

## DISEÑO Y ANÁLISIS COREOGRÁFICO.

### NUEVOS PLANTEAMIENTOS EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN

Autor: Dr. Pablo Alonso Herraiz. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. México

#### RESUMEN

La presente ponencia busca profundizar en la obra del bailarín y coreógrafo checo Jirí Kilyán, así como analizar en particular la obra *Petite mort*<sup>1</sup>. Profundizar en el estudio de la obra en cuanto labor personal y en relación con otras parcelas del saber. Proponer un modelo de análisis que contemple la descripción y la interpretación de los datos obtenidos. Transcribir el movimiento corporal y la estructura coreográfica. Elaborar material didáctico multimedia sobre el diseño de movimiento y el análisis de la estructura coreográfica. Direcciones de escena, direcciones de lectura, estaticidad-dinamicidad, espacio de la representación, interior-exterior, concreto-abstracto. profundo-plano, centrífugo-centrípeto (el espacio simbólico), puesta en escena, tiempo de la representación-tiempo, simbólico-tiempo, subjetivo instantaneidad, secuencialidad-narratividad, dramaturgia del bailarín. (La presente ponencia incluye la coreografía completa; durante la exposición se proyectará la primera parte, con una duración aproximada de nueve minutos). Obra completa 16.50 minutos

**PALABRAS CLAVE:** Diseño, Jirí Kilyán, Danza Contemporánea, análisis coreográfico.

---

<sup>1</sup> Coreografía: Jirí Kilyán. Música: Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791). Figurines: Joke Visser. Diseño de escenografía: Jirí Kilyán. Diseño de luces: Joop Caboort. Asistente al coreógrafo: Roslyn Anderson.

---

## INTRODUCCIÓN

Uno de los coreógrafos actuales más reconocidos y admirados. Este creador checo y la compañía holandesa que dirige desde hace largos años, han ganado un enorme prestigio en el medio internacional, fama que no se basa en ninguna clase de promoción publicitaria ni en tener bailarines estrellas. El Nederlands Dans Theater<sup>2</sup> –amparado por el estado holandés con sede está en la ciudad de La Haya– tiene una organización similar a la de cualquier conjunto de danza contemporánea, es decir, carece del sistema de rangos que es consustancial a una compañía de ballet tradicional. Jiri Kylian es un creador extremadamente singular. Su lenguaje de movimiento es muy rico y muy original y al mismo tiempo domina como pocos la nitidez del diseño, lo que confiere la posibilidad de distinguir la estructura de una obra en cada momento de su desarrollo. Por lo demás, la elección de las piezas musicales tienen un alto nivel de refinamiento y su registro expresivo abarca un amplio espectro desde la poética más exquisita hasta la comicidad más radical. Definir un estilo en Kylian –ubicarlo en alguna rama del árbol genealógico de la danza teatral– es tan difícil como seguramente innecesario. El mismo hace referencia a dos creadores que han influido sobre su trabajo, Martha Graham y George Balanchine, y que pertenecen a campos casi diametralmente opuestos. En todo caso, sí es importante definirlo como un coreógrafo que, alejado de los vanguardismos y de las modas, es auténticamente contemporáneo. Su manera de concebir el espacio rompe todas las reglas heredadas del academicismo y muestra posibilidades nuevas. El modo en que se acerca a la música del siglo XX –como en *No More Play*, opus 5 de Anton Webern, habla de su elevado y profundo conocimiento sobre la pieza. La agudeza y el humor con que mira al siglo XVIII –como en *Sechs Tanz*, con música de Mozart, con una perspectiva absolutamente contemporánea.

---

<sup>2</sup> Jirí Kilyán dirige El NDT desde hace veintidós años.

Conviene mencionar en un principio, que el título de esta coreografía se traduce como *pequeña muerte, muerte chiquita*, (México) que hace referencia al breve e intenso periodo conocido como refractario que tiene durante y sobre todo después del orgasmo genera una pérdida del estado de conciencia o desvanecimiento post-orgásmico que sufrimos las personas en las experiencias sexuales.

“El objeto del libro es el de abrir la conciencia a la identidad del orgasmo (o “pequeña muerte”)<sup>3</sup> y de la muerte definitiva”.

Seis Hombre, seis mujeres, seis floretes en una visión particular del mundo, en una visión particular de la muerte y el sexo y de los procesos anímicos del ser humano regulados inevitablemente por el principio del placer. Así el displacer y el placer son las fuerzas o motores que influyen poderosamente sobre la conducta humana. (Freud, 2001).

