

La creatividad en la danza

Durán, Lin

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Durán, L. (1991). La creatividad en la danza. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 36(144), 65-69.
<https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1991.144.51895>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

LA CREATIVIDAD EN LA DANZA

El proceso educativo

La educación artística a través de la danza infantil, juvenil y propedéutica, tiene su campo pedagógico en la actividad sistemática de jugar bailando, de crear con el movimiento corporal. Esta práctica permite al alumno entrar en las experiencias estéticas, fortalecer su personalidad e integrar todas sus funciones para expresarse como individuo (in-diviso, no dividido, no desintegrado) y tener conciencia de su identidad social y sentido comunitario.

La creatividad corporal pone los cimientos de una mejor asimilación de las nociones que primero aprende en teoría: peso, volumen, distancia, lateralidad, etc., hasta algo tan complejo como la noción de “contrarios-complementarios”. Un aspecto particularmente productivo, en el proceso educativo, es la interacción de las potencialidades dentro de la creación lúdica: reflexión y percepción; habilidades y vivencias; formulación y simbolización; expresión y comunicación.

En la danza educativa no existe “lo erróneo” ni “lo certero”. No existen pasos que aprender, ni estilos. Lo que importa es que el alumno recurra a sus fuentes íntimas para expresarse. Un aumento en la habilidad física aumenta la capacidad de expresión, pero en la danza el contenido es anterior a la destreza.

Bailar con total entrega es fácil y difícil a la vez. Las personas adultas con mucha frecuencia van perdiendo sensibilidad. Pero un niño, por ejemplo, puede expresarse sin prejuicios ni inhibiciones. Por ello es necesario propiciar la corporización desde temprana edad, empezando por la expresión de lo que identifica al individuo: su emoción y su pensamiento. Para que el niño exprese

* Profesora adscrita a la Coordinación de Ciencias de la Comunicación de la FCPyS-UNAM.

su ser personal es necesario motivarlo por medio de juegos que lo pongan en contacto con su propia sensibilidad.

En general, el eje básico de la educación artística es la creatividad a través de actividades lúdicas y de la integración de las funciones: integración que se encuentra en todo quehacer estético y artístico.

La danza como educación es insustituible. Es la única actividad en la que el movimiento corporal se efectúa, no en razón de la destreza física, sino como medio de expresión y comunicación. El alumno experimenta, a través de la danza, un sentimiento de realización, de vivencia total, que no encuentra en ninguna otra actividad, porque la danza pone simultáneamente en acción la unidad de su ser. Al bailar el alumno no se ocupa de llegar a la meta, como en las carreras de competencia; se concentra únicamente en el hecho de mover su cuerpo, de sentir y de pensar, a partir del estímulo inicial que desencadena en él la creatividad.

Cuando los alumnos danzan en grupos a partir de una motivación común, el resultado se asemeja al de los hombres antiguos en su organización colectiva del trabajo, ya que la fuerza del grupo, coordinada y rítmica, se traduce en una fuerza superior a la suma de los esfuerzos de cada uno de los participantes. Esta fuerza da a una comunidad mayor seguridad y cohesión social.

En resumen, la educación artística, así como la práctica y el disfrute del arte, se dirigen a enriquecer la vida creativa de todo individuo, sin que puedan, en ningún momento, considerarse elitistas. La educación artística promueve las bases del desarrollo armónico que tiene como resultado una conducta social positiva. Por otra parte propicia la capacidad de iniciativa, de cuestionamiento y de independencia de criterio que es el núcleo germinal del futuro artista.

Con lo anterior queda claro que lo más importante de la educación artística es el proceso de desarrollo y no los productos: en la danza es más importante lo que el alumno va adquiriendo dentro de su maduración individual que las muestras acostumbradas que se llevan a cabo como calificación de "fin de año", y que acaban siendo, generalmente, productos realizados por los maestros y no por los alumnos.

