

Nº 1 - FEBRERO 2006 - AÑO I

Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga DANZARATTE

3	Editorial
4	Buzón, Opinión, Legislación
7	Aquí y ahora Asociación de alumnos Semana de la Danza de Cádiz Año Europeo de la Ciudadanía Año Mozart
11	Artículos La danza es connatural al varón Encuentro gracias a un llanto
13	Entrevistas M ^a Victoria Rodríguez Artillo
15	El rincón de las artes Entrevista a Eneko Vadillo Propuestas Didácticas sobre interpretación en Danza
18	Investigación La Artes Escénicas en la modernidad: Meyerhold, un acercamiento del teatro a la danza Tesis Doctoral sobre el Flamenco
27	Publicaciones y enlaces interés

10 Aquí y Ahora

Año Mozart



13 Entrevista

M^a Victoria Rodríguez Artillo

“PARANOIA”

“Es difícil, pero cuando vas en camino te sientes increíble”



Créditos

EQUIPO DE DIRECCIÓN

Maria Dolores Vera, Miguel Carrasco, Ana Alises

MAQUETACIÓN

Miguel Carrasco, Ana Alises

LOGO REVISTA

Nuria González

COLABORAN

Matilde Pérez, Mateo Galiano, Juana Garrido, Rosa Sempere

Cristina Andrés (Cádiz)

Alberto Martínez, Susana Gil, Vicente Renero

EDITA

Conservatorio Superior de Danza de Málaga.

C/ Cerrojo, nº 5

Tlf.: 952 610 601

Fax.: 952 471 596

e-mail: danzaratte@educared.net

D.L. MA-1734/2005

ISSN 1886-0559

Cómo colaborar

Normas de Publicación

Los trabajos deberán ser presentados en soporte informático.

La extensión de los artículos no podrá ser superior a 5000 caracteres, fuente Times Roman, tamaño 12, interlineado 1,5, en formato texto.

En el caso de incluir imágenes, deberán ser enviadas en un archivo adjunto, formato jpeg.

Los trabajos deberán ir firmados por el autor o autora, consignando el número de su DNI.

Los originales no serán devueltos a sus autores/as a no ser que lo soliciten expresamente.

Los trabajos se enviarán a la dirección de correo electrónico danzaratte@educared.net o a la dirección del CSD.

Todas las colaboraciones deberán ajustarse a las características propias de la sección de la revista a la que se dirige, indicando de forma explícita el apartado al cual se destina el artículo.

El Conservatorio Superior de Danza de Málaga a través de su revista que nace con este número, quiere ayudar a la difusión de la danza y de la realidad del trabajo que realizamos en este centro. Nuestras enseñanzas equivalen a licenciatura a todos los efectos y como tal necesitan de un medio en el que nuestros alumnos y profesores puedan exponer los trabajos de investigación que se están llevando a cabo en los cinco ámbitos: dirección, creación, innovación artística, docencia e interpretación y difusión de la danza.

Al mismo tiempo queremos ofrecer un espacio de encuentro donde todos aquellos profesionales de la danza que lo deseen, puedan compartir sus experiencias, opiniones y trabajos de investigación para ayudar a construir un canal de comunicación entre los que trabajamos por y para la danza.

En esta revista podrán encontrar también información sobre los talleres coreográficos y los proyectos de fin de carrera de nuestros alumnos, pero también de los actos relacionados con las artes que se realicen

en otros centros y que quieran hacernos llegar.

Las asignaturas del currículo del Grado Superior de Danza tienen contenidos de otras materias, como la psicología, pedagogía, interpretación, educación física, historia del arte, dirección o música, además de las propias de las cuatro modalidades de danza (clásica, contemporánea, español y flamenco) y están agrupadas en dos especialidades: Pedagogía y Coreografía e Interpretación. Por esto nos parece lógico abrir esta revista a los profesionales de estas materias.

D*anzararte* se distribuirá a través del correo electrónico y es nuestra intención que llegue a todos alumnos de este centro, los conservatorios de Danza, Música y Arte Dramático, instituciones privadas, teatros, museos, entidades públicas y a todo aquel que esté interesado en la danza y quiera contribuir a su difusión.

José Gutiérrez Morales

Director del Conservatorio Superior de Danza
de Málaga

Buzón

En esta sección podréis publicar comentarios, opiniones, críticas y todas aquellas sugerencias que queráis enviarnos.

Opinión

En esta sección podréis publicar comentarios, opiniones, críticas y todas aquellas sugerencias que queráis enviarnos.

Legislación

En esta sección esperamos vuestros comentarios y reflexiones sobre la normativa tanto del Grado Superior de Danza como de otras disciplinas artísticas. Como referencia, estos son los principales documen-

- **REAL DECRETO 1463/1999 de 17 de septiembre** (BOE núm. 233), por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas del grado superior de Danza y se regula la prueba de acceso a estos estudios. Con este Real Decreto se culmina el proceso de ordenación básica que se inicia con el Real Decreto 755/1992 de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del grado elemental de danza y se continúa con el Real Decreto 1254/1997, de 24 de julio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo del grado medio de estas enseñanzas.
- **DECRETO 209/2003 de 15 de julio** (BOJA núm. 142), por el que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Danza en Andalucía.
- **ORDEN de 24 de julio de 2003** (BOJA núm.155), por la que se aprueba el plan de estudios de las enseñanzas del Grado Superior de las enseñanzas de Danza en el Conservatorio Superior de Danza de Málaga.
- **ORDEN de 13 de noviembre de 2003** (BOJA núm.238), por la que se establecen el número de convocatorias y los criterios de evaluación y promoción del alumnado del Grado Superior de las enseñanzas de Danza.
- **RESOLUCIÓN de 15 de octubre de 2004 de la Dirección General de Ordenación y Evaluación Educativa** (BOJA núm.210), por la que se dictan instrucciones para el desarrollo y aplicación de las Órdenes de 23 de septiembre de 2002 y 13 de noviembre de 2003, por las que se establecen el número de convocatorias y los criterios de evaluación y promoción del alumnado del Grado Superior de las enseñanzas de Música y Danza.

Basándonos en esta normativa, a continuación mostramos algunos datos sobre el Grado Superior de Danza que pueden ser de interés:

Grado Superior de Danza

Al finalizar el grado medio, pues, se considera que el bailarín debe haber adquirido una formación integral que le habilite para ejercer su profesión y es conveniente que lo haga para aprovechar al máximo su plenitud física y completar su educación a través del ejercicio profesional de la danza.

Se trata, pues, de una carrera en la que lo prioritario es

- el estudio, la reflexión y la investigación
- sobre el fenómeno cultural y artístico de la danza y
- la preparación de profesionales para adquirir conocimientos y métodos para la transmisión de esos saberes y para
- la creación artística de calidad, ya sea coreográfica o interpretativa.

Estructura del Grado Superior

- Las asignaturas son prácticas y teóricas
 - Hay asignaturas obligatorias,
 - Obligatorias propias de este conservatorio,
 - optativas y, desde tercero además,
 - de libre configuración
- En otro sentido se pueden ver como:
 - Comunes a Pedagogía y Coreografía
 - Sólo de Pedagogía
 - Sólo de Coreografía
 - Sólo de modalidad

Acceso al Grado Superior de Danza

- Solicitud
- Rellenar el impreso gratuito por triplicado
- Se acompañará de una copia de la documentación acreditativa de estar en posesión de los requisitos académicos

REQUISITOS ACADÉMICOS

- Estar en posesión del título de bachiller
- Haber aprobado los estudios correspondientes al tercer ciclo de grado medio de Danza.

- Haber superado la prueba específica correspondiente a la especialidad por la que se opte (Pedagogía o Coreografía)

No obstante lo previsto en el apartado anterior,

- será posible acceder a estas enseñanzas sin cumplir los requisitos académicos establecidos mediante la prueba de acceso a la especialidad por la que se opte (Pedagogía o Coreografía)
- podrán acceder al grado superior de las enseñanzas de Danza quienes,

sin reunir uno o los dos requisitos académicos

superen la prueba establecida y además demuestren, a través del ejercicio específico poseer tanto los conocimientos y aptitudes propios del grado medio como las habilidades específicas necesarias para cursar con aprovechamiento la especialidad solicitada.

- El plazo único de presentación de solicitudes de admisión será el comprendido entre

el 1 y el 15 de mayo de cada año.

Pruebas de acceso c/ requisitos

La prueba de acceso para aspirantes con requisitos académicos constará de dos ejercicios:

Primer ejercicio: Será COMÚN a las dos especialidades.

- EJERCICIO ESCRITO sobre un tema relacionado con algún aspecto de la Danza, que permitirá
 - comprobar el grado de formación artística a través de la utilización del lenguaje,
 - la comprensión de conceptos y
 - la capacidad de relacionar y sintetizar.

Segundo ejercicio: Será ESPECÍFICO para cada especialidad, Constará de tres partes:

- Primera parte: Realización de una CLASE DE DANZA de nivel superior correspondiente a la MODALIDAD del aspirante.
- Segunda parte: Realización de una VARIACIÓN ELEGIDA POR EL ASPIRANTE con una duración máxima de 5 minutos.
- Tercera parte: DEBATE sobre las preguntas que el tribunal formule, para comprobar la capacidad y aptitud del aspirante en relación con la ESPECIALIDAD elegida.

Pruebas de acceso s/ requisitos

La prueba de acceso para aspirantes sin requisitos académicos constará de dos ejercicios

Primer ejercicio: Será común a las dos especialidades y constará de tres partes:

- Primera parte: Consistirá en la exposición oral de los trabajos y actividades realizados en el área de la especialidad y modalidad del aspirante, seguida de
 - un debate al respecto con el tribunal en el que éste podrá formular al aspirante las preguntas que considere oportunas para la valoración de su formación artística y actividades desarrolladas en el ámbito de la danza.

Para la realización de esta parte los aspirantes aportarán con carácter previo un

- CURRICULUM VITAE de los trabajos y actividades realizados.
- DOCUMENTACIÓN ACREDITATIVA de los trabajos y actividades realizados.
- Segunda parte: realización de un comentario de

texto de carácter sociolingüístico

- Tercera parte: Consistirá en la realización de un ejercicio teórico que permita evaluar los conocimientos y el grado de comprensión de las asignaturas
 - Historia de la Danza,
 - Anatomía aplicada a la Danza y
 - Música, del currículo del grado medio.

