



Creando con el cuerpo: Descubrir la danza

GUÍA DIDÁCTICA
CURSO 2019-2020

Agnès López Ríó



FUNDACIÓN JUAN MARCH



Sumario

| | |
|---|----|
| Introducción | 5 |
| 1. ¿Qué es <i>Creando con el cuerpo: descubrir la danza</i> ? | 6 |
| 2. El concierto | 8 |
| Programa | 9 |
| Intérpretes | 11 |
| 3. La danza | 18 |
| 3.1 ¿De qué hablamos cuando hablamos de danza? | 19 |
| 3.2 La danza escénica | 21 |
| 3.3 El proceso de creación | 25 |
| 4. Las obras | 30 |
| 4.1 <i>Cul de Sac</i> : crear desde otras artes | 31 |
| 4.2 <i>The Lamb</i> : crear desde la idea | 35 |
| 4.3 <i>Somiglianza</i> : crear revisitando un clásico en el siglo XXI | 38 |
| 5. Actividades para el aula: creatividad y danza | 42 |
| 5.1 Competencias, objetivos y contenidos de aprendizaje | 43 |
| 5.2 Desarrollamos conciencia corporal | 45 |
| 5.3 Generamos un solo de danza | 48 |
| 5.4 Dúos mediante la inserción de acciones | 50 |
| 5.5 Trabajamos con imágenes | 52 |
| 5.6 Consejos para asistir al concierto de la Fundación Juan March | 55 |
| 6. Bibliografía | 58 |

La danza es la madre de las artes. La música y la poesía existen en el tiempo; la pintura y la escultura en el espacio. La danza vive en el tiempo y en el espacio. Los diseños rítmicos del movimiento, el sentido plástico del espacio, la representación animada de un mundo visto e imaginado, todo ello lo crea el hombre en su cuerpo por medio de la danza, antes de utilizar la sustancia, la piedra y la palabra, para destinarlas a la manifestación de sus experiencias interiores.

Curt Sachs

Introducción

En el Informe Faure (1972), *Aprender a ser*, se retoma la concepción de que la educación deje de ser un privilegio para unos pocos y pase a ser universal y permanente. En el Informe Delors (1996), *La educación encierra un tesoro*, se advirtió que el aprendizaje durante toda la vida era el "latido" de una sociedad basada en cuatro pilares: aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a vivir juntos y aprender a ser. Se propone una educación en la que todo el mundo tenga derecho a acceder al conocimiento de acuerdo con sus necesidades e intereses, en cualquier lugar y en cualquier momento, de una manera libre, flexible y constructiva.

En el siglo XXI, los nuevos valores subrayados por las premisas educativas hablan del acceso a la educación como un paradigma que se traslada a lo largo de la vida (*Lifelong learning* o aprendizaje permanente). Sitúan al aprendizaje más allá de las instituciones educativas propiamente dichas y lo amplían hacia la educación no formal, donde nosotros -Kor'sia- y este proyecto se ubican. En este sentido, entendemos que el aprendizaje no está confinado a un periodo específico de la vida y consideramos que todos los contextos en los que conviven las personas -familia, comunidad, trabajo, estudio, ocio- son educativos.

El motor de la compañía de danza Kor'sia se basa en que las artes se conforman como las únicas representaciones que alcanzan a transmitir el mundo humano -todo aquello gestado por nuestro imaginario, sociedad, tradición, ciencia y cultura- y el mundo natural de un modo que ninguna otra de las competencias cognitivas consigue. Las artes son consideradas como los únicos constructos culturales que sobreviven en el tiempo más allá de las sociedades que las produjeron y como aquellas que permiten un acceso a los modos más íntimos y espirituales de los individuos. Desde la perspectiva educativa, consiguen gestar espacios propios y colectivos en los que podemos acceder a nuevas formas de ser y estar en el mundo como seres completos.

1. ¿Qué es Creando con el cuerpo: descubrir la danza?

Un proyecto pedagógico sobre la creación en la danza desarrollado por la compañía Kor'sia para la Fundación Juan March.

Como creadores, pero también como público, en Kor'sia somos conscientes de que cuando asistimos a una representación, escénica en nuestro caso pero extrapolable a todas las artes en general, estamos accediendo al acto final de un largo proceso: decisiones, equipo, ideas, ensayos o composición coreográfica, lo que el teatrólogo francés Patrice Pavis, denomina "meta-texto".

La puesta en escena es la parte "velada" de toda obra (dígase concierto, drama o lienzo). La entraña y la raíz de un trabajo que a nosotros nos parece bello mostrar -en este caso con una finalidad absolutamente pedagógica-, puesto que da valor a aquello que se manifiesta encima de un escenario, siempre rodeado del halo ficcional de la facilidad y la inmediatez.

Pensamos que en pocas ocasiones tenemos la oportunidad de acceder a esta parte "previa" de la puesta en escena y esta idea nos abrió un canal, cuanto menos atractivo, para plantear esta propuesta educativa. Por ello, deseamos mostrar los modos y "haceres" de crear danzas, el trabajo de "en medio", el que no se ve, la parte "no ficcionada" de la puesta en escena y la palabra que constituye la danza en los estudios de trabajo.

Con estas premisas, deseamos plantear una producción de danza que hable de ella misma, de cómo nació, mostrando de manera paralela lo escénico o producto final y el proceso de creación. En otras palabras, mostrar lo performativo y lo creativo como una unidad susceptible de ser transmitida en la escena.

2. El concierto

Función didáctica de danza a cargo de Kor'sia. Mattia Russo y Antonio de Rosa, dirección artística y coreografía. Agnès López, asesora artística y diseño del proyecto. Cristina Henríquez, presentación.

Programa

LA DANZA Y LA PALABRA. UNA
MANERA DE CREAR

Cul-de-sac (extracto)

Música de Arvo Pärt: *Fragile e
conciliante*

¿CÓMO EMPEZAMOS A CREAR
DANZAS?

The Lamb (extracto), solo

Música de Johann Sebastian Bach:
*Preludio y fuga en Mi bemol menor
BWV 853*

HABLANDO SIN PALABRAS

The Lamb (extracto), dúo

Música de Caleb Burhans: *Magnificat*

DIÁLOGOS ENTRE ESPACIOS Y
CUERPOS

The Lamb (extracto), cuarteto

Música de Johann Sebastian Bach:
Tocata y fuga en Re menor BWV 565

DANZANDO DANZAS

Somiglianza, dúo

Música de Claude Debussy: *Prélude à
l'après-midi d'un faune*

KOR'SIA

Mattia Russo y Antonio de Rosa,
dirección artística y coreografía

Agnès López Río, asesora artística y
diseño del proyecto

Cristina Henríquez, presentación

Astrid Bramming, Giulia Russo,
Alejandro Moya, Claudia Bosch* y Elena
Castellanos*, bailarines

* Actuarán en días alternos



Intérpretes

Kor'sia

Kor'sia es una compañía de danza contemporánea residente en Madrid y fundada en 2015 por Mattia Russo y Antonio de Rosa, ambos Premio *Positano Léonide Massine* 2016 y anteriormente bailarines de la Compañía Nacional de Danza, y por Giuseppe d'Agostino.

Kor'sia concibe su trabajo coreográfico fundamentándolo en un trabajo dramático. La compañía se entiende a sí misma como un colectivo artístico que nace de la necesidad de comunicarse mediante el cuerpo, ya sea como creadores o intérpretes, e incorpora elementos relacionados con otras artes (el cine, la fotografía, la literatura o la escultura) como referencias y referentes en su búsqueda de nuevas formas de expresión. Desde su nacimiento en 2015, Kor'sia colabora con otros colectivos y organizaciones, como la Compañía Nacional de Danza o Spectare, asociación dedicada a la producción y comunicación de proyectos en artes escénicas.

Su trabajo ha sido premiado en certámenes y concursos internacionales en Madrid (2014), Burgos, Copenhague y Sens (2015) y Berna (2018). Han recibido el primer premio en el Concurso de Jóvenes Coreógrafos (Ópera Nacional de Burdeos, Ballet Malandain y Ópera Nacional del Rin, 2018) y una nominación a los Premios Max 2018 como mejor espectáculo de danza por *The Lamb*. En 2019 Kor'sia ha sido seleccionado como uno de los *Twenty* en el Aerowaves Spring-Forward y ha girado con sus creaciones en festivales como Les Synodales en Sens, Gender Bender de Bolonia, PRISMA de Panamá, Madrid en Danza, Lucky Trimmer! de Berlín, Tanzplattform de Berna, Romaeuropa o el BE de Birmingham. Sus producciones se han podido ver en el Teatro Comunale Luciano Pavarotti de Módena, Museo Universidad de Navarra, Teatro Studio Bolzano, Naves Matadero de Madrid, el Teatro Estatal de Darmstadt o Suzanne Dellal Center de Tel Aviv y han gestado piezas exclusivas para el Pabellón de España en la Expo de Milán, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo del Prado en Madrid o el Museo de la Ciencia y el Cosmos en La Laguna (Tenerife).

