

TESIS
005998
M9

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
Publicidad y Relaciones Públicas
Trabajo de Grado



ARTE, DANZA Y COMUNICACIÓN

*Una aproximación al hecho coreográfico como parte del proceso de
comunicación a partir de la obra "Naturales" de Sonia Sanoja*

Tutor: Carlos Paolillo

María Elba Morales Mijares

Silvana Suárez Cedeño

Septiembre 1998

AGRADECIMIENTOS

A todas aquellas personas que nos acompañaron hasta el final de esta carrera. A Oswaldo Merchionda, Caroline de Oteyza, Jeremiah O'Sullivan y Tal Levy por aclararnos tantas dudas. A José Rafael por estar con nosotros desde los primeros pasos de éste trabajo. A Sonia Sanoja por compartir con nosotros su experiencia. A todos los bailarines que de alguna u otra forma aportaron a esta tesis: gracias por los ánimos.

A Luis Enrique por todo su amor, su apoyo, su escasa paciencia y por comprender mi amor hacia la danza. A mis padres por su gran preocupación y apoyo. A mis 5 hermanos, unos más lejos que otros, pero todos siempre dispuestos a ayudarme, en especial a Jesús, quien siempre dio un toque de alegría a mis desesperos. A la familia Suárez, por alimentarme, darme cobijo y tratarme como a una más de ellos. A todos aquellos que me dieron parte de su tiempo para escucharme y hacerme ver las cosas de una manera más sencilla.

María Elba

A Tanty, quien a pesar de lo lejos, y con una gran paciencia no ha dejado de estar allí para mí. A Silvana y a Jorge, por ser los seres más especiales en mi vida. A mi hermanita Mimi por todos sus oportunos chistes. A Tita, Olga, Becky, Guillermo, Yameli, Rafael, Gabriel, Juan Diego y mi tía Alicia, quienes siempre se ocuparon por hacerme sentir mejor cuando más lo necesité. A todos aquellos que me tuvieron paciencia, incluyendo a mi compañera.

Silvana

ÍNDICE

■ <u>Introducción</u>	1
■ <u>El Arte y la Comunicación</u>	4
■ <u>La Danza y la Comunicación</u>	15
■ <u>La Creación Coreográfica</u>	24
La estructura	
El bailarín	
La expresividad	
El espacio y el tiempo	
El ritmo	
La música	
El tema	
La composición visual escénica: escenografía	
vestuario	
utilería	
iluminación	
■ <u>"Atrapada entre dos vidas". Biografía de Sonia Sanoja</u>	43
■ <u>"Naturales"</u>	49
■ <u>Entrevista a Sonia Sanoja</u>	51
■ <u>Una danza, un decir...</u>	61

■ Llegar a "Naturales".....	72
■ Conclusión.....	74
■ Bibliografía.....	77

INTRODUCCIÓN

Es la sencillez de la comunicación, como fenómeno humano, y la sensibilidad del arte, el instante meditativo en el que nos hallamos y en el cual nos surge la necesidad de expresar dudas e ideas que nos incentivan a la realización de un texto y es motivo de una investigación que pretende, de alguna forma, encontrar el punto en que el arte, la danza y la comunicación se definen en un solo concepto y traspasan a un ámbito real.

Abordar la danza, percibir el arte, explicarlos o simplemente sentirlos es referirse a la comunicación. Nos relacionamos con un proceso teorizado que proponemos definir bajo parámetros justificados que nos vinculen con estos tres aspectos históricos y presentes en la cotidianidad del hombre.

Someramente, la comunicación podría definirse como la interacción entre el emisor y el receptor; ésta es la esencia del arte y del movimiento puro que logra convertirse en forma de expresión como lo es la danza. Cuerpos en movimiento e imágenes sensoriales plenas de significado son lo que define a la danza como una forma de comunicación liberada de la expresión oral. El contenido está determinado por toda la carga emocional e intelectual de creadores y artistas, quienes más allá de su propia realidad personal trascienden su ser a otra estancia tal vez pública, ya perteneciente a otros, que hacen de aquello, definido como arte y concebido en un hecho concreto y sensorial, un mensaje que se explica por sí mismo, mas no desligado de quien lo creó y lo que quiso decir en él y con él.

Hablamos de crear, de codificar un mensaje y de involucrar claramente en éste lo que se pretende o simplemente de introducir signos justificados en la inconsciencia, que convoquen en un hecho artístico la vida de su creador. En la danza se convierte lo efímero del movimiento y lo infinito del espacio en

elementos de todo un lenguaje codificado según lo establecido por el creador - coreógrafo.