Estarán exentos de realizar esta parte, los aspirantes que hayan aprobado los estudios correspondientes al tercer ciclo del grado medio de Danza o hayan completado los estudios oficiales de Danza por los planes anteriores a la nueva ordenación del sistema educativo.

Segundo ejercicio: Será ESPECÍFICO para cada especialidad,

Constará de tres partes:

- Primera parte: Realización de una CLASE DE DANZA de nivel superior correspondiente a la MODALIDAD del aspirante.
- Segunda parte: Realización de una VARIACIÓN ELEGIDA POR EL ASPIRANTE con una duración

¿Cuáles son los objetivos para vuestro mandato?

Ante todo deseamos asentar y dar a conocer a toda la comunidad nuestra asociación, que sea un punto de encuentro entre todos los que estudiamos y trabajan aquí. Tenemos un compromiso real con la difusión de la danza, colaboración con otras asociaciones o entidades, la formación del alumnado y, sobre todo, con la información.

¿Cuál es el perfil del socio?

Estamos hablando de unos socios muy heterogéneos, tanto en cuanto a la edad, así como en la formación. Todos ellos tienen un motivo común que es el vínculo con la danza. Albergamos socios de todos los cursos, especialidades y modalidades.

¿Con qué problemas se encuentran los alumnos?

Los problemas son variopintos: falta de conocimiento de la legislación vigente, problemas propios de un centro (falta de asistencia, profesorado, precios fotocopias..etc) y otros de índole laboral. Como colectivo queremos ser un referente para todos ellos y un enlace con el mundo exterior. La asociación no resolverá ciertos problemas personales ya que, pensamos, son competencias de otros. Aquí velaremos por las inquietudes de la mayoría de los socios.

¿Cuáles serían las soluciones a esos problemas?

Apostamos por un fluido constante de información para todos aquellos que lo deseen. Destaquemos, por ejemplo, la creación de una página web, donde tiene cabida muchos de los aspectos anteriores y sirve como primer paso a posibles soluciones. La dirección de dicha página es:

**[groups.msn.com/
asociacionalumnosdanzamalaga](http://groups.msn.com/asociacionalumnosdanzamalaga)**

Animamos a todos y todas a visitarla y a agregarse a ella. Somos un colectivo muy “difuminado” ante la sociedad y la administración, por ello, debemos tener, cada vez, más presencia.

¿Qué les diríais a los alumnos para que se apunten a la asociación?

Pues que, tras cuatro años de la creación de las Enseñanzas de Grado Superior en Andalucía, están asistiendo a un momento único por el que habíamos apostado años atrás. Sin duda alguna se trata de un respaldo a todos aquellos y aquellas que lo necesiten. Es una manera de tener un vínculo activo y vivo con el entorno más inmediato. Las ventajas de pertenecer a una asociación se descubren ciertamente cuando se pertenece a ella.

Es el momento de unirnos bajo un mismo objetivo para luchar y conseguir todo aquello por lo que luchamos día a día.

Éxito de participación en la Semana de la Danza en Cádiz

Cristina Andrés Alcalá

El 6 de febrero fue inaugurada la VI semana de la Danza en el Conservatorio Profesional de Danza de Cádiz en un sencillo acto que contó con la presencia y apoyo del bailaror jerezano Antonio *El pipa*. La asistencia de este artista atrajo a numerosos profesionales de la prensa y a un alumnado entusiasta, lo que propició el momento al bailaror para valorar el esfuerzo y trayectoria de los Conservatorios como centros de formación de danza, así como para infundir ánimos a los chicos/as para seguir trabajando como “futuros responsables de la Danza”.

Junto a la presencia estelar de *El Pipa*, se encontraban los profesores invitados que durante los siguientes cinco días hicieron disfrutar de sus reconocidas experiencias y conocimientos a los alumnos/as del Conservatorio de Cádiz.

Para la especialidad de Danza Clásica tuvimos el privilegio de contar con Angela Santos, bailarina, coreógrafa, maestra y directora artística, quien se hizo cargo de los niveles superiores. Además de impartir clases de ballet, esta profesora enseñó repertorio clásico y en sus explicaciones resaltó los aspectos más artísticos de la interpretación, como la musicalidad o la expresión.

También nos volvió a acompañar por segundo año Julia Estévez, bailarina y coreógrafa que actualmente imparte clases de Ballet en el Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid y de quien sabíamos que íbamos a sacar provecho tanto alumnos como profesores por sus originales recursos pedagógicos para transmitir los conocimientos de colocación y ejecución técnica de los pasos más elementales de la danza

El curso de Flamenco lo impartió Ana Moya, bailaora solista de gran experiencia en el mundo del espectáculo, actividad que combina con la docencia. Sus clases fueron para las alumnas de Es-

pañol del Grado Medio y en ellas mostró su gran capacidad de trabajo y entrega.

Pero sin duda por la novedad, las clases con mayor asistencia y participación fueron las de Jaquelin M. Becerril, profesora de Jazz-Funk y Street Jazz. Jaquelin es la fundadora de la academia de Danza Moderna “Sevilla Center”, es, además, productora y coreógrafa de numerosos eventos: programas para TV., musicales, festivales, videoclips...

Bailar funky es una actividad muy divertida para la mayoría de los alumno/as de los Conservatorios de Danza, no solo por el diferente registro de pasos a los que se les reta, sino porque la música es más cercana a sus preferencias y las coreografías más afines a sus gustos. Jaquelin, además, supo transmitir ese carácter lúdico y animado implícito en las clases de funky y éstas fueron una oportunidad para los alumnos/as de todos los niveles para probar algo diferente a lo que practican el resto del curso.

Con este variado elenco de profesores y disciplinas, aconteció la VI Semana de la Danza con un 95% de participación y asistencia de los alumnos/as, donde además de aprender se favoreció las actividades de convivencia y respeto, indispensable en las clases de lleno masivo, pues la falta de espacio en las aulas es una carencia que sufrimos en este centro y que en situaciones como ésta es donde más se lamenta.

Tanto para profesores como para la dirección del Centro, el éxito de esta VI convocatoria reafirma un año más el entusiasmo y las ganas de aprender de nuestros alumnos, lo que nos hace sentirnos especialmente orgullosos y con energías renovadas para continuar nuestra labor docente, porque la alegría y el amor por la danza de estos chicos/as es nuestro gran regalo.



Esta semana cultural está enmarcada dentro de la celebración del Año Europeo de la Ciudadanía a través de la Educación en los Centros Andaluces en el Curso 2005-2006.

El objetivo de estas jornadas es utilizar la Danza como Lenguaje Universal para educar y reflexionar sobre la participación democrática, el entendimiento intercultural, el respeto de la diversidad y de los derechos humanos.

Estas actividades están abiertas a toda la comunidad educativa malagueña.

**LA DANZA:
CAMINO HACIA LA EDUCACIÓN DE LA CIUDADANÍA**

PROGRAMA

Lunes 20

13:30 Taller de Danza del Vientre

Martes 21

13:30 Taller de Danza Africana

Miércoles 22

13:30 Taller de Danza Irlandesa

Jueves 23

10:00 Conferencia de Emilio Martí, bailarín y actualmente profesor del C.P.D. de Cádiz.

“El trabajo de compañía: Ballet de Maria Rosa y Ballet Teatro Español de Rafael Aguilar”.

11:30 Conferencia Isabel Pérez, profesora de Danza Española.

“La Danza; más allá del cuerpo”.

Días 21, 22 y 23 (mañanas)

Exposición: Muñecas del Mundo

Colección de:

Inés Fernández

Basilio Vera

Lugar: Conservatorio Superior de Danza de Málaga

C/ Cerrojo, 5

Tfno.: 952 610 601

Para participar en cualquiera de las actividades rogamos ponerse en contacto.

Mozart en el Conservatorio Superior de Danza de Málaga*Mariló Vera.* Jefa de Actividades**Ambito de la experiencia.****Centros a los que afecta.**

El Conservatorio Superior de Danza de Málaga será el principal implicado. Desarrollará este proyecto en el curso 2005-2006 con motivo de la celebración de los 250 años del nacimiento de Mozart, con la intención de procurar una mayor difusión entre nuestro alumnado y el de otros centros educativos, realizando adaptaciones curriculares dentro de las distintas materias del plan de estudios de este centro, así como para que sirva de punto de encuentro respecto al desarrollo de valores artísticos, intelectuales y cívicos. No se descartan posibles colaboraciones con otros centros e instituciones a lo largo del desarrollo del proyecto.

Cursos y número de alumnos implicados.

- Todos los cursos de las modalidades: Danza Clásica, Danza Española, Flamenco y Contemporáneo, de las especialidades de Coreografía y Pedagogía.
- El trabajo se repartirá según el criterio de los profesores implicados.

Departamentos que colaboran.

- Departamento de Danza Clásica.
- Departamento de Danza Española.
- Departamento de Música, incluidas las materias de Historia, Pedagogía, Anatomía, Interpretación, Dirección de Escena y músicos acompañantes.
- Departamento de Actividades Extraescolares.

Descripción de la experiencia.**Definición.**

Con este proyecto se pretende investigar, profundizar y difundir la figura y obra de Mozart. Para ello, el hilo conductor serán las diferentes etapas de su vida: niñez, juventud y madurez. Para introducir al espectador en la vida de este genio, se interpretarán entre las coreografías, escenas interpretativas.

La parte de danza consistirá en danzas cortesanas, para la etapa de la niñez, su juventud se desarrollará mediante danza de estilo neoclásico, el mundo estético de Mozart perteneciente al clasicismo se llevará a cabo mediante la Escuela Bolera y su madurez se verá representada por la Danza Española.

Objetivos de la actividad

- Ser agentes dinamizadores de este conocimiento para el resto de la comunidad educativa andaluza.
- Profundizar sobre la relación de su música con la danza.
- Relacionar su música con la música española coetánea.
- Dar a conocer su vida utilizando como vehículo diferentes disciplinas de las artes escénicas.
- Plasmar a través de la danza su enigmática personalidad.
- Investigar la figura de Mozart desde las distintas materias de nuestra enseñanza: música, coreografía, historia, interpretación, etc.
- Plasmar en un proyecto coreográfico dancístico asequible a todos los públicos la esencia de la vida y obra de Mozart.

Metodología.

- Cada uno de los departamentos tendrá una función específica y detallada dentro del proyecto.
- Los departamentos de Danza Clásica y Española se encargarán de los montajes coreográficos.
- El departamento de Música se encargará del asesoramiento musical, las escenas de interpretación, la investigación histórica se realizará por los profesores de Historia, Pedagogía y Anatomía y la dirección escénica será llevada a cabo por la profesora especialista de la materia.
- La coordinación general la realizará la jefa de Actividades.
- El material humano serán los alumnos de este centro.