*Petit Mort* del coreógrafo y bailarín checo (Praga 1947) Jirí Kilián se estrenó por el Nederlands Dans Theater, en el Festival de Salzburgo, el 23 de Agosto de 1991. Ballet creado especialmente para la conmemoración del segundo centenario de la muerte de Mozart con música del propio Wolfgang Amadeus Mozart (Concierto para piano y orquesta, nº 23 en La Mayor -KV 488-, *Adagio*, Concierto para piano y orquesta en Do Mayor -KV 467-, *Andante*).

El proyecto de Kilián aglutina un perfecto equilibrio de las proporciones entre las distintas partes del todo. Contrapunto de los cuerpos, armonía de pasiones que se conjugan sin palabras. Polifonía de los sentidos al servicio del Mozart en un conjunto de procesos interrelacionados con un medio para formar la totalidad de un solo cuerpo que valora la necesidad de trabajar con precisión, calidad y exactitud el dominio de las construcciones geométricas y la importancia de los enlaces armónicos entre elementos.

## **PUNTOS DE VISTA EPISTEMOLÓGICOS**

Equilibrio-Inestabilidad. La fractura del equilibrio puede dar lugar a la aparición de composiciones provocadoras e inquietantes para el espectador.

---

<sup>3</sup> Bataille, G. (1981) *Las lágrimas de eros*. Tusquets. España. Pág. 9

-Simetría-Asimetría. La simetría se define como equilibrio axial. La ruptura de la simetría ofrece un elenco muy variado de posibilidades.

-Regularidad-Irregularidad. Una composición basada en la regularidad se sirve de la utilización de una uniformidad de elementos.

-Simplicidad-Complejidad. El orden icónico se basa en la simplicidad compositiva, con una utilización de elementos simples.

-Unidad-Fragmentación. Una composición basada en la unidad propone la percepción de los elementos empleados como totalidad.

-Economía-Profusión. La economía compositiva se sirve de un número limitado de elementos.

-Reticencia-Exageración. La reticencia se basa una propuesta compositiva en la que con el mínimo material visual se consigue una respuesta máxima del espectador.

-Predictibilidad-Espontaneidad. La predictibilidad compositiva se refiere a la facilidad del receptor para prever, casi instantáneamente cómo será el mensaje visual.

-Actividad-Pasividad. La actividad consiste en la representación de movimiento y dinamismo.

-Sutileza-Audacia. Una composición basada en la sutileza huye de la obviedad y persigue la delicadeza y refinamiento de los materiales plásticos empleados.

-Neutralidad-Acento. Una composición neutral persigue vencer la resistencia del observador, con la utilización de elementos plásticos muy simples.

-Transparencia-Opacidad. Se trata de composiciones en las que el observador puede percibir sin dificultad elementos visuales que permanecen ocultos en el fondo perceptivo, semi-ocultos por otros ubicados en el primer término o plano de la imagen.

-Coherencia-Variación. La coherencia compositiva se basa en la compatibilidad formal de los elementos plásticos empleados en la composición.

-Realismo-Distorsión. Este par define el grado de distorsión del motivo fotográfico.

-Planitud-Profundidad. Se basa en la ausencia o utilización de la composición en perspectiva.

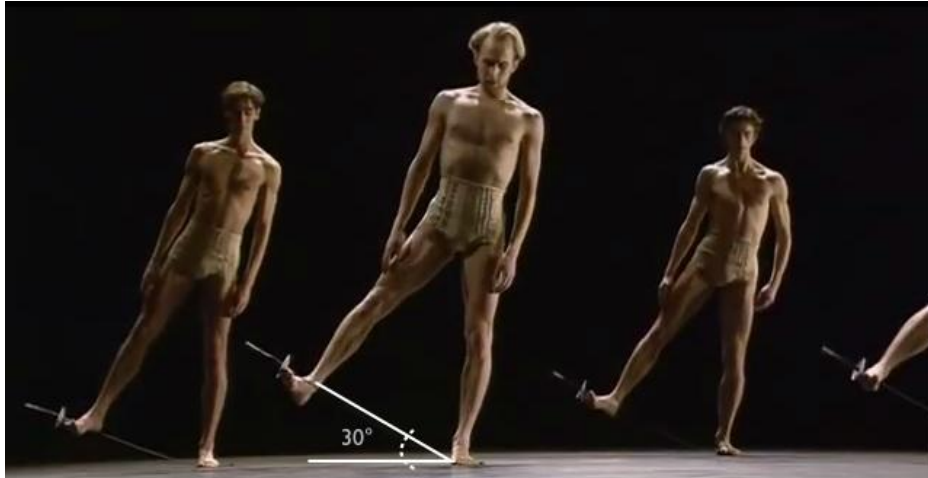
-Singularidad-Yuxtaposición. Cuando la composición se basa en la utilización de un tema aislado.