Kor'sia ha creado también proyectos para otras compañías, como *Jeux-Nijinsky* para el Ballet de Víctor Ullate (2018), *Siciliana* para el Teatro Massimo de Palermo (2019), *Engel in Blau-Paul Klee* para Konzert Theatre de Berna (2019) y acaban de estrenar en octubre de 2019 su última creación para el Ballet de l'Opéra du Rhin: *Pagliaccio*. Kor'sia realiza proyectos en residencia en el Centro Danza Canal de Madrid desde 2017.

Antonio de Rosa y Mattia Russo, directores y coreógrafos



Antonio de Rosa y Mattia Russo © Stefano Montesi

Antonio de Rosa (Castellammare di Stabia, 1988) y Mattia Russo (Atripalda, 1988) estudiaron en la Accademia Nazionale di Roma y en la Scuola di Ballo Teatro Alla Scala. Antonio de Rosa comenzó colaborando con el Maggio Fiorentino, Arena di Verona y el Teatro alla Scala de Milán y, en 2011, se incorporó a la Compañía Nacional de Danza (CND), ascendiendo a bailarín solista dos años después.

Mattia Russo ha formado parte del Ballet de la Generalitat Valenciana y de Introdans, donde creó sus primeros trabajos

como coreógrafo. En 2012 se incorporó a la Compañía Nacional de Danza.

Ambos han bailado en roles principales con coreógrafos como Maurice Béjart, Roland Petit, Jiri Kylián, Ohad Naharin, Marcos Morau & La Veronal, Sidi Larbi Cherkaoui, Didy Veldman, William Forsythe, Hansvan Manen, Johan Inger, Mats Ek o Goyo Montero.

Agnès López, asesora artística y diseño del proyecto

Nacida en Valencia, Agnès López es licenciada en Filología Hispánica, titulada superior en Danza, máster en Gestión cultural y doctoranda de la Universidad de Castilla la Mancha. Es profesora de Análisis y Práctica del Repertorio de la Danza Contemporánea en el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila de Madrid.

Como bailarina profesional, ha formado parte de seis compañías internacionales en Alemania y Holanda, incluyendo Wayne McGregor/Random Dance en Londres, aunque los últimos ocho años ha estado bailando para la Compañía Nacional de Danza de España. En su repertorio como bailarina hay nombres como Jiri Kylián, Ohad Naharin, Marcos Morau & La Veronal, William Forsythe, Johan Inger o Mats Ek. Su vinculación con Kor'sia comienza desde los inicios del proyecto, convirtiéndose en asesora artística, además de intérprete, actividad que compagina con la docencia.



Agnès López
© Fernando Marcos

Bailarines

Giulia Russo nació en Brescia (Italia). Comenzó su educación en danza estudiando ballet y danza moderna y contemporánea en Studio76, escuela dirigida por Alessandra Angiolani y Michela Busi. En abril de 2017 participó en el proyecto Biennale College Danza dirigido por Marie Chouinard durante la Biennale de Venecia, donde tuvo la oportunidad de trabajar en *Sider*, pieza de William Forsythe junto a Roberta Mosca, David Kern, Frances Chiaverini, Katja Cheraneva y Josh Johnson, y en una nueva creación de Benoit Lachambre. En septiembre de 2017 se mudó a Madrid para unirse a Elephant in the Black Box Junior Company, dirigida por Jean Philippe

Dury. Ha trabajado para el Master of Arts en Coreografía en la Escuela Superior de Danza "Palucca" de Dresde y, desde octubre de 2017, trabaja como intérprete en Kor'sia.



Kor'sia © Paul Rodríguez

Alejandro Moya González comenzó a bailar *break* a los diez años. En esta disciplina ha sido invitado y premiado en países como Estados Unidos, Suiza, Reino Unido, Corea del Sur y China, entre otros. En 2009 entró a formar parte de la compañía Dani Pannullo Dancetheatre Co., participando en múltiples producciones con las que ha girado por China, India, Egipto, Marruecos, Jordania, Líbano, México y Colombia, entre otros lugares. En 2010 comienza a estudiar danza contemporánea en el Real Conservatorio Profesional de Danza "Mariemma" en Madrid y, entre 2013 y 2016, trabajó en la compañía Sharon Fridman. Actualmente reside en Madrid, desarrollando sus propios proyectos como coreógrafo, como profesor impartiendo talleres de Contact y como miembro de las compañías Kor'sia (desde 2015) y Antonio Ruz (desde 2018).

Natural de Copenhague, **Astrid Bramming** estudió danza en su ciudad natal y en la Escuela de Danza Codarts en Rotterdam. Ha trabajado con la compañía sueca Skånes Dansteater y con Rob Heaslip Dance en Escocia, formando parte de espectáculos y festivales alrededor del mundo. Desde 2016 forma parte de Kor'sia como intérprete, compaginando esta actividad con su trabajo en la escena danesa de la danza contemporánea.

Claudia Bosch Fernández cursó el grado medio de Danza Contemporánea en el Institut del Teatre, para posteriormente incorporarse en la Joven Compañía IT Dansa perteneciente al centro, dirigida por Catherine Allard. Actualmente cursa el cuarto año del Título Superior en Danza en el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila. Colabora con coreógrafos como Carla Diego, Judith Argomariz y Javier Guerrero y, desde 2018, con Kor'sia.

Elena Castellanos realizó el grado profesional de Danza Clásica en el Conservatorio Profesional de Danza José Antonio Ruiz de Albacete. Durante el curso 2015-2016 fue becada por la Escuela Balletto di Toscana, en Florencia, bajo la dirección de Cristina Bozzolini. Ese mismo año entró a formar parte de la Compañía Junior Balletto di Toscana, con la producción *Romeo e Giulietta* del coreógrafo Davide Bombana, ganadora del premio Danza&Danza como mejor producción italiana 2015. En 2016 comenzó sus estudios de Coreografía e Interpretación en el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila. Colabora en la compañía Kor'sia como intérprete y realiza sus prácticas en la nueva creación de *La domesticación* de la compañía Le Phármaco, dirigida por Luz Arcas.



Cristina Henríquez, presentación

Creadora, bailarina y pedagoga de la danza. Desde 2016, Cristina Henríquez es profesora del área de humanidades en el Conservatorio Superior de Danza de Madrid María de Ávila de Madrid. Codirige la compañía SOMOSDANZA junto a Lucía Bernardo, con la que ha creado las piezas *play-inmobil*, *Una historia de la danza*, *Transfórmate*, *La sorprendente historia de un cuerpo despegable* (coproducción Teatros del Canal) y el proyecto didáctico SOMOSDANZA LAB. Participa en los proyectos educativos Trasdanza – Jóvenes en movimiento y Todos Creamos, dirigido por Fernando Palacios (CNDM), y aborda campos como la performance (*Dance Constructions* en el Museo Reina Sofía y el proyecto europeo Performing Gender) y la investigación en danza y salud (Parkinson). Es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y máster en Artes Escénicas por la Universidad Rey Juan Carlos. Se forma en danza clásica y contemporánea y es titulada superior en Pedagogía de la Danza Contemporánea (CSDMA).

Cristina Henríquez



3. La danza

Introducción al mundo de la danza, sus oficios y sus procesos creativos.

3.1 ¿De qué hablamos cuando hablamos de danza?

Señala el escritor franco-argelino Albert Camus que adquirimos la costumbre de vivir mediante el cuerpo antes de adquirir la de pensar. Cuando somos niños, ciertamente, es el cuerpo el que establece relaciones con nuestro entorno: dictamina si tenemos hambre o sueño, gesta mecanismos de alarma como el llanto o la risa, así como capacidades para relacionarnos con lo que nos rodea. Estos mecanismos se apoyan, fundamentalmente, en la necesidad primaria del hombre para vivir y, de esta manera, podemos afirmar que lo corporal se establece como el elemento más natural, innato y tangible, que posee el ser humano.