La danza también es connatural al varón

Alberto Martínez Martín. Alumno del cuarto curso de Coreografía y Técnicas de Interpretación de la Danza Clásica en el C.S.D. de Málaga.

La danza es una disciplina artística que a diario seduce con fuerza a decenas de jóvenes, aun cuando desarrollar esta profesión se ha convertido en un verdadero desafío. Es lo que piensan no sólo aquellos que desde las tribunas ven cómo el cuerpo humano logra movimientos de tanta perfección, sino también quienes han decidido hacer del baile su profesión. Son muchos los años de esfuerzo que se han empleado para “masculinizar” la danza, pero este arte sigue padeciendo durante siglos, aunque con mayor gravedad en el transcurrir de las últimas décadas, el abandono, el rechazo y la indiferencia del varón.

Pero, ¿cuáles son los verdaderos motivos de esta mala relación?, ¿a quién compete la carencia de bailarines? ¿qué posibles soluciones podemos tomar para sanar este problema histórico?. Bien, las respuestas son muchas y variadas. Podemos considerar varios frentes como responsables de esta inclinación de rechazo a la danza.

Por una parte, tenemos la sociedad. Ésta tiene un papel fundamental ya que ejerce en el niño varón un modelo estereotipado de lo que es un bailarín. La sociedad va “esculpiendo” los comportamientos de la ciudadanía, y en especial el de los niños. Según un estudio psicológico reciente, a la mayoría de los jóvenes y niños no les gusta apartarse de lo que ellos consideran “normal”, y ser bailarín, sobre todo de danza clásica y todo lo que ello supone, no está al alcance de la mayoría de las mentalidades. La idea de que un sujeto masculino pueda ser sensible o realizar actividades artísticas como la danza, no está del todo bien visto en nuestro país. El tema de la homosexualidad ronda los escenarios de la danza y refuerza los prejuicios de aquellos que se dejan arrastrar por estereotipos y lugares comunes, olvidando que la danza fue masculina en sus orígenes. Muy lejos quedamos de sociedades con una gran tradición e historia en danza bajo cuyos senos los bailarines están muy considerados y socialmente aceptados, tal es el caso de Francia, Dinamarca, Reino Unido, Italia, Rusia y Estados Unidos.

Otro factor a considerar es la propia familia. El ámbito familiar es el referente más cercano de un chaval. En la mayoría de los hogares actuales, existe un modelo paterno que, como norma general, está muy unido al padre autoritario, distante, poco comunicativo y muy dado a refugiarse en deportes de dudosa deportividad, en detrimento de otras acti-

vidades formativas y culturales. El prejuicio contra los bailarines se transfiere en la sociedad de padres a hijos, y pocos hijos tienen el suficiente coraje para hacer frente a esto y tomar clases de danza. Verdaderamente los papás no se entusiasman con la idea de tener un Billy Elliot en la familia. Si preguntas a diversos bailarines cómo fue su incursión en el mundo de la danza, muchos dirán que fue de una manera accidentada, o bien que acompañaban a sus hermanas a clase de ballet y alguien se fijó en ellos....etc.

¿Existe un prejuicio social contra los bailarines varones?, ¿hombres en maya?, ¿síndrome?. Parece ser que la idea de que un hombre use medias o medias es un tabú. Muchos se ruborizan sólo pensarlo. Quizás mi posicionamiento sea un poco catastrofista. Estará, en parte, condicionado por mi propia experiencia como bailarín de Danza Clásica. También hay que decir que ciertos tipos de danza tienen mayor aceptación que otras por otorgar al intérprete un mayor grado de “virilidad”, es el caso del Flamenco, la Capoeira, el Break-dance...etc.

Actualmente vivimos en un mundo globalizado donde las ideas fluyen rápidamente atrapando a la gran mayoría. Muestra de ello son los medios de comunicación. No existen alternativas. Sólo reflejan un mismo patrón que no brinda paradigmas culturales y, sobre todo danzísticos, a los niños. La televisión promociona muy a menudo la rudeza, el machismo, la competición, el dinero y la fama fácil. La danza no parece atractiva en una programación televisiva.

En España, por analizar la situación más cercana a nosotros, la danza ha caído en picado en la parrilla televisiva desde principios de la década de los noventa hasta la actualidad. Hoy, encontramos la falta de rigurosidad de ciertos programas de televisión que presentan como estrellas a chicos que carecen de una preparación profesional seria. ¡Nada más lejos de la realidad! ¡Intentemos hacer un zapping!. Si hallamos algo, lo encontraremos en canales, de uso previo pago, no tan invasivos como el resto. Sin duda alguna, nuestros políticos debería ponerse “manos a la obra” y convertir nuestro país en una verdadera “potencia mundial de la danza”. Pero, lamentablemente, el estado nos ve como una carga a la que hay que sostener, pero no sabe para qué existe.

Es posible que muchos varones no vean en la danza un proyecto claro de vida. Todos y todas conocemos las exigencias de esta disciplina y ello

puede hacer desistir hasta los más fuertes.

Como hemos visto, existen un sin fin de prejuicios y falsos mitos. Aquel ejemplo del hombre romántico, dulce, sensible, dado al arte, quedó muy atrás. Hoy son otros valores los que imperan.

Sería interesante realizar campañas informativas y jornadas de puertas abiertas en escuelas y Conservatorios para la captación de varones, ya que siempre faltan chicos para bailar. Sería interesante una educación en música y danza desde los primeros cursos

escolares que ayuden al varón a conocer y, sobre todo a valorar la belleza del movimiento. Sería interesante despojarnos de todos los miedos, prejuicios y mitos establecidos.

La danza no se entiende sin el varón, así nos lo cuenta la historia, desde las “coreografías pírricas” hasta Bójart. Danzar es un hecho innato en todos nosotros y todos bailamos, aunque la mayoría lo hacen en privado...

Encuentro Gracias a un “Llanto”

Susana Gil Doblás. Alumna de 3º de Pedagogía, modalidad Flamenco.

“**L**lanto por Ignacio Sánchez Mejías” fue una de las mejores excusas para que se produjese un encuentro entre: La Escuela de Arte Dramático, el Grado Superior de Danza y dos de los pilares de esta gran obra que nos ofrece el Centro Andaluz de Teatro, Concha Távora (su directora) y Juan Carlos Fernández (Ignacio en la obra).

Basada en el poema Lorquiano “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” éste se convierte, según palabras de su directora, en un pretexto para homenajear a todos aquellos toreros que de forma anónima, como Sánchez Mejías, caen bajo las astas de un toro o en enfermerías, así como a todas aquellas personas que mueren cada día bajo los cuernos del toro de la vida.

Tuvimos la oportunidad de conocer cómo se sumergieron durante 40 días (33 ensayos) en un trabajo absolutamente absorbente y enriquecedor en el que tuvieron que aunarse en un mismo “tempo” actores y flamencos. Empezaron por trabajar auditivamente con compás flamenco hasta que lo interiorizaron quedándose única y exclusivamente con el tempo.

Nos comentaron cosas como que el flamenco no es sólo cantar y bailar, sino que su directora lo entiende como una forma de sentir la vida, una manera de expresión popular que nos diferencia de otras culturas. También comentaron lo importantísimo que es trabajar en el escenario desde la verdad, así como, la disciplina (insistiendo en que la tienen los que se dedican a la danza) como algo imprescindible para obtener un buen resultado en su representación.

Tanto la directora como el protagonista (quien preparó su personaje con un torero real de Dos Her-

manas, Sevilla) reconocieron el miedo ante tan gran reto que sintieron cuando se enfrentaron a sus respectivas creaciones. 5 actores, 4 actrices (ninguno bailarín pero con una buena preparación física) y una cantaora comenzaron a trabajar la dramaturgia de la obra encima del escenario desde el primer momento (aunque la escenografía no les llegó hasta poco antes del estreno).

Describieron la obra como una partitura global donde cada una tiene su solo, su espacio, su luz,..., con trabajos corales, y un mismo tempo. “*Todo tiene que ir “a compás” en el teatro y así llegar al público en un orden determinado y exacto para poder comunicar*”. (Concha Távora)

El protagonista nos comentó que al no tener la obra un diálogo explícito se crean unas corrientes de energía entre los actores que es lo que hace que llegue el mensaje al público. Poco a poco, una vez montada la obra y aún hoy día, se van incorporando sensaciones, matices,... se van abriendo caminos que se van metiendo en los personajes sin quererlo los actores. “*Concha permite esa libertad al actor*” (Juan Carlos)

Insistieron mucho en que hay que vivir cada actuación como la última aunque los ánimos y el estado físico no acompañen ya que cada representación es única e irrepetible “*Cada momento es único y, o disfrutas esa función, o es como hacer el amor y fingir*” (Concha Távora) y en que nunca se debe tener la sensación de saberlo todo, siempre hay que tener curiosidad por todo. “*Haciendo 3 años de estudio de arte dramático queda todavía por aprender un siglo la mitad de un gran maestro*” (Juan Carlos Fernández) como en cualquier apartado de la vida, ¿o no?

M^a Victoria Rodríguez Artillo
Primer premio de *Málaga Crea*

“PARANOIA”

por **Vicente J. Renero Pérez**
reneroperez@hotmail.com

“Es difícil, pero cuando vas en camino te sientes increíble”



Es un honor para mí inaugurar esta sección con la entrevista a alguien que admiro mucho, tanto personal como artísticamente. Estoy refiriéndome a M^a Victoria Rodríguez Artillo, una compañera del *csd_málaga*. Tiene 20 años y ha demostrado una capacidad creativa sorprendente además de un entusiasmo implacable.

Estudia 3^o del grado superior de Danza en la especialidad de coreografía y la modalidad de flamenco y, pese a su juventud, tiene una amplia trayectoria artística, ha trabajado con la compañía flamenca de Susana Lupiañez, con la compañía R.E.A. de danza contemporánea, además de actuaciones en solitario. Añade a su trayectoria como intérprete, la faceta de coreógrafa consiguiendo el primer premio en la modalidad de “Performance” en el concurso MALAGA CREA del área de Juventud del Ayuntamiento de Málaga, premio al mejor vestuario, escenificación y mejor bailarina con su pieza “PARANOIA” en el 2005, obra que fusiona el baile flamenco y la danza contemporánea y en la que colaboran, también compañeras del conservatorio como Carmen Esplá, Alicia Méndez, Rocío Cabrera y M^a Jesús Bonilla. Su última creación “Málaga de Picasso” ha sido presentada en Bélgica y Holanda obteniendo un gran éxito.