-Secuencialidad-Aleatoriedad. Una composición secuencial se apoya en la utilización de una serie de elementos visuales dispuestos según un esquema rítmico.

-Agudeza-Difusividad. La agudeza está vinculada a la claridad de la expresión visual, lo que facilita la interpretación del mensaje visual.

Los núcleos de conciencia corporal. Alineación y postura. Ejes internos: relación columna-cuello-cabeza. Eje vertical respecto de las cinturas pélvica y escapular. Esquema óseo: articulaciones, columna vertebral. Centro del cuerpo como motor principal del movimiento. El cuerpo como unidad: conexión y disociación de las distintas partes del cuerpo. Coordinación, localización, independencia, segmentación de las partes del cuerpo.

Desde esta perspectiva tal y como (De Araújo, 2012, p.15) indica “Una manera sintética, el primer principio se refiere al equilibrio del cuerpo, asumido principalmente por la posición o por la recolocación de la columna vertebral. Esto, a su técnica extracotidiana es el “equilibrio de lujo”, como Barba *et al.* lo llamó. Más adelante Siane de Araújo señala (p. 15) “la segunda muestra la dirección de los movimientos de oposición o impulsos: cuando una parte del cuerpo realiza una tensión en una dirección dada, otra parte del cuerpo realiza realiza la misma tensión en la dirección opuesta, permitiendo, por ejemplo, la contracción y la relajación también dicha “de lujo” cuando en un estado de representación. Tono muscular: tensión – relajación, contrastes, matices. Equilibrio corporal. Ejes. Giros. Apoyos del cuerpo su registro perceptivo: flexibilización, sensibilidad de los pies y su relación con el piso. Investigación de distintos tipos de apoyos. Peso: descarga de peso en diferentes tipos de apoyo. Descarga del propio peso a tierra. Descarga del peso en el otro. Peso de cada parte del cuerpo. Caída y recuperación: caídas en el eje y fuera del eje, elementos de la caída (respiración y dinámica), suspensión.



*Figura 1. Parte 1. Petite Mort. 1991.*

Esta conciencia corporal de Kilián lo lleva a una catarsis de la alineación y la postura en danza, los ejes internos, columna, cuello, cabeza presentan la ductibilidad y elasticidad del acero. Aplicando criterios de resistencia, rigidez, estabilidad y funcionalidad que puedan producir pérdida de equilibrio mecánico o inestabilidad elástica.

El trayecto y la propuesta de la obra nos sitúa en las problemáticas de la danza, el erotismo y la muerte. De este modo, aparecen señalizadas las reflexiones sobre la sexualidad, racional, planificada, ordenada, otra, imprevisible y caótica, donde la danza alcanza la certeza del espacio.



Figura 2. Parte 1. *Petite Mort*. 1991.

El uso del cuerpo que hace Kilián, la conjugación de formas, el discurso ordenado en el espacio y en el tiempo, la guía de un ritmo marcado y la transformación de la energía aplicada al movimiento, se transfiguran en una suerte de friso arquitectónico de mosaico bizantino, donde cada pieza del rompecabezas encaja con absoluta perfección con la que tiene en vecindad.

La armonía del movimiento ordenada en el tiempo y en el espacio escénico de Kilián se ejecutan como en un perfecto tapiz de infinitos hilos. La composición de trazos en el espacio escénico son tratados con el cuidado del orfebre, la disposición de bailarines en escena constituye en *Pitite Mort* un puro y exquisito lenguaje plástico, disposiciones espaciales que generan los bailarines a través de sus deslazamientos y trazos, la cadencia, filas y grupos geométricos hasta dibujar un coro de bailarines. Composición delimitada en un escenario dominado por el cuerpo y el objeto en una interacción neta, fundamental. Proyección física transfigurada en un lenguaje que percibimos como dancístico o bailado.

