



HIDDEN
arts

Nº 3
2020

CELLIA BALBINA FERNÁNDEZ CONSUGRA

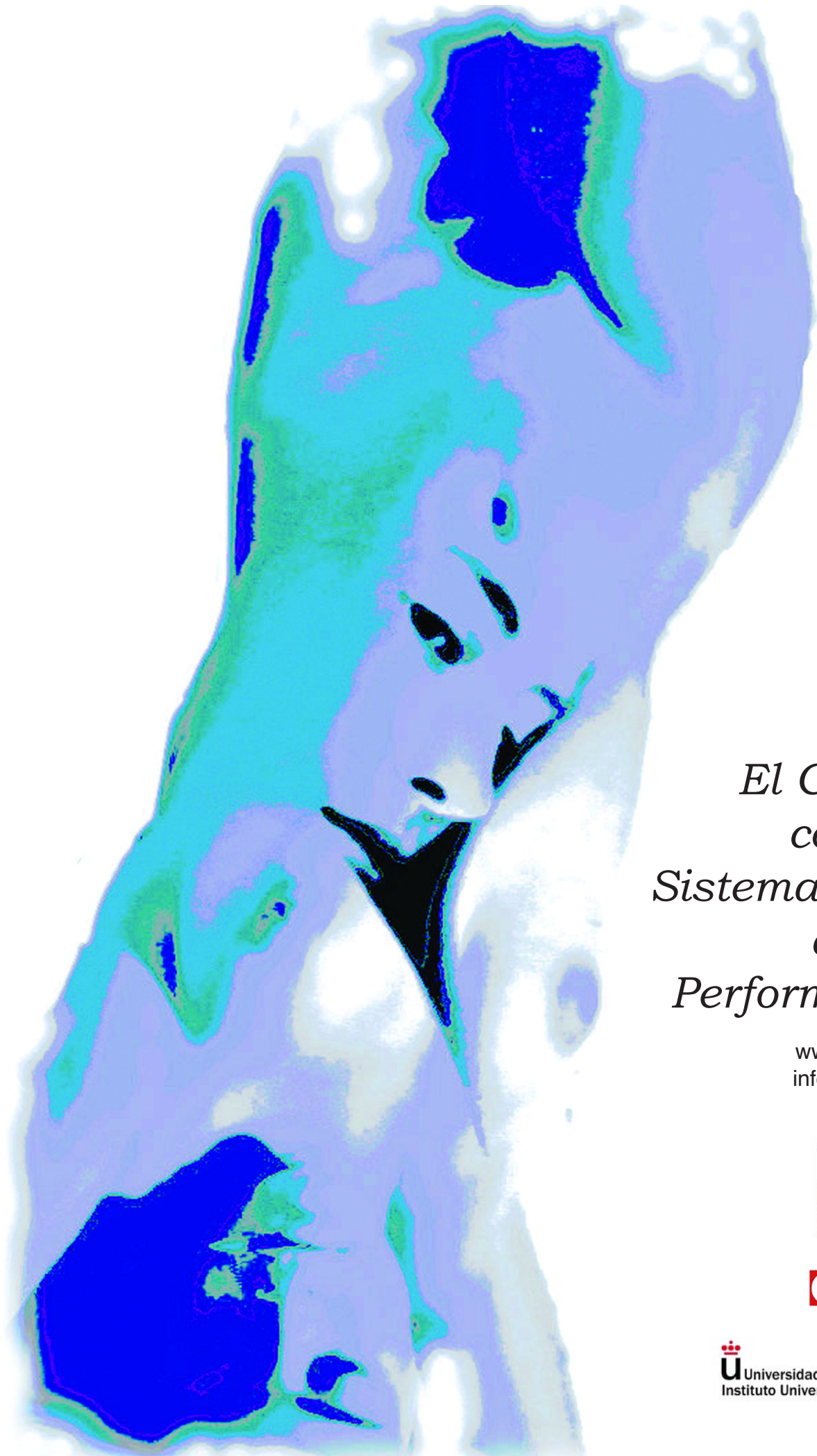
*El Cuerpo
como
Sistema Semiótico
del
Performance Art*

www.hiddenarts.es
info@hiddenarts.es

HIDDEN
arts

Cediciones
umbres

 Universidad Rey Juan Carlos
Instituto Universitario de Danza "Alicia Alonso"



	Página
CREACIÓN <u>Réquiem. Yoshua Cienfuegos</u>	1
<u>Del Alma y sus Imágenes. Celia B. Fernández Consuegra</u>	10
PERSONAJES <u>Aurora Bosch</u>	18
ARTÍCULOS <u>Rajastán. Patricia Passo</u>	21
<u>Busóiarás. Luis M. Llerena Díaz</u>	25
<u>¿Sabes que la Danza es el Mejor Alimento para el Cerebro y un Salvavidas para el Futuro de la Humanidad? Amador Cernuda</u>	27
<u>El Vestuario Escénico en el Siglo de Oro. Liuba G. Cid</u>	30
<u>Las Zapatillas Rojas. Ensayo Crítico. Alma Llerena</u>	34
<u>Antropología Pictocrítica. Eduardo Blázquez Mateos</u>	37

Directores >Alma Llerena Fernández y Víctor Manuel Barbera Hernández<
 Director Creativo >Celia B. Fernández Consuegra<
 Secretario Editorial y Webmaster >Víctor Manuel Barbera Hernández<
 Coordinador de Marketing y Comunicaciones >Leticia Pérez Cid<
 Página Web >www.hiddenarts.es<
 Correo de contacto >info@hiddenarts.es<
 ISSN: ISSN 2603-8749
 Depósito Legal: M-5647-2018

EDITORIAL

Con mucha alegría podemos completar el tercer número de Hidden Arts. Continuamos con nuestra línea de artículos orientados a temas no muy conocidos dentro del ámbito del arte. Hemos mantenido la estructura de la revista en tres segmentos; uno general de artículos de divulgación, otra sobre figuras destacadas del mundo y para finalizar un segmento sobre creación artística, para explorar los procesos creativos.

Esperamos que con este tercer número sigamos fomentando la pasión y la intriga por lo que desconocemos.

Alma Llerena
Directora

Creación Artística

Réquiem

Joshua Cienfuego

Después de casi treinta años dedicados a la creación y más de veinte liderando la compañía CienfuegosDanza se estrena el 6 de diciembre del 2019, en el Teatro Principal de Valencia, el espectáculo Réquiem. Como autor entiendo esta obra como un complicado poliedro irregular de múltiples caras. Han transcurrido más de cuatro años de investigación, diseño y elaboración hasta su presentación. Se ha ido arrastrado y configurando en el tiempo, coordinado con otros compromisos profesionales, sin dejar de ser en ningún momento alimentado y enriquecido de manera paciente. En todo este recorrido quiero destacar el valiosísimo compromiso y entrega de todo su equipo. Réquiem es un plato principal cocido a fuego lento, que de manera artesana se ha ido convirtiendo en una compleja filigrana.

La redacción de este artículo tiene la intención a desentrañar y compartir las bases sobre las que se ha desarrollado la obra, adentrándose en los diferentes puntos de referencia tanto bibliográficos como autobiográficos. No atiende a la metodología seguida en su elaboración práctica, sino que visibiliza los cimientos teóricos que han servido de soporte para el proceso creativo. Después de su estreno y de la posterior evaluación del resultado, estos planteamientos iniciales se observan reflejados, de manera más o menos evidente, en el espectáculo.

Réquiem ha sido un viaje desgarrador hacia verdades absolutas que modifican su textura y color dependiendo de los diferentes perfiles desde donde pueden ser apreciadas. El concepto de la muerte sitúa a la propuesta escénica en una ritualidad transcendente. Considero este espectáculo como la sucesión de diversos cuadros que contienen diferentes líneas narrativas, donde el espectador se posiciona frente a él de una manera activa. Se le invita a la elección de su propio hilo narrativo frente a una obra multidireccional llena de estímulos.

Uno de los soportes esenciales para la creación es la reconocida misa de difuntos del *Réquiem* de Mozart, estrenada de forma completa en Viena el 2 de enero de 1793. La obra musical se enmarca en lo que podemos agrupar como música sacra, la cual está destinada a honrar a Dios y a sus acciones, siendo una cariñosa despedida a todos aquellos que han dejado esta vida. Estas composiciones musicales se construyen sobre textos en latín para el uso litúrgico y ritual de la iglesia romana, inspirándose en escritos de la tradición judeocristiana. En el desarrollo del *Réquiem* de Mozart se realiza un juicio de Jesús como hombre, donde se alegan y se enjuician sus acciones en vida. Dios es el máximo juez que nos sitúa a la espera de su veredicto. Estos veredictos se proyectan en su extensión a los demás seres humanos en su intento de liberación hacia la recompensa de la inmortalidad; hacia el anhelado paraíso. Quiero recordar también que el *Réquiem* de Mozart es una obra literario-musical creada parcialmente por este autor. En realidad, es un híbrido que se completa, como la conocemos en la actualidad, por autores como Eybler, Freystädler, Stadler y Süßmayr (principalmente este último). Esta composición musical nos proporciona la construcción de la dramaturgia como estructura que le da orden, aunque alterando el significado e intención inicial que el autor/es imprimieron en ella.

En el Réquiem estrenado en CienfuegosDanza aparece reflejada iconografía e imágenes religiosas, además de personajes de una tradición cristiana. La totalidad de los personajes se agrupan en dos roles bien diferenciados: seres divinos y seres humanos. Los primeros como alegorías e iconos religiosos que encarnan personajes como: Dios, María Magdalena, Virgen y Ángel. Estos pertenecen a un olimpo que dicta los destinos de los seres humanos. Unos seres humanos enfrentados a un cuerpo terrenal y sujeto a las múltiples tribulaciones de la existencia. En esta jerarquía que posiciona a la divinidad como juez y verdugo, el ser humano se empodera posibilitando su capacidad de transcendencia. Ese lugar se sustenta desde la riqueza en la diversidad de sus identidades y desde una conciencia de unidad única e irreplicable.



Un posicionamiento que permite al individuo la permanencia en la memoria del colectivo como algo irreplicable e irremplazable. Esta interpretación vincula a cada ser humano como algo insustituible en el engranaje evolutivo de una comunidad global. Abierta esa probabilidad de permanencia del individuo en la memoria de sus congéneres, las divinidades sufren un deterioro que minimiza enormemente su protagonismo y verosimilitud. Hacen que aparezcan, en estos últimos, atributos o debilidades inicialmente humanas que igualan la relación entre ambos roles. Los dioses/as se hacen hombres o mujeres compartiendo destino y adversidades. Dos tipologías enfrentadas y cómplices que se complementan en su devenir en distorsiones de sentido y forma. Podemos observar como el personaje de Dios combate contra su deterioro material y cognitivo que le conduce a una posible finitud. Este personaje lucha con un ideario arcaico que no encuentra cabida en su relación actual con el ser humano. Un ser humano empoderado y embellecido en una renovada e idealizada imagen. Dios haya su redención al asumir la realidad humana como propia. Este personaje acaba planteando sus vínculos desde una carnalidad apasionada y gozosa haciéndole aterrizar en un mundo cambiante y sujeto a las doctrinas de lo aparente. En su mutis solo encuentra sosiego y continuidad en la marginalidad de un lugar acotado y alejado. Ya no posee la totalidad del espacio, ahora lo comparte encontrando un posible y nuevo acomodo. Para el ser humano la muerte es una compañera de camino, donde los dioses impotentes poco pueden decir o hacer. Desde el pensamiento nietzscheano Dios ha muerto. Nietzsche sitúa al hombre frente a la nada, frente al vacío que le presenta la muerte. Examinamos a dioses anteriormente idealizados en los cuales ya no nos vemos reflejados.

Para Mozart el momento de la muerte es la culminación de nuestra existencia. La recibe con alegría atribuyéndole un poder liberador. Este concepto se recoge igualmente en la obra escénica, pero desde una liberación no otorgada como obsequio tras el juicio evaluador de la vida, sino como un momento de apertura, de cambio o transformación. Se abre un espacio de habitabilidad incierta que evoca el recuerdo del individuo inmediatamente después de su ausencia. La obra se proyecta hacia un espacio lleno de luz desde una actitud positiva y optimista, dentro de lo trágico que puede ser el desenlace del ser humano. Se plantea un instrumento de reconciliación paciente y sereno desde la intensidad del eco transformador que tiene la propia muerte.

La danza es una proyección de la vida y a la vez es vida en presente. Transita entre lo material y corpóreo y lo intangible. Constantemente pierde su presente en lo efímero de su discurso gestual. Se vuelve recuerdo en el instante posterior a la acción y recupera tan solo su presente en la voluntad guiada de la memoria. Presente y futuro como vida y muerte se configuran como un ciclo insoluble y eterno. En esta dinámica de la danza se crea una coreografía que se habilita y habite como un vehículo facilitador para la celebración ritual. En ella el individuo no solo busca su supervivencia corpórea sino también su necesidad de permanencia en la memoria colectiva. Busca a través de sus acciones el recuerdo identificable de sus rasgos e identidad. El intérprete, con una intención de elevada transcendencia, transita en una existencia condicionada desde la experiencia enraizada y vulnerable de la materia. Busca transmitir la esencia que justifique y alimente lo más profundo de su presencia, en un existir siempre sujeto a la variabilidad y al riesgo. Muestra a un individuo en una constante toma de decisiones que van condicionando su camino antes de un irremediable y compartido destino. Con esto presente se articula una celebración danzada con aspiración trascendente desde verdades compartidas. En esta ceremonia la muerte nos anuncia y nos presenta sus verdades más terribles y violentas, aunque sigamos atentos a la belleza del efímero instante, a la fugacidad del gesto, al matiz aprendido o espontáneo, a lo irrepetible desde la conciencia... Bailamos en un estado de ininterrumpida desaparición. El intérprete, como el observador, se encuentran en ese viaje de dejar de estar y de no llegada, en una conciencia de presente huidizo e inalcanzable.

En *Réquiem* la danza se construye como herramienta para asirnos, para poder mantenernos, para soportar. Nos constituimos como una comunidad rebelde, inconformista y reveladora; tremendamente sensible pero igualmente resistente. Nos sumergimos en nosotros mismos y en el otro para descubrir una nueva mirada. Creamos un nuevo cristal por donde filtrar la realidad de un tiempo pasado, para proyectarnos desde un presente compartido en una lucha irreconciliable por seguir avanzando.

Réquiem se levanta como un renovado templo para la celebración. Sobre un nuevo orden posibilitamos un espacio para el ritual donde un estado de alerta sitúa a sus participantes en unos límites controvertidos. Un riesgo limítrofe a muchas patrias que por desconocidas no dejan de ser compartidas. Todo esto se sitúa y sucede como input catalizador hacia la acción comprometida del cuerpo. Una acción que para Artaud era fuente motora. Un lugar de peste como vehículo conductor que busca perturbar el equilibrio de nuestros sentidos. La danza se sucede como en una condena que impide la inmovilidad aun desde la detención. Algo indefinido pero real perturba cualquier aparente quietud. Se percibe un latir que mantiene una constante y

alterada dinámica que nos hace no detenernos hasta el último instante. Se danza sobre las tumbas, restituyendo la memoria de los que ya no están, de los que fueron o desaparecieron. Esta danza ritual se vuelve peligrosa cuando se adentra en terrenos de conflicto, con la necesidad de restituir una memoria débilmente apuntalada.

Primero deseo y después observo, en un resultado eternamente abierto, como se agitan los materiales y recursos escénicos que lo configuran. En Réquiem se siente y se muestra la quimera sobre una posible contención definida de la obra, cuando se reitera la imposibilidad de la obtención de una instantánea que pudiera recoger y resumir todo su contenido. Todo se hilvana desde un discurso nada explícito, pero intencionadamente articulado como un resorte revelador de aquellas voluntades o acciones veladas en el tiempo. Convocamos a sombras creadas por idearios perversos y manipuladores que maquillaron verdades bajo una multitud de intereses. Se nos vuelve necesario desenterrar aquellos rostros que todavía no han cerrado sus ojos. Los intérpretes se agitan agitando, cuestionando en todo momento lo observado. Estos son portavoces no solo de su historia sino también de mi biografía, de esos legados familiares que en algún momento obstaculizaron o silenciaron la narración de mi procedencia.

La muerte no espera, no hay tregua que retrase su llegada. Lo invisible se apodera de lo vivo en un guiño macabro a través de una danza donde el cuerpo se ha abandonado. Su entrega es la única salida; incluso hacia la salvación. La angustia trata de apoderarse de un hombre sin Dios que se aboca hacia el vacío. En la obra un recurso recurrente frente a esta angustia es la ironía que, como una irreverencia, construye una imagen de línea gruesa buscando el rasgo casi farsesco de la tragedia. Lo grotesco y absurdo, construido desde una sátira mordaz, nos lleva a reírnos de nosotros mismos aliviando el peso de la intransferible carga. Con todo ello se construyen cadenas de significado, en la composición de las imágenes, que se ríen entre dientes desde una transcendencia perturbadora. Se orquesta la intención de velar tras la máscara aquello que puede resultar terrible y aterrador.

En la obra, la muerte está en todo momento presente en su diálogo antagónico con la vida alterando todo a su paso. Surge como irrupción que violenta todos los ordenes. Se rompen todas las convenciones establecidas en un transcurrir ingenuamente asumido y normalizado. Aunque no queramos mirarla, la muerte llega arrancándonos de un mundo material que ella no tiene en cuenta. Solo nos queda pelear por ser más que materiales de escombros y alcanzar la categoría de ruina. Una ruina que nos proyecte, en el ejercicio evocador del observador/a, como esencia de forma mutable valedora de ser perdurable en el tiempo. El deterioro inevitable de nuestra carcasa vacía solo será habitado por las voluntades de los danzantes. Su recuerdo iluminará lo que no está, pero se percibe o adivina. Los intérpretes llenan los huecos y crean un hilo conductor que los une. Aportan de nuevo el fluir de los sentidos a los vacíos.

Se puede analizar una sociedad por su relación con la muerte. Observar y estudiar como crean y evolucionan sus ceremonias rituales respecto a sus dinámicas de desarrollo. Es a partir del S. XV cuando la muerte pasa a entenderse como la finitud del organismo en un camino hacia una meta más elevada y concluyente. Posteriormente, en la modernidad, se contradice esta idea exaltando al hombre en su relación con la razón. Se constituye en ese momento a la razón como el pilar donde asentar todo progreso.

En nuestro entorno actual la muerte deja de ser visible convirtiéndose en un tabú. Se empañan sus rasgos más visibles para que no afecte a nuestra cotidianidad. La enfermedad, la decadencia de la materia, se pone a resguardo en lugares asépticos como hospitales o residencias que la alejen de nosotros.



Este protocolo es el compromiso con un pensamiento moderno, que asumen la finitud como un recorrido incomodo e inconveniente en el funcionamiento dinámico y ágil de nuestra sociedad. Incluso la muestra o expresión libre del dolor o del duelo, se vuelve muy incomodo en nuestro mundo occidental. Después de la industrialización se origina un punto de inflexión que esteriliza nuestras conductas disfrazando o ocultando la enfermedad y sus consecuencias. Incluso se le llega a negar al enfermo su irremediable desenlace con la promesa de una curación segura, intentando ocultar todas esas transformaciones del organismo que incomodan al entorno. Con este motivo se aísla al enfermo apartándolo de su habitual o habituales lugares de residencia. En esta nueva ubicación se le mantiene en un estado de complacencia amable intentando eliminar toda desfiguración. Se trata de aliviar todo dolor medicalizando sus conductas. La muerte pasa de ser una pugna humana o religiosa para convertirse en una disfunción del organismo.

El ritual funerario hace de la muerte un acto social. El protocolo de estas ceremonias lo marcan los distintos perfiles e identidades sociales. La relación con los restos materiales se modifica según las creencias o comportamientos religiosos que ordenan sus diferentes registros. Estas maneras de proceder también están delimitadas por la jerarquía en el estatus social que ocupa el fenecido. La observación y anotación de todos estos datos son una fuente importantísima de análisis que nos posibilita tener resultados concluyentes sobre las diferentes sociedades. En su extensión toda esta información también tiene la capacidad de definir nuestro contexto actual.

La práctica ceremonial hace uso de gran cantidad de símbolos que no dejan de ser y aportar interpretaciones dentro de una idiosincrasia específica; abren una diversidad de lecturas dentro de un mismo marco de comprensión. En Réquiem la utilización del símbolo nos remite a una tradición judeocristiana, pero siempre desde una utilización abstracta y ambigua. Un surrealismo poético define las diferentes composiciones dentro de una estética muy depurada y onírica. Los referentes son manipulados atendiendo a una diversidad que se construye desde la analogía.