Es así como nos acercamos a "Naturales" y a Sonia Sanoja, pretendiendo bajo una perspectiva amplia y justificada comprender el acto creativo y lo que él involucra para esta creadora.

Sonia Sanoja fue escogida entre tantos por ser una de las pioneras en la danza moderna en Venezuela, y debido a que en su labor ha emancipado la danza, llevándola al arte poético, así como teorizando sobre ella, buscando razones, descripciones y justificaciones que se han convertido en un legado histórico del cual es imposible prescindir para comprender qué fue la danza y qué es hoy día.

Nos acercamos a nuestra meta y estructuramos el trabajo en un primer capítulo denominado "El Arte y la Comunicación", en él se definen ambos aspectos vistos desde una perspectiva teórica, en la que nos referimos a la codificación dentro del proceso comunicacional y a la codificación artística como un hecho inseparable del anterior y por último, concretamos la relación ingénita entre ambas. En el capítulo "La danza y la Comunicación" hacemos un acercamiento a estos temas y también involucramos conceptualizaciones vinculadas con códigos, signos, significados, lenguaje y lenguaje corporal. En "La Creación Coreográfica" nos acercamos a la estructuración de códigos escénicos, la coreografía y sus elementos.

"Atrapada entre dos vidas" es Sonia Sanoja y su vida. "Naturales" es una breve reseña de la obra y nuestra justificación para su elección. "Entrevista a Sonia Sanoja" es la transcripción de un diálogo abierto establecido con la creadora. El capítulo "Una danza, un decir..." es el análisis y desarrollo de nuestro

encuentro y experiencia en este acercamiento con la danza, el arte y la comunicación planteados en la obra.

Para explicar nuestro método de aproximación al hecho artístico y comunicacional creamos "Llegar a *Naturales*", y por último nuestras Conclusiones. Es éste nuestro aporte y la realización plena a la que hemos llegado en función de satisfacer nuestro interés como comunicadoras inquietas por comprender el arte, especialmente la danza.

EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN

"... Yo amo a quien quiere crear algo superior a él, y por ello perece..."

Nietzsche.¹

El arte es comunicar y lograr la comunicación es por instantes el clímax máximo de un hecho creativo. Hablar de uno sin referirse a otra, es negar la existencia misma de la humanidad; somos seres que vivimos de la interacción planteada a través de la comunicación, y el arte es una de las tantas manifestaciones de tal necesidad.

La comunicación es el medio que permite la estructuración de la vida. Comunicación es sinónimo de vida; hablamos, sentimos, oímos, y sumada a la expresión oral y la lengua, somos un complejo sistema en el que juegan otros elementos comunicativos que pueden ir desde cómo nos peinamos hasta la manera de caminar.

La estructuración de la vida en sociedad se hace posible desde que el hombre se comunica. Nuestra sociedad vive de la comunicación; por lo tanto, el estudio de la comunicación es un estudio de la sociedad a la cual está insertada.

Tal y como planteamos anteriormente, al arte es una manifestación del hombre y su vida en sociedad. Su origen fue básicamente utilitario; vivir racionalmente planteaba hechos comunicativos que, tal vez, por ausencia del lenguaje recurría a otras formas de expresión, pero "... la dialéctica de las civilizaciones con la implacabilidad de los cambios, fue transformando en arte..."², todo aquello surgido de la ingenuidad del hombre primitivo dándole nuevos

¹ Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*. Editorial Planeta 1992. p. 84.

² Helena Sassone. "Sonia Sanoja. Misterio Ritual de un espacio distinto". *Imagen*. No Extraordinario. Caracas, febrero 1991. p. 14.

matices y motivaciones a lo que en principio era pura expresión vital. Nace el arte y con él sus complicados lenguajes y su racionalización.

La principal motivación en la raíz de la experiencia creativa es la necesidad del hombre por relacionarse con el mundo a su alrededor, y ésta se manifiesta en el artista en su esfuerzo por asirse y hacer real algo que él ha visto en su encuentro con el mundo; es en este acercamiento que el hombre se halla consigo mismo³.

René Berger hace referencia a la función catártica que el arte cumple dentro de la sociedad; según explicó en su libro "Arte y Comunicación" : el arte es una expresión humana que se presenta dentro de su propia diversidad, como un agente en acción constante, pudiendo esperar de él mejores y mayores resultados, o en todo caso algo más que la expresión y la superación de una cierta angustia colectiva (1976:79).

Pero también, por encima de la función catártica, pareciera que el arte cumple una función reguladora en el individuo y en la sociedad, la cual se extiende a la función de comunicar. Berger continúa explicando que la consideración más importante que se debe hacer del arte es en su labor de comunicación, ya que si ésta última falla o se debilita vulnerará los cimientos del grupo social (1976:79).

