aquel medio en el ámbito escolar.

- a) La imagen es plana y nos sitúa en la condición de espectador. Se potencia o resaltan los aspectos plásticos desdibujando o anulando por completo el mensaje coreográfico y técnica corporal.
- b) No permite el análisis inmediato del hecho escénico y su estudio de causa efecto, salvo que se cuente con tiempo y presupuesto ilimitado.
- c) Su manejo con fines didácticos sólo permiten el sistema de narración continuada. Potencia la sensación por encima del análisis.

No obstante, y como muestra de nuestro respeto y admiración por los magníficos testimonios históricos que nos ha dejado y de sus infinitas posibilidades en la creación artística, recomendamos la visualización de la filmación de 1956 «Pavanna del Moro» hoy en los archivos del Centro de Especialización del Profesorado de Danza de Zaragoza. Se trata de una coreografía de José Limón sobre la tragedia de Otelo.

## EL VIDEO Y SUS APLICACIONES DIDACTICAS EN LA FORMACION DE PROFESIONALES DE LA DANZA

### 1. Necesidades a cubrir

La danza académica, base y soporte para todas las danzas de escena, parte de la necesidad de conseguir el desplazamiento ininterrumpido del cuerpo en todas las direcciones incluidos saltos y giros teniendo en cuenta una situación determinada del espectador y que debe exigir la aparente ausencia de esfuerzo.

Los fundamentos técnicos para conseguir esos resultados se basan en los siguientes puntos fundamentales:

a) Equilibrio basado en una colocación que permita un perfecto reparto de pesos y facilite a la vez la transferencia de los mismos sin perder el eje.

b) Trabajo «en dehors», es decir, una abertura de los pies de 180° (dentro de lo posible). Permite los desplazamientos laterales asegurando una perfecta estabilidad. Sólo esa posición posibilita el entrecruce de las piernas que sería imposible con los pies en paralelo.

c) Los «plies» preparan las piernas para los saltos, los giros, la impulsión y el equilibrio dinámico.

d) Las cinco posiciones de los pies que permiten los desplazamientos y la impulsión en todas las direcciones.

El control de cada uno de los puntos indicados requiere de una atención constante y de una medición permanente para evitar deformaciones o un trabajo muscular inadecuado y contraproducente.

La medición de todos esos parámetros en grados se efectúa mediante una correcta utilización de la barra tradicional que nos facilita datos precisos sobre el trabajo vertical y la cada vez más utilizada «barra al suelo» que permite el trabajo sin carga de las articulaciones y nos facilita datos exactos sobre la colocación de la espalda y «en dehors» real.

## **2. Respuesta audiovisual**

a.1. Superposición de tramas para control de las pérdidas de eje y su influencia en la correcta ejecución del ejercicio. Control de desplazamientos de cadera y hombros, etcétera.

b.1. Control de alineación de los tres segmentos de la pierna; cadera, rodilla y pie, (Tomas cenitales y laterales).

c.1. Control animado de todo el proceso; colocación de espalda, basculación de cadera, flexión de la pierna y su correcta alineación, trabajo del tendón de Aquiles, correcto apoyo de todo el pie (toma a laterales, frontales, cenitales, posteriores e ilustración coloreada o punteada de las correcciones).

d.1. Las mismas aplicaciones que las indicadas para el apartado anterior.

Si tenemos en cuenta que el alfabeto actual de la danza clásica está formado por más de 250 movimientos, técnicamente definidos y con los cuales se pueden formar un número indeterminado de palabras y frases coreográficas y que a el citado alfabeto deberíamos sumarle el específico de la danza española de escuela y el de la danza contemporánea que amplía muy considerablemente a los anteriores por la incorporación de nuevos conceptos tan

complejos como la utilización de la contratación y el relajamiento o la caída y la recuperación, nos encontraremos ante un reto que sólo las nuevas tecnologías con su capacidad de almacenamiento de datos y sus posibilidades de análisis individualizado o globalizado de los mismos, nos pueden permitir afrontarlo.

## LA ANOTACION COREOGRAFICA Y EL ORDENADOR

De todos los métodos de anotación coreográfica el más difundido aunque su aplicación práctica esté restringida a poquísimos profesionales con una sólida formación matemática, geométrica y musical, es la «*cinetographie*» de Rudolph von Laban cuyo breve ejemplo ilustrado sigue a continuación. (Se presentó ejemplo.)

Si el citado método de anotación coreográfica tuviésemos que aplicarlo a cualquiera de las coreografías de Kylian, Causch, Bejart o Coham, se precisarían largos meses de trabajo para crearlos y sería casi imposible el ponerlas en escena.

En el trabajo con el ordenador para trabajos específicos de creación coreográfica nos permite:

- a) Trabajar con símbolos esquematizados de la realidad de fácil comprensión para cualquier profesional.
- b) Plantear e investigar sobre nuevas formas y movimientos antes de llevarlos al estudio de danza.
- c) Incorporar la música de forma matemática.
- d) Sincronizar movimientos, música e iluminación o cualquier otro efecto escénico.

En el campo de la Pedagogía el ordenador incorpora unos valores que para nosotros son de gran importancia:

1. Un importante estímulo y desarrolla la creatividad y la fantasía.
2. Relaciona la danza con el resto de formación escolar comprobando, poco a poco, que la danza no es sólo para personas «diferentes» si no, que, por el contrario, está íntimamente relacionada con toda su formación.