En el espectáculo, desde su ordenamiento ritual, presentamos y manejamos las huellas de los que no están, de las ausencias. Estas presencias se hacen visibles en el descubrimiento de sus propios restos en descomposición o en aquellos objetos donde han inscrito su impronta. Todas estas figuras u objetos densifican el ambiente en una evocación de las acciones que han determinado el fluir del tiempo. También podemos comprobar que las huellas están presentes aun desde su ausencia recordando a las sociedades celtíberas y su comportamiento con los fenecidos en combate. Recreamos como sus víctimas eran abandonadas a las voluntades de las aves carroñeras como forma de honrarles después del combate. Para ellos suponía el mejor modo de facilitarles la transición hacia la otra vida.

Considerando todos los elementos objetuales presentes en la obra, se plantea la puesta en escena como una instalación practicable parcialmente móvil y voluble. De ese modo se diseña y ordena. La manipulación de todos los objetos atiende a una práctica cargada de simbolismo dentro del ritual que posibilita el recorrido hacia a la transcendencia del individuo. El objeto es vehículo facilitador y referente de una memoria compartida. Puede ser personalizador o no, pero tiene el poder de unificar a toda una



comunidad por formar parte de ella y ser rasgo definitorio. Como ejemplo se puede observar la alineación de múltiples y diferentes pares zapatos. Estos se disponen casi de manera militar evocando una localización directa del poseedor/a del objeto. Están bañados como lienzos en blanco esperando las inscripciones que desvelen mas datos de sus dueños/as.

Los objetos que circulan e incluso tropiezan en su recorrido aportan desnudez, origen, crecimiento... y siempre ausencia, pérdida. Los contactos sus fugaces y siempre perecederos en una dinámica imparable hacia el vacío. Son objetos siempre esenciales y prácticos llenos de señales insustituibles e inocultables. Todo se configura como un gran cementerio de objetos que multiplican su valor y relevancia en la relación con el intérprete. Incluso son claves que se suman a los restos inmateriales y en su ordenación se configuran llenos de un sentido más universal.

Para Chiharu Shiota los objetos son como cuerpos que conservan sus huellas y que tienen su significación como contenedores de su memoria. Aunque esos objetos pierdan su funcionalidad original conservan su fuerte significado. En la configuración escénica de Réquiem los objetos dialogan con el espacio en unidades de sentido que modifican su jerarquía protagónica por alteraciones de posición, recorrido, ubicación... Se hilvanan en un difícil equilibrio. Los hilos o redes conductoras configuran una sólida unidad que se enraíza fuertemente a partir de cada uno de los intérpretes. El observador descubre un mundo propio con vínculos hacia lo colectivo en un contenedor de lo esencial y transferible. Todo se confunde y organiza desde una claridad luminosa, perturbadora e irónica. A través del objeto se retrata el

cuerpo y su memoria, sus referencias y anhelos, sus conflictos y verdades, sus pasos irremediables hacia un cierto futuro en la eventualidad de su presente. Dentro del artificio todo ha de ser real y perteneciente. Todo ha de estar vivo aún desde la pasividad de lo inerte. Todo contiene lo humano, lo identitario.

Pina Bausch elegía elementos reales para sus puestas en escena como tierra, agua, flores... todo se organiza de manera sacralizada para suspender ese instante en un lugar ilocalizable de manera tangible en el tiempo. Un lugar de materia efímera y sutil enraizada en la memoria colectiva. Ese *Café Müller* se convierte en lugar para la danza. Aparece para Pina después de observar y registrar todo el entorno desde su escondite. Ahora puede cerrar sus ojos para bailar, para traspasar esa realidad como si estuviera en el país de los muertos, de los que ya no son aun siendo. Un mundo real desde esa mirada interna con la ayuda del telón de sus párpados cerrados. Cegada sobre las tablas del escenario, protagoniza un viaje en conmemoración de aquellos que percibe a través de sus ruinas.

Los cuadros escénicos de *Réquiem* proyectan lugares ya transitados, utilizados con una intención práctica y funcional. Las lápidas que se asientan como una única, encierran lo invisible y visible de lo material, así como invitan a la reconstrucción y resurrección curiosa desde el ejercicio evocador de la memoria. Se descubren asociaciones que pueden ser vividas o recreadas desde los referentes, unificando en cualquiera de los casos a los presentes. Los sepulcros, más o menos improvisados, los interpretamos como acciones intencionadas inscritas en una semiótica. Desvelan una procedencia en el presente que se proyecta hacia el futuro. Atienden a ese punto donde el cadáver pasa a ser un muerto como una unidad única más allá de la materia.

El espacio para nuestro ritual dancístico es cotidiano y onírico; un lugar donde el paso del tiempo está presente envuelto en una dulce pero dura melancolía. Un tablero de ajedrez donde la memoria de las batallas perdura de forma obstinada, invitando a la revisión de un pasado más o menos cercano pero presente. Un templo donde ha estado y esta presente la vida como la muerte. Un lugar que parte, desde un cargado silencio, a la observación de una instantánea donde yacen los/as que fueron y que estarán presentes a partir de ahora. Como en esa ciudad vacía, que bajo los ojos e intención de Kantor, nos situaban en un espacio tangible donde se esconden al acecho multitud de sombras. Para nosotros se crea un lugar abierto a la danza, donde podemos observar las diferentes localizaciones que se hermanan para imprimir una unidad de sentido. Todo se define y proyecta desde esa mirada hacia lo interior, hacia lo oculto o escondido. Todo se desarrolla con una intención de traspasar, de visibilizar y dar luz a lo que no acaba de manifestarse pero que golpea las paredes de su encierro con una contundencia abrumadora.

En toda la obra *Réquiem* se plantea la lucha inherente al ser humano desde el mismo momento de su nacimiento. Esta no deja de ser otra que esa terquedad instintiva por mantenernos en pie ante una gravedad que nos conduce a la caída. Doris Humphrey nos habla constantemente de la acción gestual en caída y recuperación en un ciclo constante entre dos muertes. Un fluir entre acción y abandono ligado por la presencia de la muerte. Entre esta contraposición de sentidos evoluciona la vida en un constante juego de tensión y distensión dentro de este binomio temporal. La muerte como la vida nos relaciona con nosotros mismos y con la comunidad. Nos sitúa en relación con nuestro entorno en un ejercicio constante de interpretaciones y toma de decisiones. Todo esto provoca un intenso estado de escucha y alerta, aportando unas vivencias llenas de contradicciones que están constantemente presentes en la obra. Se provocan estados limítrofes que se resolverán desde la verdad del gesto hacia una acción liberadora. Esto conlleva toda una enorme energía motor en el desarrollo ritual de la acción escénica.

En *Réquiem* todo esta presente desde nosotros mismos. Una profunda introspección nos hace sabedores y nos capacita para ser vehículos movilizadores hacia nuevas respuestas e interpretaciones; o lo que es más agitado, hacia nuevos interrogantes. No hay otra manera de enfrentarse al gesto si no es desde un presente. Todo lo anterior solo es un andamiaje olvidado en el momento del ahora. La acción se dirige con una proyección de sentido e intención hacia el infinito desde las limitaciones medibles de la materia. El discurso gestual parte y concluye en un cuerpo pensante y sensible a la emoción,



sirviendo de cúmulo y filtro a infinitud de sensaciones. El intérprete se encuentra así mismo de manera sublimada en la autenticidad de la acción dentro de la convención escénica. Todo ello se vuelve irreplicable y viaja desde la verdad del presente hacia un portal ceremonial lleno de transcendencia.

Para Homero el alma era indisoluble del cuerpo que le sustentaba y en el momento del fallecimiento tenía que abandonar el organismo para no acabar encerrada en el cadáver. En ese momento crítico el alma se hacía visible de forma etérea a imagen del cuerpo que abandonaba. Platón apreciaba el alma como ente que nos definía. Como un cuerpo encerrado en el cuerpo vivo, siempre condicionado por este último y en lucha para no ser sometido a sus deseos o debilidades.

Alberto Giacometti interpreta el cadáver como una carcasa agujereada y vacía. Aparece en él un hueco abierto a la nada dejando visible el armazón que encerraba el contenido vivo. Estos restos son referencias violentas que nos remiten a esa llegada de la muerte rompiendo y

desocupando lo habitado. Aparece la fragmentación invitando al observador a una reconstrucción de lo mudo, de lo no presente. Se refleja lo perecedero en su putrefacción hacia la desaparición. Todo el conjunto es una gran colección de huellas que perturban de manera perversa los sentidos alterando la quietud y armonía. La materia desmembrada nos refleja la fragilidad de la existencia en recuerdo de acciones violentas sobre la imagen de un cuerpo completo. Esta desfragmentación aún expresa una mayor crueldad y angustia cuando el testimonio relata episodios o situaciones de enfrentamiento que conducen a la fatalidad. Se vislumbra entonces el desgarró o amputación que ha ocasionado esa segmentación aumentando desmesuradamente la brutalidad de las acciones.

En *Réquiem* se intentan alumbrar estos espacios nominativos y oscuros por la necesidad de reconstruir una historia fragmentada con la presencia de todos sus intervinientes. Se abandonaron los cuerpos de los que ya nunca más serían negando el derecho a ser nombrados. Se borró la agitación y el desorden que condujeron a los nuevos anónimos hacia su muerte. Incluso se ahogaron los duelos por acallar cualquier resonancia de lo sucedido. Todo el intento de enmudecer estos ecos no acaba de ser exitoso ya que aun se siguen escuchando golpear, desde el interior de los contenedores, a rebeldes que niegan su eterna extinción. Invitamos a unos y a otros. Todos con sus verdades cojas pero presentes en el relato.

La muerte se ha vuelto muy incomoda. El sufrimiento ha de restringirse a un núcleo muy reducido e íntimo para no generar ninguna molestia e inquietud en el entorno donde acontece. La presencia de las emociones ha de ser controlada y media para no violentar la armonía de la aparente y aletargada normalidad. El silencio es un valor cuando se habla de sufrimiento o angustia y la desesperación no es admisible en una existencia amable. Los muertos se vuelven molestos y son desterrados.

El final de la vida causa un doble impacto: el hecho en sí del fenecimiento y como se ha causado. Este último motivo, si es un hecho violento e injusto, atenta contar una sociedad que busca la protección de sus individuos. Solo se crea una memoria colectiva frente a sucesos que afectan traumáticamente a diferentes grupos sociales o comunidades enteras. En cualquier caso, no se podría aceptar el olvido frente a una violencia infringida en el pasado. Mantener vivo este recuerdo podría constituirse como una posible vacuna que nos proporcione inmunidad frente a la repetición de experiencias terribles. Esto pudiera crear una responsabilidad compartida produciendo una conciencia global. Sobre esta conciencia se establece la propuesta escénica de *Réquiem*. Se evocan a los desaparecidos con la necesidad de hacerlos visibles como valores que complementan nuestra existencia. Una cita necesaria en el centro de esas deudas pendientes aplazadas en un pasado nada lejano. Esa revisión, sin intención culpabilizadora, será referencia en la construcción de unos pilares de conocimiento que prenderán y serán sustento de un crecimiento más sólido y saludable.

Platón describía las aguas del río en la llanura del Lete donde las almas bebían y olvidaban. Perdían el recuerdo para caer en la oscuridad de la tierra después de haber sido atraídas por la corriente en la región del Hades.



La primera diosa de la memoria fue la griega Mnemósine, a la cual los artistas estaban capacitados a interrogar por la mediación de las Musas. Estos cumplían la función de preservar y mantener vivo lo esencial y verdadero repitiendo los gestos de las divinidades. Con este servicio refundaban el mundo sin estar sometidos al tiempo y salvaguardaban la presencia de los dioses preservando sus esencias para la posteridad.

En la Grecia antigua se creía que cuando el organismo fallecía el alma abandonaba el cadáver y se quedaba vagando. Era el momento de reproducir una estatua a imagen del fallecido para que esa alma errante encontrara un habitáculo donde seguir residiendo. De esta forma el muerto no desaparecía en el olvido. Una imagen vital y joven quedaba para siempre presente y su recuerdo se mantendría vivo. De esta manera la obra de arte cumplía la función de la memoria reconstruyendo el pasado para ilustrar el presente y el futuro. El objeto artístico resumía el poder de la diosa Mnemósine al contener el saber de lo que fue, es y será.

Las artes escénicas, como huellas efímeras, se inscriben a través de la importa del individuo en una medida y contexto espaciotemporal. Estas huellas perduran, de mayor o menor manera, en la experiencia compartida desde cualquiera de los roles intervinientes. Se mantienen como un recuerdo individual y colectivo hasta la desaparición de cada uno de sus participantes. Esta visión de las artes escénicas, y en concreto de la danza, sirve como esencia para la interpretación de uno mismo y del mundo.

Plantean muchas de las claves de nuestra existencia como seres humanos que, aunque no resuelven, nos posicionan en un plano cercano de análisis e introspección. Nos facilitan diferentes posicionamientos desplegando un abanico de posibles opciones o alternativas. A su vez, tienen la capacidad de realizar una inmersión en el pasado, con la intención de analizar mejor un presente que intenta su trascendencia dentro de las múltiples y probables variables.

La danza perdura como el instante o como una sucesión de instantes en la memoria. Un gesto que es irrepetible, pero que puede afrontarse desde el entendimiento de su intensidad en una repetición eterna. Dialoga con relación al espacio, un espacio que se diseña en la memoria y que fenece constantemente. Se vuelve real en su fugacidad y se expresa en sus relaciones. Estamos actuando desde el recuerdo en relación con un espacio que es afectado por los vínculos entre las formas y sus tensiones.

Cuando bailamos ejercemos constantemente la actividad de lo efímero; el gesto como la muerte se celebra por primera y última vez. Se intenta registrar un diseño de forma en relación con el espacio y el tiempo, pero, en definitiva, la notación solo está en su totalidad presente en el cuerpo y no puede recogerse sobre soporte alguno. La danza pertenece al presente. Solo perdura la esencia de ese momento en la memoria impresa en el cuerpo-intérprete, así como en el cuerpo-receptor. Esa expresión efímera de la danza se mantiene como un eco o dibujo borroso a través del tiempo sin dejar de existir estimables voluntades que intentan reproducir sus huellas.

Como seres humanos entramos en una profunda vinculación espaciotemporal en relación con nuestra propia mortalidad y la del entorno.

Tenemos presente el concepto de huella como resultado de cada una de nuestras acciones en un intento consciente o no de permanencia. Desde la acción artística manejamos unos sentidos proyectados de manera intencional. Parten de una voluntad movilizadora e incluso transformadora. En una acción fértil, la impronta del creador/a se propaga a través de sus obras como huellas-resultados, siendo actualizadas y personalizadas por cada uno de sus receptores/as. Estas renovaciones vuelven a nosotros creando un ciclo inagotable y eterno. Nada es concluyente en esta constante reverberación a no ser la finitud que provoca lo no perceptible o el olvido.

Por la influencia judeocristiana nuestro mundo occidental hace la lectura del tiempo de forma secuencial y horizontal. Nada se puede detener o repetir. Esto posiciona al ser humano en un vacío, donde no hay dios que le socorra, acarreándole una crisis de fe respecto a nuestra propia existencia. En Réquiem los personajes se enfrentan a esos conflictos buscando respuestas tranquilizadoras que jamás llegan. Reflejan en todo momento esta crisis que articula su eje de disidencia con relación a la inquietud frente a la muerte. Cuando se acallan las voces del combate, solo se escuchan agitarse los sepulcros solicitando el descanso. Exigen una luz que ilumine todas las sombras aspirando a inscribir sus nombres en la eternidad. En la obra nos encontramos los cuerpos en una cualidad segmentada; las imágenes parciales de una totalidad solo referida; los objetos que evocan las ausencias... narrativas intermitentes, dentro de una lógica apuntada, que solo se plantea posible su reconstrucción en un imaginario individualizado. Todos estos segmentos trasladan la huella de lo que ya no está presente acentuando lo compartido y efímero. Toma mucha presencia, por encima de lo objetual, el deterioro de lo físico. El cuerpo se vuelve alegoría como reflejo del itinerario e imagen de los irremediables cambios que el tiempo y el espacio imprimirán sobre él.

Vivimos en una sociedad que pone en valor la aceleración y lo inmediato con el intento de proyectándonos hacia un futuro donde perduremos. Buscamos estrategias que nos proporcionen un veloz ascenso hacia lo imperecedero, en un intento de huida hacia adelante escapando de la muerte. El ser humano siente la necesidad de dejar un legado que desde sus acciones originen huellas que lo hagan eternamente presente. A través de estos resultados el sujeto se vuelve indivisible de su herencia inscribiéndose dentro de esta matriz de significación. Esas huellas serán la proyección de nosotros mismos con relación a nuestro espacio tiempo; siendo rescatables en otras ubicaciones posteriores, pero siempre desde las variables o condicionantes de esa nueva localización. Nos podemos seguir materializando, pero desde la creación de nuevos perfiles sujetos a las lecturas de los nuevos interlocutores. Tendremos claro el origen motor, aunque ese vínculo corpóreo haya desaparecido. Las huellas se arrastran en el tiempo con una multiplicidad de signos, preservando la señal del pasado y permitiendo la variabilidad de significados hacia el futuro. En toda esta relación temporal, cuando nos enfrentamos a la percepción e interpretación de la huella en el presente, el individuo no está sino ejerciendo una reanimación de sentido. Canaliza en ese momento un nuevo orden implementando nuevas sinergias movilizadoras.

En el recorrido biológico de los seres vivos hay un tiempo más o menos acotado por las circunstancias o condicionantes de su crecimiento, que siempre está restringido por una temporalidad inamovible de su propio desarrollo. Por consiguiente, sus acciones o objetos perduran por encima de ellos como un legado portador de claves que activan el recuerdo y facilitan el ejercicio de la memoria histórica. Aportan vivencias o experiencias acaecidas en ese espacio temporal. Aparece en ese momento una colección objetual como testigo que señala una erosión y desvela el paso del tiempo con un empeño de permanencia. En este momento aparece el concepto de archivo.

Michel Foucault sostiene que el archivo es el mecanismo de "enuncialidad" a través del cual la cultura se proyecta respecto al pasado. Contempla la historia no como una narración de sucesos sino como el registro de unos enunciados que designan unos hechos que afirman su existencia. El archivo se convierte en un sistema de acumulación donde se contienen estos enunciados sin pertenecer a una narración lineal o a una aglomeración deforme.

La acumulación, los inventarios, la catalogación, las series... buscan hacer del material reservado y fragmentado un hecho físico y espacial. Se recupera con esto el arte de la memoria. Se reactivan los vínculos con el pasado redefiniendo nuestro presente. El archivo puede impulsarse por la necesidad de recoger y preservar la memoria y por la lucha contra la acción aniquiladora de la muerte que empuja al olvido.

En Réquiem se realiza un ejercicio de archivo que facilita a través de las imágenes u objetos la acción de la memoria facilitando el recuerdo individual y colectivo. No se realiza una narración lineal. El relato esta siempre guiado desde la abstracción y la multiplicidad de sentidos generando una inagotable fuente de significados. Los elementos intervinientes en la obra como la tierra, el agua, el metal, los huecos... se van solapando en su manipulación aportando multitud de posibles emplazamientos. Se consigue una búsqueda de opuestos que no pierden y acentúan una intencionada tensión espacial. Todos ellos se desenvuelven y articulan desde una práctica fragmentada configurando constantemente alteraciones de orden. Abren diferentes lecturas como unidades excluyentes y portadoras de significado o como núcleos contundentes de lógica y sentido en sus alteradas combinaciones o secuencias.

Desde una visión histórica, las dos guerras mundiales modificaron de manera radical nuestras sociedades. Estos conflictos nos imposibilitan no referenciarlos a un pasado que nos marco como individuos. A partir de entonces otros sucesos nos han posicionado en puntos de inflexión y reflexión respecto a la vulnerabilidad del ser humano. En muchas ocasiones nos hemos encontrado impotentes sin poder llegar a comprender los acontecimientos sufridos. La memoria se convierte en un recurso esencial de nuestras sociedades para construir su futuro sobre el cuestionamiento y el aprendizaje que aporta la experiencia. La presencia del camino andado nos facilita el trazado de nuestro futuro desde reconocidos sucesos e identidades. Todo esto construye una historia no lineal que recoge los hechos determinantes de lo vivido. Toda esa segmentación violenta suscita una ruptura en las dinámicas acostumbradas y asumidas dentro de una normalidad compartida y aparentemente inamovible. Estos espacios limítrofes aportan transformaciones esenciales en el devenir del ser humano como individuo social e interrelacionado.

Platón contaba que Sócrates argumentaba que algunos objetos personales, que estaban ligados a las personas queridas, tenían la capacidad de evocar al dueño cuando este estaba ausente. El objeto artístico como el objeto icónico de la reliquia revivían y daban presencia a las divinidades.