En esta entrevista nos hablará de cómo inició su labor creadora y lo que a ella le ha supuesto esta experiencia. Puede que nos contagie su entusiasmo y

ganas de contribuir a la danza en Málaga, os aconsejo que lo leáis.

¿Qué te llevo a crear esta obra?

La inquietud de crear una coreografía propia. A partir de aquí surgió la necesidad de buscar una idea y desarrollarla.

¿En qué te inspiraste?

La idea surge de querer realizar una pieza donde el espectador fuese partícipe emocional y físicamente, ya que después de mi experiencia como público me di cuenta de que, la mayoría de las veces, no existe un feed-back entre espectador y espectáculo. Gracias a la “Performance” descubrí que esta conexión podía ser posible y me lancé a crear esta pieza.

¿Conseguiste con ésta el fin que pretendías?

Totalmente (su cara se llena de satisfacción), yo lo que hice fue introducir bailarines-actores entre el público para que ellos crearan unas situaciones de sorpresa y conexión entre el patio de butacas y el escenario. Después de ese momento de conexión, consigo que todo el teatro se convierta en mi espacio escénico que era el fin que yo pretendía.

¿La mezcla de estilos en la pieza era un objetivo que te planteaste desde el principio o fue surgiendo sobre la marcha?

Yo parto de la base de que mi especialidad es el flamenco pero soy una enamorada del contemporáneo y de las bases ideológicas que éste conlleva, por lo que creo que la unión de ambos estilos equivalen al perfil de mi personalidad artística. Es por ello que lo tome como base para mi creación, de hecho conté con bailarines de flamenco y de contemporáneo.

¿Qué ha supuesto este concurso para ti?

En principio, gracias a este concurso he tenido la posibilidad de demostrar lo que soy capaz de hacer, llevando mi idea a escena y que la gente la vea y valore. Por otro lado he descubierto a bailarinas que han apostado por mí desde el principio con un apoyo incondicional, agradeciéndoles desde aquí todo el esfuerzo y ayuda que me prestaron y siguen prestando.



¿Presentarás este año otra coreografía? ¿Nos puedes adelantar algo sobre ella?

Estoy en ello. Me gustaría presentarme al concurso de Madrid (Certamen corográfico de flamenco y español) y puede que repita en el Málaga Crea en la modalidad de Compañía.

Sólo os voy a adelantar que sigo en la misma línea de fusión de flamenco y contemporáneo. Si queréis saber algo más venid a verlo (sonríe), hay que ir

más al teatro.

¿Te facilitó el centro tu labor de creación? ¿Como?

Me facilitó un aula de ensayo y la posibilidad de poder presentar mi pieza en la Sala Gades el día de la Danza, aunque me sincero haciendo saber que tengo una espinita en mi corazón al no haberla podido presentar en el teatro Cervantes en el fin de curso del año pasado, proponiendo a la vez que se le dé la oportunidad y apoyo a los nuevos coreógrafos que, esperemos, salgan de este centro.

Para concluir quiero animar a todos mis compañeros a que se arriesguen a presentar sus propias piezas coreográficas, sus ponencias o trabajos de investigación realizados, etc. “Es difícil, pero cuando vas en camino te sientes increíble” Además quiero dar las gracias a aquellos profesores y compañeros que me han apoyado así como a esta publicación que esperemos tenga éxito y nos ayude como plataforma de nuestras opiniones.

• **Nombre:** María Victoria Rodríguez Artillo.

• **Edad:** 20 años

• **Estudios:** Grado superior de Danza

• **Curso:** 3º de coreografía modalidad flamenco

• **Trayectoria:** trabajó en la Cia. De Susana Lupiáñez, R. E.A. de contemporáneo combinado con actuaciones en solitario; y coreógrafa de su propia pieza. Su última creación es: “Málaga de Picasso” que presentó en Bélgica y Holanda con gran éxito.

• **Nombre de la pieza:** “Paranoia”.

• **Estilo:** Una fusión de flamenco y contemporáneo.

• **Participantes:** Carmen Esplá, Alicia Méndez, Rocío Cabrera, M^a Jesús Bonilla y ella.

• **Fecha de la creación:** Empezó en Febrero de 2005

Galardón obtenido y fecha: Ganó el primer premio de la modalidad de **Performance** en el concurso del Área de Juventud de **Málaga Crea**, además del Premio al **mejor vestuario, escenificación y mejor bailarina.**

Ganador del Premio Nacional de Composición Reina Sofía 2005, ha sido hasta hace un mes profesor del Conservatorio Superior de Música de Málaga y actualmente lo es del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; ciudad a la que ha decidido trasladarse por su estratégica situación y la intensa vida cultural que este entorno puede ofrecerle.

¿Qué implicaciones tiene recibir un premio de esta categoría?

Por una parte, la responsabilidad de mantener un nivel mínimo cada vez más alto, que aune calidad e investigación en el campo de la composición. A nivel profesional, implica la difusión en todos los medios de una obra, lo que se puede considerar actualmente todo un lujo.

¿Alguna vez has compuesto música para danza?

Exclusivamente para danza no, pero sí he compuesto bandas sonoras, que deben seguir las pautas de composición comunes a la danza, ya que la música debe adecuarse a al ritmo de la acción, de la imagen, a la identidad de los personajes. El ritmo debe fluir de la interacción de los actores.

¿Te has planteado alguna vez componer para danza?

En 2002, pensé componer un ballet cuando asistí a una representación en Montreal, en la que los bailarines interactuaban con sus propios hologramas proyectados en escena. Si lo llevase a cabo, sería un espectáculo multidisciplinar, sin ninguna clase de restricciones de tipo musical, orientado a la danza contemporánea.

¿Existe alguna diferencia entre componer música para danza o hacerlo para concierto o abstracta?

En principio no tendría que existir, ya que la música puede adaptarse, sin embargo si existe un argumento, una idea o sensación que se pretende transmitir, o incluso una coreografía ya planteada, sí habría que tener en cuenta el ritmo interno, la intención del director, y siempre, adecuando el lenguaje musical a la intención última.

Ya que compaginas tu actividad artística con la docencia, en este último ámbito, ¿qué opinas sobre la situación de las Enseñanzas Artísticas de Grado Superior y el marco de Bolonia?

Respecto a la música, existen dos aspectos difíciles de unificar, debido, por una parte, a los sistemas de enseñanza tan peculiares y sofisticados (ej: contratación libre de profesorado) que actualmente tenemos en las escuelas Superiores de Música en Europa; y por otra parte, a los recursos con un nivel tan elevado que poseen dichas escuelas. Por tanto, es de esperar que no acepten adaptarse a un nivel más bajo, por lo que probablemente se quedarán al margen como instituciones privadas o semiprivadas.

Otro aspecto a tener en cuenta es que la organización académica de Bolonia implicaría unos fondos con los que actualmente no contamos y esto es imprescindible tenerlo presente.

Por último, ¿cómo adaptar las titulaciones universitarias a nivel de profesorado? Este proceso sería complicado, ya que existen docentes de larga carrera docente a los que, según las directrices actuales de la Universidad, debería exigírseles un doctorado para no resultar perjudicados en sus condiciones laborales.

El caso de Málaga es excepcional, ya que se da la circunstancia única en Andalucía de existir Conservatorios Superiores de Música, Arte Dramático y Danza; por tanto debería ser un laboratorio de oportunidades para iniciar programas de trabajo a través de colaboraciones, grupos de trabajo, etc., y proponer sugerencias y proyectos que llevar juntos a Bolonia.

Es un momento clave para que Málaga se tome en serio que puede venderse como ciudad con unos recursos de gran capital, además de los reclamos turísticos tradicionales que debemos superar. Sin embargo, tenemos una ampliación del campus universitario que no cuenta con las enseñanzas artísticas, que son licencias a todos los efectos.

Como compositor, ¿qué consejo darías a los futuros coreógrafos del CSD?

Adaptarse a las nuevas tecnologías y a los nuevos sistemas de comunicación, no tenerles miedo. Respecto a sus objetivos, no buscar la minoría selecta, sino intentar que la gran mayoría se vuelva selecta.

¿Cómo imaginas tu futuro, más orientado a la enseñanza o a la libertad de creación?

La enseñanza es otro método de aprendizaje; al menos me lo he construido para que sea así. Lo tenía claro antes de empezar a dar clase. Siempre compaginaría la docencia con la composición para cine, conciertos, ballet...

Ahora que has vuelto a marcharte, ¿para cuándo volverás a Málaga?

Para cuando me considere suficientemente realizado a nivel humano. Todavía me quedan cosas que hacer fuera.

Enhorabuena y nuestros mejores deseos, Eneko. Esperamos que si algún día decides investigar con la danza, recuerdes que estamos aquí.

Propuestas Didácticas sobre Interpretación en Danza

Rosa Sempere

Todos sabemos que interpretar en la danza o en cualquier arte escénico requiere de dos componentes fundamentales: el componente técnico y el artístico.

En el técnico tenemos el desarrollo físico, psicomotriz y cognitivo; en el artístico tenemos la musicalidad (aspectos rítmicos y expresivos) y la creatividad (aspectos emotivos y expresivos).

La danza, ante todo, es un lenguaje artístico y un medio de expresión que requiere el dominio de la técnica y el desarrollo de la sensibilidad, emotividad y expresividad.

No sé si estarán de acuerdo conmigo, pero esto del dominio técnico tiene tanto peso que a veces nos desborda, o no?. Tenemos muchos objetivos técnicos y pocos que desarrollen la capacidad creativa de los alumnos, por no hablar de los contenidos, todos posiblemente necesarios o imprescindibles, pero yo me pregunto ¿dónde están los contenidos específicos que desarrollen la capacidad de expresarse libremente, imaginativamente; que les animen a expresar sus sentimientos y que además les acerquen a la interpretación en un Acto Escénico?. Estos contenidos se reflejan en parte por las coreografías que tienen en su curso y que interpretarán para su profesor, sus padres y, en el mejor de los casos, en un teatro. Yo hablo de contenidos dentro de la programación inspirados en el desarrollo de la Expresión Corporal. Sería bueno y muy motivante el estudio de estas técnicas paralelamente con el estudio de las técnicas de danza.

Mi propuesta es la elaboración de sesiones que aporten lo anteriormente expuesto y que quizá os pueda aportar ideas.

