La danza como arte y la composición coreográfica como oficio: el lugar del espectador en la propuesta de Doris Humphrey

PENALVA, Anabella Vanesa / DAM, UNA - FFyL, UBA - anabellapenalva@hotmail.com

Eje: Consumo y artes: teatro, cine, dramaturgia, música, danza, artes visuales, audiovisuales y formatos estéticos emergentes. Tipo de trabajo: ponencia

* Palabras claves: danza – teoría de la composición - teatralidad
* Resumen

La Danza Moderna propone en su desarrollo, entre otras consideraciones, una nueva dimensión: la de la teoría de la composición coreográfica. En este marco, la propuesta de la bailarina y coreógrafa Doris Humphrey en su libro *El Arte de Crear Danzas* presenta una particular concepción de la danza como arte y de la composición como oficio.

El presente trabajo propone un análisis en torno a la propuesta de la coreógrafa y su relación con los modelos presentados por Alain Badiou referidos al vínculo que se establece entre el arte y la filosofía según el autor. Se intentará una lectura de la propuesta coreográfica en clave del esquema clásico expuesto por Badiou y establecido por Aristóteles, donde el arte tiene una función terapéutica y cuyo criterio principal es el de agradar. Ese agradar es aquel que señala la efectividad de la catarsis y que compromete al espectador a partir de la identificación.

Desde allí será posible pensar, además, qué tipo de teatralidad es la que se plantea en la propuesta de composición coreográfica de Doris Humphrey, quien considera que la obra de danza encuentra su eficacia en la comunicación con el espectador.

Para esto retomaremos el análisis de Josette Fèral en *Acerca de la Teatralidad* donde la autora comprende que la teatralidad desborda el fenómeno estrictamente teatral y puede ser encontrada no solamente en el teatro sino en otras formas artísticas, en nuestro caso la danza.

* Introducción

La Danza Moderna propone en su desarrollo, entre otras consideraciones, una nueva dimensión: la de la teoría de la composición coreográfica. En este marco, la propuesta de la bailarina y coreógrafa Doris Humphrey en su libro *El Arte de Crear Danzas* presenta una particular concepción de la danza como arte y de la composición como oficio.

Este escrito propone un análisis en torno a la propuesta de la coreógrafa y su relación con los modelos presentados por Alain Badiou referidos al vínculo que se establece entre el arte y la filosofía según el autor. Se intentará una lectura de la propuesta coreográfica en clave del esquema clásico expuesto por Badiou y establecido por Aristóteles, donde el arte tiene una función terapéutica y cuyo criterio principal es el de agradar. Ese agradar es aquel que señala la efectividad de la catarsis y que compromete al espectador a partir de la identificación.

Desde allí será posible pensar, además, qué tipo de teatralidad es la que se plantea en la propuesta de composición coreográfica de Doris Humphrey, quien considera que la obra de danza encuentra su eficacia en la comunicación con el espectador.

Para esto retomaremos el análisis de Josette Fèral en *Acerca de la Teatralidad* donde la autora comprende que la teatralidad desborda el fenómeno estrictamente teatral y puede ser encontrada no solamente en el teatro sino en otras formas artísticas, en nuestro caso la danza.

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación PIACyT **“**La condición instrumental en la danza. Reflexiones desde la teoría, la historia y la práctica técnico-compositiva de la danza” y se desprende un proyecto anterior “Arte o Poesía en la Danza. Reflexiones desde la teoría, la historia y la práctica técnica-compositiva de la Danza”.

El punto de partida es el libro *El Arte de Crear Danzas* de Doris Humphrey donde la coreógrafa expone una teoría de la composición en el marco del surgimiento de la denominada Danza Moderna a partir de SXX. La Danza Moderna trajo consigo una multiplicidad de diferencias radicales en relación con la técnica, el estilo, las formas de la danza y particularmente las diversas teorías de la composición.

La pregunta inicial que guiará nuestras reflexiones es ¿Cómo podemos pensar la particular concepción del arte de la coreógrafa moderna?