Ernest Gombrich explica que la obra de arte son objetos realizados por y para seres humanos, que sin dejar de participar en la comunicación no se reduce a ella (1984 :12).

Dentro de esta dimensión expresiva en que nos hallamos podemos trasladarnos a la emotividad y sensibilidad que se maneja en el arte, pues sus

formas de comunicar varían a la comunicación cotidiana, son infinitos los mensajes, los códigos, los canales y los cuestionamientos de su gestación, o en rigor no hay mensaje preciso que comunicar, y aún así no nos alejamos de la estructura básica que define el proceso comunicativo como : "... toda transmisión de información que se lleva a cabo mediante la emisión, conducción, recepción y mensaje..."(Aranguren, 1967:11).

Ciertamente aunque el arte no sólo se reduce a comunicar, sino probablemente a otras funciones catárticas y liberadoras; "...si desapareciesen los espectadores, las obras de arte perderían toda su valencia comunicativa..." (Aranguren, 1967: 27). De hecho:

Todo arte que se muestra y mayormente si es espectáculo..., (como puede ser la danza) ... no puede prescindir del ojo que lo observa; la comunicación verbal no puede prescindir del hecho de ser escuchada; además, tanto el uno como la otra han nacido para ese fin: expresarse, ser tenidos en cuenta. Esto significa que el receptor está implícito en la elaboración del mensaje y que de algún modo, lo marca, lo condiciona, lo propicia⁴.

Como planteó Silvia Jastram Vera en su tesis "La comunicación del arte como proceso creativo" : "Si la comunicación no estuviese implícita en la esencia misma de las verdaderas manifestaciones artísticas, las salas de conciertos y los museos no tendrían público" (1982: 5).

Una obra de arte es inagotable, permanece allí en el tiempo, con miles de significaciones, y por eso su existencia se limita en cuanto es recibida. En el arte "... lo comunicado es la comunicación misma, lo emitido es la recepción y nada más (...), el arte, como el juego de niños, está libre de constricciones..."

³ Ernest Schachtel, *Metamorphosis*, New York : Basic Books, 1959, p. 241 (citado por Alma Howkins, *Moving from Within*, Chicago, A cappella books, 1991, p. 101).

⁴ Sassone, Helena. "Sonia Sanoja. Misterio de un ritual de un espacio distinto". *Imagen. No Extraordinario*. Caracas, febrero 1991. p. 14.

(Aranguren, 1967:70) lejos de lo que consideramos real y busca en su comunicación no denotar ni hacer referencias semióticas, sólo persigue presentar lo que en realidad es indecible. De ahí la riqueza inextinguible del arte.

"En la comunicación he descubierto el más divertido juguete de creación, en arte sólo se comunica una orientación hacia el secreto, sin nunca poder expresar objetivamente ese secreto..."⁵

Comunicarnos y crear arte es querer decir un secreto, es hablar de nosotros mismos con el pequeño temor de ser descubiertos, por eso se recurre a otros lenguajes más intuitivos e inconscientes que nos permiten de alguna forma no revelarnos tan abiertamente, y plantear un juego en el cual se dice y no se dice, es hacer casi pública la intimidad y, tal como reflexionaba Rilke: "...Lo más indecible de todo son las obras de arte, realidades misteriosas, cuya existencia perdurará junto a la nuestra (...), no hay cosa con la que pueda tocarse escasamente una obra de arte como son palabras críticas..."⁶. El arte surge en esta necesidad de juego, y "una obra de arte es buena cuando brota de la necesidad"⁷.

Vivir el arte es acercarse a una inconsciente necesidad de libertad y juego. Para Sonia Sanoja, "todos los caminos del auténtico arte tienen la libertad interior como la más alta meta, en la medida en que la creación artística libera, hasta cierto punto, suscitando una comprensión, y una proyección humana"⁸. El arte nos libera, dijo el poeta sueco Harry Martinson; para Kant, el artista juega libremente con su capacidad de conocimiento (Gaarder, 1997: 420) y "...la actividad de él es como un juego, y el hombre sólo es libre cuando juega porque

⁵ Bachelard citado por: Silvia Jastram Vera. Tesis: "La comunicación del arte como proceso creativo". 1982. p. 5.

⁶ Reinier Maria Rilke. *Cartas a un joven poeta*. Editorial Alianza. 1980. p. 26.

⁷ *Ibidem*. p. 24

⁸ Sanoja, Sonia. "Bajo el signo de la Danza". *Imagen*. No Extraordinario. Caracas, febrero 1991. p. 15.

entonces hace sus propias leyes"⁹. Compartir esta necesidad con otros plantea comuniones de realidades inefables.