UNIDAD DIDÁCTICA: “Nos mueven como muñecos.”

Objetivos

- Experimentar, conocer e interiorizar la fijación y la relajación de los segmentos corporales.
- Favorecer y desarrollar la capacidad de atención y concentración.
- Desarrollar la interacción entre los alumnos.
- Interpretar el rol del personaje.

Contenidos

- Segmentación: Reconocimiento propio. Individualmente.
- Manipulación. Rol: muñeco y manipulador. En parejas.

Metodología

Se buscarán los movimientos posibles de los segmentos corporales de forma individual, para después pasar a la manipulación en parejas.

1ª SESIÓN.

Movimientos de la cabeza (Flex. Ext. frontal y lateral, giros, rotaciones y traslaciones). Igual con los hombros (elevación, descenso, avance y retroceso).

Manipulación en pareja alternando roles.

Tiempo: 10 minutos.

2ª SESIÓN.

Repaso de la primera sesión.

Movimientos posibles con el brazo (antepulsión, retropulsión, abducción, rotación). Igual con el codo (Flex., Ext., pronación y supinación), y con la muñeca (Flex., Ext. y rotaciones -¡ojo!, este movimiento es gracias al codo-).

Manipulación en pareja alternando roles.

Tiempo: 15 minutos.

3ª SESIÓN

Repaso de la sesión anterior.

Movimientos posibles del tórax (Flex., Ext. frontal y lateral, rotación y traslación), igual con pelvis (anteversión, nomoversión, retroversión e inclinaciones).

Manipulación en pareja alternando roles.

Tiempo: 15 minutos.

4ª SESIÓN

Repaso de la sesión anterior.

Movimientos posibles con las piernas:

Fémur-cadera (Flex. Ext. frontal y lateral, abducción aducción y rotación ext. e int. Identificación del *en-dehors* y *en dedans*).

Rodilla: (Flex.ext. y pequeña rotación).

Tobillo: (Flex. Ext., abducción, aducción, pronación y supinación).

Manipulación en pareja alternando roles.

Tiempo: 15 minutos.

5ª Y 6ª SESIÓN

Repaso de las sesiones anteriores.

Manipulación en pareja alternando roles.

Tiempo. 15 minutos.

7ª y 8ª SESIÓN.

Manipulación entre compañeros.

Rol de muñeco: se moverá según el compañero lo manipule.

Rol de manipulador: moverá al compañero por segmentos.

Cambio de rol.

Tiempo. 15 minutos.

9ª y 10ª SESIÓN.

En estas sesiones se introducirá un argumento donde ambos personajes interactúen .

Los personajes serán el o la muñeca y el artesano que los construye.

GUIÓN:

El artesano, una mañana más, se despierta y lo primero que hace es acudir a su taller para limpiar el polvo y perfeccionar su muñeco. Lo mueve y vuelve a mover, hasta conseguir una pequeña secuencia de movimiento que introducirá con un ritmo binario en un tempo de *andante* o *allegro*, (no será demasiado rápido y constará de una frase melódica de ocho compases). Después de terminar la tarea, se va a comer, en esto la muñeca toma vida propia e improvisa una danza. Entre tanto, el artesano después de comer se queda dormido y sueña una danza con su muñeca, ambos repetirán la frase anteriormente creada varias veces y después improvisarán. El artesano vuelve a su sueño para despertarse, sin creerse que todo fue un sueño. Se buscarán pequeños guiños de movimiento de la muñeca ante la perplejidad del artesano.

Esta propuesta pretende, primero que los alumnos conozcan un poco más su cuerpo, y segundo, que se diviertan, se expresen e interpreten.

Las Artes Escénicas en la Modernidad: Meyerhold, un acercamiento del Teatro a la Danza

M^a Matilde Pérez (Conservatorio Superior de Danza de Málaga)

Mateo Galiano (Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla)

El artículo pretende vincular la poética de uno de los grandes restauradores de la comunicación escénica, Meyerhold, con las características de las sociedades modernas y del arte que surge de ellas. Partiendo de lo general hacia lo particular, de lo macro a lo micro, muestra la labor de Meyerhold siempre unida a la sociedad y al momento que le tocó vivir. De todas las aportaciones que hizo al teatro nos centraremos más detenidamente en aquellos aspectos de su poética en los que incorporó influencias de las artes colindantes: la danza, entre otras. Pretendemos con ello apuntar parte de las influencias mutuas entre el teatro y la danza que contribuyen a la fundamentación del trabajo interpretativo del bailarín y del uso del cuerpo como instrumento por parte del actor.

Arte y Sociedad

“Lo que sucede en el mundo artístico ilumina de manera fascinante algunos estilos afectivos de nuestro mundo”. Lo que significa que lo que sucede en el mundo del arte “sirve para entender lo que sucede en otros campos” (Marina, 2000). Si aceptamos esta premisa y partimos de ella, podemos de igual forma invertirla. Con lo que sociedad y arte, quedan unidos generando influencias en ambos sentidos. El propio concepto de arte es “una atribución de valor condicionada socialmente. La influencia de la sociedad en el arte no solo se pone de manifiesto en relación con las características de las obras, sino también en la consideración previa como arte de cierto tipos de actos y productos” (Furió, 2000). Es decir, “la definición de la propia obra artística puede considerarse problemática y puede ser analizada en función del proceso de su creación” (Zolberg, 2002). Esta forma de entender el binomio sociedad-arte nos aporta que el objeto artístico es considerado un proceso social. La mayor parte de los sociólogos tratan el arte principalmente “como objetos que deben ser reconstruidos para revelar aspectos de la estructura y del proceso social” (Zolberg, 2002). “En todos los casos, por tanto, las obras tienen una función ideológica- quieren comunicar determinadas ideas, conceptos o valores- y ocupan un lugar en el tejido social, lo que quiere decir que las funciones

del arte no son independientes de las condiciones sociales”. (Furió, 2000). Vemos, por tanto, que el arte no se puede ni debe entender de manera aislada, fuera de un marco social determinado, ya que forma parte de un entramado social concreto desempeñando en él distintas funciones. José Antonio Marina destaca una de estas posibles funciones sociales del arte en el siguiente fragmento perteneciente al capítulo titulado “El Arte, una Bella Metáfora” de su libro *Crónicas de la Ultramodernidad* (Anagrama, Barcelona, 2000) que ilumina desde su perspectiva filosófica la necesidad de volver a entender el arte como un mecanismo capaz de transformar o criticar una determinada situación social:

Crear es producir novedades eficaces y descubrir posibilidades en la realidad. La belleza es una de ellas, pero no la única, ni la más importante. Prefiero la “poética de la acción” al resto de todas las poéticas, porque no se limita a expresar artísticamente la realidad, sino que aspira a hacerla realmente bella. (...) No se trata de enaltecer la inventiva humana separándola de la realidad, sino integrándola en ella para transfigurarla. Estoy seguro de que el despliegue de una libertad creadora, capaz de venerar y de despreciar, clara en sus evaluaciones, valiente en sus compromisos, paciente en su aprendizaje, no reducida a una espontánea errática, ni empantanada en el limbo de las equivalencias, promoverá nuevos modos de ver la realidad. Rehabilitar la realidad es importante no solo desde el punto de vista estético sino desde el punto de vista ético. El arte es una vez más una hermosa parábola sobre la condición humana.

A lo que Marina aspira en estas palabras es a la vuelta al credo de la vanguardia histórica en la que el arte puede ser un elemento crucial para la transformación social. El nacimiento del arte moderno abarcaba tanto “un plano estético como político, y que resulta importante recuperar hoy, es decir, una imagen de unidad, ya perdida entre la

vanguardia política y la artística” (Huysen, 2002). Como vemos es tan estrecha la relación entre arte y sociedad que “las divisiones de los grandes estilos históricos en la esfera del arte y la literatura se corresponden con las principales divisiones en la historia de la sociedad” (Schapiro, 1988). Es, por tanto, necesario antes de hablar acerca de un aspecto artístico en cuestión enmarcarlo en la sociedad en la que se genera. Hacerlo en el caso de la Artes Escénicas es aún más interesante porque de ellas y en ellas emana la vida (cotidiana o no). Muchos han sido los casos a lo largo de la historia del arte escénico en que lo que se ponía sobre la escena no era más que el reflejo de lo que estaba ocurriendo en la sociedad. O por el contrario, la sociedad y sus peculiaridades llevaban a la escena hacia una “evasión consentida”, quedando sobre el escenario solamente la esencia espectacular de toda representación. Es necesario comprender el momento de la historia de la sociedad en la que un artista desarrolla su labor y el movimiento artístico que lo enmarca.

Modernidad y modernismo

Las grandes épocas históricas del arte, como la antigüedad, la edad media y la era moderna, son las mismas que las épocas de la historia económica; corresponden a grandes sistemas, como el feudalismo y el capitalismo. Cambios económicos y políticos importantes de estos sistemas está a menudo acompañados o seguidos de cambios en los centros de arte y sus estilos

(Schapiro, 1999).

“Durante decenios se ha venido aplicando, sin discusión, el concepto de ‘sociedad moderna’ a las formaciones sociales de la cuarta parte del mundo formada por los países nordoccidentales. Este concepto se basa en las diferencias entre dichas formaciones y las sociedades ‘tradicionales’. Pero sigue siendo sumamente difícil definir con exactitud las características específicas de las sociedades modernas, o determinar el momento histórico de su ruptura con las configuraciones sociales tradicionales” (Wagner, 1997). A pesar de ello, llamamos Modernidad a un nuevo orden social promovido por numerosos y profundos cambios económicos, políticos y culturales ocurridos durante los siglos XVIII, XIX y XX. Sin embargo, existen dudas de

si todos estos fenómenos acontecidos a lo largo de estos siglos constituyen un único proceso de transformación social o por el contrario, el transcurso del siglo XX ha hecho que la modernidad remita ante otro nuevo orden social, la postmodernidad; interesante debate que no es apropiado abordar aquí. Lo que está más consensuado es que “las formas de vida introducidas por la modernidad arrasaron de manera sin precedentes todas las modalidades tradicionales del orden social. Tanto en extensión como en intensidad, las transformaciones que ha acarreado la modernidad son más profundas que la mayoría de los tipos de cambio característicos de periodos anteriores”. (Giddens, 1990). Aunque hemos de reseñar que estas transformaciones no siempre han ocurrido en un mismo tiempo y a veces, en lugares lejanos. Sin embargo, las repercusiones han sido lentas, pero importantes en otros países del mundo distintos en los que se generaron. A grandes rasgos podemos decir que la Edad Moderna nace de la Revolución Francesa y Americana en el plano político; de la Revolución Industrial en el económico; del triunfo de la razón y la ciencia sobre la creencia y en consecuencia, sólo mediante el establecimiento de las instituciones modernas como bases de una nueva sociedad. Así “el proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistía en sus esfuerzos por desarrollar la ciencia objetiva, la moralidad y la ley universales, y el arte autónomo, de acuerdo con su lógica interna” (Habermas, 1981).