* La danza como arte

Para analizar esta noción de arte retomaremos las categorías propuestas por Alain Badiou, quien en su libro *Pequeño manual de inestética*, al desarrollar la relación entre arte y filosofía, indica la existencia de un vínculo que siempre se ha visto afectado por un síntoma: el de una oscilación. En los orígenes está la sentencia a la prescripción de Platón hacia el arte. En el otro extremo una devoción piadosa hacia el mismo. Pero incluso desde entonces era posible pensar el aprendizaje artístico como la clave de la educación.

Badiou afirma que la filosofía y el arte están emparentados históricamente como lo están, según Lacan, el Amo y la Histérica. La Histérica pregunta sobre su identidad al Amo y cualquiera sea la respuesta del Amo, ella le hará saber que no es eso, "que su ahí se escapa" (Badiou, 2009, p.45) y que habrá que trabajar mucho para satisfacerla. Ella impone su voluntad sobre el Amo y se vuelve ama del Amo. De la misma manera el arte siempre está ahí dirigiendo la misma pregunta muda sobre su identidad, aún si se afirma desencantado de lo que la filosofía diga sobre él. El amo filósofo queda dividido, en relación con el arte, entre la idolatría y la censura.

Según el autor, el anudamiento entre el arte y la filosofía parecería haber sido pensado siguiendo dos esquemas.

Al primero lo llamará*didáctico*. En este esquema, el arte aparece como incapaz de verdad, y ésta, como exterior a él. Allí su función es ser el encanto de una apariencia de verdad. Se lo considera de una manera instrumental, donde lo esencial es el "control del arte" y lo "absoluto del arte" se encuentra bajo el dominio de los efectos públicos de la apariencia, efectos que están normados por una verdad extrínseca.

A esta idea se le opone completamente el esquema*romántico*. La tesis aquí es que sólo el arte es capaz de verdad. Y que en este caso alcanza aquello que la filosofía solo puede indicar. Es el arte mismo el que educa, ya que enseña la potencia de una infinitud detenida en la cohesión atormentada de una forma. El arte es lo absoluto hecho sujeto, es la *encarnación.*

Sin embargo, señala Badiou, existe una época de relativa paz entre el arte y la filosofía que se evidencia en el esquema *clásico.*Es el formulado por Aristóteles, consistente en dos tesis fundamentales: la primera es la que sostiene que el arte, al igual que en el esquema didáctico, es incapaz de verdad, su orden es el de la apariencia; la segunda sostiene que esto no es grave, porque el destino del arte, aquello que el autor denomina su "destinación", no es la verdad. En el esquema clásico, el arte tiene una función terapéutica y no reveladora ni cognitiva. Ante todo, el criterio del arte es agradar. El arte no es un pensamiento, sino un "servicio público" (Badiou, 2009, p.49).

Teniendo en cuenta que en la teoría de la composición propuesta por Doris Humphrey se afirma que en la obra de danza moderna su eficacia reside en la comunicación con el espectador, es posible entonces considerar su concepción de la danza en tanto forma teatral vinculada al esquema clásico mencionado por Badiou para pensar el arte.

* La composición como oficio

Para lograr esta eficacia en la comunicación resulta imprescindible el control absoluto del arte. La propuesta de *El arte de crear danzas* es desde su inicio una "teoría del oficio" (Humphrey, 1965, p.15), alentada principalmente por los cambios radicales acaecidos a inicios del siglo XX que tienen un profundo impacto también en la danza. La propuesta del libro es compartir su "experiencia técnica" en tanto "la teoría y el estudio de la coreografía es un oficio y nada más" (Humphrey, 1965, p.18), y no constituir una fórmula acerca de la teoría de la coreografía.

En el primer capítulo de su libro, Humphrey caracteriza a la danza como "la bella durmiente" (Humphrey, 1965, p.18), allí plantea cierta frivolidad de la danza en relación con las temáticas abordadas por el ballet y la imposibilidad de pensar temas serios para la danza teatral antes del 1900. El ballet como *forma* era limitado. La danza aparecía entonces como una adolescente eterna, coartada en su desarrollo.