La propuesta escénica compone multitud de cuadros e imágenes. A través de la sucesión de las diferentes instantáneas, recoge multitud de información como un documento histórico desde un filtro evocador y verdadero, abierto a la reflexión y la crítica. Retrata la muerte desde una enorme variabilidad de ángulos e interpretaciones en un ejercicio liberador y sereno, archivando segmentadamente el transcurrir histórico. Se puede adivinar en esas capturas la mella que deja el paso del tiempo en lo retratado, sin amplificar en ningún momento el drama o lo evidentemente trágico.

En la descomposición, en la fragmentación de la ruina aún se preserva la impronta en plenitud de aquel hecho u objeto intacto. Para María Zambrano la ruina era como un templo donde se consigue una máxima representatividad que tiene el poder de conmovernos. Transciende entonces por la mano de la ruina el tiempo histórico por encima del tiempo biológico, manteniendo una memoria en reconstrucción a través de esa huella que contiene la ausencia. Toca entonces diferenciar entre lo que es ruina o escombro, muerto o cadáver: los segundos no mantienen la impronta del individuo siendo solo residuos sin imagen. Como ruinas de nosotros mismos, en Réquiem nos ponemos en juicio con una voluntad evaluadora de nuestras creencias y comportamientos, sin diseñar ningún perfil justo o conveniente. Sin veredictos aportamos información sobre posibles posicionamientos abiertos a la reformulación

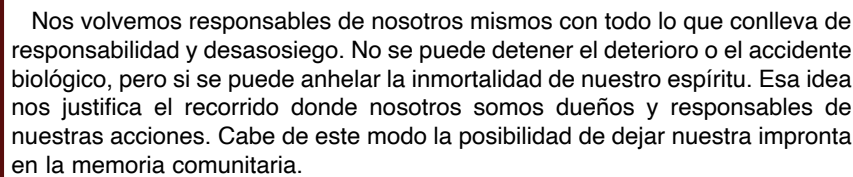
Para Christian Boltanski la muerte es un interrogante que le sirve como motor para elaborar su obra. Su trabajo recoge la fugacidad del individuo a través de la fragmentación de sus huellas en una elaboración de archivo. De ese mismo modo Réquiem activa la memoria en un entrenamiento de fondo y resistencia. Vamos organizando la cosicidad objetual de forma aparentemente aleatoria, pero desde un diseño muy formalizado que va desarrollando una dramaturgia espacial llena de sentido práctico e intencionado. Se construye como una instalación voluble y orgánica dentro del artificio escénico en una ritualidad siempre presente. Se pudieran definir por momentos como espacios documentales sin acabar de revelar o afirmar identidades o localizaciones concretas. Todo se puede enmarcar dentro de una serenidad poco tranquilizadora por la percepción de un latente conflicto. Se plantea una propuesta que recoja una memoria tanto individual como colectiva para alcanzar una comunicación más globalizadora. La memoria personal en relación con una memoria colectiva forma parte de un mismo ideario colaborativo para la creación de un legado común. Sustentar la memoria frágil e individual en una conexión más amplia con la comunidad a la que se pertenece. He de destacar la importancia y relevancia de lo único y autentico del individuo sin delimitar ni concretar un perfil resultante e idóneo.

Réquiem contiene multitud de referencias autobiográficas que facilitan o elaboran puentes hacia lo colectivo, en un intento de reforzar una línea de pensamiento que escapa constantemente de la uniformidad de ideas, o de doctrinas alineadoras. La visión del otro acaba de completar la propia siendo reflejo de todo aquello que habita en uno mismo y a la vez en todos nosotros. En ese conocimiento conjunto se intenta incluso leer lo ilegible. Visibilizar aquello que permaneció emparedado en lugares o espacios de ignorancia o detrás de miedos paralizadores. Todos estamos presentes en esa memoria íntima y personal perteneciendo a barbaries compartidas. Llenos de contradicciones luchamos desde un frente en esa batalla perdida de antemano frente a la muerte. Desde allí solicitamos constantemente prorroga de vida. Cuando las conseguimos percibimos ese alivio que nos imprime nuevas posibilidades para la acción.

El ser humano toma conciencia de su finitud y se opone a la muerte como un paso hacia la nada. Cuando le invade la desesperación, la esperanza de transcendencia le alivia y justifica el sentido de una vida condicionada por ese irremediable desenlace. Se intenta desde la antigüedad entender y dar explicación a todos esos fenómenos naturales que alteran constantemente nuestro recorrido y que posteriormente son, o intentan ser, aclarados por la ciencia. Se van dando luz a todos esos fenómenos, a través de la práctica empírica, con estudios que aportan explicaciones extensamente argumentadas desde la razón. Los mitos desaparecen abriendo las puertas a la filosofía.

En la filosofía griega la transcendencia estaba satisfecha por la unión de lo universal con la razón y la inteligencia del hombre. Sócrates niega la inmortalidad en favor de la universalidad. La razón adquiere un lugar protagónico y ayudada por el ateísmo diluye todo tipo de magia favoreciendo a la filosofía. En ese momento la filosofía pudo enfrentarse a la muerte y con el deseo de escaparse de ella, buscó la transcendencia por la vía de la universalidad. La muerte del organismo no afecta a lo universal.

Lo racional se va apoderando y dando sentido a las cosas, pero sin llegar a dar respuesta concluyente a las grandes preguntas como la de la muerte. Esta angustia perdura en nosotros. La salvación surge en la búsqueda de transcendencia, aunque esta ya no puede estar sustentada desde esas figuras de dioses que dictan nuestro sino en un juicio constante sobre nuestras acciones.



Réquiem, como toda obra de arte, pretende transcender en el tiempo desde la conciencia de lo fugaz y efímero que es inherente a la propuesta escénica y en concreto a la danza. Todo es posible, aunque menos probable en una sociedad de consumo donde se valora más la fugacidad que lo verdadero. La obra de arte cumpla con una eternidad esquiva que parece rápidamente en la frágil memoria del interlocutor.

Con todo lo acontecido y recogido en un trabajo de investigación y archivo, se presenta un espectáculo multidisciplinar donde el discurso gestual y la imagen parten como protagonistas. Todo se elabora desde la abstracción dentro de un surrealismo poético. Es un espectáculo que habla de la muerte. La muerte como olvido, la muerte como luz, como sufrimiento, duelo, pérdida, celebración, recuerdo, liberación, alivio.... Una lectura desde lo irremediable de nuestra existencia que condiciona y delimita nuestra vida dando sentido a la misma. Se muestra y se celebra la muerte como un ritual, sin dramas ni exaltaciones, con unos intérpretes entregados a la catarsis del rito. La entrega voluntaria de cada uno de ellos les desgarran mostrando sus diferentes y ricas identidades dentro de la unidad y discurso de la obra. Un entorno de dioses mortales y de individuos irremediamente perecederos.

Réquiem surge desde la vida, una vida diseñada para obviar lo frágil de la existencia. Ese posicionamiento vital nos hace recibir más fuerte el impacto cuando descubrimos la línea tan quebradiza entre el estar y el desaparecer. La muerte sin pausa y siempre presente. Ese impacto que rompe rutinas o hábitos sin permiso y que se posiciona de manera radical e innegociable. Nos libera de un duelo negado y un sufrimiento ahogado en contra de posicionamientos racionales que se imponen como muestra de una civilización evolucionada.

Réquiem se constituye y vive desde una diversidad donde el riesgo y el límite juegan y se retroalimentan como complemento perfecto. Un espectáculo con sombras, pero nada sombrío, con peso, pero nada pesado. Un espectáculo donde la luz de la vida está muy presente. Una búsqueda de caminos y un punto de vista antes de la última posada. La MUERTE.

Se levanta parcialmente el telón. En ese momento, antes de la celebración, el templo se queda en silencio. Se hace el silencio antes del grito, después...



Creación Artística

Del Alma y sus Imágenes

Celia B. Fernández Consuegra

Teoría de las Ideas de Platón (Fedón)

Las Ideas son “Esencias”, es decir, “aquello por lo que una cosa concreta es lo que es”. Por ejemplo: La Idea de belleza es la belleza en sí, pero también aquello por lo que las cosas son bellas.

Las Ideas existen separadas de las cosas particulares.

Son conceptos o representaciones mentales, entidades que poseen existencia real e independiente, algo que existe como una realidad trascendente a las cosas.

Existencia de dos mundos separados y distintos: el mundo visible de los objetos que nos rodean y el mundo inteligible de las Ideas. El mundo verdaderamente real es el mundo inteligible, donde cada Idea tiene existencia por sí misma y es una sustancia.

Cada Idea es única, eterna e inmutable.

Son incorpóreas, y no pueden ser captadas como cualquier otra cosa sensible, sino conocidas solamente por la inteligencia.

Las cosas concretas, por el contrario, son múltiples, temporales y mutables. Las cosas participan de las Ideas o las imitan. Y las Ideas están, de alguna manera, presentes en las cosas.

Las Ideas son causa de las cosas, no porque las produzcan, sino porque constituyen su verdadera esencia.

Los intermediarios entre estos dos mundos son el alma y las entidades matemáticas.

¿Cómo podemos conocer las Ideas, si pertenecen a otro mundo distinto del nuestro, el Mundo Inteligible? La teoría platónica del conocimiento se basará en tres supuestos:

- 1°. Las cosas imitan o participan de las Ideas;
- 2°. El alma es una realidad intermedia entre las cosas y las Ideas;
- 3°. Las Ideas están en comunicación entre sí.

El Alma según Platón (Fedón)

No adquirimos las Ideas por la razón, ni son el resultado de pensamientos o reflexiones. Platón dice que el alma ya tenía esos conocimientos desde siempre, por haberlas contemplado en períodos anteriores a nuestra existencia, puesto que el alma preexistió, junto a los dioses, en el Olimpo.

Como el alma está encerrada en un cuerpo material y en contacto con realidades materiales espaciotemporales, sólo puede tener recuerdos de las Ideas que en su momento contempló directamente. Cuando vemos objetos concretos, esos objetos nos evocan la Idea correspondiente que conocimos en la eternidad.

Platón nos explica que el alma tiene absoluta prioridad sobre el cuerpo y que éste es la cárcel del alma.

El cuerpo es un lastre negativo para el alma, pues le crea necesidades, enfermedades, deseos, temores, pasiones, que obstaculizan la búsqueda de la verdad.

El alma se debe liberar del cuerpo para poder acceder a la contemplación de las Ideas.

Inmortalidad del alma. Platón nos expone que después de la muerte, el alma permanece peregrina años, encarnándose sucesivamente en diferentes cuerpos y eligiendo su destino.



Del alma y sus imágenes.

Mirar, mirar activamente y con ello de repente, ver. Esto puede constituir una experiencia única. De repente un objeto, un paisaje, un detalle, la mano de una mujer, adquiere un nuevo significado, una nueva dimensión, aparece diferente dentro de su entorno para aquel que lo observa.

Observar, mirar continua e incesantemente con ojos inocentes, abre nuevos mundos. Mundos que aparecen como si de nuevas realidades se tratara, y nos impresionan de manera parecida a un niño que las descubre por vez primera. Esta extrañeza y este dejarse encantar, son el inicio de toda obra creativa. Uno puede explicar con sencillez lo que ve, pero también puede valerse de la poesía, de la pintura, de la fotografía.

La fotografía como lenguaje visual, puede expresar las cosas más sencillas y corrientes. Puede plasmar los acontecimientos cotidianos, de la misma manera que son narrados en un diario. Pero también, la fotografía puede emplearse para expresar lo que le atrae a uno, lo que se quiere comunicar al mundo, lo que nos impresiona, lo que nos produce amor.

Entonces es necesario buscar el camino para expresar lo que se quiere, dándole la forma debida. Hay que entrenar el ojo y la sensibilidad para llegar a descubrir, que se pueden ver de otro modo las pequeñas cosas habituales, y con ello darles una nueva dimensión. El lenguaje fotográfico en realidad es claro y sencillo, no se pierde en lo accesorio, ni intenta influir en la claridad de nuestra imaginación plástica y su transformación en imagen.

En comparación con la pintura, las posibilidades expresivas de la fotografía convencional son limitadas. El pintor depende poco de una situación dada y de los objetos que va a representar, ya que puede plasmar su fantasía en ámbitos más amplios, puede modificar la realidad eligiendo los colores a su gusto, incluso puede pintar una imagen del pasado, o una imagen abstracta, no figurativa.

Sin embargo, en la fotografía, es el motivo tratado, lo que, en términos generales, dicta la situación que se plasma en la imagen. El objetivo de la cámara capta de la manera más prosaica lo que aparece en el visor y, además, dependemos total y completamente de la luz, ya que la fotografía escribe con la luz.

El fotógrafo ha de elegir el momento más adecuado para plasmar la imagen, y la iluminación más acorde con sus propósitos. Entre las muchas posibilidades que se le ofrecen, puede elegir y desarrollar por entero su creatividad. El fotógrafo y su cámara forman una unidad indisoluble, para que su sensibilidad pueda ser trasladada al disparador de la cámara mediante el tacto de sus dedos, y poder exponer su propia visión del mundo.

¿Y no es acaso este mirar y mirar continua e incesantemente para al final ver, la necesidad del fotógrafo de plasmar en sus imágenes la Esencia de las cosas, el alma de las cosas? Sin lugar a duda la respuesta a esta pregunta es afirmativa.

Un buen fotógrafo desea que sus imágenes expresen algo inefable que está más allá de la percepción sensorial. Es la necesidad de captar lo divino, lo inmutable en cada cosa que compone nuestra realidad; captar la belleza absoluta de una puesta de sol, o el cambio de las hojas en otoño; reflejar en las imágenes la pureza absoluta que refleja una flor que crece en el campo, la sonrisa de un niño; componer una imagen en base a la verdad absoluta, palpito de la vida del alma divina, en el vaivén continuo de las olas del mar, en el abrazo de una madre a su hijo, en la acción de dos bocas al besarse.

La realidad que nos rodea está permeada del conjunto de las Esencias invisibles, del alma inmortal del Dios creador, capaz de ser captado con el lenguaje fotográfico, por la sencillez y simplicidad de sus recursos; sencillez y simplicidad de las Esencias y del alma que les da vida, sencillez y simplicidad de la luz, como alma y Esencia, a través de la cual se escribe la imagen.

¿Y no existe de igual manera, la necesidad del fotógrafo de expresarse a sí mismo, imprimiéndole a esa realidad que mira continua e incesantemente, la marca de su alma?

¿No tiene el fotógrafo la necesidad de utilizar todo lo que lo rodea para crear imágenes que sean capaces de establecer una conversación entre su alma, y las almas de los espectadores que ven esas imágenes?

El alma del fotógrafo en su necesidad de expresarse y comunicarse con todo lo creado puede ser capaz de construir imágenes alterando la realidad que le rodea, creando otras dimensiones perceptivas, a través de los recursos técnicos con que cuenta la fotografía, y, además, imprimiéndole a la cámara en el acto de disparar, su sensibilidad absoluta, su deseo absoluto, su absoluta alegría, o su absoluta tristeza. La obra que nace del alma de cualquier fotógrafo, de cualquier artista, necesariamente provocará en el alma del espectador una emoción que será reflejo de la vida interior, del mundo interior de ese fotógrafo, de ese artista. Cualquier obra visual esta llena del misterio de la vida y del alma del artista, llena del misterio de sus fuerzas psíquicas, y de sus sentimientos.

Dentro de cada artista, dentro de cada ser humano hay un viajero silencioso que va al encuentro de lo sagrado, al encuentro de la Esencia absoluta, que es Belleza absoluta, Amor absoluto.

Las buenas fotografías no reproducen la realidad con exactitud, sino que la interpretan. Elaborar una imagen no consiste en aplicar una norma, adaptarse a una moda, pensar en la remuneración económica que se obtendrá con ella, o la posibilidad de éxito y fama. En todo momento hay que tener en cuenta las

fuerzas espirituales con las que cuenta el fotógrafo o el artista para concebir la obra. Y estas fuerzas espirituales lo llevarán sin duda a la utilización de un medio representacional a través del cual pueda crear las formas necesarias para establecer su estilo, su lenguaje. Profunda tiene que ser la reflexión del fotógrafo para saber con exactitud, lo que quiere decir, rechazando, reforzando o disimulando determinadas partes de la imagen, dándole al tema principal un lenguaje visual propio.



Kandinsky, en su libro “De lo Espiritual en el Arte” nos dice: “En primer lugar, el artista ha de intentar transformar la situación reconociendo su deber frente al arte y frente a sí mismo, y considerarse no como señor de la situación sino como servidor de designios más altos cuyos deberes son precisos, grandes y sagrados. El artista debe educarse y ahondar en su propia alma, cuidarla y desarrollarla para que su talento externo tenga algo que vestir y no sea como el guante perdido de una mano desconocida, un simulacro de mano, sin sentido y vacía”.

¿Y no es esta reflexión profunda a la que se tiene que someter todo artista, rechazando las cosas puramente materiales? ¿No es la actitud del artista planteado por Kandinsky, la misma actitud que Platón indica que debe tener un filósofo?

El artista, al igual que el filósofo se ocupa del alma, la purifica para conocer la verdad de su ser como creador, la esencia de la vida que intenta reflejar en su obra. El artista no teme a la muerte; el artista dejará una obra que tiene vida propia, personalidad propia, y que es el fiel reflejo de su alma inmortal.

Todo puede cambiar en nuestro desmoronado mundo excepto el corazón con su esperanza, el amor del hombre, y su esfuerzo por conocer la divinidad.

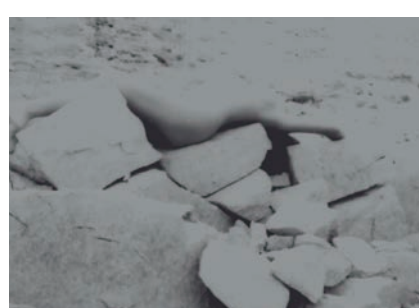
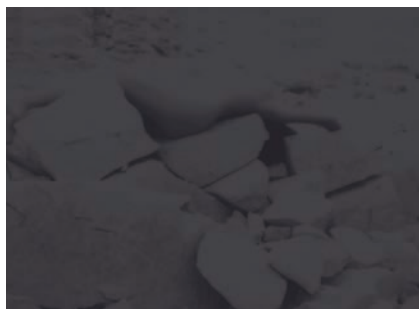
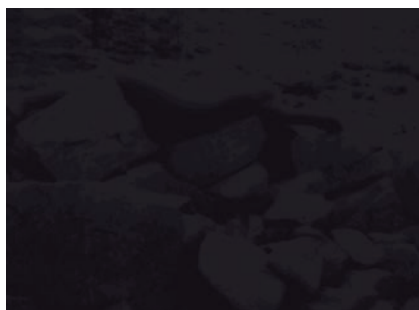
Todo artista visual da a luz un universo nuevo, en el que las cosas más vulgares, aparecen como no habían sido antes percibidas; encuentra forma para la estructura incorpórea de aquello que ha sentido. Muchos son los artistas visuales que utilizan el cuerpo desnudo como medio representacional de su obra; y es que el desnudo además de ser un símbolo del impulso humano, un símbolo de la vida creadora, un soporte del pensamiento puede representar el alma, y esto, es lo que representa para mí el desnudo femenino, con los cuales le he dado forma a mis imágenes. Una paradoja frente a la filosofía platónica, una realidad simbólica y estructural frente a mi necesidad de comunicación creativa mediante la fotografía. Siendo el cuerpo el ejemplo más completo de la transmutación de la materia en forma, es también el ejemplo más completo de la vida de la Esencia que lo anima. El desnudo puede significar la Esencia de la vida en sí misma y la naturaleza, la Esencia del conocimiento, la Esencia del recuerdo. La mujer, como representación del inconsciente, de lo invisible, de la Esencia perfecta que anima las formas. No sin razón Rubens nos dice: “la desnudez es obra de Dios; la fuente del placer puro nunca puede mancharse”.

También el desnudo tiene una forma ambivalente, una emoción equívoca cuando se contempla en los pares de contrarios pureza –lujuria, inocencia – exhibición. ¿Y no está presente aquí el concepto platónico de todo lo que tiene un contrario nace de ese contrario?

Juan Eduardo Cirlot, en su Diccionario de Símbolos define el concepto de espacio, como una región intermedia entre el cosmos y el caos. Como ámbito de todas las posibilidades es caótico, como lugar de las formas y de las construcciones es cósmico. Estas definiciones me llevaron a pensar que una imagen fotográfica, representaba un momento de la existencia en el espacio – tiempo cósmico al ritmo de no-manifestación / manifestación / no-manifestación, como ciclos de la vida, y creación de una dimensión perceptual, donde pudiera acercarme a las formas desde otras perspectivas: realidades menos densas, simultaneidad en el tiempo dentro del mismo espacio, transformar la imagen en testigo del tiempo no vivido, de modo que la instantaneidad me permitiera descubrir lo que desconocía.