Junto a la idea de Habermas de un arte autónomo, independiente de las otras dos esferas, la ciencia y la moralidad, hemos de destacar que “la modernidad o proceso histórico de modernización, se presentó desde sus comienzos como el proceso emancipador de la sociedad, tanto desde la vertiente burguesa como desde su contraria, la crítica marxista” (Picó, 1988). Resumiendo y reproduciendo las palabras de Peter Wagner en su libro *Sociología de la Modernidad* (Herder, Barcelona, 1997), “el discurso de la modernidad se apoya, ante todo y sobre todo, en la idea de libertad y autonomía”. Estos dos aspectos son clave para entender los movimientos y múltiples estilos artísticos que se originaron con la modernidad. Como planteamos a continuación la idea de modernidad se encuentra íntimamente ligada al desarrollo del arte.

Al hablar de modernismo o arte moderno

y siempre teniendo en cuenta las limitaciones del etiquetado, nos estamos refiriendo al arte que aconteció en la primera mitad del siglo XX, junto a una serie de cambios sociales, políticos, económicos, filosóficos y científicos y cuyas raíces se encuentran más o menos a mediados del siglo XIX. Algunos autores catalogan de arte moderno desde el fauvismo hasta el posmodernismo. Nosotros sacamos de esta etiqueta al postmodernismo por creer que éste presenta diferencias importantes respecto del arte moderno.

La característica fundamental del modernismo es la destrucción de todas las reglas y convenciones artísticas. Más que destruirlas, el arte moderno personaliza la comunicación artística, elaborándola sin códigos establecidos con anterioridad, creando nuevos y emitiendo mensajes que desafían las reglas de la percepción y de la comunicación. “El modernismo no se contenta con la producción de variaciones estilísticas y temas inéditos, quiere romper la continuidad que nos liga al pasado, instituir obras absolutamente nuevas”. (Lypovetsky, 1986). En todas las artes se produce una fase de creación revolucionaria, de artistas en ruptura con sus predecesores. “Solo el artista moderno tiene la posibilidad de utilizar el arte para fines privados, de expresarse a través de un código estrictamente individual y, además, tener la expectativa de que los resultados puedan tener la máxima valoración social y cultural”. (Furió, 2000). En resumen “destruidas las reglas sobre las que el arte se había fundamentado, se trata de mirar al mundo con ojos nuevos y poner en tela de juicio todo lo que el arte había significado hasta ese momento”. (Picó, 1988). La manera que utilizaron las artes para expresarse fueron las vanguardias (o vanguardias históricas) que fueron movimientos artísticos explosivos, expansivos y trasgresores. “Dichos movimientos artísticos fueron deliberados, intencionados, dirigidos y programados desde el comienzo y estuvieron acompañados de declaraciones, manifiestos y una plétora de documentos” (Stangos, 2000) que proclamaban sus intenciones en todos los ámbitos de la sociedad.

La escena moderna

Los cambios acaecidos en las artes en general, afectaron de igual forma a las artes de la escena, con lo que el teatro y la danza sufrieron notables y profundos cambios. Nos centramos en este ensayo

en los albores del siglo XX, donde “nunca hasta este momento, la escena se había visto tan cambiada. Todo lo que había permanecido estancado durante siglos, de repente cambió” (Oliva y Torres Monreal, 1997). Es al contexto de las artes escénicas modernas donde queremos llegar para localizar algunas de las evidencias de contaminación mutua entre el teatro y la danza, que sufrieron en este momento de la historia, y después de siglos sin conexión aparente. Con ello pretendemos analizar cómo en el periodo de efervescencia social y cultural que constituyó la modernidad, comenzaron a mirarse la una a la otra, estableciendo lazos de unión que marcaron el rumbo y la evolución de las artes escénicas a partir de ese momento; y que medio siglo más tarde justificaría el nacimiento y la proliferación del teatro y la danza posmodernos. En el primer tercio del siglo XX, en cada una de las artes escénicas se inició una rebelión contra lo establecido. Siendo el resultado de dicho proceso una reinvenición de la herencia acumulada sobre la escena durante siglos.

En el caso del teatro, “la construcción de la escena moderna comenzó como una rebelión contra el teatro naturalista” (Sánchez, 1999b); el cual había alcanzado su perfección formal sobre la escena y ahogado en sus propias exigencias, propició nuevas líneas de investigación en la interpretación actoral, en la puesta en escena y en la independencia de ésta con respecto al texto dramático. “Pero, para que el teatro alcanzara plena autonomía, era preciso concebir la posibilidad de una creación escénica que no necesitara en absoluto de la obra del dramaturgo” (Sánchez, 1999b), como ocurre en la danza, en la que el resultado del acontecimiento escénico no depende de un libreto, y si lo hace, es sólo para enmarcar dicho acontecimiento y nunca para someterlo totalmente. El teatro también sintió la necesidad de fundar unas bases físicas en el trabajo interpretativo, que aún no se habían establecido en Occidente.

Por su lado la danza buscó nuevas formas de expresión rompiendo con los códigos dancísticos establecidos por las reglas clásicas. El resultado de esta búsqueda dio como resultado el nacimiento de la danza moderna. “La danza moderna es una forma de expresión corporal originada por la transposición que hace el bailarín, mediante una formulación personal, de un hecho, una idea, una sensación o un sentimiento” (Baril, 1987). Lo cual incurre direc-

tamente en la búsqueda dentro de la danza de unas bases dramáticas, similares a las utilizadas en el teatro, aunque algo más elementales.

De esta manera, ambas artes escénicas iniciaron un recorrido de rupturas y de nuevas búsquedas que favoreció una serie de influencias mutuas, que aún hoy en día se pueden observar sobre la escena. En este proceso es primordial conocer el trabajo de Vsevolod E. Meyerhold, ya que percibe que el Sistema de su maestro sostiene sólo parcialmente su trabajo como actor y se lanza en busca de herramientas que lo sostengan íntegramente. La base física de la interpretación es planteada por primera vez, al menos de forma intelectual.

Meyerhold

Vsevolod Emilievitch Meyerhold (1874-1940), actor, director de escena y hombre comprometido social y políticamente, se lanzó a la búsqueda de un estilo propio no ligado al naturalismo; lo que le llevó a plantearse el teatro desde un punto de vista totalmente diferente al que imperaba en su época y donde el trabajo corporal del actor adquirió una enorme importancia como base de la puesta en escena, constituyendo éste el punto de partida de su actividad creadora y revolucionaria.

Meyerhold defiende la construcción de un teatro total, denominando *escenología* a la ciencia de la escena que estudia la dramaturgia, la puesta en escena, la interpretación del actor, la escenografía; en definitiva, todos los elementos que contribuyen a la producción del espectáculo. “El teatro necesita al director para que “ordene”. Esta serie de dificultades que el actor experimenta en el escenario, exige la participación de un organizador que traiga la idea general, que cree la compleja partitura” (Hormigón, 1992). Muchos son los frentes del trabajo de Meyerhold para lograrlo: 1. desde el trabajo y la preparación del actor; 2. en las innovaciones en la dirección de escena; 3. en la búsqueda de una nueva estética; 4. desde la nueva forma de afrontar el texto dramático desde el ámbito del director; y 5. desde la persecución de unos fines sociales y políticos a través del teatro.

En el trabajo del actor, éste llega a ser considerado un obrero más, que utilizará las enormes posibilidades de su cuerpo. “El nuevo actor debe tener capacidad de excitación reflexiva, junto a una elevada preparación física. En definitiva, estudiar

la mecánica de su propio cuerpo, porque ése es su instrumento. El actor debe ser un virtuoso de su cuerpo” (Oliva y Torres, 1997). Estamos ante el nacimiento de la *Biomecánica*.

Las innovaciones en la dirección escénica vienen dadas principalmente por “los mecanismos escénicos que hizo crear expresamente para cada montaje y que debía erigirse en la metáfora central alrededor de la que giraban todos los demás elementos escénicos, incluido el actor” (Hidalgo, 2004); en la nueva relación del director con el actor; y en la creación de un nuevo movimiento escénico. “Su reflexión crítica sobre el movimiento escénico se materializa en la preparación de ejercicios o de pantomimas, elaborados a partir de la estructura de la comedia del arte con acompañamiento musical. Los desplazamientos de los actores diseñan complejas trayectorias en el suelo, como en una coreografía” (Picon-Vallin, 2005).

En la búsqueda de una estética diferente le lleva a nutrirse de movimientos como el simbolismo, el constructivismo y el futurismo; para después buscar de nuevo un realismo deformado que se centra en el detalle realista, donde lo cómico sustituye a lo trágico, y se acentúa el contraste para fundamentar la lucha entre la forma y el contenido. Estamos ante el uso escénico de lo *grotesco*. Meyerhold, sin visitar España, encontró en ésta recursos para fundamentar su nueva estética. “La naturaleza grotesca del teatro barroco impresionó a Meyerhold, un teatro que encajaba a la perfección con la noción de contraste que el director buscaba en todos los espectáculos” (Moreno, 2004).

La nueva forma de afrontar el texto dramático desde el ámbito del director propuesta por Meyerhold “se manifiesta en cada uno de sus actividades artísticas(...) desacralizar el carácter intocable del texto de un autor. Todo texto –clásico o moderno- es trabajado, cortado, analizado, añadido, recompuesto hasta obtener una nueva obra, muchas veces distinta del original, que cumple los requisitos que Meyerhold busca: posibilidades escénicas anti-naturalistas y contenidos revolucionarios” (Hormigón, 1992). En palabras del propio Meyerhold: “El texto del dramaturgo no debe, no tiene derecho a ir a parar directamente a las manos del actor. Entre la labor del dramaturgo y la labor del actor se requiere la labor preparatoria del director. Cuando recibo el texto de la obra debo convertirlo en la partitura

del director y solo después podré ofrecerlo al actor” (Meyerhold, 2004).