*Petit de Mort* de Kilián se ofrece como una superación de la materia pasional, la inexorabilidad de la muerte en una visión de serena belleza. Tinieblas de lo indecible, del deseo, de la muerte. Con una potente lucidez, sobria y magistral puesta en escena, con una

embriagadora energía corporal convertida en movimiento para elaborar una composición en el espacio, tomando en cuenta las variables de ritmo, formas, dinámicas, Kilián, reafirma el valor de la existencia desde distintos y distantes tópicos, convergentes y divergentes entre sí. Las directrices de este proyecto invitan al espectador a un estado de complicidad con los espacios reflexivos delineados en el escenario. La danza se da en el momento en que el movimiento se integra en armonía con el tiempo y el espacio con el propósito de comunicar un significado. Complicidad íntima que nos involucra desde el escenario de nuestra propia vida en un diseño coreográfico más allá de la muerte. Fruto del juego dialéctico de los dos impulsos, apolíneo y dionisiaco, el primer acto comienza con la presencia apolínea de seis floretistas, dioses griegos, con la perfección con que se nos aparecen ya en Homero, no pueden ser concebidos, ciertamente, como frutos de la indigencia y de la necesidad, figuras que respiran el triunfo de la existencia, un exuberante sentimiento de vida acompaña su contemplación. Los bailarines no hacen exigencias; en ellos está divinizado lo existente presencia de esculturas griegas, Apolos como símbolo de la Juventud, la Belleza, la poesía y las artes, Luz, claridad y armonía que desde el principio Kilián anuncia como la esencia de la danza clásica, serenidad equilibrio y moderación en la presencia, medida, perfección y coherencia en el cuerpo en movimiento. Bailarines-dioses de bella apariencia (re)presentan el conocimiento verdadero. Dueño de los valores de la razón el coreógrafo articula su discurso dancístico en primera instancia en torno a la condición apolínea de la vida, crea estructuras en las que se suceden movimientos milimétricamente dibujados en el espacio con el virtuosismo de un geómetra del renacimiento, los bailarines portan seis floretes, acompañantes de baile símbolos del honor, el valor, el poder, la verdad, la rectitud, el equilibrio. Plano espiritual representado por la hoja que toma contacto con el plano material representado por la empuñadura para manifestar en los mundos material y espiritual la voluntad de quién tiene el conocimiento y el poder para empuñarla. Vida y muerte, plano material y espiritual, se dan cita en la espada larga y flexible de la existencia. El bailarín selecciona el terreno y lo limpia, despliega florete para conquistar a la hembra en un cortejo sexual de movimientos ritualizados en el que el sonido de la hoja del florete rasga con frenesí el aire, mezcla de acciones inicialmente relacionadas con el apareamiento en el que los personajes luchan contra sus pasiones y el destino. La descarga repentina de la tensión sexual acumulada en las espadas, durante el ciclo de la respuesta sexual, da como



resultado una serie contracciones musculares rítmicas. Espasmos musculares en múltiples áreas del cuerpo.

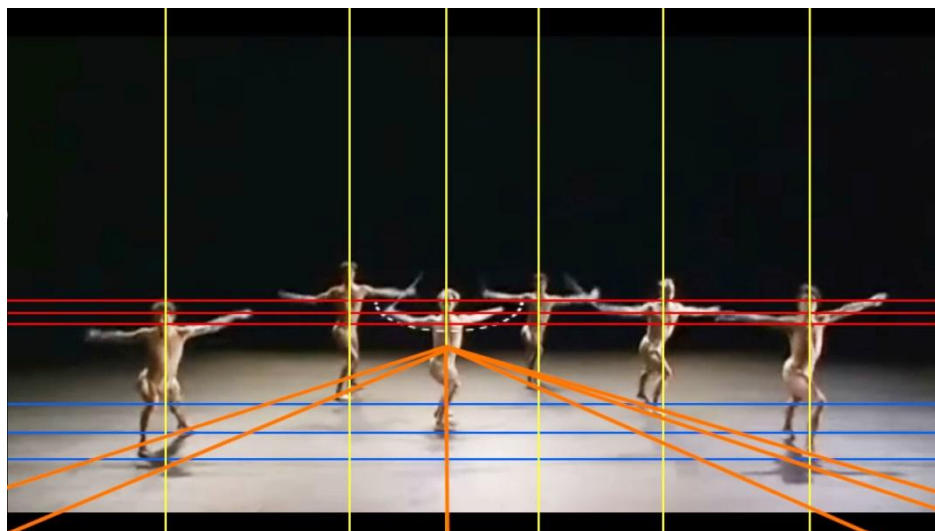


Figura 3. Parte 1. *Petite Mort*. 1991.