La primera serie de fotografías donde intenté aplicar todas estas reflexiones se tituló, “...**Porque siempre apareces para de nuevo desaparecer...**”

Nueve fotografías expuestas formando un círculo. Su lectura la podíamos hacer en el sentido de las manecillas del reloj, o en sentido contrario. Esta lectura al ser circular evocaba al cielo en su función de regente de los destinos humanos, y al destino humano en sí mismo como siempre lo hemos conocido: nacimiento, plenitud, decadencia y muerte. Del nacimiento de la vida se originaba la muerte, de la muerte se originaba la vida. ¿Y acaso esta idea no es la misma que expone Platón acerca de la estancia del alma en los infiernos y de su vuelta a la vida? ¿No está planteado en esta serie de imágenes el concepto platónico de que el alma al morir el cuerpo regresa a la Esencia? ¿No nos habla esta serie de fotografías de que el alma existe después de la muerte?



Un artista visual en su afán de expresarse sólo elige las formas que le son espiritualmente afines; como creador, el artista expresa sólo lo que le es propio. La forma, en su función de delimitación de superficies, crea el contenido de la obra gráfico-pictórica. Siempre que la delimitación externa de la forma sea adecuada en la expresión del contenido interno de lo que se quiere comunicar, estará de acuerdo con el "principio del contacto" con el alma del artista, y del espectador. Crear una forma como medio representacional que exprese el contenido, es una de las tareas más arduas del fotógrafo, ya que la forma siempre lee simbólicamente las imágenes de la condición humana.

El artista visual debe desarrollar su imaginación, para encontrar una forma nueva que exprese el contenido de su concepción del mundo.

En "**La Mujer Transparente**", dentro del silencio absoluto de una superficie blanca llena de todos los potenciales de existencia, surge la forma cuyo contenido expresa el hablar del alma, voz que viene del universo divino en su poder de manifestación.

La forma desmaterializada, no representa ni espacio ni volumen, porque no habla del mundo físico. El cuerpo de la mujer, y una relación rítmica entre la línea y la sombra, consiguen un sentimiento de ternura.

Imágenes silenciosas: no cuentan historias, sólo son estados del corazón; residuos de sensaciones que van contra la corriente de mi relación con el mundo.

Poema visual: títulos que son versos; el primero o el último de un poema que habla del destino, cuando compone versos largos.

Necesito a alguien que no me necesite



Me deja vagar el alma



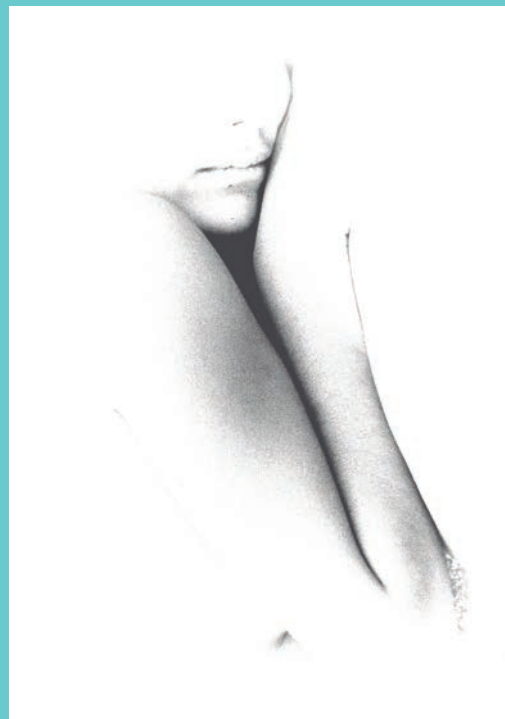
Cogió mi mano y me llevó más allá del silencio



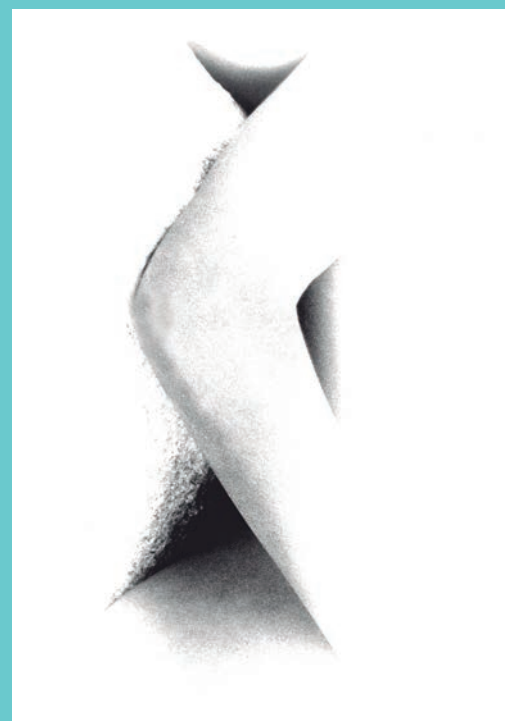
*La mujer, poder creador, espíritu divino.
Cuerpos desnudos, pedazos; pedazos del alma.
Imágenes que son símbolos del mundo que yace
tras mi consciencia, y testigo de los valores más
altos.*

*Imágenes inalcanzables: blanco espacio abierto
que habla de los infinitos potenciales de la expe-
riencia del Ser.*

*Imágenes que pueden tocarse: pensamiento que
se manifiesta en la realidad, permanece durante un
tiempo, y luego, pudiera desaparecer, como a
veces desaparecen nuestros sueños.*



Rápido latido de un corazón amante



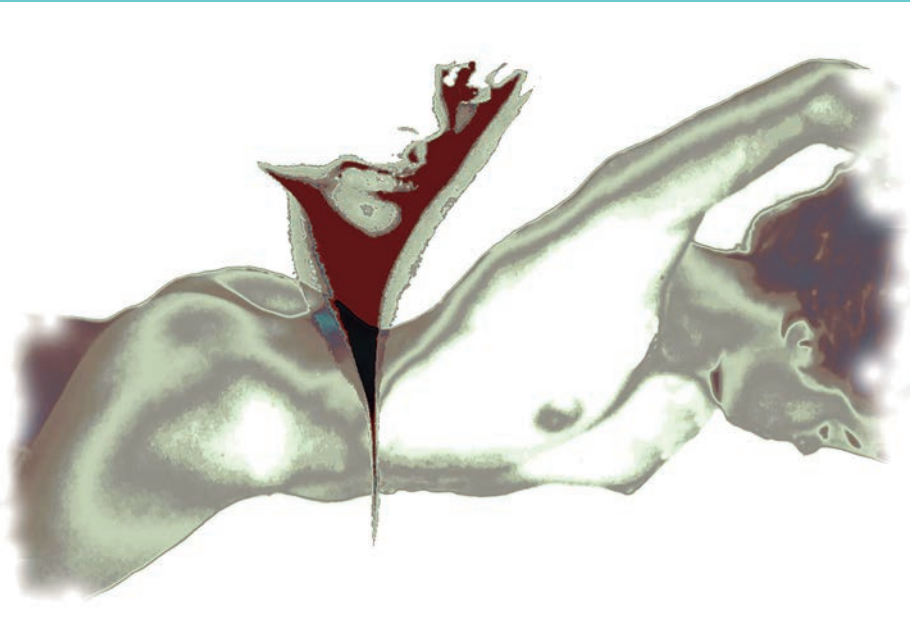
A lo largo de los brazos las caricias

¿Y qué comentario puedo hacer acerca del contenido de esta obra, con relación a la teoría del alma de Platón? Puedo citar el siguiente diálogo:

- Sócrates: ¿El alma lleva, por consiguiente, consigo la vida a dondequiera que va?
- Ceres: Es cierto.

Trabajo fotográfico donde las imágenes intentan destruir el abismo que existe entre el mundo material, físico, y el mundo espiritual, de las Ideas. Donde las Ideas platónicas establecen una relación por "imitación" con las imágenes representadas.

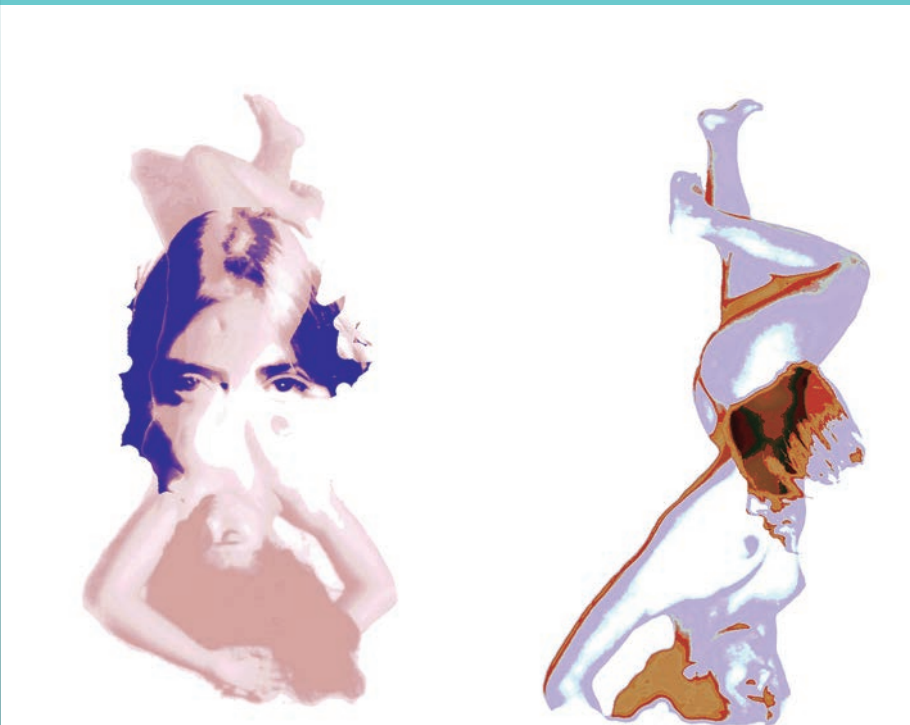
Toda fotografía debe su existencia a la luminosidad y al color, y este último produce una experiencia esencialmente emocional. Para que el color llegue al alma del observador, el artista utiliza la línea y la forma. En la representación de los sentimientos del alma, el color se vale de un lenguaje simbólico que todo artista utiliza en su comunicación visual. De todos los medios formales de que se vale un artista gráfico, el color es el que establece un auténtico diálogo con el espectador.



Los efectos del color sólo se plasman y solucionan mediante la intuición directa. El más profundo y esencial misterio del color, está oculto a nuestros ojos y sólo se puede recoger y profundizar por el sentimiento. Las buenas obras en color se deben al subconsciente.

"En los Ojos de la Espera" existe una yuxtaposición de las formas gráficas y cromáticas para ampliar la gama de diferencias comunicables. Una influencia decisiva en la realización de este trabajo fue la de Kandinsky, cuando en su obra "De lo Espiritual en el Arte" nos dice: "Es necesario que el artista no sólo cultive sus ojos, sino también su alma para que ésta aprenda a sopesar el color con su propia balanza, y actúe no sólo como receptor de impresiones exteriores sino como fuerza determinante en el nacimiento de sus obras".

Las imágenes que componen la obra no nacieron de la comparación sino del acercamiento de dos realidades. El alma posee un rostro de mujer, los cuerpos, animados por ella, establecen una conversación a través de las luces de colores que los forman.



Fragmentos de percepción, simultaneidad de pensamientos, sentimientos del instante, una manera de desarrollar los ojos.



¡OH mujer, tú, más vida que la vida!

Movimientos del alma y del cuerpo que obedecen a los mismos principios y manifestaciones de la armonía, y que, como la armonía, existen siempre y más allá de la muerte del cuerpo. Imágenes que flotan dentro de una superficie, extensión del espacio más allá del horizonte.

Nos dice Sócrates en Fedón: "Temí perder los ojos del alma, si miraba los objetos con los ojos del cuerpo, y si me servía de los sentidos para tocarlos y conocerlos. Me convencía que debía recurrir a la razón, y buscar en ella la verdad de todas las cosas".

Y con la obra *"En los ojos de la espera"*, se han mirado los cuerpos sin perder los ojos del alma, más bien, se han mirado con los ojos del alma, fascinación que ha conmovido el inconsciente, "participación" de la Esencia platónica manifestada en carne.

Cuando un artista visual ha desarrollado su sensibilidad en un alto grado, los objetos y los seres que lo rodean, adquieren un valor, que corresponde al valor del alma. Es cuando el fotógrafo al mirar, y mirar continua e incesantemente, ve; este ver es un conocimiento místico de todas las cosas, un darse cuenta de la verdadera Esencia del Creador. Entonces es la intuición del artista la que realiza la obra, ¿y no es la intuición, el conocimiento que no se adquiere en esta vida, sino el conocimiento que toda alma posee?



"Inevitable Sílabas", una obra donde las palabras del poema son creadas por una entidad femenina, la poesía, y escritas en el mar con cada gota de agua y con cada reflejo de la luz que incide sobre su superficie. Lo simple, la igualdad perfecta, inaccesible a los sentidos, en un acto de sacrificio supremo toma un cuerpo de mujer para recordar su propia esencia, y escribir en el mar como en hoja de papel, el conocimiento sabio de otras dimensiones. La Poesía escribiendo las emociones de la luz. Mundos que se entrecruzan como aparición de las eternas ausencias.

Escribe amores en la espuma.

Una obra donde las Ideas están presentes en la composición fotográfica y son la causa de lo que se representa gráficamente. Las cosas concretas representadas en cada foto pierden su realidad porque son el reflejo de la Idea. Cada imagen simboliza conceptos: aquello que designamos mediante palabras. Y los objetos concretos que se perciben visualmente, nos evocan la Idea que el alma los contempló directamente en la eternidad.



Cuando el alma del artista vive, no necesita del apoyo de las teorías para realizar su obra; el alma sabe expresar cosas que hasta podrían ser poco claras para el artista en ese momento. La voz interior del alma se alza para decir, qué forma necesita y de dónde se debe tomar. El alma sigue un impulso ciego en su necesidad de alcanzar un equilibrio estructural de la forma visual. Y este equilibrio es disfrutado por el ser humano como imagen de sus aspiraciones más altas.

En “**Las Galaxias de los Recuerdos**”, la oscuridad que rodea la imagen suministra un fondo de nada negro para que el observador reciba la impresión de estar viendo cosas salidas de un estado de no ser, y que de alguna manera después de manifestarse, volverán a él. En lugar de presentar un mundo estático con un inventario constante, se intenta mostrar la creación divina en acción. La Esencia absoluta, la Esencia divina cuando se contempla a sí misma, crea el alma del universo, manifestándola como el secreto palpito del Dios de la vida. Dios de vida que es mujer, y que desnuda, presta su seno para que la creación ocurra; rostro del amor, Grandeza absoluta, que se derrama sobre toda la vida creada.

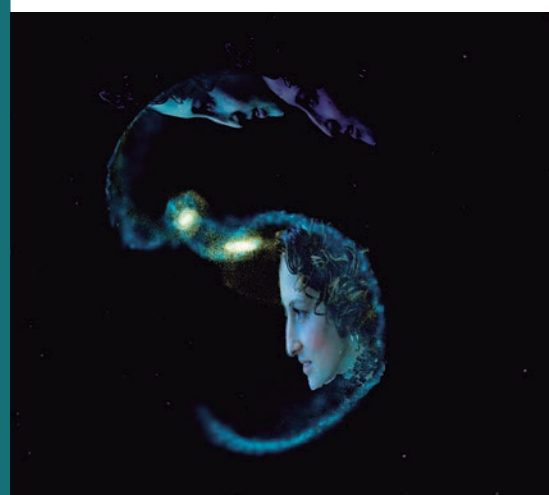
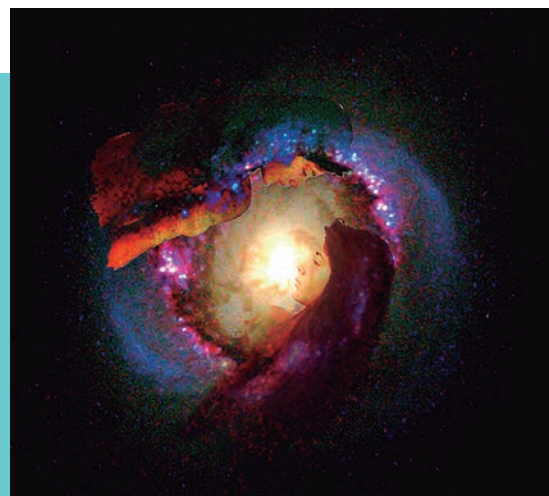
Un trabajo donde se han intentado representar simbólicamente las Ideas. Forma y color que le da vida al concepto de que cada Idea es única, eterna, inmutable, incorpórea.

Platón a través de su profunda reflexión, expone que el verdadero Ser, su esencia, está en las Ideas y no en las cosas. La Esencia es una realidad permanente, inimitable, eterna que no puede existir en el mundo inseguro y engañoso de los sentidos. Con esta obra he querido representar las Ideas por sí mismas como entes universales, modelos eternos, formas insuperables, que se encuentran en el mundo suprasensible; alma del Cosmos que le da movimiento al Todo.

Y un artista jamás debe dejar de cultivar su alma; debe procurar enriquecerse a través de todas las artes y las ciencias; el incorporar nuevos conocimientos, lo llevará a límites que potenciarán su talento creativo; arriesgarse a exponer artísticamente los nuevos conceptos adquiridos, lo llevará a crear una obra viva, ya que le será imposible repetirse en lo que sabe; si un artista trabaja con lo que ya sabe, la obra sale muerta. Este es uno de los grandes misterios del arte.

Y un fotógrafo en su continuo e incesante mirar las cosas, siempre debe preguntarse: ¿Cuál es la dimensión de lo sagrado en el arte?

Platón nos explica que por encima de las Ideas están las realidades supremas, absolutamente consistentes, inabarcables e indefinibles, y son tres: el Bien absoluto, la Belleza absoluta, la Justicia absoluta. Pero la Idea superior es la del Bien, que le da consistencia a las demás. Es el Ser por excelencia; de Él derivan la Belleza y la Justicia.



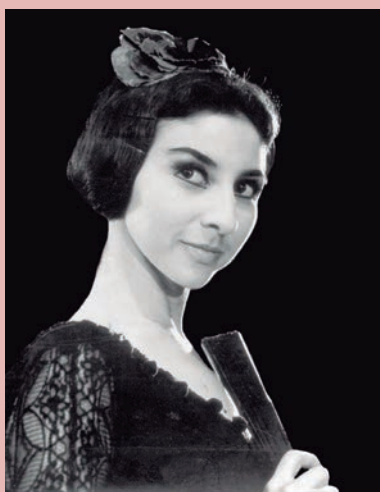
“Porque entorna las manos y las arma de imágenes”.





Aurora Bosh en La_Reina de Willis. Giselle II Acto

Personaje Aurora Bosch



Aurora Bosh en el Ballet *Majísimo*



Antón Dolin, Igor Youstkevich, Alicia Alonso, Azary Plisetsky, Aurora Bosch, Antonio Gades y Jorge Esquivel. En La Habana tras la interpretación del Ballet Giselle

Nació en La Habana, Cuba. Inició sus estudios en la Academia Alicia Alonso en 1951, cursando las asignaturas de Ballet Clásico, Danza Española, Danza de Carácter, Paso a Dos, Anatomía aplicada a la danza, Maquillaje y Pantomima. Se unió al Ballet Nacional de Cuba en 1956. Obtuvo la categoría de Primera Bailarina en 1967.

Profesora fundadora de la Escuela Nacional de Arte, especialidad de Ballet, con experiencia en Pedagogía de la Danza Clásica. Maître Principal del Ballet Nacional de Cuba y Fundadora de la Escuela Nacional de Ballet, especializada en Metodología. Dirigió la Escuela de Ballet de La Habana.

Miembro de la comisión de especialistas de la Dirección de Enseñanzas Artísticas del Ministerio de Cultura, que elaboró los planes y programas para las escuelas de ballet en Cuba. Miembro Emérito de la Asociación de Artistas Escénicos de la Unión Nacional de Artistas de Cuba (UNEAC). Presidenta de la Sección de Artes Escénicas y vicepresidenta de la UNEAC.

Licenciada en Historia del Arte en la Universidad de La Habana. Profesora Asistente en la Facultad de Danza del Instituto Superior de Arte de La Habana; Doctora en Ciencias de las Artes; Doctora Honoris Causa.