Desde los inicios de la humanidad, la danza ha sido relevante, convirtiéndose en una de las primeras manifestaciones expresivas que desarrolló el ser humano a través de su elemento primigenio: el cuerpo. Podemos contemplarla como base fundamental en el desarrollo de rituales y experiencias de corte religioso, como método para relacionarse con las divinidades, con lo considerado "sobrenatural". Un elemento tangible que intentaba conectar con lo intangible.



La Danza del Cogul.
Calco de Henri Breuil

Danzas en la Antigua
Grecia



Más allá de lo meramente corpóreo, hay otro elemento que complementaba ese estado espiritual o religioso, separándolo de lo meramente cotidiano: el movimiento. Magos y chamanes empleaban repetidos movimientos corporales para comunicarse con lo "no visto" a la espera de recibir protección y favorecer, por ejemplo, la caza para su comunidad. Si el cuerpo es el primero, el movimiento es el segundo elemento fundamental de la danza.

El ser humano utiliza el cuerpo y la acción de moverse en dos vertientes claramente diferenciadas. Por un lado, para la consecución de su supervivencia (correr, saltar o ejecutar acciones con las manos). Por otro, para aproximarse a lo intangible, al universo de lo espiritual y religioso, a través de plegarias o rituales. En esta última vertiente, hemos de apuntar las danzas de, por ejemplo, fecundidad o guerra, que formaban parte de los ritos de los antiguos egipcios, griegos y romanos.

Con el paso del tiempo y favorecido por el cambio de paradigma teocentrista al antropocentrista -que implica, entre otros cambios, la concepción del artista como creador-, todos estos rituales se han transformado, adaptándose a nuevas necesidades sociales. Podemos afirmar que, en el siglo XXI, la danza cumple las siguientes funciones:

- 1. Danza ritual:** vinculada a grupos culturales indígenas y tribales que mantienen antiguas costumbres para establecer vínculos con lo espiritual y lo divino a través de esta manifestación.
- 2. Danza tradicional:** se trata, en su mayoría, de componentes simbólicos propios, parte del patrimonio artístico inmaterial de una determinada comunidad. En su origen podían estar vinculadas con rituales, pero se han secularizado con el paso de los años.
- 3. Danza festiva:** la vinculación del movimiento con la música en un contexto de ocio y eventos de corte social.
- 4. Danza escénica:** toda aquella danza que está pensada y creada como una manifestación artística, ideada para ser producida en un acto escénico, es decir, pensada para ser vista por un público.

3.2 La danza escénica

El tipo de danza al que nos vamos a referir y trabajar en este proyecto es la danza escénica, por lo que vamos a plantear a continuación un marco de estudio básico.

La danza escénica se define como una manifestación artística donde se utiliza el movimiento del cuerpo acompañado o no de música, diseñada para un espacio que puede ser un teatro o un espacio menos convencional para la representación escénica como un museo o la calle. Como toda manifestación artística, la danza es una forma de expresión, una forma de comunicación, ya que está pensada para ser recibida por un público en un acto comunicativo que tienen lugar a través de una puesta en escena.

En el caso específico de la danza, se utiliza un lenguaje no verbal, algo que comparte con la música instrumental, donde los intérpretes expresan sentimientos, emociones, historias, hechos o ideas a través de los movimientos y gestos que emplean para producir sonido con su instrumento. Para el diseño de la danza escénica, es decir, para el proceso de producción que va desde la idea primigenia hasta que los bailarines se suben al escenario para transformar sus movimientos corporales en danza, entran en juego varios elementos y se establecen varios oficios que es necesario conocer para abordar los objetivos de este proyecto didáctico.

Los oficios

- 1. Coreógrafo.** Al arte de crear danzas se le llama coreografía, literalmente, "escritura de la danza". Etimológicamente viene de las palabras griegas *χορεία* [khoreia = baile] y *γραφή* [grafi = escritura]. A la persona que crea, diseña, piensa e investiga sobre el proceso de crear las coreografías se le conoce como coreógrafo.
- 2. Bailarines.** Las personas que ejecutan la danza son bailarines o intérpretes y pueden variar, dependiendo de la obra coreográfica, en número, sexo y edad.

3. Repetidores. Son las personas que se encargan de "pasar" los ensayos. Su función es unificar la idea coreográfica con los pasos físicos sobre el escenario. Ayudan a los bailarines a que sus pasos sean los adecuados y correctos, que los grupos vayan en conjunto y, en definitiva, que la esencia del trabajo del coreógrafo se traslade a la representación escénica, convirtiéndose en el ojo externo de la obra coreográfica.

4. Asesor artístico. Sincronizar el trabajo de todos los roles descritos previamente es muy difícil, por lo que es cada vez más habitual hacer uso de personas, ajenas o no a la compañía de danza, cuya misión es ayudar a los coreógrafos a pensar y reflexionar sobre las ideas que quieren transmitir en su coreografía. A estas personas se les denomina asesores artísticos y forman parte del proceso creativo de la obra coreográfica, especialmente en el momento crucial en que una idea "mental" se transforma en una realidad, es decir, en una coreografía.

5. Roles técnicos. Hay numerosos trabajos que se vinculan a la danza escénica pero que no aparecen representados en el hecho escénico. Son todos los roles técnicos sin cuyo trabajo la danza no sería posible:

- a. Diseñadores de luces
- b. Escenógrafos
- c. Diseñadores de vestuario
- d. Técnicos de luz y sonido
- e. Sastres y sastras

6. Industrias culturales. La danza, como todas las artes escénicas, forma parte de lo que denominamos industrias culturales. Los equipos encargados de gestión, producción y distribución llevan a cabo toda la parte administrativa y ayudan a los coreógrafos, bailarines y compañías con sus necesidades.

- a. Los productores son las personas encargadas de gestionar las necesidades específicas de cada producción y de coordinar el trabajo de los diferentes roles técnicos y artísticos para que se pueda llevar a cabo el trabajo escénico.
- b. Los distribuidores se encargan de vender una obra coreográfica a los diferentes teatros y festivales.

Los elementos

Los elementos de la danza son, como hemos visto, fundamentalmente dos: el cuerpo y el movimiento. Son los que se utilizan para construir una coreografía, una obra de danza. Pero también hay muchos otros aspectos que hemos de considerar para que el proceso de creación en la danza pueda considerarse completo. Son susceptibles o no de utilizarse en su totalidad por los coreógrafos. Algunos de ellos son sustanciales para que la danza tenga sentido, como la música. Otros tienen la finalidad de incrementar la capacidad expresiva de la obra coreográfica, como el vestuario o la escenografía.



Bailarinas de Kor'sia preparando vestuario y maquillaje para *Somiglianza*. © Dolores Iglesias / Archivo Fundación Juan March

Música. Aunque parece que música y danza siempre han ido fusionadas, la música es un elemento más de una obra coreográfica, de la que puede hacerse uso o no a decisión del coreógrafo.

Escenografía. Son los elementos que se concentran en y se diseñan para el espacio escénico. La escenografía se utiliza para "envolver" y soportar la idea del coreógrafo.

Vestuario. Se refiere a la indumentaria que llevan los intérpretes a la hora de salir al escenario. En general, está diseñada expresamente para este acto, para una determinada

coreografía, y ha de primar la comodidad del bailarín, que debe de ser capaz de moverse cómodamente durante la actuación.

Dramaturgia. Se refiere a la construcción de un entramado o ideario que subyace debajo de toda creación y que ayuda a materializar las ideas del coreógrafo. Este concepto establece, en origen, una relación con el teatro. Sin embargo, desde finales de los años setenta, con la creación de la concepción de la danza-teatro de la mano de Pina Bausch, la dramaturgia pasa a formar parte de los conceptos propios de la danza. La dramaturgia en la danza puede ser una herramienta útil para agrupar una obra donde no tenemos un principio, intermedio y final claro; es una fuerza motriz que permite al creador navegar por la complejidad de las opciones coreográficas contemporáneas.

Otros. Texto, canto, voz, gesto y proyecciones audiovisuales, entre otros recursos. En la obra coreográfica subyace, cada vez más, una concepción sinérgica.

3.3 El proceso de creación

Aunque todo lo que vemos de la danza está sobre un escenario, o un espacio escénico, toda producción y obra coreográfica conlleva un trabajo previo de gran magnitud que no se ve sobre la escena. La finalidad de este trabajo oculto es gestar un producto artístico para un público que lo verá una única vez y en el que entran en juego todos los oficios y elementos mencionados anteriormente.