Sexo y muerte se dan cita en un matrimonio imposible, delicada frontera que embauca y convida al orgasmo como dimensión agónica de la vida. En palabras de Octavio Paz: "El amor no vence a la muerte pero la integra en la vida."<sup>4</sup>, y más adelante; "El amor no vence a la muerte: es una apuesta contra el tiempo y sus accidentes. Por el amor vislumbramos, en esta vida, a la otra vida. No a la vida eterna sino, como he tratado de decirlo en algunos poemas, a la vivacidad pura."<sup>5</sup>

Dicotomía entre la auto-preservación, es decir el yo y las pulsiones sexuales, libido, (Freud), Eros y Thanatos, dualidad de la naturaleza humana, Eros, instinto de la vida, el amor y la sexualidad y Thanatos, instinto de la muerte. Eros, presente en todo el primer acto queda solapado por Thanatos al final del primer movimiento impulso de repulsión y muerte con la separación de los dos bailarines. Reproducción y destrucción de la especie. "El hombre no es ya artista, se ha convertido en obra de arte"<sup>6</sup>

Kilian, -salvando las distancias- al igual que Nietzsche adopta la visión de los griegos a cerca de las artes. La propuesta del coreógrafo checo desarrolla la tesis Nietzscheana según

<sup>4</sup> Paz, O. (2006) *La llama doble. Amor y erotismo*. Seix Barral. México. Pág. 144

<sup>5</sup> Op. Cit. Pág. 220.

<sup>6</sup> Op. Cit. Pág. 65.

la cual dos grandes fuerzas opuestas dirigen el arte: la fuerza apolínea y la fuerza dionisiaca. Deidades que simbolizan tendencias antitéticas impulsos fundamentales de la naturaleza que se encuentran una al lado de otra en constante pugna, logrando al final una suerte de reconciliación que dará como resultado la aparición de la obra de arte llevada a cabo por lo que Nietzsche define como: “Un acto metafísico de la “voluntad” helénica, aparecen mutuamente emparejados, y de este apareamiento generan en último término la obra de arte, tan dionisiaca como apolínea de la tragedia ática”<sup>7</sup>. El trabajo descansa progresivamente en el juego dionisiaco con la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí que es propio de la embriaguez, el orgasmo, el clímax sexual, el instinto primaveral y la bebida narcótica. Lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural. *Petit mort*, éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, mientras dura, un elemento letárgico, en el cual se sumergen todas las vivencias del pasado. “Se baila para medir el tiempo disperso, para encontrarlo en el cuerpo de los otros como en un espejo roto”<sup>8</sup>. “El tiempo baila en las venas de los amantes y aumenta su volumen cuando la sangre incontenible llena a oleadas sus órganos sexuales”.<sup>9</sup>

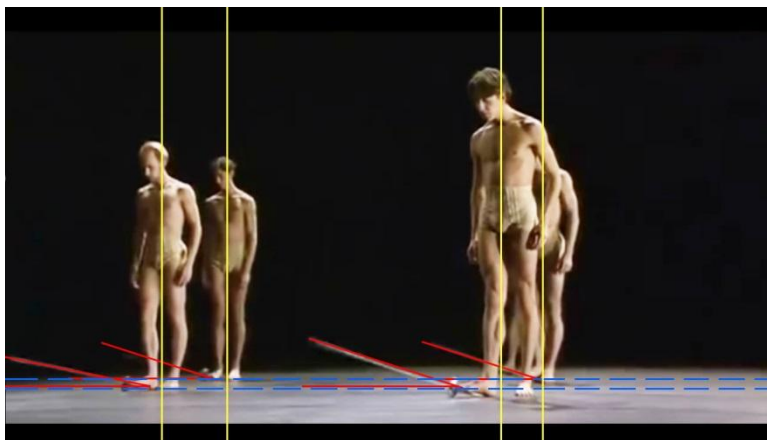
En la embriaguez dionisiaca de la danza de Kilián, caracterizada por en el impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas durante las excitaciones narcóticas-sexuales, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa, de tal modo que el *principium individuationis* aparece, por así decirlo, como un permanente estado de debilidad de la voluntad. Para aprehender este desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas se precisa la misma intensificación del ser que creó ese desencadenamiento.