La creación danzaria

Si la comunicación consiste en propiciar una reacción que nos permita conocer y reconocernos, la creación danzaria, es decir, la coreografía, la buena coreografía, puede centrarse en tres rasgos primordiales:

- 1) accesibilidad (como opuesta a lo críptico, lo sobreintelectualizado, lo que sólo es para iniciados);
- 2) la buena factura, y

3) el contenido significativo, que se opone a la vanalidad, a lo insignificante, a lo que no deja huella.

El análisis de una obra coreográfica implica un desglose de los elementos que cubren las áreas fundamentales, especialmente aquellos que afectan directamente a los espectadores en el momento en que, sin mayor antecedente que las notas del programa, se acomodan en sus butacas, llenos de curiosidad ante lo que van a presenciar. ¿Quedarán seducidos, o saldrán defraudados?

Son seis los elementos de esas áreas fundamentales —aislados arbitrariamente para fines analíticos— que en armonía óptima, durante su ejecución, cumplirán la meta de permitir al espectador no sentirse perdido ante lo que ve, escucha, siente y piensa, sin necesidad de salir de una posición sensorceptiva.

1. La materia temática se refiere al tema o mensaje que se pretende transmitir al público como afirmaciones o enunciados del coreógrafo, con los que éste se compromete, en tanto que ser social. Muchas veces el creador sólo tiene claridad para verbalizar su tema central hasta que la obra está concluida, porque el artista generalmente se conduce a través de impulsos sensibles que van tomando forma durante la experimentación con el lenguaje coreográfico, lenguaje en el que actúan simultáneamente varias conciencias: del tiempo, del espacio, del tema y de los diseños, en el que se integran psicomotricidad, emocionalidad y lógica.

Para ejemplificar podemos señalar lo que sería un tema-moraleja: “El ingenio del débil puede vencer a la fuerza bruta”; “el adolescente no es niño ni es hombre”; “La esclavitud es contraria a los clamores de la naturaleza” (Miguel Hidalgo), etcétera.

La profundidad significativa depende de la cercanía del tema con las preocupaciones y anhelos, vivencias y frustraciones del hombre. A mayor penetración en la conflictiva humana, mayor interés del público, debido al fenómeno elemental de la identificación.

La claridad es condición estética en el arte; lo contrario de la claridad es ambigüedad o confusión y la confusión provoca el mal humor de los espectadores. Cuando no hay claridad, es decir, cuando hay confusión temática, generalmente se debe a que la obra maneja demasiadas generalidades. La claridad se da en lo concreto, en lo específico que habla de lo general. “Pedro Páramo” nos dice mucho más sobre el caciquismo en México, con ser un cacique concreto, que si leyéramos un tratado sobre el asunto. Es así que los temas también giran alrededor de un personaje. El ejemplo más claro sería el de Otelo, quien “obsesionado por la pureza, asesina a Desdémona creyéndola corrupta”.

2. La interacción coherente y armónica de los componentes del espectáculo, en función del tema como eje articulador, se refiere a la forma en que cada cosa se ve afectada por todas y cada una de las demás. Por ejemplo, un color

llamativo en los trajes puede condicionar el uso del espacio; un manejo generalizado de dinámicas violentas puede repercutir en el material temático; y todo esto a la inversa y entrecruzadamente. Es decir, todo tiene que ver con todo dentro de la estructura donde la totalidad no es la suma de las partes sino una nueva totalidad.

3. La tensión dinámica estructural recuerda las construcciones antiguas en que enormes piedras, sin ningún material adicional, se unen y sostienen entre sí, tan sólo porque hay equilibrio entre las piedras que empujan y las que resisten; como un arco de "medio punto" en que la descarga se irradia sin que la clave sufra o salga de lugar.