10 maestros

Alicia Alonso
Fernando Alonso
José Parés
Magda G. Aunon
Igor Youskevitch
Leon Fokine
Mary Skeaping
Alexandra Fedorova
Ana Ivanova
Charles Dickson

12 repertorios

Coppelia
Lago de los Cisnes
Giselle
Bella Durmiente
La Fille Mal Gardée
Grand Pas de Quatre
Las Sílides
Apollo
Tema y Variaciones
(Coreografía: George Balanchine)
Jardín de Lilas
(Coreografía: Anthony Tudor)
En la Noche
(Coreografía: Jerome Robbins)
Carmen
(Coreografía: Alberto Alonso)

15 premios

Orden "Félix Varela" de Primer Grado, otorgada por el Consejo de Estado de Cuba
Medalla "Alejo Carpentier", otorgada por el Consejo de Estado de Cuba. Medalla "Fernando Ortiz", Academia de Ciencias de Cuba.
Distinción "Por la Cultura Nacional", Ministerio de Cultura de Cuba.
Premio Nacional de Danza, UNEAC. Premio del Gran Teatro de La Habana.
Medalla 70 Aniversario del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.
Medallas de Plata y Oro en el II y III Concurso Internacional de Ballet, Varna, Bulgaria.
Premio Especial, creado para ella por su interpretación en el rol de "Myrtha", La Reina de las Willis/Giselle, otorgado por la Asociación de Críticos y Escritores de la Danza de París, en el V Festival de los Campos Elíseos, 1966, París, Francia.
Diploma "Ana Pavlova" de la Universidad de la Danza, París, Francia.
Medalla de Oro del Instituto Nacional de Bellas Artes de México.
Premio Internacional de las Artes "El Sagitario de Oro", Italia.
Medalla al Mérito Danzario del Consejo Brasileño de las Artes.
Medalla 50 años miembro del Ballet Nacional de Cuba.
Medalla de Miembro Fundador de la UNEAC. Compañía de Ballet del Teatro de la Ópera de Vilnius, Lituania
Teatro de Ópera y Ballet, Bucarest, Rumanía
Teatro de Ópera y Ballet, Sofía, Bulgaria
Teatro de Ópera y Ballet, Budapest, Hungría
Teatro de Ópera y Ballet, Varsovia, Polonia
Teatro de Ópera y Ballet, Praga, Checoslovaquia
Teatros de Ópera y Ballet en Leipzig y Berlín, Alemania
Teatro Liceo de Barcelona, España
Teatro del Palacio de Bellas Artes y Festival Internacional Cervantino, México
Teatro Colón, Buenos Aires, Argentina

23 presentaciones

Teatro de los Campos Elíseos, París, Francia.
Teatro Griego de Los Ángeles
Lincoln Center, Washington
Metropolitan Opera House, New York
Festival Internacional de Danza, Chicago, U.S.A.
Gala Internacional de Ballet, Montecarlo, Mónaco
Festival Internacional de Danza, Grecia
Teatros de la Ópera en Beijing y Shanghai, China
Teatro Bolshoi, Moscú, Rusia
Teatro del Palacio del Kremlin, Moscú, Rusia
Compañía de Ballet del Teatro de la Ópera de Odessa, Ucrania



Aurora Bosch en el Segundo Acto de *Giselle*



Aurora Bosch, Loipa Araújo, Mirtha Platt y Alicia Alonso en el *Grand Pas de Quatre*



Aurora Bosch en *La Casa de Bernarnda Alba*



Aurora Bosh en *El Cisne Negro*



Aurora Bosch y Alicia Alonso en Fedra



Aurora Bosch en Carmen



Teatro Municipal de Santiago de Chile
Teatro Municipal de Río de Janeiro, Brasil

33 veces ha sido maestra invitada

Ballet del Rhin, Mulhouse y Escuela en Strassburg, Francia.
Real Ballet de Dinamarca y Escuela, Copenhagen, Dinamarca.
Compañía de Ballet del Teatro de la Ópera, Zurich, Suiza.
Escuela de la Compañía de Ballet de San Francisco
Ballet de Pittsburgh
Cursos de Verano en la Escuela del Boston Ballet, U.S.A.
Compañía de Ballet del Teatro de la Ópera, Viena, Austria.
Compañía del Ballet Nacional y Escuela de México.
Instituto Colombiano de Ballet, Cali, Colombia.
Compañía de Ballet del Teatro de la Ópera y Escuela, Budapest, Hungría.
Central School of Ballet y English National Ballet, Londres, U.K.
Brussel's Dance Center, Bélgica.
Compañía Nacional de Bailado, Lisboa, Portugal.
Ballet Nacional de España
Instituto del Teatro de Barcelona
Centro Andaluz de Danza, Sevilla.
Compañía Nacional de Danza,
Compañía de Víctor Ullate,
Instituto Universitario de la Danza "Alicia Alonso" Universidad Complutense

Asociación de Profesionales de la Danza, José Antonio
Ballets Españoles.
Fábrica de Arte en Buenos Aires;
Compañía de Ballet Estable del Teatro Colón, Buenos Aires, Argentina.
Directora Artística y Bailarina Invitada del Ballet Nacional de México.
Miembro del Jurado en el XIII, XXV, XXVI y XXVII Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria.
Bailarina y Maître, desde su inicio, en los Festivales Internacionales de Ballet efectuados en La Habana, Cuba.

Críticas internacionales de prensa destacadas

ES NOUVELLES LITTÉRAIRES, Paul Bourcier. París, 1966

"Hay que retener el nombre de esa bailarina: Aurora Bosch. Por poco que la suerte no le sea contraria, mañana será sin duda una gran estrella: es bella, sabia y sensible. Fue la revelación de las noches cubanas en París".

L'AUREOLE, René Sirvin. París, 1966

"Aurora Bosch, una Reina de las Willis, como no se ha visto jamás en París, desbordante de elasticidad, ligereza y virtuosismo; sus grand jetés son incomparables".

THE NEW YORK TIMES, Ana Kisselgoff. New York, 1966

"Aurora Bosch, la autoritaria Reina de las Willis, con extraordinarios grand jetés y brillante técnica".

LE FIGARO, Claude Baigner. París, 1966

"Aurora Bosch, una brillante bailarina, altanera, de estilo purismo."

REVISTA DEL GRANMA, Arnold Haskell. La Habana, 1967

"Por el momento, Aurora Bosch es la más madura y completa. Tiene bien puesto el nombre de Aurora; nunca deja de iluminar el escenario. Su técnica es deslumbrante, pero nunca obstructiva (...)

REVISTA DEL GRANMA, Arnold Haskell. La Habana, 1967

"Ahora me pareció tener más dominio de su esencialmente atemorizante papel de reina de las willis. Ha estado esta temporada en tremenda forma. Su actuación en "Majísimo" fue electrificante y me vi en dificultades tratando de obedecer mi regla de no dar gritos de ¡Bravo!

Mientras estaba bailando. Es ahora, en este artículo, que doy el grito: ¡Bravo Aurora!"

DANCE MAGAZINE, John Fealy. New York, 1970

"Aunque todas las figuras principales del Ballet Nacional de México participaron en la representación de Cascanueces, ésta alcanzó el nivel del gran arte al final, con una extraordinaria aparición de Aurora Bosch, bailarina invitada (...). Su técnica, aunque siempre asombrosa, nunca es usada en exceso, sino dentro del contexto de la obra que interpreta."

Rajastán

Patricia Passo

Rajastán, conocido como tierra de reyes en la India, se encuentra en el Noroeste de esta república limitando con Pakistán. Atravesado en la región de Banswara por el trópico de Cáncer, es un bellissimo estado en el que los antiguos palacios y fortalezas penden de desafiantes colinas, y donde los pequeños y tradicionales pueblos perdidos en el tiempo aparecen dispersos en la inmensidad del desierto del Thar.

La sabiduría popular de esta región contiene entre sus tesoros gran número de historias, epopeyas y romances que alimentan el folclore de la zona, la cual es de suma importancia en lo que al desarrollo cultural en la India se refiere. Se dice que en ningún desierto del mundo hay tanto color como en el Thar, donde los amarillos, rojos, naranjas y azafranes de los turbantes y ropajes de las distintas tribus brillan como un mar de tonos cálidos.

Impresiona enormemente este paisaje y la forma de vida de sus habitantes, rodeados de construcciones palaciegas, cuyo origen se remonta a los reinados de los Maharajaes, de los príncipes guerreros que adoraban el fasto. Los clanes rajputas empezaron a tener predominancia a comienzos de lo que consideraríamos la Edad Media occidental. A partir de los siglos IX y X, afirmaron su poder y con ello su forma de vida. Guerreros, regidos por estrictos códigos de honor similares a los de la caballería europea, sus hazañas son famosas, y, aunque los descendientes de su tribu pueden aún ser distinguidos por el color azafrán de sus turbantes en la zona de Rajastán, y los cuentos y leyendas acerca de sus hazañas se han conservado incluso en música y danza, las cosas son bien distintas hoy en día en el estado de mayores dimensiones de toda la India. Cuando la India consiguió su independencia a mediados del siglo XX, la región era conocida como Rajputana, el país de los rajputas, los "hijos de los reyes". Orgullosos de su historia, hoy siguen siendo una de las comunidades más influyentes de la zona, aunque son una pequeña proporción de la población.

Y es que la de Rajastán es una población tribal y diversa. Distintos clanes con diferentes modos de vida pueblan su enorme superficie. Hay tribus cuyos componentes se dedican principalmente al comercio, otros a la agricultura e incluso los hay nómadas para los que el encantamiento de serpientes, la música y la danza son la forma no sólo de subsistir sino de disfrutar de la vida, de celebrarla a través del arte vivido en comunidad.

Así viven las comunidades de los gitanos de la tribu Kalbelia, que pueblan algunas zonas del desierto del Thar. En Rajastán abundan las manifestaciones folclóricas, y al ver a las mujeres kalbelia bailar, una no puede más que pensar que está en presencia de una de las raíces del movimiento de la danza.

Algunos gestos de su étnico baile, transmitidos de generación en generación durante siglos, son reconocibles en otras formas de danza y, apoyado por los propios estudios etnológicos más aceptados, no sería nada descabellado pensar que pudieron llegar a Occidente a través del nomadismo.

El Noroeste de Rajastán es seco e infértil. El desierto del Thar es el gran desierto de la India. Las tradiciones, las fiestas, los festivales y las ferias son el escenario idóneo para que sus habitantes llenen el paisaje de color y vitalidad con sus danzas. Esta forma de vida, la jovialidad del arte unido a la festividad conserva en ocasiones un vínculo con lo religioso, aún perceptible en las historias que sus canciones narran y por la raíz ritual de todos los bailes étnicos en sí.

He tenido el honor de estar allí, verlo con mis propios ojos y experimentarlo en mi cuerpo. El desierto es una hoja de papel en blanco, con infinitas posibilidades, es como el inmenso océano, desconocido. Impone muchísimo respeto. Allí entre la arena, los colores de las faldas y de los velos de las gitanas resplandecían. Hablan cantando, se mueven danzando. Allí no existía separación entre arte y vida, el arte es la propia vida.

He convivido con los gitanos kalbelia de Rajastán, aprendiendo de su arte, bailando y celebrando la vida con su danza.



Mi primer contacto con las gentes del desierto me hizo remontarme a cierto momento de mi pasado, cuando trabajaba dando clases en las escuelas públicas de los suburbios de Río de Janeiro, a las comunidades desfavorecidas. Intentaba hacerles creer que existía la posibilidad de una realidad diferente, la de recrear la realidad, la de transformar nuestro universo imaginario en real.

Para aquellos niños trabajadores y conocedores de una opresión social tan extrema, la percepción del universo paralelo del arte no era posible. No podían imaginar. Habían perdido la capacidad de soñar.

Pero en la comunidad de los gitanos de Rajastán, las condiciones de supervivencia, aunque muy parecidas, no caracterizaban una vida oprimida en este caso. La danza era su realidad. El resto es supervivencia. Fue un choque con los parámetros que yo conocía.

Imaginé que éste podía ser el origen; la danza como necesidad de expresión de la naturaleza humana. El movimiento inherente al cuerpo humano. Durante mi estancia en Puskar, estudiaba simultáneamente en un templo una de las danzas clásicas más antiguas de la India, el Odissi, bajo la tutoría del maestro Padam Cheer. Me convertí en su discípula. Mis días se dividieron entre las clases de Odissi, basadas en una compleja y sólida sistemática, llena de minucias y absolutamente precisa, por las mañanas. Y la libertad del movimiento gitano, alegre y placentero, displicente, que nacía como parte del ritual de lo cotidiano de esta comunidad, componía mis tardes.



Realidades distintas, pero una vida inmersa en la danza. Una necesidad vital de comunicación corporal, dado que el contacto se establecía básicamente por la vía del cuerpo. Durante dos meses me sobraron las palabras. De hecho, es realmente complicado intentar plasmar aquí todo aquello a través del lenguaje escrito. Lo vivido se quedó grabado en mi registro corporal. Por ello, después de mi primer viaje, necesité volver a la India de nuevo. Me costaba creer que aquello que había vivido allí era real. El regreso fue como si nunca me hubiese ido. Me acogieron en la comunidad del campamento como una integrante más. Me estimuló la idea de integración. ¿Cómo pueden reconocerse como una más si soy tan diferente? ¿Somos realmente diferentes, o los principios fundamentales de la danza trascienden barreras culturales? El arte puede ser fruto del entorno en el que se crea, pero es también un lenguaje universal.

Experimenté de nuevo el sumergirme en el universo del desierto del Thar, que me acogía como un granito de arena más. El proceso de aprendizaje de la danza clásica de la India seguía desarrollándose y me encantaba percibir la relación de entrega y devoción a una técnica. Es el sentido unificador de la danza, así como la percepción de una filosofía de vida oriental claramente diferente de la nuestra.

El sentido de comunidad que allí viví, supera con creces el concepto de familia. Los vínculos que se crean en torno a la noción de casta y de tribu, hacen que cada miembro piense continuamente en el grupo en lugar de en sí mismo o su propio bienestar. Los lazos son muy estrechos. Cuando alguien se pone enfermo, todos rezan para que se cure. Si una bailarina no puede bailar algún día, cada miembro del grupo intenta buscar una solución.

Es una gran familia, con una visión del colectivo que el hombre occidental probablemente sentiría como una invasión de su privacidad. No se sabe bien en el campamento dónde empieza una tienda y acaba la otra. Ni siquiera todo el mundo construye una tienda. Las tiendas, que no son otra cosa que unas cuantas ramas secas cubiertas de telas, se colocan dentro del entorno comunitario. Se duerme al aire libre, aprovechando la escasez de lluvias. No es de extrañar que una de las teorías acerca del factor que provocó la emigración masiva de los gitanos fuera del territorio indio, sea precisamente el hecho de que, con la llegada del Hinduismo, este pueblo se vio incapaz de asumir una serie de reglas con las que no se identificaban, que chocaban frontalmente con su concepto de libertad.

Las gitanas de la tribu danzan hasta que se casan, después se dedican a sus quehaceres de esposas y madres. La tribu Kalbelia está fuertemente ligada al animal más respetado del desierto, la serpiente. Una de sus ocupaciones es la captura de serpientes para la extracción y venta de su veneno. Los movimientos de la danza hacen frecuente alusión a ello. Las tradicionales faldas de enorme vuelo, negras o azules bordadas con vivos colores giran y se mueven sobre el cuerpo de las graciosas bailarinas al ritmo del “been”, una especie de flauta de madera que tocan los músicos, los encantadores de serpientes. En ocasiones, se equilibran jarrones en la cabeza al tiempo que se baila, siempre junto a la tierra, con los pies en contacto con la madre de toda fertilidad, con una destreza asombrosa, a un ritmo marcado que encaja perfectamente con la música. Las bailarinas pueden girar a gran velocidad, dibujar figuras en el espacio y realizar movimientos vivísimos de cadera, siempre acompañado del asombroso juego de sus muñecas, que flexionan con gran dominio del gesto y la expresividad, desplegando sus dedos en forma de flor en ocasiones. Los brazos de las gitanas se abren sobre el aire, vuelven a cerrarse y realizan movimientos rotatorios, sus hombros acompañan el ritmo de la música en un baile jovial, tribal, colectivo y vibrante. Y en ocasiones, se doblan sobre sí mismas haciendo de su cuerpo una curva, un sinuoso elemento más del desierto. A veces, mientras bailan, bajan al suelo, se quedan sentadas moviendo sus manos y su torso, en actitud de confort, para en un dado momento volver a ponerse de pie y retomar su baile. Sus rítmicos movimientos se integran en frecuentes desniveles.

Las mujeres de la tribu tienen una elasticidad asombrosa. Una de las poses más típicas es aquella figura en la que, en el suelo, llevando la pierna hacia atrás, toman su pie con la mano y lo juntan con su cabeza, mientras realizan un cambré, intentando mostrar una figura circular, en la que el cuerpo no tiene fin. Esta postura la realizan todas como un juego desde niños. Todas las mujeres, incluso las ancianas, pueden mostrar esta figura. En no pocas ocasiones, las he visto bromear unas con otras, riéndose entre ellas, retándose para ver quién puede realizar mejor este paso. Es una danza alegre, viva, femenina, de actitud pícaro y juguetona, de disfrute.

Cuando equilibran jarrones sobre la cabeza mientras bailan, recrean la cotidianidad de su propia vida. Ellas son quienes van a buscar el agua cada día, poniendo sobre su cabeza un pañuelo, y sobre éste un jarrón. En ocasiones equilibran más de uno cuando van a por agua. El hecho de que cada día tengan que poner un peso tan grande sobre su cabeza y caminar con él, cuidando de que el líquido no se derrame y el jarrón no se caiga, hace que todas ellas tengan una postura corporal realmente buena, rectilínea. La elegancia de su postura contrasta con el entorno y las tareas de supervivencia que realizan día a día.



Es curiosísimo ver cómo caminan con sus jarrones en la cabeza por la arena y con tacones, con babuchas de tacones. Con la destreza de sus movimientos de pie, evitan que la arena entre en sus zapatos, con el sutil golpe que dan con los pies y que desplaza la arena hacia atrás cuando avanzan. Ellas magistralmente impiden que la arena les moleste y entre en el calzado o bajo sus ropas. Se trata de esa forma de mover las piernas tan características que utilizan en su danza, realizando el movimiento con la pierna sólo desde la rodilla hacia abajo, percibiéndose la cadencia de este, sin desplazamiento ni cambio de nivel, de forma similar a como se utilizan las piernas en el baile flamenco.

No entra la arena bajo sus faldas, las múltiples faldas que cada gitana lleva una sobre otra. El nómada lleva en su propio cuerpo su armario ropero. Ese aspecto engalanado, de alguien cubierto con diversas telas, colores y alhajas, que en Occidente podría parecer recargado, es el propio de aquellos que se visten con todo lo que poseen.



Recuerdo que, en mi primera actuación con las gitanas, estuvimos esperando durante un largo rato a que el carro de camellos viniera a recogernos. Durante todo ese tiempo, en medio de aquel calor y bajo tantas capas de ropa, temí que el khol de mis ojos y mi maquillaje hubiesen desaparecido. Lamenté no tener ningún sitio donde mirarme y poder retocarme antes de actuar. Y para mi sorpresa, una de las gitanas se llevó la mano al pecho y sacó unos espejos, un botecito de khol y su maquillaje. Lo llevan todo encima. Esta es la razón por la que los tejidos de la India, algunos de sus collares y pulseras están adornados con espejitos, no es sólo un adorno, sino la cobertura de una necesidad práctica.

Otro ejemplo es la utilidad dada a los grandes pañuelos de preciosas telas. Lo que para nosotros sería un gran pedazo de seda, en el desierto es algo multifuncional. Las mujeres se cubren con ellos tanto de los efectos del sol como de la mirada de la gente cuando no les apetece ser observadas, se cubren el pelo para defenderlo de la extrema sequedad del desierto. Y además pueden utilizar las telas como bolsos para llevar todo tipo de enseres, alimentos... También para ponérselos en la cabeza bajo el jarrón al ir a buscar agua... Pueden ser trapos con uso doméstico o complementos para bailar. Son tan grandes que pueden enrollarlos alrededor del cuerpo y subirlos hasta la cabeza a modo de sari. Mi visión de la tela era hasta entonces muy estética, pero ellas me mostraron la versatilidad de un objeto, un objeto bello, que tanto las puede proteger de frío o el calor como servirles para llevar dos kilos de patatas a su campamento.



Aunque la procedencia de los distintos grupos de gitanos que pueblan los países de Occidente es aún objeto de controversia, los estudios más aceptados tanto a nivel lingüístico como genético respaldan la teoría de que los gitanos proceden de la región Noroeste de la India situada en lo que sería hoy en día la frontera de Pakistán e India.