---

<sup>7</sup> Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia*. España. Biblioteca EDAF. Pág. 60.

<sup>8</sup> Ruy Sánchez, A. Nueve veces el asombro. Ounto de Lectura. México. 2001. Pág. 65

<sup>9</sup> Op. Cit. Pág. 65.



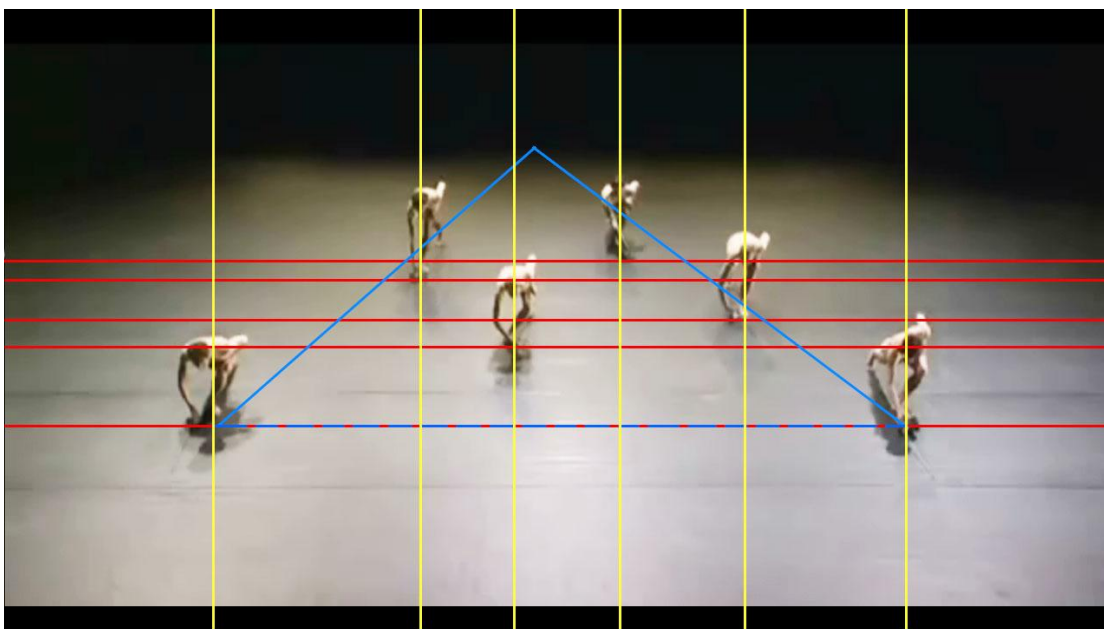
*Figura 4. Parte 1. Petite Mort. 1991.*

*Petti Mort* se presenta envuelto en una dulce reconciliación de la muerte con el sexo, limpia de rebelión y de miedo. La dramaturgia y la escenografía es singularmente sobria por la exclusión de elementos ornamentales y distractivos. Los pasajes dramáticos y fuertes (esencialmente en el primer acto) están indudablemente llenos de carácter y diligentemente expresados (es de notar el efecto de un lento trino vibrado en los movimientos de penetrante intimidad expresiva, la honda sinceridad de los pasajes en que se funde una melancolía dulcísima y fatigada

Aquella característica del estilo mozartiano, Kilián la toma prestada con la sabiduría la costumbre de una construcción del período melódico por preguntas y respuestas, halla en el empleo de los seis bailarines y de los coros posibilidades sencillísimas y al mismo tiempo de gran efecto.

Para terminar; en *Petit Mort* comienza a dibujarse con mayor precisión la ambigüedad del erotismo: es represión, sublimación y perversión. Es el caprichoso servidor de la vida y de la muerte. Erotismo y su doble cara: fascinación ante la vida y ante la muerte. El significado de la metáfora erótica como espejo ambiguo, plural que expresa muchas cosas, pero bajo la piel de todas ellas aparecen dos tatuajes indelebles: placer y muerte. Sed de otredad- erotismo, erotismo como fascinación ante la muerte. Conciencia de la muerte, dimensión erótica hacia la que confluyen, el impulso animal, la civilización, la transgresión. Danza erótica en tanto que conserva ese resplandor característico de los saberes iniciáticos

y de las transgresiones del pensamiento. El homenaje a Mozart supone un diálogo con el músico u acto amoroso, *llama de amor viva*, donde el espacio las calidades del movimiento, la relación con la música transustancializadas en la corporización de elementos de la música: pulso, acento, ritmo frase y semifrase en la utilización del unísono, la sucesión y el canon edifican una de las más altas cimas de la danza contemporánea.