Resulta importante destacar que la expansión de la danza moderna en el sistema educativo norteamericano y la consecuente necesidad de cierta capacidad coreográfica de los bailarines aparecen como una de las principales causas que la autora identifica para compartir su experiencia. Los futuros coreógrafos necesitaban tener la capacidad de crear danzas con nuevas formas para los recitales que se les solicitaban.

En este contexto, Humphrey esgrime las características que un coreógrafo *debe* poseer: debe ser extrovertido y observador, deber conocer el cuerpo y los cuerpos tanto de sus bailarines como en general, y fundamentalmente debe tener sentido dramático y capacidad de crear y retener una forma total, debe tener sentido de lo adecuado.

Y *lo más importante* es que debe tener algo que decir. La temática aparece como la fuente del coreógrafo, luego vendrán el movimiento, la música y finalmente el vestuario. El coreógrafo deberá identificar la importancia del sentido simbólico en el tema elegido, dándole el valor necesario a la voz de nuestro tiempo. Sin embargo la coreógrafa aclara que a veces el tema puede no gustarle al público. Esto se debe a que el tema no es importante en sí, sí lo es el simbolismo que lo rodea.

Humphrey se explaya en torno a las fuentes de las temáticas plausibles de convertirse luego en una danza teatral: algunas serán aptas y otras no. Aclara que el tema falto de significación no depende necesariamente de los valores sociales que este posea. Lo que a los espectadores les importa es lo que ven y esto es principalmente el resultado del movimiento que puede ser emocionante o no. Eso se debe a que el trabajo del coreógrafo debe resultar estimulante para el público. También serán importantes la claridad de los títulos y la necesidad de que los libretos no sean muy complejos.

Sin embargo, aclara la bailarina, que el coreógrafo no debe de ninguna manera acomodarse para halagar el gusto popular.

Notamos entonces la presencia de una constante tensión entre la propia voz del coreógrafo que, inevitablemente debe tener algo para decir y la necesidad de atender las preferencias y posibilidades del público.

Recordemos que Humphrey destaca que tanto la pintura como la música son a veces rechazadas y luego admiradas. En la danza no existe esa posibilidad, al tratarse de un arte temporal, efímero.

Esta vital importancia otorgada a la temática se especifica aún más en la relación danza-movimiento. Una vez elegido el tema se lo deberá someter a la posibilidad de acción, entendida ésta como el comentario que la danza ofrece al tema.

Para Humphrey, en el oficio coreográfico el tema del diseño es el más extenso en su libro. La estructura coreográfica general la compara con la forma en el teatro, la música o la literatura. Destaca que la mayor parte de la gente tiene un sentido innato de la estructura que les permite saber si la forma es buena o no. "Si el coreógrafo conoce las reacciones fundamentales de la gente debe aprovecharlas para fortalecer el diseño de la danza" (Humphrey, 1965, p.51). La autora destaca que la danza como arte teatral debe ser una síntesis, una forma acabada.

Humphrey (1965), aclara:

*"Habiendo examinado en detalle todos los elementos de una danza, desmembrado el todo, el creador debe entonces coordinar las partes y hacer de la danza una unidad; de nada sirve conocer bien los fragmentos dispersos si no se posee la técnica para unirlos" (p.159).*

Es el coreógrafo quien debe tener presente todos los recursos del arte escénico, pero siempre su principal preocupación debe ser el ritmo escénico y el desarrollo de la idea. Tanto es así que un tema remoto y fútil se puede convertir en una buena danza teatral sin ser el tema más que un punto de partida.

Ahora bien, aún cuando esta tarea se logra, Humphrey advierte que el desarrollo de la danza moderna avanza a pasos lentos. Humphrey (1965) dice:

*"El público es responsable porque dicta la política de las compañías de baile y el hecho de que el arte de la danza sea tan reaccionario frente a las demás artes debe, a mi juicio, achacársele a él. Conociendo a tantos coreógrafos y sabiendo de sus impulsos creadores como artistas, creo que serían más audaces y originales si pudieran, pero sin público no es posible" (p.190).*

Vemos así que, por un lado, la coreógrafa destaca la importancia fundamental del sentido simbólico, ese algo que decir que debe tener el coreógrafo y que debe resultar convocante para los espectadores, atendiendo a las necesidades de la época.