A diferencia de otras artes (el pintor con los pinceles y colores o el escultor con el mármol y la madera), el coreógrafo tiene mucho menos control sobre su medio de expresión. El coreógrafo trabaja con seres humanos, cada uno de ellos en su propio espacio artístico -bailarines, escenógrafos, sastres, tramoyistas o músicos, entre otros-, para diseñar una obra total que enmarque y acoja todas estas personalidades y elementos. Además, a diferencia de otras artes escénicas como la música o el teatro, que también son un medio de expresión vivo, la danza no utiliza un "texto" preestablecido sobre el que trabajar -una partitura que interpretar o una obra teatral que representar-, aunque pueda inspirarse en él para reinterpretarlo. La imaginación es la herramienta fundamental del coreógrafo, que desarrolla una idea y se provee de los elementos y oficios mencionados para llevarla a cabo.

Otra particularidad del lenguaje de la danza, sobre todo de la danza contemporánea que es la disciplina que cultiva Kor'sia, es la amplitud excelsa de su lenguaje. A diferencia de la danza clásica, cuya técnica y movimientos corporales están específicamente pautados, la danza contemporánea admite una mayor multiplicidad de códigos, estilos y formas diversas para su consecución. Hay coreógrafos que utilizan elementos propios de otras manifestaciones artísticas, como video o música. Otros creadores enfocan su trabajo hacia establecer una relación de la danza con, por ejemplo, la tecnología y otros nuevos medios de creación. Hay también quien emplea la palabra o el gesto como herramientas, vinculándose de manera directa con las artes teatrales.

Todo este abanico de posibilidades entraña una gran complejidad a la hora de crear danzas. Esta amplitud hace que las ideas del coreógrafo deban llegar al momento de la creación coreográfica de una manera más acotada. Esto es, en colaboración con el asesor artístico, se deben tomar importantes decisiones previas para no perderse en este abanico de posibilidades que entraña la danza en el siglo XXI.

No obstante, es importante señalar que, en el proceso de creación, existen tantas formas de crear danzas como coreógrafos. Ante la multiplicidad de talentos y dominios exigidos para que una obra coreográfica pueda llevarse a escena, *Creando con el cuerpo: descubrir la danza* propone una manera particular de hacer danza, la manera de Kor'sia.

3.3.1 La composición coreográfica

Tal y como señala Valerie Preston-Dunlop, podemos delimitar que el proceso creativo de la danza emerge en los siguientes términos:

coreógrafo > idea > medio (vivo) > tratamiento de la idea > obra

Una de las mayores dificultades en este trabajo artístico reside, como señala el dramaturgo José Luis Alonso de Santos (1998), en la lucha por conseguir "orden" y coherencia entre todos los elementos que, por su naturaleza, son diferentes y muy numerosos. Por ello, llamamos a este proceso de traslación de la idea del coreógrafo a la realidad como "proceso de composición" o "proceso de creación" y, realmente, es la parte que más deseamos mostrar en este proyecto pedagógico *Creando con el cuerpo: descubrir la danza*.

El término composición procede del latín *compositio*, que significa acción y efecto de componer. Alonso de Santos, al aplicarlo a las artes, afirma que podríamos definirlo como "la distribución equilibrada que forma un conjunto armónico, y cuya unión de las partes distintas conforman una entidad superior que les da valor y sentido", esto es, la obra coreográfica.

3.3.2 Herramientas básicas de creación en Kor'sia

Las definiciones actuales conciben el arte en su conjunto como un proceso abierto, en el que se pueden combinar diferentes disciplinas, y se afirma que las barreras y límites entre las diferentes disciplinas artísticas están desapareciendo. Sin embargo, la danza, y las artes en general, se enseñan casi siempre como vocabularios codificados: la "técnica" propia de cada una de ellas. En la música, por ejemplo, los músicos dedican años de práctica con sus instrumentos, repitiendo fragmentos de cada partitura y ejercicios técnicos para afianzar movimientos que permitan la ejecución en el instrumento. En la pintura, el pintor se enfrenta a lienzos vacíos para reproducir y copiar obras o la realidad y desarrollar así la técnica necesaria que le permita crear después su propia obra.

En el caso de la danza, los profesores nos muestran los movimientos propios de una técnica, susceptibles de control a través de la repetición mimética, como un sistema cerrado. La formación técnica sistematizada, con vocabularios establecidos y reconocibles y una coreografía fija y repetible con exactitud, es, en definitiva, una serie de etapas que todo bailarín, coreógrafo o docente de danza tiene que atravesar para después conformarse un lugar dentro de las artes del movimiento propio. Así es, al menos, en el caso de Kor'sia.

LA IMPROVISACIÓN

En este contexto, la creación o el proceso creativo es un proceso de interrogación, de investigación y de desgrane de las diferentes cuestiones que se plantean en un estudio de danza. La especificidad de la danza pasa por constatar que estamos tratando con un medio o transmisor vivo: los bailarines. Los intérpretes o bailarines pueden, y deben, considerarse también como seres creativos, con sus percepciones, posibilidades y poéticas propias que contribuyen y se implican en la creación coreográfica. De hecho, en las actuales prácticas de danza contemporánea se exige su participación de manera más profunda en los procesos de construcción -montaje- y recreación de las obras coreográficas que se interpretan.

El uso de la improvisación, el análisis del movimiento, la puesta en común de ideas, el trabajo colaborativo y la utilización de una gran variedad de lenguajes -ya sean de movimiento, textuales, visuales o sonoros- se han convertido en herramientas creativas dentro de los estudios de danza, aprovechadas por los creadores coreográficos y por los bailarines para gestar la obra final.



Cuarteto de *The Lamb*.
Kor'sia. © Dolores Iglesias
/ Archivo Fundación Juan
March

La improvisación, en particular, se emplea cada vez más en los procesos iniciales de los montajes coreográficos y también teatrales. Durante el proceso creativo, se insta a los intérpretes a crear movimientos, personajes o diálogos que sirven de materia prima para el coreógrafo o director de escena y ese es el modelo que aquí presentamos como método de creación fundamental en el engranaje de Kor'sia, tal y como mostramos y desarrollamos en *Creando con el cuerpo: descubrir la danza*.

LA DRAMATURGIA

El teatrólogo Patrice Pavis afirmó en 1998 que la dramaturgia es una "práctica totalizadora del texto puesto en escena y destinado a producir un determinado efecto en el espectador". En palabras de Ávila Aguilar (2013), la dramaturgia es la que provee la estructura ideológica y formal a una composición escénica, en nuestro caso coreográfica, aportando el vínculo específico entre la forma y el contenido.

En la dramaturgia de la danza se conjugan varias realidades. Por un lado, la visión escénica e ideológica del coreógrafo. Por otro, la forma de ver el mundo del bailarín. De este modo, el trabajo fundamental del coreógrafo reside en trasladar todos los modos de entender la obra -del coreógrafo y de los intérpretes- a la obra en su totalidad, para conjugar un trabajo con sentido total.

Volviendo a citar a Ávila Aguilar, en la dramaturgia, además, deben contener la idea y el análisis de las acciones de los bailarines. Debe responder a preguntas que le confieran y ayuden a construir el sentido total de la obra: para qué y por qué. El coreógrafo deberá enfrentar y resolver las ambigüedades y dudas que se presenten, intentando ofrecer a sí mismo y a su equipo las respuestas a para qué y por qué de cada gesto, cada movimiento, cada escena, cada pensamiento. Y el bailarín deberá tener consciencia de lo que está haciendo y diciendo, de ese para qué y por qué. Sólo así se conseguirá gestar una coherencia que otorgue a la obra un sentido completo.

4. Las obras

Tres formas de crear danza ejemplificadas en las tres piezas de danza que veremos en el concierto.

4.1 *Cul de Sac*: crear desde otras artes

Cul de Sac es una expresión de origen occitano que significa, literalmente, "fondo de saco". *Cul-de-sac* se dice del punto muerto, el callejón o la carretera sin salida o de un pensamiento o acción que no conduce a ninguna parte.



El título de la pieza es orientativo de su universo conceptual: los límites físicos y mentales que se oponen a los deseos de realización de todo ser humano. La danza asume aquí cierto carácter narrativo y nos presenta una comunidad de seres confinada entre cuatro paredes, obligada a un pacto social, pero, sobre todo, a hallar la libertad en su fuero interno.