Pueblo nómada durante siglos, se supone que tuvo que abandonar dicha región (o al menos la mayor parte de sus habitantes) alrededor del año 1000. El primer testimonio escrito de la entrada de gitanos en España está datado en el siglo XV. De siempre conocidos por su folclore, del cual muchos de sus integrantes han hecho un modo de vida durante siglos, las crónicas a través de los tiempos han recogido las características de los movimientos de las danzarinas gitanas y la música y cante que las acompañaba.

Es inevitable al observar a las graciosas bailarinas kalbelia percibir semejanzas entre sus particulares gestos con el baile flamenco. Dadas las pruebas históricas y basándome en mi propia observación empírica, la de alguien que ha decidido dedicar su vida al estudio del movimiento y a la investigación de las danzas étnicas, es posible llegar a pensar que el arte español de repercusión internacional que es el baile flamenco pueda hundir sus raíces en los vivos bailes del desierto del Thar.

Según las teorías mayoritarias, las tribus nómadas de roms llegaron a Irán y desde ahí muy posiblemente se dividieron, dirigiéndose una corriente hacia el interior de Europa y otra hacia el Norte de África, la cual podría haber llegado a España cruzando el Estrecho de Gibraltar. Sea como fuere, alcanzaron España precisamente al término de la presencia musulmana, tras ocho siglos de influencia árabe, oriental. ¿No es acaso fácil imaginar que el rico folclore de estas gentes de origen indio, al llegar a la península se pudiera haber mezclado con las formas de baile ya existentes en este suelo que a la vez debían de ser, como la propia población, una mezcla de ricas influencias fruto del mestizaje, el intercambio o la convivencia cultural durante siglos, y de ahí, de esta mezcla de influencias orientales en Occidente sobre la cultura existente, surgiera la semilla de lo que hoy conocemos como baile flamenco?

Tanto la danza folclórica del Norte de la India como el baile flamenco crean con sus pies un armónico alboroto, con claras semejanzas rítmicas. En la danza de la India el flujo de la energía oriental se retiene y desciende disolviéndose en vibraciones o en movimientos serpenteados, desnudando los pies, libres de zapatos y cubiertos por cascabeles. Pero eso es en el desierto, donde con el sonido de los cascabeles se evita el mordisco de las serpientes, en la madera de un tablado el ritmo del pie resuena con el tacón. Observar a las gitanas del desierto nos hace imaginar que estamos contemplando casi un flamenco antiguo. Es bien posible llegar a pensar que su espíritu y movimiento un día se mezcló con lo que quedaba del arte de las legendarias bailarinas gaditanas y las demás aportaciones a la danza de las distintas poblaciones que en diversas oleadas dejaron huella cultural en la Península Ibérica, pero manteniendo el alma del movimiento étnico, posiblemente de procedencia tan lejana como la gitana y gran influencia de Oriente Medio, conservando formas tan reconocibles y únicas como los brazos que dibujan hipnóticas figuras en el aire.

Es muy posible haber escuchado alguna vez que los gitanos, como pueblo, no tienen una cultura propia. Las características de la danza o la música de aquellos núcleos de población gitana dispersos por el mundo tienen notables diferencias. Por supuesto que las tienen. Pero es que uno de los mayores logros de los gitanos es la capacidad de absorber, allí donde se encuentren, los elementos que les parecen interesantes y adaptarlos de forma que encajen en aquello que ya tienen. Es la cultura del eclecticismo, de la adaptación, de la fusión. Lo experimenté con mi baile. Las gitanas de Rajastán me enseñaron a ejecutar sus movimientos, y, de repente me sorprendieron, pues tras haberme visto bailar tan sólo un poquito de danza oriental, los absorbieron e integraron perfectamente en su lenguaje. La absorción de elementos diferentes en una danza no la desvirtúa, al revés, la enriquece. Eso sí, no se puede caer en el error de intentar occidentalizar el movimiento, cayendo en mezclas incoherentes, pues se perdería la esencia. La fusión hecha con sentido no destruye la esencia, la conserva, hace más rico el vocabulario. El gitano mezcla, esa es su cultura, ésa es su extraordinaria capacidad, totalmente acorde con su pensamiento, con su forma de vida, con la libertad que dirige su manera de bailar, de celebrar la vida. El nómada se adapta instintivamente por su propia supervivencia, es un instinto más allá de las culturas, es una característica humana. En un mundo actual globalizado, en el que la información está más alcance que nunca, en la era del intercambio en la que ha aumentado notablemente la posibilidad de conocer otras culturas, no hay que temer a la mezcla, a la mezcla bien hecha y congruente que mantiene la integridad de un lenguaje.



No hay que temer a la evolución del arte, que refleja el momento vivido por el hombre, a fin de cuentas, el de hoy será diferente al del futuro, porque el arte siempre estará en constante movimiento.

Busójárás

Luis M. Llerena Díaz

(El desfile de los “Bushós”, es así como se pronuncia en húngaro)

Aún existen en el mundo muchos rituales antiguos que, con el paso de tiempo han perdido, para muchos que participan en la actualidad, los significados profundos y “mágicos” que los originaron. Este pudiera ser el caso del “desfile de los busós” que cada febrero se celebra en la localidad de Mohács a unos 200 km al sur de Budapest en Hungría. La fiesta, hoy de gran interés y participación turística, atrae a muchos para participar en una extraordinaria fiesta tradicional que se pierde en el tiempo y de gran importancia por su riqueza cultural, su especial identidad, vinculado a la región y por su riqueza como valor intangible del patrimonio cultural húngaro y mundial (Harlov, s. f.), (Falchi et al., 2015).

Todo ocurre en la ciudad llamada Mohács (se pronuncia Mojach), con una población formada por etnias de origen húngaro, alemán y croata de unos 17.000 habitantes y que se encuentra en el margen derecho del río Danubio (en el sentido de la corriente). Su entorno especial, protegido y de gran belleza en una llanura impactante, se incrementa por el eterno fluir del Danubio que fue testigo de una famosa batalla que pasó a ser conocida en la historia por el nombre de la ciudad. Supuso la derrota del ejército húngaro, a las órdenes del rey Luis II y la gloria para el ejército otomano, bajo el mando de Solimán I. Tuvo lugar el 29 de agosto de 1526.

Solimán había exigido el pago de tributos a Hungría y cuando ésta se negó a ello, avanzó hacia el norte con un ejército formado por 100.000 hombres, tomando Belgrado y alcanzando la frontera húngara. En respuesta, Luis II reunió a un ejército mucho más pequeño, formado por 20.000 soldados, y en vez de esperar los refuerzos de Croacia y Transilvania, avanzó hacia el sur desde Buda. Sus fuerzas fueron prácticamente aniquiladas y él mismo murió en la batalla. Las consecuencias para Hungría fueron desastrosas. Después de doce años de guerra civil, todo el país fue absorbido por el Imperio turco; sólo el tercio oriental, incluyendo Transilvania, mantuvo cierta autonomía (Agoston, 2018). Hoy podemos ir al lugar exacto de la batalla y caminar por el cementerio donde reposan más de 20.000 fallecidos de la batalla y poder imaginar, entre los postes conmemorativos tallados de madera, la dureza del combate porque literalmente estamos pisando la tierra donde reposan miles de cadáveres dos metros más abajo.

Pero volvamos a la fiesta. Parece ser que el origen de la misma está en los descendientes croatas de Mohács aunque hoy ya participan todos sus pobladores. La Fiesta dura 6 días y está muy relacionada con las festividades de carnaval. Existe una leyenda que dice que la fiesta surge de los tiempos de la ocupación otomana; los húngaros se refugiaban en los bosques y pantanos al otro lado del río y cuando regresaban río hacían disfrazados disfrazados para asustar y expulsar a los invasores.

Pudiera tener su fundamento en el hecho que frente a la ciudad de Mohács, al otro lado del caudaloso río Danubio, hay una gran llanura de bosques y es desde allí, donde salen los busós, hombres cubiertos de pieles de cordero, grandes máscaras con cuernos y grandes bocas mostrando sus dientes blancos. Pero esto no es muy creíble, aunque pudiera argumentarse en el hecho de que el desfile comienza con el traslado en barcas de numerosos busós desde el lado opuesto del río, como ya se ha mencionado, por la mañana del primer día de celebración.

Creo que es más lógico y realista relacionarlo con los numerosos rituales mágicos de la primavera para expulsar el invierno y comenzar un nuevo ciclo de fertilidad, rituales que existen en toda Europa (Muir & Muir, 2005), (Voigt, s. f.). En este caso, los busós ahuyentan al invierno y no a los turcos otomanos disparando salvas de cañón, haciendo mucho ruido con los cencerros que tienen atados y con otros artilugios como gigantescas matracas, trompetas de cuernos, etc.

En febrero, aún hay frío en Hungría y pueden quedar restos de las últimas nieves, aún así, el primer día de fiesta, a las 10:00 de la mañana, todo el pueblo y visitantes toman posiciones en las márgenes del río Danubio a la espera que aparecieran los espíritus o busós. De entre la niebla van apareciendo pequeñas barcas con remeros, y a medida que se van acercando, se van distinguiendo los verdaderos monstruos enmascarados, cornudos y cubiertos completamente de pieles de cordero que simulan “diablos” o “machos cabríos” llenos de energía, vitalidad y ruido.



En febrero, aún hay frío en Hungría y pueden quedar restos de las últimas nieves, aún así, el primer día de fiesta, a las 10:00 de la mañana, todo el pueblo y visitantes toman posiciones en las márgenes del río Danubio a la espera que aparecieran los espíritus o busós. De entre la niebla van apareciendo pequeñas barcas con remeros, y a medida que se van acercando, se van distinguiendo los verdaderos monstruos enmascarados, cornudos y cubiertos completamente de pieles de cordero que simulan “diablos” o “machos cabríos” llenos de energía, vitalidad y ruido.

Desembarcan, y después, desfilan por las calles entre la multitud que los contempla con miedo los más pequeños y, con alegría, los mayores dentro de un ambiente festivo donde se baila, se canta y se muestran los grupos de música y danza folclórica en escenarios en las plazas principales. Ah!, importante, y donde se pueden comer y beber numerosos platos tradicionales típicos húngaros. Desde que asistí a este festival, con su alegría, magia, diversión y sorpresa, siento una verdadera fascinación por las máscaras.

Las máscaras están hechas de madera pintada generalmente con fondo negro o rojo. Los rostros son definitivamente humanos, exagerando los ojos bien delimitados y la boca grande que señala bien los dientes con esa sonrisa algo malévola y amenazadora. Puede faltar algún diente para denotar la antigüedad del espíritu y su sabiduría. La máscara se completa con unos cuernos que pueden ser de cabras o vacas. Toda la cabeza y el resto del cuerpo está cubierta de pieles de animales (cabras, ovejas, etc.) en muchos casos bastante mal olientes.

Sin embargo, para mi lo más interesante y sorprendente resultó que la fiesta representaba en realidad un verdadero acto mágico de fertilidad, quizás no muy evidente para los turistas, y es que los protagonistas enmascarados hacían frecuentemente gestos eróticos de cópula (evidentemente eran representaciones de machos cabríos en celo) haciendo gestos lascivos con ambos puños cerrados a ambos lados del cuerpo y moviendo la cintura de forma provocativa y, otras veces, persiguiendo “sorpresivamente” a las mujeres (en edad de procrear) por detrás, simulando una rápida cópula para susto y asombro de las desprevenidas. Al parecer, se convertían así en vehículos mágicos para “fecundar”, simbólicamente hablando, asegurar la fertilidad de las mujeres y asegurar el aumento de la población y la existencia misma de la vida humana. Es muy conocida la relación de las cabras con la fertilidad, asociada con la potencia de la sexualidad masculina.



Ninguno de los hombres presentes, solteros o casados deben mostrar disgusto por esta acción ya que con este acto mágico se asegura la fertilidad de la mujer y, por extensión, de todas las mujeres presentes. Es de creencia tan generalizada, que muchas mujeres con problemas de fertilidad acuden a la festividad creyendo que así podrían quedar embarazadas. Muchos acuden al festival vistiendo los trajes típicos de su región.

No se sabe quienes son estos busos, nunca se le puede quitar la máscara porque sería considerado un acto de mal augurio, ya que una vez que se colocan sus trajes y sus máscaras se convierten “mágicamente” en los espíritus ahuyentadores del frío invierno y portadores de la necesaria fertilidad, fertilidad que asegura la continuación de la vida en unos países donde las condiciones climatológicas son muy duras. Por ello no dejan de sonar sus matracas, cencerros y cañones todo el tiempo que dura su desfile.

La fiesta termina con una gigantesca fogata al anochecer en el medio de la plaza principal de la ciudad que queman los busós bailando en círculo alrededor del fuego para luego desaparecer. ¿Puede haber un acto más simbólico?

Bibliografía

Agoston, G. (2018). Hungría, frontera militar. *Desperta Ferro: Historia moderna*, 32, 12-17.

Falchi, L., Habibi, S., Markelj, M., Szabad, B., & Zueni, M. (2015). Interactive Learning Method of Cultural Heritage for Europeanization in the Danube Region – ILMECH. EUT Edizioni Università di Trieste. <https://www.openstarts.units.it/handle/10077/11241>

Harlov, M. (s. f.). *The Intangible World Heritage Carnival of Hungary and other Wintyer Closing Traditions of the Region*. 7.

Muir, E., & Muir, P. E. (2005). *Ritual in Early Modern Europe*. Cambridge University Press.

Voigt, V. (s. f.). *A Unique Folk Culture in Europe. A Guide to Hungarian Culture*, 75-98.

¿Sabes que la Danza es el Mejor Alimento para el Cerebro y un Salvavidas para el Futuro de la Humanidad?

Amador Cernuda Lago



Cascanueces. Foto>Celia Fernández

La actividad física es importante para el cerebro y para todo el cuerpo, pero la Danza aporta más y es realmente la actividad física más fructífera porque, no solo es movimiento, es movimiento sincronizado mediatizado por el ritmo de la música, otro de los grandes alimentos para el cerebro que aporta el arte.

8 investigadores neurocientíficos alemanes abordaron un estudio experimental en el que participaron 38 adultos de la tercera edad para estudiar los cambios cerebrales presentados después de asistir a un programa de Danza y a un programa de ejercicios cardiovasculares. El experimento se diseñó separando a los participantes en dos grupos: un grupo participó en las clases de Danza y el otro participó en las clases de ejercicios cardiovasculares. Ambos grupos asistieron a dichas actividades 2 veces por semana, durante 6 meses.

El estudio mostró que la actividad física estimula el nacimiento de nuevas neuronas, aunque éstas suelen morir rápidamente porque no se reintegran en los sistemas funcionales. La Danza, a diferencia de la actividad física de tipo deportivo, es una actividad física y artística que además de estimular la generación de nuevas neuronas, mantiene su dinamismo y las reintegra en las conexiones, favoreciendo las áreas del cerebro que se encargan del razonamiento, la memoria, la abstracción, la motricidad y la regulación de emociones. Estos beneficios se obtienen dado que la Danza es una actividad que demanda orientación espacial, coordinación, equilibrio, interacción, comunicación y sobre todo integración de ambos hemisferios del cerebro.

La Danza supone un constante proceso de aprendizaje que aporta muchos beneficios en nuestra capacidad cognitiva, ya que tenemos que integrar toda la información del aprendizaje para poder generar respuestas casi inmediatas, lo que supone una estimulación constante del cerebro. La Danza es una práctica de tipo holístico que puede ser definida como actividad sensomotriz de carácter rítmico, que implica factores físicos, psíquicos y sociales. La Danza está enfocada no únicamente a la mera ejecución física, sino que busca que los participantes escuchen su cuerpo, se muevan utilizando sus sensaciones, sus vivencias, sus impulsos internos, sus recuerdos. Produciendo una estimulación sensorial al individuo, haciendo que éste contacte con la parte consciente e inconsciente de su personalidad.

Todo lo explicado es la razón de porqué la Danza se está convirtiendo en una herramienta imprescindible en el campo de la salud, especialmente en psicología, psiquiatría y neurología.

La actividad física que se realiza con la Danza puede contribuir a la reducción y prevención del riesgo de sufrir enfermedades que son un azote en la actualidad como son la depresión, la diabetes, la hipertensión y la obesidad, y puede ayudar a minimizar los efectos del estrés; por lo tanto, la Danza sirve para disminuir el riesgo de diferentes enfermedades neurológicas, los cada vez más frecuentes ictus o las demencias, tanto de tipo Alzheimer como las vasculares. Y dado que las alteraciones motoras son uno de los síntomas que más afectan a la calidad de vida en las enfermedades neurológicas, muchos especialistas e investigadores indican que la Danza está siendo fundamental en la rehabilitación del Parkinson en fases iniciales, y reduciendo en gran medida el riesgo de caídas en las personas mayores.

Uno de los grandes retos de la humanidad y de la sociedad actual es abordar la calidad de vida y mejora de la salud de la tercera edad. Un alto cúmulo de noticias y estadísticas abordan el tema del envejecimiento en todo el planeta y, a su vez, la disminución de la natalidad. El área de la geriatría, y todo lo relacionado con ella, es de extraordinaria importancia, y uno de los nichos de investigación, empleabilidad y negocios más importantes en las próximas décadas.

La histórica bailarina y coreógrafa Alicia Alonso, una de las artistas más importantes de la historia, no solo nos ha dejado un patrimonio de conocimiento y belleza artística en el área de la Danza, su genialidad, sensibilidad y su alta capacidad de innovación le permitieron anticipar y crear un sistema de tratamiento artístico vanguardista que ha posibilitado mejorar la calidad de vida y dar respuesta a numerosas enfermedades, discapacidades y problemas sociales. La creación del Psicoballet, desarrollado por Alicia Alonso, Directora del Ballet Nacional de Cuba, el prestigioso Dr. Eduardo Bernabé Ordaz, Director del Hospital Psiquiátrico de la Habana, y la histórica y reconocida psicóloga cubana, Georgina Fariñas, supuso una revolución en las aplicaciones clínicas de las artes que fue reconocido por la UNESCO tras estudiar un dossier de más de 29.000 casos de personas que pudieron mejorar sus condiciones de vida, su salud y su integración en la sociedad a través de una herramienta artística, desarrollada en lengua española. Su aplicación en enfermedades mentales y problemas de diversidad funcional ha permitido considerar a Cuba como el epicentro de la arteterapia escénica, de facto, el Psicoballet es la única arteterapia reconocida por la UNESCO.

En España, el Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso, de la Universidad Rey Juan Carlos, es una de las instituciones más reconocidas internacionalmente en la investigación y aplicaciones del Psicoballet, habiéndose desarrollado tesis doctorales, de Master y de Grado, incidiendo, adaptando, ampliando, verificando y validando experimentalmente los efectos del Psicoballet en diferentes enfermedades psiquiátricas, problemas de diversidad funcional, y diversos problemas neurológicos y geriátricos.

La Danza como herramienta educativa es imprescindible porque desarrolla la capacidad cerebral y potencia la capacidad cognitiva.



Baile de Graduado. Foto>Celia Fernández

Este aspecto en estos próximos años va a ser más valorado todavía, en base al problema histórico al que nos enfrentamos con las nuevas generaciones digitales, porque aunque las nuevas tecnologías son muy útiles y positivas en algunos aspectos, nos han llevado a un problema señalado por importantes investigadores neurocientíficos de países punteros, que indican que la generación actual es la que muestra los índices de rendimiento cognitivo más bajos de toda la historia de la humanidad, por efecto de la exposición a las pantallas que están modificando las capacidades del cerebro. Por otro lado, nos enfrentamos a un problema neurodegenerativo espectacular, que en la actualidad no responde al tratamiento farmacológico, cada vez más frecuente en la población, la presencia de demencias y Alzheimer. Todos los indicadores sanitarios apuntan que dentro de no muchos años serán millones los afectados de demencia, y enfermedades neurodegenerativas. Hoy por hoy no hay ningún fármaco que solucione el problema, pero sí se ha visto y comprobado que una de las posibilidades de tratamiento, que no significa la curación, porque no tiene cura, pero sí aporta una mejora de la calidad de vida, la recuperación de información cognitiva y, sobre todo, el retraso y enlentecimiento de la neurodegeneración cognitiva, es la Danza.

El Psicoballet ya ha sido utilizado en Cuba y otros países con grupos de adultos mayores con gran optimización de resultados, y en nuestra Institución llevamos aplicándolo con este grupo de edad más de una década, desde que presentamos los primeros datos verificados de la utilidad de la Danza y el Psicoballet en mayores, mostrando las utilidades que tiene en problemas neurodegenerativos como la enfermedad de Parkinson y en Alzheimer. En el tratamiento de esta enfermedad hemos marcado un antes y un después mostrando resultados experimentalmente validados y realizados en el centro más importante de España, de referencia internacional en la investigación y tratamiento de esta enfermedad, el CREA de Salamanca del IMSERSO, lo que abre una nueva dimensión en el tratamiento con métodos no farmacológicos de este problema, facilitando una nueva herramienta de gran utilidad y aplicación en neurología y geriatría.