Pero esto que la obra de danza debe decir se une necesariamente con una forma teatral. Entonces aparece allí una tensión, y podemos preguntarnos si el lugar del espectador puede ser pensado como lugar de esa tensión en la teoría de la composición de Doris Humphrey.

* El espectador y la producción de teatralidad

Josette Fèral en su texto *Acerca de la teatralidad* entiende a la misma, en principio, como un problema, ya que esta noción intenta definir lo que distingue al teatro de los otros géneros, sobre todo de la danza, de la performance y de las artes multimediales.

El SXX se preguntó sobre la especificidad del acto teatral, justamente porque a partir de ese momento la especificidad del teatro parecía englobarse con otras prácticas como la danza.

 A partir de analizar la teatralidad como inherente a lo cotidiano, se entenderá la noción pensándola como un proceso que se refiere fundamentalmente a la mirada, que crea un espacio otro allí donde puede surgir la ficción.

La autora concluye que la teatralidad es un hacer, una construcción que resulta de una doble polaridad entre observador y observado, que puede ser tanto provocada por la escena como partir del espectador.

Así, la teatralidad no es un dato empírico, es una ubicación del sujeto con relación al mundo y con relación a su imaginario.

Si además consideramos que el cuerpo del actor aparece como uno de los elementos más importantes de la teatralidad en la escena, podemos vislumbrar el valor del cuerpo en escena del bailarín quien, a partir del lenguaje del movimiento crea por definición la danza.

La teatralidad excede el fenómeno teatral, no se entiende entonces como una suma de propiedades ni de características en las que se puede incursionar.

De allí se sigue que, como desborda el teatro, no es una propiedad. No pertenece ni a los objetos ni al espacio ni al actor, pero puede investirlos según su necesidad. Es más bien el resultado de una dinámica perceptiva: la que une un observado y un observador. Fèral (2003), expresa:

*“Lo que hace la teatralidad es registrar para el espectador lo espectacular, es decir, una relación otra hacia lo cotidiano, un acto de representación, la construcción de una ficción. En conclusión, la teatralidad aparece como la imbricación de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente un observador y un observado” (p.108).*

La autora ultima que, de todas las artes, el teatro es el lugar donde mejor se efectúa esta experimentación.

Si atendemos que Humphrey piensa la composición coreográfica como una forma teatral, podemos entonces arriesgar que, en términos de Fèral, se alinea con ese lugar privilegiado que tiene el teatro para producir la teatralidad.

* A modo de cierre

A partir de lo expuesto en el presente trabajo nos permitimos pensar que en la propuesta de la coreógrafa moderna Doris Humphrey la danza es entendida como arte en su función primordial de agradar, donde compromete al espectador en una identificación. La danza moderna logra su espacio para la bailarina como la tercera forma que puede denominarse artística además del ballet y la danza étnica.

Si bien Humphrey destaca constantemente la necesidad de una motivación personal del coreógrafo, es también la dependencia y consideración constante de la mirada del espectador la que nos habilita a pensar que en este caso, en la danza también se experimenta esa ficcionalización en una representación que construye un espacio otro donde se enfrentan observadores y observados, según el concepto de teatralidad expuesto por Fèral.

 Es posible aventurar que, ese espacio otro del que habla Fèral que permite la construcción de una ficción, en el caso de la obra de danza se encuentra no tanto en el tema sino en el comentario que la danza realiza, en la acción, en el movimiento en el marco de una forma teatral, que debe tener indefectiblemente su eficacia anclada en el sentido simbólico que contenga para el espectador.

Bibliografía:

BADIOU, Alain (2009). *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires: Prometeo Libros

FÈRAL, Josette (2003). *Acerca de la Teatralidad. Cuadernos de Teatro XXI*, Buenos Aires: Nueva Generación

HUMPHREY, Doris (1965). *El arte de crear danzas*, Buenos Aires: Eudeba.