Cul-de-sac. Kor'sia.
© María Alperi

La referencia primordial en *Cul-de-sac* es el universo del escultor español Juan Muñoz (1953-2001), artista fallecido un año después de recibir el Premio Nacional de Artes Plásticas. Podemos decir que *Cul de Sac* "exporta" el imaginario del escultor, imprimiendo vida a sus figuras monocromáticas -gris plomo-, e imbuyendo de movimiento a las tensiones entre individualidad y sociedad que sugieren sus instalaciones.

El cuidado de la plástica, que podría considerarse una de las señas de identidad de Kor'sia, alcanza un cénit en esta obra donde luz, escenografía y vestuario se alían para recrear una distopía paralela a nuestra realidad en la que, no obstante, aún hay una ventana abierta a la esperanza. La danza es atravesada por las bellas artes, pero no solo eso. Es posible hablar de una innovadora fusión interdisciplinar como resultado de una investigación que da comienzo en 2015 y que se fundamenta en una valiosa herencia teatral: desde el teatro existencialista a la *La clase muerta* del polifacético director de teatro y escenógrafo Tadeusz Kantor (1915-1990), pasando por Samuel Beckett (1906-1989).

El lenguaje del absurdo es trasladado a la danza: espaldas encorvadas o actitudes maquinales. La técnica posibilita usos del texto ajenos a los convencionales. En este sentido, los trabajos más desconocidos de Juan Muñoz, relacionados con la creación de carácter auditivo (por ejemplo, su programa de radio realizado con el compositor británico Gavin Bryars, *A man in a room*), han constituido una fuente de inspiración. La música se pone al servicio de la recreación de un extenso abanico de estados de ánimo, clímax y anticlímax, a partir del minimalismo sacro de Arvo Pärt, las partituras de Nino Rota y alguna ruptura más folclorista.

Juan Muñoz junto a su obra



Por su atractiva mezcla de registros y lenguajes y sus guiños a la narración y a las artes dramáticas, *Cul de Sac* es una pieza ideal para acercar la danza contemporánea al público general e irradiar el legado de Juan Muñoz dentro y fuera de España.

El escultor Juan Muñoz y su obra

Escultor, escritor, ilustrador y creador de artes auditivas, Juan Muñoz Torregrosa, el "poeta del espacio", nació en Madrid en 1953 en el seno de una familia numerosa y bien asentada. En la década de los setenta Muñoz viaja a Londres y estudia en el *Croydon College* y en la *Central School of Art and Design*. Allí conoce a su futura esposa, la escultora española Cristina Iglesias, y a los 29 años gana la beca *Fulbright* con la que pudo viajar a Nueva York para estudiar en el *Pratt Institute*, centro de estudios privado de arquitectura, diseño interior y diseño industrial fundado en 1887.

Juan Muñoz desarrolló una exploración psicológica de la persona, el espacio y la relación espectador-obra en centenares de obras artísticas, principalmente escultóricas, pero también en ensayos-ficción literarios, obras sonoras, piezas radiofónicas e ilustraciones a mano. En 2000, Muñoz recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas, al que respondió con un lacónico "creo que me compraré un reloj". El escultor fue el primer artista español en exponer en la Sala de las Turbinas de la Tate Modern de Londres con su obra *Double Bind* de 2001, su última creación y considerada su obra cumbre. Juan Muñoz falleció en 2001 en Ibiza a los 48 años de un paro cardíaco.

¿Qué vemos?

En el primer fragmento danzado de este proyecto *Creando con el cuerpo: descubrir la danza* consolidamos la idea de que nuestro proceso creativo está siempre entendido como un acto comunicativo: no hablamos de danza abstracta, o de movimiento por movimiento, sino que existe una idea o concepto previo que deseamos contar. Nuestra creación está concebida desde un punto de vista narrativo, al que accedemos de muy diversas maneras.

La narración en *Cul-de-sac* no está configurada desde un punto de vista literario (inicio-nudo-desenlace), sino a través de la construcción de un imaginario, en ciertas ocasiones de corte visual (escenas o imágenes del imaginario colectivo), que "contiene" la idea de la que estamos tratando.

Many times, de Juan Muñoz, 1999



En consecuencia, *Cul-de-sac* se sitúa dentro de un marco cerrado, un lugar sin salida, un cul-de-sac, que se refiere al universo conceptual de la pieza: los límites físicos y mentales que se oponen a los deseos de realización de todo ser humano, "un cuerpo que dice 'yo' y hace no", como afirmaba Nietzsche en *Así habló Zaratrusta* (1885). Por ello, la obra también incluye una corporalidad limitada, contenida, espástica, que se refleja en el movimiento de los bailarines.

4.2 *The Lamb*: crear desde la idea

... 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

Sirviéndose del cuerpo como metáfora del pensamiento, la pieza aborda tópicos del arte universal, como la relación entre ceguera y videncia, el sacrificio como acto poético y la vida como condición ilusoria o sueño. Podemos pensar en la *Divina Comedia*, en el Canto IV de El Infierno, de Dante Alighieri:

*descendamos ahora al ciego mundo,
comenzó palidísimo el Poeta;
yo iré primero, y tú segundo*



The Lamb. Kor'sia.
© María Alperi

The Lamb plantea la eterna pregunta sobre qué es realidad o ficción -¿estamos ciegos?- partiendo de un acontecimiento milagroso: la recuperación de la vista para sumergirnos en una experiencia cegadora. En esta experiencia cielo, infierno y purgatorio se confunden entre sí y, asimismo, con un prostíbulo en el que cuerpos flameantes ofician extraños rituales donde los roles de víctima y verdugo son intercambiables.

La música de Johan Sebastian Bach conviene al universo temático de *The Lamb*: de ella se dijo que era un acto de resistencia contra la separación de lo sagrado y lo profano. Sin embargo, y siendo fieles a su eclecticismo y a su gusto barroco, Kor'sia propone un paisaje sonoro donde se maridan clasicismo y electroacústica.

¿Qué vemos?

1. Extracto a solo, *The Lamb*

En el primer fragmento danzado de *The Lamb* incluido en este proyecto vemos un solo de una bailarina. Reflexionamos sobre la idea básica de la visualización en danza: una mujer que baila, sin música.

Nos cuestionamos, ¿cómo es el movimiento? ¿Podemos extraer palabras de lo que hemos visto? Incidimos en la repetición del solo, aunque esta vez, la bailarina explica qué está sucediendo: nos ofrece una interpretación propia de lo que está produciendo: qué piensa mientras produce el movimiento, cuál es su imaginario.

Se repite de nuevo el solo, esta vez con música. En este punto reflexionamos sobre cómo afecta la música a la corporalidad.

2. Extracto: dúo, *The Lamb*

En el segundo fragmento danzado de *The Lamb* el solo anterior ha evolucionado: le añadimos otra bailarina y gestamos un dúo. Hablamos entonces de intención en el movimiento: tal vez hayan hecho los mismos pasos, la misma coreografía, pero al introducir otro cuerpo, se introduce la idea de adaptación al otro.

3. Extracto: cuarteto, The Lamb

En el tercer fragmento danzado de *The Lamb* añadimos dos bailarines más, gestando un cuarteto. Cambiamos la música, por lo que cambiamos la corporalidad de la pieza. Aquí hemos de hablar sobre la importancia de la música y la influencia en el cuerpo y en el gesto, la emotividad de lo musical. La música no es solo la base rítmica de la danza, sino que también contiene en muchas ocasiones la atmósfera de la pieza y se puede utilizar como refuerzo de una idea.

Hay una nueva democratización y uso del cuerpo. Nueva adaptación del cuerpo, que debe estar atento y en espera de otras tres entidades. También implica el uso de visión periférica y podemos hablar de composición coreográfica, una nueva organización del espacio. Hablamos y pensamos sobre el otro, la escucha, la democratización del espacio.

4.3 Somiglianza: crear revisitando un clásico en el siglo XXI

*sueña en un solo lento, tramar en ocasiones
la belleza en redor quizá por confusiones
falsas entre ella misma y nuestra nota pura.*

La siesta de un fauno, Stéphane Mallarmé

Somiglianza es un homenaje, desde una cierta ironía, a uno de los ballets modernos más reconocidos: *La siesta del fauno* de Vaslav Nijinsky (1889-1950), estrenado en 1912. La obra conserva el argumento de Mallarmé y parte de la música de Debussy, pero tanto el fauno como las ninfas se alejan del prototipo mitológico.