El sentido de construcción carente de retórica o filigrana es una de las características de la mejor danza de nuestros días. Construir una unidad con tensión estructural implica el manejo prioritario de dos principios: el de los contrarios (en pugna o complementarios) y el de los opuestos binarios (como posibilidad de contraste). Los contrarios a nivel temático se manifiestan como conflicto, aunque la contraposición de elementos esté presente en todo el funcionamiento de la obra coreográfica, expresada en movimientos corporales en los cuales la energía se incrementa para ir contra las resistencias imaginarias, virtuales. Eugenio Barba explica cómo el actor japonés del Teatro Noh tarda tres tiempos en tomar un vaso: en el primer tiempo extiende el brazo (contra fuerzas imaginarias), en el segundo tiempo toma el vaso enérgica pero contenidamente, y en el tercer tiempo atrae el vaso hacia sí, también contra una resistencia imaginaria que da importancia y tensión al movimiento, de tal modo de convertir un hecho simple en un acto significativo y estético. Si esta acción, además, tiene importancia dentro del tema; digamos, el vaso contiene agua para el sediento, vino para el alcohólico, o veneno para el suicida, el matiz de la carga emocional condicionará el grado de tensión y la dinámica del movimiento.

El principio de los contrarios (en pugna o complementarios) se manifiesta también en el uso del espacio, es decir de la energía que da vida al espacio. Para ejemplificar este principio, digamos que una coreografía concluye con un violento desplazamiento en diagonal hacia el frente, de un grupo nutrido de bailarines. Este desplazamiento se va haciendo más intenso a medida que crecen las energías virtuales contra las que lucha el avance, incrementándose la tensión física y emocional.

Tensión dinámica estructural significa básicamente la síntesis de una construcción unitaria y total, con su armazón respectivo, como sería la persona humana, no sólo con su columna vertebral y su sistema nervioso central, sino también con sus compensaciones anatómicas (unas partes del cuerpo se yerguen, otras se dejan llevar por la fuerza de gravedad), sus órganos internos que se apuntalan unos a otros, sus contradicciones entre impulsos y autocensura, entre emociones y raciocinio, etcétera.

El principio de los opuestos binarios (día-noche, frío-calor), base del contraste como factor estético, responde a la necesidad de sorprender continuamente al espectador, manteniendo su atención y estado de alerta en un juego mágico de alternancias: ir de un polo a otro. En resumen, la tensión estructural se da en la medida en que hay construcción apuntalada por la acción de las fuerzas contrarias y por el juego de los contrastes.

4. Ritmo de la obra (organización del aspecto cualitativo de los sucesos en el tiempo). A diferencia de la rítmica y la métrica, que son aspectos cuantitativos, el ritmo de una obra se ocupa de lo que es cualitativamente importante dentro del ámbito temporal de una coreografía. Las duraciones son largas o cortas según la intensidad e importancia de los sucesos. El “buen ritmo” depende no sólo de las duraciones adecuadas en la incorporación del material, sino de la oportunidad con que se presentan cambios, variaciones, pausas, disolvencias... El ritmo de la obra se refiere también a la elipsis, al trastocamiento del antes, del ahora e incluso del después, como acentuación de un tema central.

En resumen, el ritmo es el movimiento ordenado. Este orden en el transcurrir de los sucesos permite mantener la concentración del público, su comodidad orgánica y, por lo tanto, una percepción más profunda del producto coreográfico.

5. Riqueza y originalidad de recursos y soluciones, en calidad, que no en cantidad y, sobre todo, en eficacia para resaltar la propuesta artística. Es aquí donde se hace más evidente la imaginación creadora del coreógrafo, su ingenio y su inventiva. El sorprender continuamente al público con soluciones novedosas, originales, es una forma de mantenerlo interesado y sumergido en la magia del espectáculo.

6. Calidad y movimiento del bailarín. Se dice que un bailarín es notable cuando es capaz de moverse creativamente, sentir creativamente y pensar creativamente, todo en simultaneidad, y creo que los actos de creación artística, sin importar la especialidad de que se trate, sólo se dan a través de esta integración, de esta unidad del ser, de este poner en juego todo el potencial humano.

Tres propósitos fundamentales están presentes en las obras de los coreógrafos más destacados de las últimas décadas: que la obra puede entretener —por su gracia—, conmover —por su profundidad— y persuadir —por sus ideas.