Aunque todavía hay que seguir estudiando, las investigaciones realizadas determinan que la Danza, desde la neurología, activa circuitos neuronales motores y sensoriales, mientras la música estimula los centros de recompensa del cerebro.

La Danza, para los que padecen una patología neurológica, implica soluciones y mejoramiento. El movimiento coordinado de las partes del cuerpo y la alineación corporal adecuada favorecen el funcionamiento correcto de los distintos sistemas del organismo, en especial del sistema nervioso, que es el encargado de crear los procesos necesarios para producir movimiento, y al practicar Danza estamos estimulando diferentes áreas del cerebro. En el paciente neurológico diversos estudios han mostrado un doble beneficio de la Danza: el efecto positivo que tiene la realización de ejercicio físico y la estimulación de áreas del cerebro que facilitan el equilibrio y la coordinación del movimiento.

La Danza, además de ser un arte de la máxima calidad y disfrute, es uno de los más nutritivos alimentos para el cerebro y uno de los salvavidas más protectores y de apoyo como fuente de soluciones para los problemas a los que se enfrenta la humanidad, siendo útil, incluso, para el tema que tanto hoy nos preocupa, el COVID19, actualmente existen investigaciones e intervenciones con la aplicación de la Danza que apoyan la recuperación de los enfermos y que son muy prometedoras.

La Danza, más allá del Arte y del deleite estético, es una herramienta sumamente eficaz para potenciar la salud, la calidad de vida, el bienestar y la felicidad del ser humano.



Balada para un Loco. Foto>Celia Fernández

El Vestuario Escénico en el Siglo de Oro

De la corte a la escena y de la escena a la corte

Liuba G. Cid

Entradilla:

Durante el Siglo de Oro se produce una explosión de formas en el diseño y ornamentación de la vestimenta teatral. Las representaciones palaciegas, espejo de la sociedad cortesana del diecisiete, jugaron un papel fundamental como estándar de un código social y estético, alimentado por la fantasía de los desfiles y acontecimientos reales, cuya exuberancia animó y desbordó la imaginación de ingenieros, arquitectos, coreógrafos, artesanos, peluqueros, y pintores de la época.

Texto:

Las escenificaciones, o grandes invenciones en forma de desfile, siguiendo los cánones de diseñadores italianos y de otros teatros europeos de corte, completaban las “fiestas” o “fiestas reales”. Tenían lugar en espacios interiores y al aire libre, con la instalación de escenarios practicables efímeros, acompañados por deslumbrantes cambios escenográficos en espacios naturales de extraordinaria belleza. En jardines y parques se representaban suntuosos espectáculos escénicos que fusionaban música, coreografía y pintura, cuyos temas se centraban en narraciones históricas, mitológicas, pastoriles y caballerescas. Grandes autores del barroco teatral como Lope de Vega, Calderón de la Barca, el conde de Villamediana, Antonio Hurtado o Juan Vélez de Guevara, escribieron comedias que fueron representadas con enorme éxito durante estas jornadas para el fasto cortesano.

Los Reales Sitios de Aranjuez, El Alcázar Real, El palacio de Lerma en Burgos, El Coliseo del Buen Retiro en Madrid, constituían algunos de los enclaves más representativos para estas escenificaciones efímeras. No solo se hacían para celebrar conmemoraciones, bodas, acontecimientos o festejos cortesanos, también fueron de gran importancia las escenificaciones y desfiles durante las Fiestas del Corpus, en plazas públicas de pueblos, villas y ciudades, en las que se representaban los solemnes y fastuosos autos sacramentales, piezas alegóricas religiosas en un solo acto que trataban temas de la eucaristía con argumentos muy variados.



Carro alegórico o triunfo de las fiestas organizadas por la Hermandad Sacramental de la Iglesia del Sagrario de Sevilla para conmemorar la victoria de Viena de 1683.

El vestuario escénico, como ornamentación del personaje teatral en el Siglo de Oro, se convierte en prolongación del código histórico, afirmando o reafirmando las alusiones dadas por el autor en las acotaciones o indicaciones de la obra para recrear la indumentaria de damas, caballeros, reyes, criados, pastores, figuras irreales, alegorías, etc. Por un lado, están las representaciones que tienen lugar en la Corte, por otro, las de un teatro popular que gozaba de un importante extenso repertorio acotado por el recinto cerrado del corral de comedias,

diseñado en los patios posteriores de las casas convertidos en escenarios fijos destinados a la representación teatral, con menor infraestructura que los escenarios efímeros de corte o escenografías pintadas, adaptadas a los grandes espacios palaciegos y ajardinados, cuyo objetivo era realizar complejos juegos escenográficos de ilusión, grandes despliegues con numerosos actores, músicos y bailarines.

En ocasión de las grandes fiestas y mascaradas, los grandes cuadros coreográficos del teatro cortesano en forma de escenografías vivientes emplean actores que lucen en escena suntuosos trajes, joyas y abalorios. Para el Teatro de Corte las apariencias son lo esencial. El traje fue incorporando cada vez más accesorios y complementos, se alejó de su sentido práctico como vestimenta funcional para convertirse en un espectáculo de formas y color, su objetivo principal eran la moda y sus cánones, persiguiendo las tendencias y estilismos llegados a la corte. Por aquellos tiempos, la moda en la corte española seguía los cánones de la corte Francesa y Napolitana, parecerse al rey o la reina, era lo más importante.

Cualquier representación era un buen momento para hacer gala de ello, siendo el vestuario de nobles y monarcas, protagonista de las grandes representaciones y desfiles. Entrado el siglo XVII, hasta la primera mitad del siglo XVIII, las representaciones de corte y los autos sacramentales, prohibidos por Real Cédula en 1765, se prolongaron. El vestuario de los actores, danzantes y músicos combinaba armónicamente con la indumentaria del público asistente; monarcas, nobles y personalidades del clero integrados en el juego visual de la ceremonia escénica. Todo ello jugó un papel determinante en el diseño de los espectáculos como parte de la composición visual durante el acto coreográfico. El volumen y el colorido fueron parte sustancial de su esplendor, así como la estrategia compositiva de las ubicaciones en perspectiva a la que se unían balconadas, gradas elevadas, palcos engalanados, desfile de caballos y otros animales exóticos, vestidos y trajes de proporciones exageradas, entre otros aspectos de la escenografía móvil y fija de todo el recinto.



"Fiesta en un palacio barroco", 1750. Óleo de Francesco Battaglioli por encargo de Farinelli. Se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

Antonio Hurtado de Mendoza, al hacer la relación de los festejos celebrados en 1622 en Aranjuez para celebrar el cumpleaños de Felipe IV, en cuyo marco se representó La gloria de Niquea del conde de Villamediana, señalaba la diferencia entre el teatro de corral y el espectáculo de producción cortesana, haciendo hincapié, precisamente, en el aspecto visual de la representación:

"Ya advertí al principio que esto que estrañara el pueblo por comedia, y se llama en palacio invención, no se mide a los preceptos comunes de las farsas, que es una fábula unida; ésta se fabrica de variedad desatada en que la vista

parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye".

El vestuario se componía de piezas que buscaban ante todo la ostentación a través del volumen y la estilización de las formas, y no solo del traje, sino también de todos los abalorios y accesorios, imprescindibles para dar imagen de poderío y riqueza.

Tres aspectos fundamentales caracterizan el diseño de vestuario en las representaciones o Festividades de Corte:

Carácter estético-decorativo: complejidad ornamental, armonía entre contenido y forma, materializa la idea a través de la ficción y la decoración, cohesión de los valores plásticos, referencia específica al código social, fusión entre decorado y vestuario como parte del efectismo escénico.

Carácter técnico-funcional: comunicativo y decorativo, se adapta a las dificultades del espacio respetando la perspectiva y funcionalidad del traje como indumentaria, diversificando las piezas según su cometido.

Carácter dramático (en el teatro): El vestuario como máscara del personaje dentro del género dramático, respetando su carácter y origen. También como reproducción histórica, compartiendo efectismo junto con ilusionismo, revelando las tensiones fidelidad vs. ficción, este último aspecto relacionado con el aspecto simbólico en las alegorías de los autos sacramentales.

En este retrato de Felipe IV Príncipe con el enano Soplillo, de Rodrigo de Villandrando (1620) podemos definir los principales elementos corpóreos del traje barroco.

En cuanto al vestuario femenino, éste también evolucionó durante el Siglo de Oro y fue elemento importantísimo en el arte de la seducción. Lope de Vega escribe al respecto en una de sus comedias más famosas:

"No la imagines vestida
con tan linda proporción
de cintura, en el balcón
de unos chapines subida.
Toda es vana arquitectura;
porque dijo un sabio un día
que a los sastres se debía
la mitad de la hermosura."

[(De Vega, Lope. El Perro del hortelano. Acto I. (vv.vv. 419-426)]

En este retrato de Mariana de Austria, realizado entre 1652 y 1653 por Diego Velázquez, podemos apreciar los complementos femeninos más significativos del atuendo femenino.



- 1 - Lechuguilla o cuello.
- 2 - Capa o ferruelo de terciopelo negro y seda brocada.
- 3 - Traje de tisú blanco con bordados de oro.
- 4 - Puños de encaje.
- 5 - Sombrero con adornos de joyas y una gran pluma.
- 6 - Calzas abombadas.
- 7 - Medias de seda.
- 8 - Zapatos picados con lazos.

La capa siguió siendo una prenda muy importante en el vestuario masculino y de gran valor material, incluso había ladrones especializados en robarlas, llamados capeadores.

En referencia a esto, un poeta llegó a decir:

"Que maten por una capa
Que no saben si es de paño
de Segovia".

(Duarte, Agustín (1829) Coplas y canciones de arte menor. Letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII. (p. 74). (Cáncer, 1829). Imprenta de D. Eusebio Aguado. Madrid.)



- 1 - Peluca con tirabuzones con lazada.
- 2 - Tocado de plumas o copete.
- 3 - Valona sobre los hombros, en otros casos lleva gorguera.
- 4 - Mangas de punta y lazos ceñidos a las muñecas.
- 5 - Cuerpo dorado terminado en grandes faldones.
- 6 - Pañuelo blanco de seda con encaje.
- 7 - Basquiña, colocada sobre el guardainfante.

El vestido se combinaría con joyas y eran usuales las cuchilladas en cuerpo y mangas para enmarcar las piezas de forma diferenciada y funcional. Se utilizaban para su confección suntuosos tejidos de encaje, tafetán, terciopelo y brocados, todo ello, acompañado de un maquillaje usado con generosidad; colorettes, afeites, emplastos, entre otros efectos que cubrían, desde la parte inferior de los ojos, hasta las orejas, incluyendo cuello, escote y manos, de impoluto blanco, pues la piel morena o tostada no estaba bien vista, siendo exclusiva del vulgo o de la vida ociosa. Perfumes y aguas de azahar se usaban en abundancia para disimular los olores propios de telas y entrepaños.

El teatro ancla su maquinaria ficcional en la sociedad del barroco como prolongación del pensamiento y las convenciones más arraigadas; el lenguaje y su prosodia, el disfraz, los gestos, la ceremonia de la representación, son signos que van a interaccionar para crear una identidad socioestética del teatro áureo, no siempre regulada por el propósito dramático de su autor, muchas veces vilipendiada por el gusto del público que obligaba a hacer concesiones en pos de la rentabilidad económica de actores y autores, garantizando así el éxito del corral de comedias, desde el Patio de Mosqueteros hasta la Cazuela.

El propio Lope de Vega se queja en el Arte nuevo de hacer comedias (1609), de los frecuentes anacronismos e infidelidades durante las representaciones.

(...) es de las cosas bárbaras que tiene

la comedia presente recibidas:

sacar un turco un cuello de cristiano

y calzas atacadas un romano. (vv. 358-61)

En la tragedia de Adonis y Venus (1621), la pieza cortesana más antigua que hoy conservamos de Lope, éste nos ofrece indicaciones bastante detalladas sobre el uso y las características del vestuario.

Así una acotación exige que salga: "Atalanta, ninfa, con un tocado de muchos velos pendientes con plumas y el vestido a la traza antigua, con calzadillos o coturnos encintados, y un dardo en la mano", y otra precisa que, Adonis debe de entrar en el escenario: "con un venablo, montera, y vestido antiguo verde, medias blancas y calzadillos dorados con cintas", mientras una tercera nos hace saber que la furia Tesifonte debe salir: "vestida de negro y bordada de llamas, con un cuello de velo negro, y argenterías, el tocado lo mismo, con algunas sierpes de oro"

El vestuario, durante el siglo de Oro en toda Europa, fue una "tarjeta de visita", un elemento distintivo en el entorno incomparable de la representación cortesana, también, como aspecto esencial en la composición escénica y visual de las representaciones en el corral de comedias. Un largo camino de búsquedas hacia una identidad propia que tomó de allá y de aquí, por una parte, la grandeza y la imaginación de los diseños en las fiestas y mascaradas de nobles y reyes, por otra, la estética y la riqueza de la escena popular entregada a la comedia nueva, para la que escribieron con devoción dramaturgos como Lope, Calderón, Tirso, Rojas-Zorrilla, Villandrando, y otros tantos.

Progresivamente, con la decadencia del Barroco, la llegada del neoclasicismo y la irrupción del romanticismo, se vislumbra una revolución estética compleja fruto de las transformaciones sociales que reclaman una nueva dimensión de la puesta en escena, consolidando la importancia del vestuario como parte esencial del ideario dramático del personaje burgués. La forma dramática, al menos hasta la irrupción de las teorías teatrales de Adolphe Appia y Gordon Craig y Max Reinhardt, se impone a la forma escénica, presentando trozos de la vida real tras la "cuarta pared", revolucionando el arte de la interpretación y las técnicas de la representación teatral.

Bibliografía

Cáncer, G. (1829). *Elma 2º*. En A. Duarte, *Coplas y canciones de arte menor. Letras, letrillas, romances cortos y glosas*. (pág. 74). Madrid: Imprenta de D. Eusebio Aguado.

Fernandez, D., & Jacome, D. (2018). *Vestir al personaje. Vestuario escénico: de la historia a la ficción dramática*. Madrid: Cumbres.

Fraguas, R. (15 de Diciembre de 2011). *Sorpresas en el patrimonio barroco madrileño*. Madrid. EL PAIS.



Donde hay agravios no hay celos de Rojas Zorrilla, Foto: ©MTeresaGL. Temporada 2011-12. Versión y Puesta en escena: Liuba Cid. Diseño de vestuario: Tony Díaz.

Las Zapatillas Rojas

Ensayo Crítico

Alma Llerena Fernández

Dirección
Michael Powell
Emeric Pressburger

Producción
Michael Powell
Emeric Pressburger

Guion
Emeric Pressburger
Michael Powell
Keith Winter

Basada en
Las zapatillas rojas de Hans Christian Andersen

Música
Brian Easdale

Fotografía
Jack Cardiff

Montaje
Reginald Mills

Protagonistas
Anton Walbrook
Marius Goring
Moira Shearer

País
Reino Unido

Año
1948

Género
Drama, Romántico, Musical



Las Zapatillas Rojas (1948), es una de las más populares películas que sobre el ballet se haya hecho, y a su vez, es una de las películas más atípicas en cuanto a género musical se refiere.

Las películas musicales tal y como las conocemos nos deleitan contándonos historias románticas de los bailarines, divertidas situaciones del montaje del espectáculo de la compañía a la que pertenecen, y nos recrean con magníficas coreografías y alegres composiciones musicales, son comedias.

En Las Zapatillas Rojas, el discurso narrativo es bien distinto, ya que en primer lugar no se nos cuenta una tierna y divertida historia de amor, sino una tragedia de amor con un final sorprendentemente triste. En segundo lugar, las películas clasificadas como musicales nunca se han basado en el ballet clásico como recurso narrativo, sino que por lo general se han basado en los géneros teatrales (Music Hall, revista, vodevil) y los bailes populares y folklóricos norteamericanos; en este caso es el ballet clásico el medio representacional que se utiliza como recurso narrativo y protagonista de la historia. En tercer lugar, la película no se basa ni en números conocidos del mundo del baile, ni reproduce ninguno de los ballets del repertorio clásico. En cuarto lugar, en el cine musical la historia que representa la función no es en realidad una historia, sino diferentes números musicales, donde las coreografías y las canciones no narran un acontecimiento que no sea la del propio baile o la de la propia canción. Robert Helpmann crea una coreografía expresamente diseñada para la película, un ballet que es reflejo y soporte del argumento expuesto, ya que además de referirse a la pasión por el baile de la protagonista, nos introduce en el desenlace de la historia. Es el centro de la articulación cinematográfica y su recurso más importante.

La película está basada en un cuento de Hans Christian Andersen donde se cuenta la historia de una joven que calza unas zapatillas rojas que no le permiten parar de bailar; ella debe bailar y bailar como una grotesca burla de felicidad hasta morir. Curiosamente la historia del ballet tiene un paralelismo, se repite, en la trama general de la película.

El actor Boris Walbrook interpreta el papel del imperioso y soberbio Lermontov, director de la compañía de ballet Lermontov, la cual dirige con mano de hierro. La actriz Moira Shearer interpreta el papel de una joven bailarina presa de una gran pasión por el baile. El empresario tiránico, cortante, exige total dedicación al ballet, de todos los integrantes de la compañía, llegando al extremo de no permitir relaciones sentimentales entre ellos.

El arte como vocación, al arte como religión, el arte como único propósito en la vida es la máxima ideológica que nos plantea el director de la película desde un principio, a través de un diálogo entre estos dos personajes principales, que aún cuando sean estereotipos, le dan a la película un realismo emocional muy característico, por el hecho de estar muy bien contruidos.

Es interesante el tratamiento que se le da a esta coreografía como recurso para la articulación cinematográfica, ya que no se ubica la cámara en el teatro, dejando ver la totalidad del escenario y lo que ocurre en el mismo a manera de documental, sino que la cámara sale de los límites del proscenio y nos cuenta el ballet como una realidad autónoma que no sigue los convencionalismos de filmación de un ballet ni las necesidades del escenario. Esta característica sugiere que la filmación de la coreografía está elaborada cinematográficamente, hecho que se aprecia cuando observamos los cambios de punto de vista de dicha filmación, los cambios de los decorados, el juego de efectos visuales muy difíciles de conseguir en el escenario, como por ejemplo la utilización de las tomas cenitales que permiten captar el movimiento desde otra perspectiva. Algo que destaca cuando pensamos en la planificación de las secuencias, es el hecho de que la cámara se mueve siguiendo la coreografía y a la bailarina, tanto cuando sola ejecuta la danza, como cuando baila con otros bailarines.

El director de la película manipula la cámara para que no haya cortes y el montaje cinematográfico está hecho como si fuera una coreografía. Es decir, la planificación sigue el ritmo del propio baile.

En toda la planificación de la secuencia del ballet hay una continuidad temporal que la da la música y el propio movimiento coreográfico. Se produce un corte en un momento de la secuencia donde la bailarina aparece entre bastidores y vuelve a salir a escena, pero en realidad todo el ballet está tratado como una unidad; el uso de los fundidos contribuye a conseguir esta continuidad temporal.



Cinematográficamente, tanto la coreografía como la fotografía están magistralmente construidas e iluminadas. Se utilizan recursos estructurales como el cuchillo que se convierte en rama, cuando desesperadamente la bailarina intenta deshacerse de las zapatillas, o la hoja de periódico que se convierte en un bailarín, o cuando las bailarinas se convierten en flores o palomas.

Y la verdadera historia de la película es reflejada en el ballet cuando se funden las imágenes del diablillo que le da las zapatillas a la bailarina, con los personajes de la vida real que llegarán a convertirse en la pesadilla de su vida: el director de la compañía, el compositor, la chica que muere a consecuencia de las zapatillas, la mujer que se quita la vida como consecuencia de las tensiones a que se ve sometida y su incapacidad de elección.



Todo el ballet está concebido bajo un prisma de irrealidad y, para darnos esta sensación, utiliza recursos tales como cuando el director de la orquesta se convierte en bailarín, o cuando aparece el mar en el escenario. Los cambios de decorados, el punto de vista de filmación, los recursos coreográficos, como la caída de la protagonista a una especie de submundo nos recuerdan la pintura surrealista, como si las escenas que vemos fueran cuadros de Dalí fotografiados uno tras otro.