A través de un lenguaje coreográfico muy particular y una puesta en escena bastante exótica, Kor'sia combina referencias de los ballets rusos con el imaginario más actual para cuestionar la iconografía de la danza occidental, donde ya nada es lo que era. Combina el imaginario de inicios del siglo XX con una exótica puesta en escena donde el fauno viste una capa de encaje blanco y las ninfas parecen nadadoras de natación sincronizada.



Nijinsky en La siesta de un fauno, Georges Barbier, 1913

La obra original

La siesta de un fauno es un ballet en un acto con coreografía de Vaslav Nijinsky sobre el poema sinfónico de Claude Debussy (1862-1918) *Prélude à L'après-midi d'un faune*, a su vez inspirado en el poema del mismo título de Stéphane Mallarmé (1842-1898), y con escenografía y vestuario de Léon Bakst (1866-1924). Fue estrenado en París el 29 de mayo de 1912 durante la temporada de los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev en el Théâtre du Châtelet.

El origen de este ballet se sitúa a finales de 1910 y comienzos de 1911, cuando Diaghilev y sus colaboradores discutían nuevas creaciones para la temporada de primavera en París. Nijinsky, que participaba en las discusiones, deseaba por entonces demostrar sus capacidades como coreógrafo. Junto a su hermana Bronislava había trabajado en un "poema bailado" inspirado en los frisos egipcios y griegos, para el que había inventado pasos y movimientos hieráticos y angulares que evitaban la frontalidad. Cuando a principios de 1911 los hermanos Nijinsky mostraron a Diaghilev el resultado de su trabajo, este dio su aprobación y propuso a Debussy como entorno sonoro del futuro ballet y al escenógrafo y vestuarista Léon Bakst como otro artista colaborador.

Somiglianza. Kor'sia.
© Dolores Iglesias / Archivo
Fundación Juan March



El estreno de la obra fue memorable, debido al impacto estético que produjo el concepto de danza propuesto por Nijinsky: se alejaba de la danza clásica y se acercaba a la danza expresiva según propugnaban por aquel entonces Isadora Duncan y Émile Jacques Dalcroze, precursores de la danza moderna. Las ninfas llevaban túnicas sueltas y sandalias y el fauno apareció medio desnudo con unas mallas color carne cubiertas de manchas. El movimiento final del fauno, echándose voluptuosamente sobre el velo de una de las ninfas fue entendido como un gesto provocador y supuso un escándalo.

Algunos defendieron que esta nueva manera de ver la danza no hacía justicia a la música y el director de *Le Figaro*, Gaston Calmette desencadenó con su crítica una batalla que discutía los principios artísticos y de las libertades individuales y colectivas en las artes. El escultor Auguste Rodin y el pintor Odilon Redon, entre otros, defendieron los principios que la "nueva" danza comenzaba a tomar, previendo las futuras vanguardias. De este modo, *La siesta de un fauno* se convirtió en una de las obras clave del repertorio de la danza.

Dramaturgia de la obra original

En una tarde de verano, un fauno sesteaba tocando la flauta y observa indolente desde su atalaya a las ninfas que han salido del bosque a tomar un baño. El fauno se acerca a las ninfas, que huyen asustadas. Una de ellas queda rezagada y juguetea con él antes de huir. El Fauno recoge el velo que la ninfa ha dejado caer y se retira con él a su montículo, lo extiende en el suelo y se echa sobre él.

¿Qué vemos?

En esta ocasión, Kor'sia bebe de un ballet clásico estrenado en 1912. Pero, ¿por qué repensar?, ¿qué ideas podemos adaptar o no de la pieza original?, ¿qué nos interesa?, ¿cuál es el porqué de su transcontextualización?



5. Actividades para el aula: creatividad y danza

Relación de propuestas didácticas para llevar al aula a partir de las teorías del Análisis del movimiento de Rudolf von Laban.

5.1 Competencias, objetivos y contenidos de aprendizaje

Competencias

- Competencia social y civismo: aprender normas de comportamiento para asistir a conciertos y funciones de danza. Aprender ciertas normas convencionales.
- Competencia cultural y artística: conocer el patrimonio cultural.

Objetivos generales

- Apreciar la creación artística y comprender el lenguaje de las distintas manifestaciones artísticas, utilizando diversos medios de expresión y representación.
- Desarrollar y aplicar diversas habilidades y técnicas que posibiliten la interpretación (de movimiento y danza) tanto individuales como en grupo.
- Reconocer las características de diferentes obras artísticas, sus intenciones y funciones y aplicar la terminología apropiada para describirlas y valorarlas críticamente.

Objetivos de aprendizaje específicos

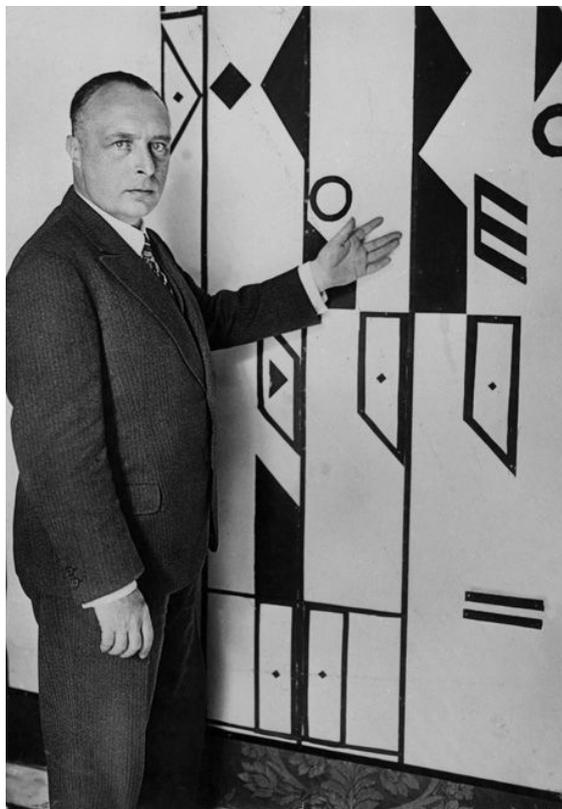
- Danza como forma de comunicación y la capacidad del cuerpo como actor comunicativo.
- La relación de la danza con otras artes como la música o la escultura.
- El proceso creativo y los elementos y oficios que entran en juego hasta llevar a la escena una obra coreográfica.
- La improvisación como herramienta creativa.
- Desarrollo de imaginario corporal propio.
- Expresión y desarrollo de habilidades y destrezas motrices.

Rudolf Von Laban: pensando danza

Rudolf Von Laban, coreógrafo y estudiosos de la danza, nació en Austria. Fue el precursor de la danza moderna alemana, creador de la *Notación Laban* y del sistema *Effort&Shape* en colaboración con F.C. Lawrence y Warren Lamb.

Del trabajo y las reflexiones de Laban parten las teorías para el análisis de movimiento. Laban observó el proceso del movimiento en todos los aspectos de la vida. Analizó e investigó los patrones de movimiento, refinó la apreciación y la observación del movimiento al punto de llegar a desarrollar un método para experimentar, ver, describir y anotar "movimiento". El Análisis Laban provee un vocabulario sistémico para describir movimiento cualitativa y cuantitativamente, siendo aplicable a la danza, los deportes, el teatro, la danza-terapia, la psiquiatría, la antropología o la sociología, entre otras disciplinas. En las artes escénicas, este método posibilita la observación exhaustiva para ampliar el espectro del vocabulario en expresividad y funcionalidad, así como su posibilidad de análisis desde otros paradigmas. Según Cardell (2002), el trabajo de Laban brinda otra opción para percibir el mundo.

Rudolf von Laban con su sistema de notación.



5.2 Desarrollamos conciencia corporal

Objetivos específicos:

- Desarrollo de imaginario corporal propio.
- Expresión y desarrollo de habilidades y destrezas motrices.

El profesor deberá guiar esta actividad. La duración de la actividad estará determinada por cómo se sienten y cómo van reaccionando.