Por último, en la persecución de unos fines sociales y políticos a través del teatro, “Meyerhold no dudó en adoptar una postura combativa, dispuesto a defender la libertad de expresión e investigación, negándose a aceptar esa especie de dictadura en el arte” (Hormigón, 1992). Meyerhold une la revolución del teatro con la revolución social y ve en el “*Octubre Teatral*” la forma de llegar a ambas. El 8 de febrero de 1921 se publican los puntos fundamentales de lo que significa el octubre en las artes:

El Octubre de las Artes significa vencer la hipnosis de la pseudo tradición, tras la que se esconde la oposición a la nueva forma, una inercia dañina y a menudo la hostilidad frente a la construcción comunista.

El Octubre de las Artes significa contra la tendencia puramente educativa, que sitúa el proletario a merced de la ideología feudal y burguesa.

El Octubre de las Artes significa adoptar una actitud verdaderamente marxista con respecto al arte en el terreno de sus relaciones de producción.

El Octubre de las Artes significa buscar formas adecuadas al contenido volcánico de nuestro tiempo.

¡VIVA EL GRAN OCTUBRE DE LAS ARTES!
(Hormigón, 1992)

Todo el cuerpo participa de la acción

En 1886, Meyerhold ingresa en la Escuela Dramática Filarmónica de Moscú y conoce a Stanislavski “su director admirado” (Meyerhold, 1986). Después de dos años de formación en esa Escuela, entra a formar parte del Teatro Popular de Arte de Moscú –más tarde, Teatro de Arte de Moscú, TAM-, cuyos fundadores fueron Nemirovich-Danchenko y el propio Stanislavski. Durante cuatro temporadas trabaja Meyerhold como actor en dicha compañía bajo las órdenes del *Gran Maestro*. En 1902, deja la compañía porque “está en crisis e hipersensibilizado, pero le atrae, sobre todo, la idea de buscar nuevas vías en la creación teatral. Ni el ‘naturalismo’ de las puestas en escena, de Stanislavski, ni lo que Danchenko llamaba el contenido de la obra, mostrado a través del ‘realismo psicológico’, le convencen”

(Meyerhold, 1986). La crisis de Meyerhold es una reacción al sistema que el gran maestro enseñaba en sus escuelas y plasmaba en sus espectáculos. Éste será ese primer ‘Sistema Stanislavski’, prematuro e incompleto, que alumnos suyos ‘desertores’ van a propagar por numerosas escuelas y compañías teatrales de occidente. Lo que ocurrió durante prácticamente todo el siglo XX, vía Estados Unidos, y que va a contaminarlas de las carencias formales y de contenido que dicho Sistema tuvo hasta que el propio Stanislavski, influenciado sobre todo por E. B. Vajtangov, M. Chejov y el propio Meyerhold, lo concluyese en el ‘**Sistema de las acciones físicas**’. En palabras de José Luis Gómez en su presentación al libro “El último Stanislavski” de María Ósipovna Knébel, (Fundamentos, Madrid, 1996): “la fuerte prueba a que fue sometido el “Sistema” por sus grandes alumnos E. Vajtangov, V. Meyerhold y M. Chejov hizo revisar probablemente al gran maestro algunas de sus aproximaciones: y así surge al final de su vida el “Sistema de las acciones físicas”.

Meyerhold admira a Stanislavski, admira su trabajo, llega a ser uno de “sus alumnos más distinguidos”, trabaja durante cuatro años bajo su dirección en los escenarios rusos, pero como actor percibe que el sistema del maestro, desde aspectos formales y de contenidos, es incompleto. Además el estilo naturalista –herencia de los Meiningen- y el realismo psicológico –propuesto por Danchenko-, encorsetaba no sólo el trabajo del actor para plantear y desarrollar su personaje, sino prácticamente todos los ámbitos de la puesta en escena a niveles tanto dramáticos como estéticos, hasta llegar a la percepción que el espectador recibe de espectáculo. Meyerhold llega a escribir: “Mis principales enemigos llegarán a ser los Meiningen y como el TAM(...) había adoptado sus principios, estuve obligado, en mi lucha por nuevas formas escénicas a declararle también mi enemigo” (Meyerhold, 1986).

Su rebelión se inicia desde el ámbito actoral: “el teatro naturalista ve en la cara el principal medio de expresión del actor y abandona el resto...el teatro naturalista pide al actor una exposición acabada, precisa que no admite una interpretación alusiva (Meyerhold, 1986); la emoción sobrepasaba siempre al actor, hasta el extremo de que éste no podía responder de sus propios movimientos y de su propia voz; faltaba el control y el actor, naturalmente no podía garantizar el éxito o el fracaso

de su interpretación” (Hormigón, 1992); se rebela contra la forma escénica que adquieren los espectáculos: “el teatro naturalista transforma la escena en exposición de objetos de museo. El deseo a mostrar todo, cueste lo que cueste, el miedo al misterio, a lo inacabado transforma el teatro en una ilustración de las palabras del autor” (Meyerhold, 1986); y se rebela contra el impacto (en realidad el no-impacto) de dichos espectáculos en los espectadores: “El espectador posee la facultad de completar la alusión por su propia imaginación(...) El teatro naturalista parece privar al público de este poder soñar y completar la obra” (Meyerhold, 1986). Meyerhold se rebela contra su Maestro porque se siente aprisionado por un sistema y unas formas escénicas que lo ahogan. Critica el *Sistema Stanislavski*, el Naturalismo y el Realismo Psicológico, pero sobre todo, y lo más importante, lo conducen a buscar, encontrar y proponer una andanada de nuevas formas y contenidos actorales, escénicos y estéticos que los cuestiona a ellos y que a él le proporcionan la libertad -a todos los niveles: actoral, escénico, estético...- para desarrollar su poética teatral.

Stanislavski (su sistema actoral, Danchenko y el Naturalismo) es el motor de la reacción de Meyerhold contra el propio Stanislavski. También va a ser Stanislavski el motor de los primeros hallazgos estéticos de Meyerhold. En 1905 Stanislavski, tras el fracaso de Meyerhold con su Compañía del Drama Nuevo -donde dirige y actúa en espectáculos de estilo simbolista-, le ofrece dirigir el Teatro Estudio en Moscú porque “las formas actuales del arte dramático están superadas, el espectador exige unos procedimientos técnicos inédito. El Teatro de Arte ha alcanzado la virtuosidad en la representación natural de la vida han aparecido dramas que exigen una puesta en escena y una interpretación diferentes” (Meyerhold, 1986). Estas son las cuestiones que debe investigar el Teatro Estudio. Este proyecto le proporciona a Meyerhold el espacio con el que va establecer las bases para materializar su antinaturalismo. Conjuntamente con varios artistas plásticos, escritores, músicos, etc. establecen los principios de la Convención Consciente: “La idea de una ‘convención consciente’ como posibilidad de una dramaturgia antiaturalista” (Hormigón, 1992). En palabras del propio Meyerhold: “Entiendo por estilización no la reconstrucción exacta del estilo de una época o de un suceso, como lo hace la fotografía, sino que lo asocio a la idea de la con-

vención consciente, de generalización, de símbolo. Estilizar significa exteriorizar la síntesis interior de una época o de un acontecimiento con la ayuda de todos los medios de expresión posibles” (Meyerhold, 1986). El Teatro Estudio morirá antes de nacer, pero en él Meyerhold encuentra el camino con el que llevar a cabo su rebelión.

El simbolismo lo ayuda a reubicarse fuera del naturalismo y con él inicia su búsqueda. A través del inédito Teatro Estudio obtiene su primer hallazgo: la convención consciente. Lo cual le proporciona la apertura formal que va a ser la base de su trabajo, no sólo con los actores, sino a nivel escénico en general. Esta apertura formal obliga a establecer un contenido técnico y estético que soporten dicha forma. Meyerhold plantea una forma de actuar en la que la dicción, pero sobre todo el movimiento y el ritmo serán su base de trabajo y en donde la influencia de la pintura y sus formas de composición se hacen fundamentales. Para llevar a cabo esta propuesta en el teatro, sea de la época que sea, se necesitan actores que puedan llevarla a cabo. Para materializar estas formas de expresión es imprescindible una educación corporal, una educación física próxima al acróbata. Y al bailarín. En esta dirección plantea Meyerhold toda su investigación. Una interpretación antinaturalista, en la que la plástica constituye el dinamismo escénico. Para ello el actor tiene que ser reeducado. Ya no permanecerá encerrado dentro de su visceralidad, ni de su reviviscencia, sino que explotará corporalmente. El detonador ya no será la emoción, sino el intelecto. La forma da sentido al contenido.

El paso siguiente es el de preparar físicamente al nuevo actor. Una educación próxima al acróbata y al bailarín implica una compleja preparación técnica del actor, tanto a nivel físico como mental: “El actor debe adiestrar el material propio, es decir, el cuerpo, para que éste pueda ejecutar instantáneamente las órdenes recibidas desde el exterior (del autor y del director)” (Hormigón, 1992). Preparación como la de los actores de la Commedia de’l Arte, o el teatro japonés o el teatro chino. Meyerhold afirmaba al hablar de este nuevo actor que “este arte ignora la diferenciación de las funciones del actor; le quiere poseyendo una técnica universal, fundada en la maestría corporal total” (Meyerhold, 1986). Necesita un actor que baile y realice las piruetas corporales y escénicas que su puesta en escena an-

tinaturalista requiere. Para ello establece métodos para trabajar y preparar la memoria corporal del actor como “ejercicios en los que tenían importancia la gimnasia, la plástica y la acrobacia, desarrollaban en los alumnos el golpe preciso: aprendían a calcular sus movimientos, a hacerlos racionales y a coordinarlos con sus compañeros” (Meyerhold, 1986). El equilibrio, el control y conocimiento de todas las partes del cuerpo. El manejo del ritmo corporal y su manipulación. La posibilidad expresiva de las diferentes partes del cuerpo, por separado y en relación entre unas y otras. La agilidad. El entrenamiento del actor con su cuerpo presente y decidido en un tiempo y espacio concretos.

Trabajar el cuerpo significa que un logro conseguido te muestra otros no alcanzados, lo que impulsa a buscar más control y, por tanto, más hallazgos. Otro de los aspectos en los que incide es en la inteligencia. El actor, el bailarín tienen que racionalizar los procesos físicos de cada uno de sus movimientos, ya sean simples o complejos, para poder realizarlos. Meyerhold exigía la racionalización de cada movimiento de los actores. Esta actividad abre los horizontes mentales de quien trabaja esas disciplinas “ya que les enseñaban una serie de procedimientos que ayudaban a los futuros actores a moverse en el espacio escénico, más libremente y con mayor expresividad” (Meyerhold, 1986). Ya tiene esbozado el actor del futuro.