En la planificación hay muy pocos planos medios, y el único primer plano es el plano de la cara de la bailarina cuando cae en la tentación de poseer las zapatillas. En realidad, los planos tienen mucho "aire", lo que significa que hay un espacio alrededor de los personajes que se están filmando. El punto de vista de la toma, en general es bajo, lo que garantiza la apreciación del movimiento, y en algunas ocasiones se utiliza el picado. El plano final que acaba en una especie de montaña de bailarines que la sostienen por encima de sus cabezas con un fondo vacío, está tomado desde un punto de vista cenital y le confiere una geometría en parte acentuada por el decorado expresionista que muchas veces aparece, como por ejemplo las casas semidestruidas.

Una vez terminada la secuencia del ballet, ocurre otra gran discontinuidad espacial ya que se nos vuelve a introducir en la historia central de la película. La bailarina y el compositor se casan, ella escoge irse con su marido luego de sufrir ambos el desplante de Lermontov, hecho que nos recuerda la actitud de Diaghilev con Nijinsky cuando este último contrajo matrimonio. Ella no es feliz, pero se mantiene al lado de su marido que ya estrena en Londres una nueva sinfonía. El director de la compañía la invita a bailar en Montecarlo una vez más Las Zapatillas Rojas y ella acepta. Su marido va a este lugar para acusarla de abandono, es el momento de escoger entre el baile y el marido, pero escoge morir. Lermontov en una secuencia llena de dramatismo, descompuesto por el dolor anuncia la representación de Las Zapatillas Rojas sin la bailarina.

También a nivel ideológico es muy interesante el planteamiento que la película hace acerca de la supremacía de la música con respecto a la danza, ya que el compositor la considera un arte menor.

El mundo del ballet está totalmente reflejado en la película y tratado de una manera especial. Esto lo vemos reflejado, por ejemplo, en la secuencia en que la protagonista realiza una audición en el teatro Mercury, las piruetas que realiza son captadas con gran rapidez e interrumpidas con el salto que se produce en el tocadiscos que proporciona la música para que se ejecute la danza.

En algunos momentos la película ignora que están bailando, ejemplo de esto lo vemos cuando la bailarina Irina está ensayando Giselle, la cámara capta breves fragmentos de giro de la cabeza y hace una traslación del movimiento de giro del ballet con el cine a través de un buen fundido.

En contraposición a esta rapidez con la que es captada los movimientos de las diferentes escenas de ballet, cuando los personajes no bailan, sus movimientos son pausados y de alguna manera también coreográficos.

Prácticamente la secuencia final de la película empieza con el recibimiento de las cartas por el director de la compañía; se produce entonces un discontinuidad espacial que nos traslada a la habitación donde en camas separadas duerme la pareja, él se levanta impulsado por la inspiración artística creyendo que ella duerme, pero ella se levanta y lo sigue hasta el piano, tienen una conversación y se cierra la secuencia de nuevo en el plano donde el director de la compañía está sentado con las cartas delante. El tratamiento de toda esta secuencia es muy interesante, ya que todo el tiempo que la cámara filma a los amantes en el dormitorio y la habitación continua, lo hace sin cortes y no hay diálogos; abre y cierra el campo siguiendo el movimiento del plano a manera de un movimiento coreográfico que termina con la misma escena del director con las cartas delante que marca su inicio. Es decir, la cámara sigue a los personajes en un movimiento que puede apreciarse como si la cámara también ejecutara un ballet.

Esta misma planificación se aplica a la escena donde el empresario se mueve dentro de su dormitorio, en una rabiosa reflexión de los sucesos ocurridos con su bailarina favorita y que culmina con la rotura del espejo como catarsis a su ira. El personaje está enmarcado en un espacio donde en detalle se pueden apreciar todos los elementos escenográficos que construyen la secuencia, ya que los planos están hechos con el "aire" suficiente como para que todo el movimiento del personaje se pueda realizar con holgura y sea seguido por la cámara a manera de coreografía.

Una película que es una verdadera fiesta para los sentidos, ya que se combinan los recursos cinematográficos con el ballet, la música y la actuación para hacer un magnífico conjunto que siempre se considerará dentro de la historia del cine como un clásico en su género.



Antropología Pictocrítica

Eduardo Blázquez Mateos

ACTO 1



Cerca de nosotros, siempre tenemos una primavera por descubrir.

ACTO I

La Antropología Pictocrítica, tiene su génesis en un diálogo con la profesora Esther Merino Peral (UCM), desde la necesidad de crear un discurso dependiente del pensamiento de G. Bachelard y G. Durand, para poder elaborar una crítica artística desde el conocimiento de la historia de las artes visuales. Se intentará crear un camino para un nuevo género en los análisis historiográficos, una fusión de conocimiento y conexión empírica onírica.

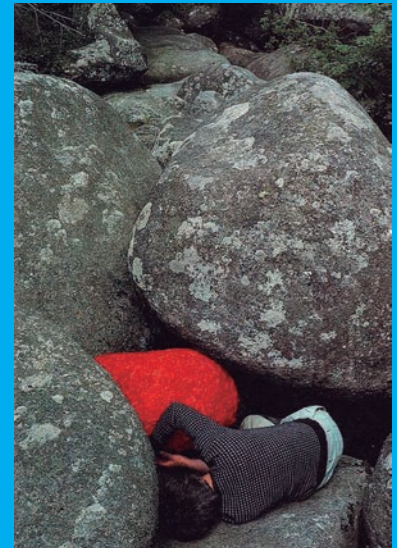
Al poder contar con el apoyo de la Mitocrítica y el Mitoanálisis, apostamos por la facultad de formar imágenes ensambladas para encumbrar la movilidad de Imaginación. La creación del relato simbólico a través de la pintura en el cine, permite unir el tridente de Durand sobre los regímenes Heroico, Místico y Sintético.

Centrados, en esta ocasión, en las estructuras místicas de lo imaginario, del nido de Bachelard deudor de los nidos de Van Gogh; ambos se unifican y potencian, en su similitud que se imponen a la antítesis para enlazar a Van Gogh con Kurosawa. Los Sueños de Akira muestran la iconografía de la fidelidad de Kurosawa con Van Gogh, los colores, en ambos, se fortalecen en la representación la Melancolía antropológica.

La materia pictórica de Van Gogh se enfatiza en la película, pintura y antropología potencian y elevan la relevancia de la viscosidad en el ideario de Durand. La furia y la ternura, las texturas contrastadas, se alimentan de la fábula y de los cuentos teatralizados en Japón.

Las tinieblas se suavizan en la Noche.

En los círculos del cielo y de la noria se dinamiza el itinerario de la vida y de la muerte. Los colores, en libertad, se adentran en el simbolismo semántico y en la alegoría que, en Van Gogh y Kurosawa, se apoyan en el intimismo eterno y exalta la dignificación de los objetos poetizados; entre la representación y la percepción, Kurosawa glorifica el paisaje para construir una iconografía cíclica de la Naturaleza.



ACTO II

Pensamiento aéreo/uterino.

Eterno silencio en los jardines renacentistas italianos. Espacios simbólicos con acciones abstractas, con Alegorías avanzadas en el interior del viajero, lector-paseante con necesidad de florecer ante los jeroglíficos delimitados por los recordos idílicos de los úteros en flor.

Elegir la libertad, celebrar la ofrenda. Silencio uterino.

El narrador deambula entre/desde los jardines, estudia los parámetros en el marco de la Antropología Pictocrítica, género nuevo con espíritu museístico que analizamos en 1993, en un viaje inolvidable a Italia.

Las alegorías mitológicas, tanto en personajes como en paisajes, conducen a un conocimiento transversal que ensambla el imaginario de Bachelard con el jardín humanista; desde la victoria de los militares del Renacimiento, las consecuencias de sus conquistas ostentosas se reflejan en los paraísos florales museísticos interiores.

¿Cómo casarse con un jardín épico? Amando los libros, arrojando a los perros, visitando las grutas uterinas, celebrando banquetes con Ariadna, adoptando al centauro Quirón, abrazando a Dafne, besando las aguas vivas de las Ninfas: mis Náyades.

Con el corazón puro de los unicornios de Parma, los caballeros andantes rastrean las fuentes del parnaso giratorio; entre diversificados estanques, entre las rosas de Afrodita-Venus, las rosas aisladas generan soledad.

¿Cuándo se unirá Penélope con Polia?

Entre Jazmines azules, con olor a isla, veo a los ensoñadores entre velos, bailando la danza de la antorcha, himno a Prometeo, se alimenta la flor del alma con el furor.

Bajo la trenza rubia por la rosa solar, feminizado, asomado/sentado en el alféizar, necesito la luz de Venus para morir de sed.

Roleo de mechón rubio, herencia maternal que me permite trenzar una guirnalda de flores en mi interior.

Junto a mi única fuente, solo quiero mi fuente blanca, visito el torneo de Clarisa Orsini entre las orquídeas de Virginia. Jardín de Ninfas con inmensas criptas, grutas invisibles que unifican los espacio de Bóboli con Bomarzo.

Existencia de amor puro en mis recuerdos.

Escoltado por los magnolios, se presenta la gruta interior de Bernardo Buontalenti que, entre la petrificación de musgo, permite la evocación volcánica para remitir a Pirra y Deucalión. El proceso de evolución y mutación se alimenta de la sangre de Urano y de la espuma del mar. Llega Tiberio a la escena.

Se descubre una tumba, se trata de dos caninos abrazados.



Telón de Boca: en Bomarzo se escucha el himno al perro de Ariadna, caverna invisible pintada por Adonis, el gran amante de perros.

Adorar a sus perros lleva al cenit, para iluminar al soleado Apolo.

Franciotto Orsini rastrea el amor verdadero para arrojar la triple luz a su nieto Vicini, emblema gótico que se alimentó de esfinges.

Rosas rojas, negras y amarillas. Levanto el velo para descubrir el amor de Vicino por Lorenzo el Magnífico, idealizado, entre la clave pagana y platónica, Vicino sueña con Lorenzo, ambos, en el lecho imaginado, se besas evocando a Adriano.

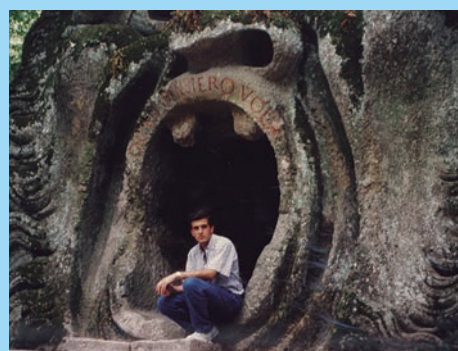
¡Qué imprecisión!

Encaramado de perlas, el paseante observa al Andrógino de Bomarzo en una gigantomaquia que, en parte, remite al acto de amor de Anteo y Hércules. Al tratarse de un itinerario poético, se advierte entre el Gigante y el

Andrógino una analogía con una montaña desdoblada en un mensaje telúrico.

¿Se está separando la Tierra del Agua?

Salvaje, en metamorfosis, el paseante advierte el cambio incesante de la luz fugaz e incandescente; ante La Gruta de la Verdad, se puede volar al interior del vientre.



ACTO III

GOTA CERÚLEA de Hércules y Anteo.

Anteo bebe la gota cerúlea de Hércules.

El vigor físico de Hércules se potenció con su vigilancia de jardines. Entre sus representaciones, destacamos las imágenes en lucha con Anteo, escenas que, en el Renacimiento italiano, traducen un ballet (pleno ballet humanista, pas de deux), Hércules le apresa en la cima del éxtasis, ensamblando los cuatro elementos, aunque dominan la Tierra y el Aire.

Heracles/Hércules muestra su violencia en el marco de la metamorfosis, escenas de vida y muerte que se coronan con el éxtasis dionisiaco, desplazando lo apolíneo en el itinerario antropológico que se alimenta de la disolución de lo divino en lo pagano, en la explosión de un tormento errante. Frente a sus acciones de guerrero bestial, Hércules protege el jardín de la Hespéride, sus giros, su espuma en la barba, su capacidad para aliarse con los vientos y elevar/llegar a altos vuelos que deleitan a Píndaro, permite renovar para regenerar; se adentra en la clave alegórica, una interpretación que une el neopetrarquismo con en el anhelo de deseo que, sin necesitar una carta celeste de Dante, está circunscrito a la acción de lo verticalidad, de la ascensión.

ACTO IV

Contemplar la Contemplación

El Caminante/contemplador de un Mar de Nubes, de Caspar David Friedrich, de 1818, se sitúa en la cima, flotando, las nubes ocultan lo terrenal para dar una vuelta por la soledad itinerante; cubierto de nubes, sin vacilar, los sueños del caminante vuelan en una actividad imaginaria que permite al escritor liberar su espíritu, al extender el alma, conquista el sueño estrellado de Van Gogh para lavar la niebla, para solearla de luz apolínea.

Ante la unión de las nubes con la niebla, el paisaje alegórico nos alimenta (abismo romántico ilimitado), pero recuperamos las atmósferas de Leonardo da Vinci; Il Moti del italiano se confirma en este cuadro; me enamoré de Leonardo, soy leal a sus movimientos internos del alma que se traducen en una naturaleza inundada de misterios, de enigmas que Friedrich recupera magistralmente.



La Noche cerúlea arropa la soledad del coreógrafo de nubes, islas-nubes que derivan en los círculos revelados en el cielo-espejo del Romanticismo.

Ilusionismo celeste de Anteo amplía la dimensión hercúlea y aérea.

Proyectad el cielo en la tierra, mientras el jardín se convierte en el espejo-mapa de un juego inventivo de deseos celestes.

Se generan ideas aéreas para deleite del telúrico Romanticismo del Nocturno que, desdoblado, se bloquea y se desbloquea dependiendo de los conocimientos y las ensoñaciones regidas por la Contemplación de las contempladoras, almas feminizadas que se descubren en el nacimiento de los astros, en el interior hercúleo de la madre Naturaleza.

ESAS CONTEMPLACIONES EN LAS QUE LAS ALMAS SALEN DE LA CRISÁLIDA TERRENAL PARA VOLAR A LUGARES MÁS PUROS...





No me puedo separar de Leonardo, de su teoría de las manchas, de sus inquietantes interpretaciones de las nubes.

¿El Caminante es Leonardo da Vinci? Preguntemos a Coleridge.

Una de mis estrellas de nubes, en el cielo/mapa del lienzo, me descubre a las Pléyades, descendientes de Atlas y de la ninfa marina Pléyane, nacidas en el monte Cilene, se desplazan veladas con la llegada del Amanecer, contemplación de un umbral giratorio. Las nubes conforman los umbrales de los descendientes de Ares, el padre del Caminante en el Más Allá.

Las Pléyades, dentro de la noche interior, brillan en el alma del contemplador, un caminante vestido de Niké, victoria alada de una nave vikinga que alimenta las sustancias celtas de los sedimentos de las estrellas ajardinadas en el cielo que, cada noche azul, conforman las coreografías de las nubes que, en un mar sin rumbo, alimentan la nave alada de Atlas.



Las Pléyades, bailarinas en el jardín de Pratulino de Giambologna, descubren la mirada del contemplador de Friedrich que, alimentado del phatos de las nubes, se amamanta de las diminutas olas de los ríos, aguas embalsamadas en las cortezas de la hayas plateadas.

¡Mírate! ¡Mírame!

El tormento del caminante fortalece las corazas del Caminante, caparazones del musgo de Flora, eje de las formas de la forja de Vulcano que, entre tifones, arrastran al baile interior del guerrero platónico.

Desterrado, me alimento de las luces de la lenta Noche, estremecido, investigo nuevas formas de la naturaleza; me llega el murmullo de las nubes, nubes que viajan sin traer consuelo, sueños ya primitivos que me llevan a una nueva génesis, quiero despertar en el regazo de abuela.

Pálidas nubes de leche, inseparables de mis dinámicos ideales edénicos.

Desterrado del mar de nubes por el Caminante, me reúno con mis estrellas para preparar mi nuevo itinerario, arrastrado, veo la silueta del

caminante, una sombra poetizada por el expresionismo alemán, extraña silueta elegante gracias al bastón-cetro, taciturno reino de Plutón.

Tiemblo, palidezco, me velo. He desaparecido en el mar de nubes, quiero perpetuarme en una gota cerúlea entre los pucheros de mis ancestros.

Apresurado, alargo mis dedos, estilizo mi silueta para rememorar la materia nocturna del ideario romántico. Leo a Coleridge, sanador sempiterno.

La gota adopta la forma de una estrella, miro un dibujo de Miró, con una herida pintada de Picasso.

¿Caminante, quién eres?

¿Eres un hijo de Plutón?

El mundo al revés, invertida la niebla y el humo coloreado por la tragedia.

Las nubes me aíslan de la tierra, recupero la dimensión aérea, no seré Proserpina, jamás.



Mi caída no se corresponde con Faetón, mi descenso es el de una luciérnaga de mar, sin el mar de nubes.

Nubes, amasadoras como el pan primitivo, nubes chorreantes de gotas azuladas, zoomorfismo de Klein.

Quiero ser una nube desde la visión de una niebla que se alimenta de un manantial puro.

Quiero acariciar las nubes en mi cuento de niñez, tamizadas, me adentro en las hilanderas.

La Aurora, el Día y la Noche, las tres alegorías de la película Las Horas, tejen el aire azul que, entre los copos de las oquedades del algodón celeste, iluminan la penumbra y la solumbra de las tinieblas del bosque de color.

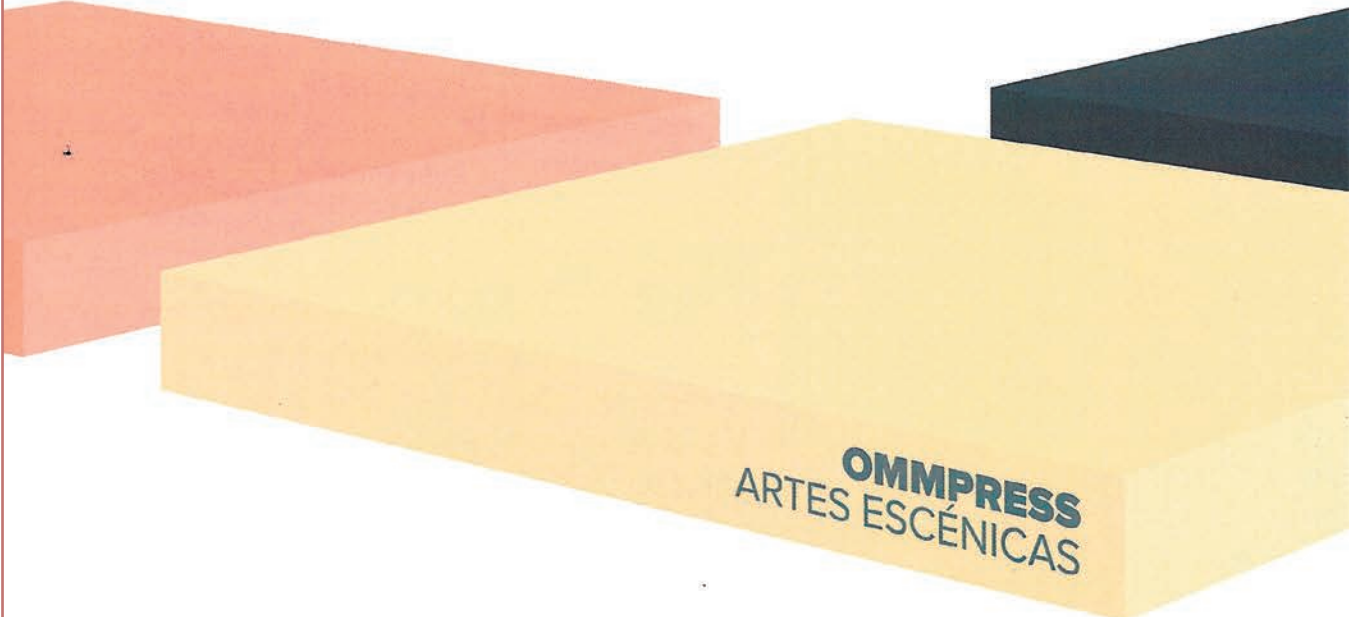
EPÍLOGO: EL CAMINO, encuentro del más allá con el más acá.

Ascenso al Eclipse eterno desde el Régimen Nocturno de van Gogh y Kurosawa.

Estudios de performance

Performatividad en las artes escénicas
Segunda edición

Celia Balbina Fernández Consuegra
Alma Llerena Fernández
Víctor M. Barbera Hernández



OMMPRESS
ARTES ESCÉNICAS

El Cuerpo como Cultura

CELIA BALBINA FERNÁNDEZ CONSUEGRA Y ALMA LLERENA FERNÁNDEZ



 Universidad Rey Juan Carlos
Instituto Universitario de Danza "Alicia Alonso"

HIDDEN
arts

www.hiddenarts.es
info@hiddenarts.es