*Figura 5. Parte 1. Petite Mort. 1991.*

## **PEQUEÑA MUERTE. EDUARDO GALEANO**

---

No nos da risa el amor cuando llega a lo más hondo de su viaje,  
a lo más alto de su vuelo:  
en lo más hondo,  
en lo más alto,  
nos arranca gemidos y quejidos,  
voces de dolor, aunque sea jubiloso dolor,  
lo que pensándolo bien nada tiene de raro,

porque nacer es una alegría que duele.  
Pequeña muerte, llaman en  
Francia a la culminación del abrazo,  
que rompiéndonos nos junta y perdiéndonos  
nos encuentra  
y acabándonos nos empieza.  
Pequeña muerte, la llaman;  
pero grande, muy grande ha de ser,  
si matándonos nos  
nace.

## CONCLUSIONES

se sustenta en aspectos morfológicos y semánticos El proyecto de investigación sobre la obra *Petite mort* de Jiri Kilyán (Praga 1947) se sustenta principalmente en una propuesta de modelo de análisis del texto dancístico, los conceptos rectores, apolíneo y dionisiaco (El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música, Nietzsche, 1872), la manifestación artística está ligada a la dualidad de lo apolineo y lo dionisiaco (categorías filosóficas), entendido como principio o energía del cosmos que tiene que ver con la creación de apariencias de acuerdo con el principio de individuación lo primero, lo dionisiaco, el pulso de la realidad misma sin diferenciación ni límite; y así como sobre una posible semiótica de la danza contemporánea. Los fragmentos musicales lentos seleccionados por Jirí Kylián de Wolfgang Amadeus Mozart están entre los más populares y bellos de su repertorio musical, son en particular movimientos del Piano Concerto en La Mayor -KV 488-, Adagio, Piano Concerto en Do Mayor -KV 467-, Andante.

## NIVELES DE ANÁLISIS<sup>10</sup>

### 1. - NIVEL CONTEXTUAL

El primer problema al que nos enfrentamos es la constatación de que el investigador siempre proyecta sobre la imagen-obra una carga importante de prejuicios y sus propias

---

<sup>10</sup> Modelo de análisis de Javier Marzal Fellici aplicado al texto dancístico.

convicciones, gustos y preferencias. Asumamos, pues, este condicionamiento inevitable y tratemos de corregir, en la medida de lo posible, este factor distorsionante del análisis. Por ello, nuestro método propone la distinción de un primer nivel, que hemos denominado nivel contextual, que nos fuerza a recibir la información necesaria sobre la (s) técnica (s) empleada(s), el autor, el momento histórico del que data la imagen, el movimiento artístico o escuela de danza, así como la búsqueda de otros estudios críticos sobre la obra en la que se enmarca la coreografía que pretendemos analizar. La cumplimentación de este primer nivel del análisis busca mejorar nuestro intertexto lector o competencia lectora.

## **2.- NIVEL MORFOLÓGICO**

El segundo nivel de análisis que contemplamos se detiene en el estudio del nivel morfológico de la coreografía. En este punto seguimos las propuestas enunciadas por distintos autores, bastante heterogéneas entre sí, ya que hablamos de conceptos de cierta complejidad, aunque parezcan simples en apariencia. Nociones como el punto, la línea, el plano, el espacio, la escala, el color, etc., no son puramente “materiales” y, con frecuencia, participan a la vez de una condición morfológica, dinámica, escalar y compositiva. Este primer nivel del análisis pone sobre la mesa la naturaleza subjetiva del trabajo analítico en el que, aunque pretendemos adoptar una perspectiva descriptiva, ya empiezan a aflorar consideraciones de índole valorativo. Debemos asumir, en este sentido, que todo análisis encierra una operación proyectiva, sobre todo en el caso del análisis de una coreografía y que resulta muy difícil plantear una búsqueda de los mecánicos de producción de sentido de los elementos simples o singulares que conforman la obra, sin tener una idea general, a modo de hipótesis, acerca de la interpretación global del texto dancístico. Haciéndonos eco de las teorías gestaltianas de la imagen, conviene recordar que en todo acto de percepción entra en juego una serie de las leyes perspectivas, de carácter innato, como la “ley de la figura-fondo”; la “ley de la forma completa” o la “ley de la buena forma”, que apunta en esta misma dirección.