Meyerhold abre los ojos del teatro, escruta el pasado, la historia, y descubre la *Commedia dell'Arte*, a Calderón, a Shakespeare, entre otros. “El actor del nuevo teatro se constituirá un código de procedimientos técnicos que podrá deducir del estudio de los principios de interpretación de las grandes épocas teatrales” (Meyerhold, 1986);

mira a su alrededor y se encuentra con la Danza, con la Música. “El actor de Meyerhold canta, baila, posee la perfección en el lenguaje de los gestos y un cuerpo superiormente adiestrado; por último es un acróbata (...) las emociones, yo, las revelo en los movimientos plásticos (...) una plástica que no corresponde a las palabras (...) los movimientos plásticos del actor, que sea el principal medio de expresión del diálogo interior” (Meyerhold, 1986); Meyerhold mira, pero no mira de forma inocente, ni soberbia. Activa una mirada inteligente y aprehende aquello que puede enriquecerle, todo aquello que le pueda proporcionar nuevas posibilidades, nuevos espacios -escénicos, dramáticos, expresivos-, nuevos contenidos y nuevas formas con los que plasmar esos contenidos. Desde el concepto de la Biomecánica, Meyerhold proclama para el actor del presente y del futuro su postulado más importante y contundente a nivel actoral: todo el cuerpo participa de cada movimiento que ejecutemos, por pequeño que éste sea; al igual que el bailarín trabaja con todo su cuerpo en los movimientos más sutiles y aun pareciendo estático, todo el cuerpo sigue participando de la acción.

Sociedad y Arte se confunde en uno solo y, a veces, desgraciadamente lo uno puede acabar con lo otro. A pesar de los logros actorales, escénicos, teatrales, artísticos, culturales, sociales alcanzados por Meyerhold, en 1939 es apresado y en 1940 fusilado. Hasta 1955 no fue rehabilitado y hasta 1968 no se publican sus escritos en la URSS. Las cartas de Meyerhold prisionero denunciando las torturas que sufrió y bajo las cuales se había inculcado de los cargos por los que iba a ser procesado, así como las actas de sus últimas palabras y el veredicto que lo sentenciaba a muerte, no fueron desclasificados de los archivos de la KGB hasta 1988.

Referencias Bibliográficas

- BARIL, J. (1987). *La Danza Moderna*. Barcelona. Paidós.
- FURIÓ, V. (2000). *Sociología del Arte*. Madrid. Cátedra.
- GIDDENS, A. (1990). *Consecuencias de la Modernidad*. Madrid. Alianza.
- HABERMAS, J. (1981). *Modernidad versus postmodernidad*. En *Modernidad y postmodernidad*. PICÓ, J. (Comp.) (1988). Madrid. Alianza.
- HIDALGO CIUDAD, J.C. (2004). *Lugares de representación y cambios escenográficos en el teatro occidental del siglo XX*. En *Espacios Escénicos*. HIDALGO CIUDAD, J.A. (Coord.) (2004). Sevilla. Consejería de cultura. Junta de Andalucía.
- HORMIGON, J.A. (Ed.) (1992). *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid. ADES.
- HUYSEN, A. (1986-3ªed. 2002-). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmo-*

- dernismo. Buenos Aires. Adriana hidalgo.
- LIPOVETSKY, G.(1986-3ªedición 2002-).La Era del Vacío. Barcelona. Anagrama.
- MARINA, J.A. (2000), Crónicas de la Ultramodernidad. Barcelona. Anagrama.
- MEYERHOLD, V. (1971-5ªEd. 1986-). Teoría teatral. Madrid. Fundamentos.
- MEYERHOLD, V. (2004). “*El director, el material dramático y el actor*”. En ADE Teatro. Madrid. Nº 100: 199-203.
- MORENO, O. (2004). “*Meyerhold y la cultura española*”. En ADE Teatro. Madrid. Nº 102: 92-97.
- OLIVA, C. Y TORRES MONREAL, F.(1997). Historia Básica del Arte Escénico. Madrid. Cátedra.
- OSIPOVNA KNÉBEL, M.(1996). El último Stanislavsky. Madrid. Fundamentos.
- PICÓ, J. (Comp.)(1988). Modernidad y Posmodernidad. Madrid. Alianza.
- PICON-VALLIN, B. (1999). “*Los últimos días de Meyerhold*”. En *El Tonto del Pueblo Revista de Artes Escénicas*. Bolivia. Nº 3-4: 92-97.
- PICON-VALLIN, B. (2005). “*Reflexiones sobre la Biomecánica de Meyerhold*”. En ADE Teatro. Madrid. Nº 108: 148-155.
- SÁNCHEZ, J.A. (1999a). Dramaturgias de la Imagen. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- SÁNCHEZ, J.A.(1999b). La Escena Moderna. Madrid. AKAL.
- SCHAPIRO, M. (1999). Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte. Madrid. Tecnos.
- SCHAPIRO, M. (1988). El arte moderno. Madrid. Alianza forma.
- STANGOS, N. (coord.) (2000), Conceptos De Arte Modernos. Barcelona. Destino.
- WAGNER, P. (1997). Sociología de la modernidad. Barcelona. Herder.
- ZOLBERG, V.L. (2002). Sociología de las artes. Madrid. Fundación Autor.
-

26 Tesis Doctoral sobre el Flamenco

Cristina Andrés Alcalá

El pasado 2 de Febrero el gaditano Alfonso Vargas Macías hizo lectura de su tesis doctoral *“El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecánico y condición física”*.

Alfonso Vargas es licenciado en Educación Física, y combina la actividad investigadora con su

“... el alto nivel de exigencia física que requiere hace imprescindible la realización de una preparación física específica como complemento y mejora de su rendimiento.”

labor docente en secundaria. Es además, un entusiasta de baile flamenco, disciplina que ha practicado como alumno y que hizo despertar su curiosidad por investigar los aspectos relacionados con las condiciones físicas del bailarín y la estructuración de las clases y ensayos de manera que fuera posible optimizar estos “entrenamientos”. Desde hace seis años se lleva gestando este proyecto que dio a luz obteniendo sobresaliente *Cum laudem* por la Universidad de Cádiz.

Las conclusiones son, cuanto menos, sorprendentes. Tras filmar 17 bailes flamencos de distintos palos con una media de 6 minutos cada uno, Alfonso contabilizó cuántos zapateados (distinguiendo los diferentes zapateados) se realizan, llegando a la conclusión de que se hacen una media de 1400 zapateados por baile, con una frecuencia de 3.79 zapateados por segundo para los hombres y 4.23 para las mujeres.

Asimismo ha realizado un estudio de la condición física de 17 bailaoras/as de diferentes niveles, algunos procedentes de los cursos superiores de los Conservatorios de Andalucía, y todos con más de 6 años de experiencia bailando flamenco. De los resultados de las pruebas físicas y encuestas realizadas a los participantes, Vargas concluye que tanto la frecuencia cardiaca como el consumo máximo de oxígeno son superiores a los de cualquier otra danza y asimilables a los deportes de alto nivel, asimismo afirma

“... se hacen una media de 1400 zapateados por baile, con una frecuencia de 3.79 zapateados por segundo para los hombres y 4.23 para las mujeres.”

que el alto nivel de exigencia física que requiere hace imprescindible la realización de una preparación física específica como complemento y mejora de su rendimiento.

Además denuncia que la práctica del flamenco, con repetidos ejercicios de zapateado, provoca acortamiento de diferentes grupos musculares de los miembros inferiores así como dolores en la espalda rodillas y pies. Estos síntomas son consecuencias de los repetidos impactos del zapateado y la altura del tacón, así como por la falta de hábitos de calentamiento y estiramientos previos y seguidos a las clases, ensayos y actuaciones.

Estas son algunas conclusiones que se llevan a cabo tras la investigación, resultados que nos hace tomar conciencia de que la práctica del baile, tanto flamenco como extensible a cualquier otra danza, requiere un enorme esfuerzo físico que exige, como para los deportistas de alto nivel, un estudio de sus peculiaridades que optimicen las clases y ensayos diarios, evitando lesiones y alargando la carrera del profesional.

Cada vez son mayores las exigencias físicas en los espectáculos de danza, tanto de resistencia, fuerza, velocidad, flexibilidad articular,...etc. y este aumento no se correlaciona en la misma proporción con una mejora ostensible en el entrenamiento debido a una falta de estudios a nivel físicos y biomecánicos que ayuden a mejorar y entender la necesaria preparación física del bailar/a. Es por ello que investigaciones como la de Alfonso Vargas son tan importantes y transcendentales por cuanto abren

vías de conocimientos específicos, base para mejorar la práctica y entrenamiento de, en este caso, el baile flamenco.

Enlaces de interés*Ana Alises Castillo*

En esta sección esperamos recibir vuestros *links* favoritos sobre artes escénicas o cualquier otra materia relacionada con el currículo del Grado Superior. De esta forma todos podremos conocer sitios *web* interesantes para completar nuestra formación. Mientras llegan vuestras sugerencias, aquí tenéis unos enlaces para empezar a navegar:

<http://www.rad.org.uk/16radacab/index.htm>

Esta divertida página de la Real Academia de la Danza está diseñada especialmente para los niños. En ella pueden aprender terminología de Danza Clásica, sobre las partes del escenario, partes de la clase de danza o anatomía. Está en inglés.

www.artsedge.kennedy-center.org/marthagraham

Página web dedicada a Martha Graham, muy bien diseñada, en la que se incluyen

vídeos de sus coreografías con fichas sobre los argumentos, biografía, etc. En inglés.

<http://ares.cnice.mec.es/folclore/>

Página del cnice en la que se ofrece como recurso educativo para el profesor un viaje a través del flamenco y el folklore de la mano de su protagonista: MOS. En ella podemos escuchar los tipos de cantes y leer simultáneamente la partitura, componer una melodía con la guitarra, etc. Es muy completa y amena.

<http://www.lafura.com/entrada/esp/index2.htm>

Esta página me parece muy interesante de visitar por su espectacular diseño y su completísimo contenido. En especial recomiendo el análisis de la obra "La Metamorfosis": concepto, autores, escenografía, dramaturgia, vídeo y música. Imprescindible visitarla con sonido. Está en español, aunque también se puede visitar en chino.