- Con la gravedad:** Nos tumbamos en el suelo, sin tocarnos, en silencio y con los ojos cerrados. Sentimos el peso de nuestro cuerpo y realizamos un trabajo de "scanner" de abajo hacia arriba. ¿Qué partes de nuestro cuerpo están pegadas al suelo? ¿Cuáles no? ¿Cuáles son las de mayor peso? ¿Dónde encontramos los huecos/ puentes que nos separan de la superficie?
- Antigravedad:** Seguimos tumbados en el suelo, pero ahora vamos a pensar que nos hemos tragado una bola, que recorre nuestro cuerpo. La bola hay que dejarla pasar por cada una de las partes de nuestro cuerpo. Es suave y agradable, genera calor y movimiento por allí donde pasa. Pero es un movimiento suave sin agresión y con un cierto sentido de acariciar el suelo. Seguimos utilizando la herramienta de "scanner" de abajo hacia arriba como proceso.
- Generación de tensión:** Después de haber recorrido el cuerpo con la bola placentera, esa misma bola se transforma en algo desagradable, de color rojo, que tensiona cada parte de nuestro cuerpo allá por donde pasa. Genera una sensación de despegarse del suelo, accionando nuestros músculos. Podemos seguir utilizando el "scanner", pero ahora podemos ir subiendo la dinámica, e incluso abandonar esta idea para realizar un recorrido aleatorio.

d. Concienciación de las articulaciones: círculos y "U":

Nos ponemos de pie, en posición paralela o sujeto anatómico (postura erguida, con los pies ligeramente separados alineados de manera paralela), cada uno en nuestro lugar y continuamos con los ojos cerrados. Comenzamos a hacer un recorrido por nuestras articulaciones, pensando en generar círculos con ellas. Los círculos pueden ser grandes o pequeños, dependiendo de la decisión del profesor.

Así vamos pasando por: dedos de los pies, tobillos, rodillas, caderas, codos, hombros, muñecas, cuello, manos, etc.

En lugar de círculos, también se puede trazar un dibujo con forma de letra "U" en el espacio. Normal o invertida, cambiando de plano.

e. Estiramientos: Después de haber pasado por las articulaciones, vamos a pasar a nuestras extremidades e intentar alargarlas lo máximo posible, ofreciendo un especial hincapié en la verticalidad.

Nos ponemos en posición paralela e intentamos alejar nuestros brazos lo máximo posible del tronco.

f. Equilibrio, la búsqueda de la verticalidad: Desde la posición paralela, proponemos posturas en una pierna, que básicamente busquen la verticalidad, para luego ir destruyéndola. Es importante dejar que se mantenga un tiempo de mantener la postura.

g. Conciencia kinestética: Esta parte de la actividad pretende generar la conciencia del propio cuerpo moviéndose en el espacio. Dejamos que el grupo comience a desplazarse en el espacio, aleatoriamente. Dejamos a los alumnos que se presenten, se sonrían, se saluden, se abracen, etc. Que al encontrarse con otros alumnos actúen, sin prescribir ninguna pauta de comportamiento. Después incluiremos pautas: saltar, correr, parar, equilibrio, correr hacia atrás. En un principio, es el profesor quien dirigirá al grupo, para después pasar la batuta a los propios alumnos. De esta manera intentamos que se organicen entre ellos, que sepan coger el mando y la responsabilidad y estar atentos a lo que les rodea.

- h. Ritmos:** Siguiendo con la dinámica de andar por el espacio, se propone a los alumnos que uno de ellos plantee un ritmo para que los demás lo repitan. Es deseable que comience el profesor proponiendo el primer ritmo. Aunque el trabajo empieza utilizando las palmas, podemos ir incluyendo otras partes del cuerpo que impliquen más movimiento y la utilización de otros espacios que no sea el estrictamente corporal: golpear el suelo, paredes, mesas, etc.
- i. Círculo de poder grupal:** Ponemos al grupo en círculo, cogidos de las manos, con los ojos cerrados. Es un ejercicio de escucha de la dinámica de grupo. El profesor da órdenes: que avancen hacia delante, hacia atrás, que cierren el círculo, que lo amplíen, que se sienten y se levanten, que hagan ondas con los brazos, que corran o se paren, salten, hagan equilibrios, etc., pero siempre intentando mantener su relación para con el otro, sin invadir su espacio, sin implicar negativamente al grupo.
- j. Gesto y emoción:** Colocamos a todo el grupo frente a un espejo y proponemos emociones o acciones que se puedan formalizar en un gesto facial: tristeza, alegría, duda, drama, amor, odio, liberación, aburrimiento, miedo, calma, sueño, cansancio, etc.

Podemos plantear este trabajo por parejas si no hay espejo en el aula.

Este ejercicio se prolonga haciendo el gesto en una expresión de tres movimientos, sin espejo, de una manera individual.

También se puede hacer por parejas: se les indica que elijan conjuntamente un gesto para que después A lo comience y B lo finalice.

5.3 Generamos un solo de danza

Objetivo específico: La improvisación como herramienta de creación.

Imaginamos que estamos insertos dentro de un cubo (kinesfera) en el espacio. Este cubo está configurado por 6 superficies: delante/detrás, izquierda/derecha, arriba/abajo.

Dejamos que el alumnado proponga una parte específica de nuestro cuerpo. Es recomendable utilizar zonas articulares: codo, rodilla, cadera o puntos concretos corporales (como el centro de la cabeza).

Seleccionamos a su vez una de las superficies de nuestro cubo. Con el elemento corporal escogido, dibujamos en el espacio un contenido cuya elección es completamente libre: puede ser una palabra aleatoria, nuestro propio nombre, un lugar, etc. Se pueden encadenar varios contenidos que impliquen diferentes movimientos.

Durante el proceso, el profesor ha de guiar al alumnado para hacer hincapié en diversos factores:

- La amplitud de nuestro cubo: cuanto mayor sea, mayor será el movimiento realizado.
- La especificidad en nuestras elecciones: debe quedar claramente representada la selección tanto de la superficie como de la parte corporal.
- La transición entre un movimiento y otro: es fundamental que utilicemos el residuo de movimiento generado en nuestra primera selección (acción final), es decir, "primer contenido", como comienzo del siguiente al "dibujar" el contenido. Esto genera una clara sensación de continuidad y homogeneidad; por tanto, una frase de movimiento.

Hay, asimismo, otros factores implicados en esta actividad:

- La temática temporal: es fundamental que no se proporcione una excesiva cantidad de tiempo para llevar a cabo esta tarea, ya que no conlleva gran dificultad. Se puede llevar a cabo en unos 15 minutos, lo que genera una mayor capacidad de concentración en el grupo.
- Es recomendable que las decisiones del grupo provengan de una intuición directa, sin excesiva reflexión. Recordemos que una de las premisas más importantes en esta actividad es que "no existe bueno ni malo". Invalidamos el concepto "error", aunque sí que exigimos al alumnado la especificidad de la tarea planteada.
- La comunicación es fundamental: hemos de explicar esta actividad al alumnado de una manera clara, sencilla y dinámica, al grupo en su conjunto. Una vez la hayamos expuesto, es aconsejable también ofrecer nuestro apoyo de manera individual y recibir su trabajo de manera positiva, elogiándolo, para incentivarlo.

5.4 Dúos mediante la inserción de acciones

Objetivos específicos:

- La danza como forma de comunicación y la capacidad del cuerpo como actor comunicativo.
- La improvisación como herramienta creativa.

Para realizar esta actividad, hemos de organizar el grupo en parejas previamente, asignando a cada dúo la tarea de nombrarse como A-B o 1-2 a su elección. Para poder realizar esta actividad, hemos de haber realizado previamente la Actividad 2, pues vamos a retomar el material trabajado anteriormente.

Una vez el grupo ha quedado dividido en parejas, ambos miembros de cada dúo comienzan a realizar el movimiento a solo que habían trabajado anteriormente, de manera simultánea. Posteriormente, siempre trabajando en parejas, los alumnos designados como A ordenan a aquellos designados como B realizar una acción del listado que facilitamos a continuación:

- Girar
- Saltar
- Quedarse quieto
- Cambiar de nivel
- Desplazarse en el espacio
- Alzar a alguien

Las órdenes tienen dos opciones a su vez, implicando el trabajo con el otro:

- Se refiere a uno mismo: A ordena a B que le gire
- Se refiere al otro: A ordena a B que gire

Cuando el primer movimiento y la acción se han realizado, repetimos el mismo proceso, pero con B como líder. Si queremos alargar la actividad, podemos encadenar los diferentes movimientos realizados por A y B en la actividad anterior, siempre de manera intercalada, hasta completar en su totalidad el material coreográfico creado anteriormente.