### **3.- NIVEL COMPOSITIVO**

En tercer lugar, con el estudio del nivel compositivo. Siguiendo con la metáfora del lenguaje, se trata de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista sintáctico, conformando una estructura interna en la imagen coreográfica. Esta estructura tiene un valor estrictamente operativo, no ontológico, ya que no se trata de algo que se halla oculto tras la superficie del texto. Por razones de economía en el análisis, hemos optado por incluir en este nivel los llamados elementos escalares (perspectiva, profundidad, proporción) y los elementos dinámicos (tensión, ritmo), que aunque poseen una clara naturaleza cuantitativa (los primeros) y temporal (los segundos), como ha señalado pertinentemente Justo Villafañe (1988), tienen efectos considerables en lo que se conoce como la composición plástica de la imagen. Por otro lado, en este nivel se analiza también, de forma monográfica, cómo se articulan el espacio y el tiempo de la representación, dos variables ontológicamente indisolubles en danza que, por razones operativas, son examinadas de forma independiente. La reflexión sobre estos aspectos espaciales y temporales del texto fotográfico pasa por el examen de cuestiones muy concretas desde las variables físicas del espacio y el tiempo dancístico hasta otras más abstractas como la “habitabilidad” del espacio o la temporalidad subjetiva.

### **4. NIVEL INTERPRETATIVO**

La metodología de análisis que proponemos se cierra con el estudio del nivel interpretativo de la danza-imagen. A diferencia de otras propuestas metodológicas, el análisis hace énfasis en el estudio de los modos de articulación del punto de vista. En efecto, es frecuente encontrar análisis icónicos que ignoran el problema de la enunciación. El examen de esta cuestión tiene consecuencias muy notables para conocer la ideología implícita de la imagen-danza, y la visión de mundo que transmite. En este sentido, se propone una corpus de conceptos sobre los que reflexionar, desde el punto de vista físico, la actitud de los personajes, la presencia o ausencia de calificadores y marcas textuales, la transparencia enunciativa, los mecanismos enunciativos (identificación vs. distanciamiento), hasta el examen de las relaciones intertextuales que la imagen-cuerpo-danza promueve. El análisis de la coreografía finaliza con una interpretación global del texto, de carácter subjetivo, que persigue la articulación de los aspectos analizados en la construcción de una lectura

fundamentada, así como es el momento de realizar, si se estima oportuno, una valoración crítica sobre la calidad de la obra estudiada.

## REFERENCIAS

BARIL, J. *La Danza moderna. Técnicas y Lenguajes*. Barcelona: Corporales Paidós, 1987

BATAILLE, G. *Las lágrimas de eros*. España: Tusquets, 1981.

BOURDIEU, P. *La creencia y el cuerpo en: De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. Hilda Islas (Comp.) México: INBA –CONACULTA. 1991.

CARDONA, P. *Dramaturgia del bailarín*. México: Colección Danza INBA-CONACULTA, 2000.

DALLAL, A. *Los elementos de la danza*. México: UNAM, 2007.

\_\_\_\_\_. *La Danza en Situación*. México: Ediciones Gernika, 1984.

DE ARAÚJO, S.P. *Semiótica y Danza. Un análisis del Ballet Nazaret*. Editorial Academia Española. España, 2012.

FREUD, S. *Más allá del principio del placer*. España: Amorrortu, 2001.

GALEANO, E. *El libro de los abrazos*. México: Siglo XXI. 1993.

ISLAS, H. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México: CONACULTA, 2001.

LABAN, R. *Una vida para la danza*. México: Teoría y Práctica del Arte. México: CONACULTA, 2001.

LAVALLE, J. *En Busca de la Danza Moderna dos ensayos*. México: CONACULTA. México. 2002.



MARZAL FELLICI, J. *Cómo se lee una fotografía (Interpretaciones de la Mirada)*. España: Ediciones Cátedra, 2007.

MEJIA REIS, P. *El Dios de la danza*. México: TA EROTIKÁ, 2014.

NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. España: Biblioteca EDAF, 1998.

PAZ, O. *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 2006.

RUY SÁNCHEZ, A. *Nueve veces el asombro*. México: Punto de Lectura. México. 2011.