Los factores a tener en cuenta en el desarrollo de esta actividad son:

- El tiempo: al tratarse de una tarea dual, debemos invertir un tiempo mayor, unos 20 minutos máximo.
- Debemos hacer un especial hincapié en las relaciones que dibujamos entre A y B: frontal, lateral, posterior (han elegido diferentes planos) y también incluimos la distancia entre ellos (próximo o lejano).
- Esta actividad introduce el contacto físico, por lo que es fundamental hablar sobre el "cuidado del otro" y sobre como debemos responsabilizarnos del cuerpo de los demás. De esta manera también estamos introduciendo otro factor clave: la "escucha" sobre las actividades de los demás, esto es, si nuestra pareja va más rápido, más lento, si se ha equivocado, debemos adecuarnos y trabajar con ello.



Construcción de un dúo de danza. Kor'sia. © Dolores Iglesias/Archivo Fundación Juan March

5.5 Trabajamos con imágenes

Objetivos específicos:

- La relación de la danza con otras artes como la música o la escultura.
- La improvisación como herramienta creativa.
- Desarrollo de imaginario corporal propio.
- Expresión y desarrollo de habilidades y destrezas motrices.

Trabajar con la imagen es una de las formas más sencillas de generar movimiento. En realidad, en la danza siempre trabajamos con la imagen, "copiamos imágenes", literalmente, los cuerpos y las posturas de nuestros profesores o coreógrafos para luego "trasladarlas" al nuestro propio. Por ello, también podemos elegir otras imágenes que pueden ser una fuente de inspiración a la hora de generar movimiento.

Para la realización de esta actividad, elegimos dos cuadros del pintor Francis Bacon (1909-1992), pero, por supuesto, podemos escoger o utilizar otros.

¿Quién es Francis Bacon?

Francis Bacon fue una de las personalidades artísticas más emblemáticas tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Nacido en Dublín, se trasladó a vivir a Londres en 1925. Tras haber visitado una exposición de Pablo Picasso, se inició en la pintura de forma autodidacta en los primeros años de la década de los treinta y su personal visión atormentada y descompuesta del ser humano es el mejor documento de la crisis que aquejó a la humanidad durante la segunda mitad del siglo XX. A Bacon siempre le interesó el aspecto más amargo de la existencia y su obra puede considerarse metáforas de la lucha del ser humano con su entorno. En cuanto a la técnica pictórica, Bacon fue un perfeccionista y dominó como nadie la mezcla simultánea de los componentes de azar y orden. Todo ello, en el contexto de una reflexión

antropológica de gran calado, que enlaza lo corporal con una deriva existencial problemática. El propio Bacon afirmó en una entrevista con David Sylvester que "somos carne, somos amazonas potenciales de carne. Cuando entro en una carnicería pienso siempre que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal".¹

Transformamos una imagen en movimiento

Para realizar esta actividad, el profesor conmina a los alumnos a elegir una de las dos obras propuestas.

En primer lugar, visualizamos el cuadro haciendo hincapié en lo que representa: un hombre sentado, un hombre de pie, un paisaje, unas escaleras, etc y la actitud que muestra (activa o pasiva).

En segundo lugar, visualizamos el cuadro haciendo hincapié en los detalles: formas (curvas, lineales), geometrías (triángulos, cuadrados, círculos), perspectiva, volumen, localización (cercanía, lejanía).

Una vez analizado el cuadro, elegimos una parte específica de nuestro cuerpo que se convertirá en nuestro "pincel". Con ella "dibujaremos" aquello que vemos, transformando la imagen en nuestro movimiento. Aunque también podemos utilizar la imagen per se, es decir, podemos copiar las acciones que se reproducen en el cuadro como movimiento (si alguien está moviéndose, si algo rueda).

La finalidad de esta actividad es que, a través de una imagen externa, intentamos extraer sensaciones o relaciones que podamos transformar en movimiento, utilizando las instrucciones y capacidades que hemos desarrollado en las actividades anteriormente propuestas.

¹En <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/bacon-francis>

Autorretrato (1978).
Francis Bacon. Colección
privada © The Estate of
Francis Bacon DACS 2015.
Fotografía de Prudence
Cumming Associates Ltd



*Retrato de un hombre
bajando una escalera*
(1972). Francis Bacon.
Colección privada © The
Estate of Francis Bacon



5.6 Consejos para asistir al concierto de la Fundación Juan March

Objetivo específico: Adquirir unas nociones sobre el protocolo del concierto y la exposición.

Los conciertos didácticos de la Fundación Juan March tienen como objetivo principal estimular la experiencia estética y musical de los estudiantes. Pero la asistencia a un concierto de música también constituye, en sí misma, un aprendizaje para los alumnos, muchos de los cuales se enfrentan por primera vez a este tipo de eventos. Este decálogo de consejos está pensado como una ayuda al profesor en la preparación de sus alumnos antes de venir al concierto de la Fundación. Así mismo, la exposición plástica tiene también su protocolo. Reflexionemos sobre ambas.

Pidamos a los alumnos que diseñen ellos mismos un decálogo propio que contenga los aspectos más importantes a tener en cuenta a la hora de asistir a un concierto. Una vez se haya consensuado entre todos, comparemos con el decálogo de la Fundación Juan March que aparece a continuación. ¿Y si fuéramos a una función de danza? ¿Qué consejos podrían darse a un público que acude por primera vez a una función de danza? Redactad de manera consensuada unos Consejos para acudir a *Creando con el cuerpo: descubrir la danza*.

Consejos para asistir a un concierto

Los conciertos didácticos de la Fundación Juan March tiene como objetivo principal estimular la experiencia estética y musical de los estudiantes. Pero la asistencia a un concierto de música también constituye, en sí misma, un aprendizaje para los alumnos, muchos de los cuales se enfrentan por primera vez a este tipo de eventos. Este decálogo de consejos está pensado como una ayuda al profesor en la preparación de sus alumnos antes de venir al concierto de la Fundación.



Elige una vestimenta adecuada al concierto y al lugar



La puntualidad es una señal de respeto hacia los intérpretes y al resto del público



La desconexión de móviles y alarmas de relojes antes del concierto evita interrupciones de la interpretación y molestias durante la escucha



Sigue una entrada ordenada observando el clima de silencio de los auditorios



El programa de mano es una guía informativa y un regalo del organizador para llevar a casa. Si lo puedes leer antes del concierto, te servirá para entender mejor el espectáculo



En caso de localidades adjudicadas por invitación, la organización distribuye al público en la sala



Al comenzar el concierto se oscurece la sala y el público aplaude como bienvenida al presentador y a los intérpretes. Una iluminación tenue facilita la escucha con más atención



Es importante mantener un clima de silencio y de escucha atenta durante el concierto o representación, para evitar perturbar con movimientos y ruidos a intérpretes y a oyentes



Los aplausos se reservan al final de una obra completa, del concierto y, en su caso, de la propina que puedan ofrecer los intérpretes. Los aplausos son una señal de entusiasmo y de agradecimiento hacia los artistas por su esfuerzo



Una vez los intérpretes hayan abandonado el escenario, se encienden completamente las luces y se procede a la salida ordenada de la sala y del edificio



6. Bibliografía

Conjunto de referencias sobre publicaciones utilizadas en la elaboración de esta guía didáctica.

Alonso de Santos, J. L. (1998). *La escritura dramática*, Castalia, Madrid.

Ávila Aguilar, M. (2013). *Sin dramaturgia nada se sostiene*, Escena Revista de las artes.

Camus, A. (2012). *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial.

Cardell, S. (2002). *BFA en danza Moderna*, University Of the Arts, Filadelfia, USA.

Clelia (2014). *Juan Muñoz: biografía, obras y exposiciones*, www.alejandradeargos.com.

Urtiaga de Vivar Gurumeta, J. (2017). *Evolución de la danza y su lugar de representación a lo largo de la historia. Desde la prehistoria hasta las vanguardias de la modernidad*, AXA Revista de Arte y arquitectura, Universidad Alfonso X el Sabio.



Créditos

Guía didáctica elaborada por Agnès López Ríó

Fundación Juan March, Departamento de Música:
Miguel Ángel Marín, director; Alberto Hernández Mateos,
Sonia Gonzalo Delgado, Josep Martínez Reinoso y Olga Torres,
coordinadores

Diseño y maquetación: Aurelio Medina
Coordinación de producción: Fundación Juan March,
Departamento de Música

Imagen de portada: Dolores Iglesias/Archivo Fundación Juan
March

Imágenes de páginas 2, 10, 17, 41, 57 y 60: Kor'sia en *Creando
con el cuerpo: descubrir la danza*. Dolores Iglesias/Archivo
Fundación Juan March

Diseño de la versión web: Aurelio Medina
Maquetación y programación de la versión web: José Luis Prieto

© Fundación Juan March, 2019