Nuestro acercamiento al estudio de la comunicación busca comprender la transmisión de mensajes. Interesan la codificación y la decodificación que hacen emisores y receptores, así como los canales de transmisión. Nos referimos a una escuela de estudio centrada en el proceso comunicacional.

En el libro "Introducción al estudio de la comunicación", de John Fiske, se explica que para la escuela Centrada en el Proceso, un mensaje es aquello que se transmite cuando ocurre la comunicación y es la intención el factor crucial en la determinación de lo que constituye un mensaje. La intención puede ser explícita o implícita, consciente o inconsciente, pero debe ser recuperada en el análisis (1984:10).

Aunque el acto de creación no es siempre consciente, no estamos lejos de pensar que el arte puede llevarnos más cerca de lo que con palabras no se puede explicar. El arte es polisémico, en él rige por momentos la voluntad y el problema del artista consigo mismo; como reflexionaba Riegl, el sentido último y definitivo viene del artista, siempre en una obra de arte va a haber un matiz del creador.

Un estado emocional particular tiende a expresarse según la necesidad individual, en el arte esta intención, tal vez inconsciente, busca materializarse en el receptor a partir del sentimiento y la sensibilidad que existe en ambos. De ahí la confianza de la canalización de un proceso comunicativo poco conceptualizable en su contenido.

Sobre la intención del emisor en el arte, Ernest Gombrich esgrime su teoría.

⁹ Schiller citado por Jostein Gaarder en : *El mundo de Sofía*. Ediciones Siruela. 1997. p. 420.

*Lo que le preocupa al artista cuando proyecta un cuadro, realiza apuntes o titubea acerca de cuándo ha de dar por concluida su obra, es algo mucho más difícil de expresar con palabras. Él tal vez diría que lo que le preocupa es si ha **acertado**. Ahora bien, solamente cuando hemos comprendido lo que el artista quiere decir con tan simple palabra como **acertar**, empezamos a comprenderle efectivamente (1984:13)*

Bajo la conceptualización de la escuela del proceso, el mensaje es lo que el emisor coloca en él. Ciertamente no es una verdad absoluta, ya que un éste no es un ente aislado en un sistema, también está cargado de significación y parte de esta significación depende de la interpretación del receptor.

René Berger explica que "en la instancia de emisión, el mensaje siempre es una acción personal, individualizada, dramática, vivida por un ser que le confiere un momento único de su historia. De su fuente arranca la actividad artística" (1976:66).

En el emisor radica, en primera instancia, el acto creativo unido a la intención y concretados en palabras, gestos, movimientos, pinturas, música; en definitiva, códigos y lenguajes artísticos, según sea su elección. Entonces su labor implica la existencia misma de la sustancia en un hecho comunicacional. En pocas palabras: sin emisor no hay mensaje.

Y es el artista-emisor quien nos acerca al misterio compartido que hay en el arte. "Cuando nos entregamos a una obra de arte sin servir a otros intereses que a la propia experiencia artística nos acercamos a una percepción del mundo tal como es en sí..."¹⁰.

¹⁰ Kant citado por Jostein Gaarder en: *El mundo de Sofía*. Ediciones Siruela. 1997. p. 420.

El trabajo del artista es registrar una imagen creativa y un símbolo que tenga un valor específico, el cual fue originado para contener permanentemente algo que fue sentido, pensado y creído. Éste contiene al sentimiento y nada más.

El artista emite un mensaje en el que las formas simbólicas y polisémicas allí expuestas, son sentimientos que se unen en un signo concreto y se identifica con él íntimamente para plantear una comunicación estructurada en su proceso, pero en la que el objeto no es reconocible. Un arte sin objeto, un arte liberado con significado propio, transmisor de sensaciones y un medio de expresión. La verdad es que en el arte es imposible dictar normas, porque casi nunca se puede saber por anticipado qué efectos desea conseguir el artista. Es un sueño en donde "el signo significa, pero convertido en forma aspira significarse" ¹¹ y la comunicación se hace una realidad imposible de evitar, aunque el mensaje expuesto no sea inteligible. Lo importante es un arte libre, que no admite claves, que no puede ser comprendido, sino desde él mismo. Es, por esencia, un arte, como lo llamó Walter Benjamin, siempre irrepetible, nunca académico, siempre único (Aranguren, 1967:181).

Mantener una postura firme en relación con la función del emisor, no es restar bajo ninguna circunstancia la importancia del receptor ni del contexto y el juego semiológico del que se participa en busca de signos y significados.

El emisor es el productor de mensajes destinados a un perceptor. Su función consiste en encifrar o codificar en códigos naturales el mensaje a emitir. Es decir, crear un sistema de signos auditivos, visuales o táctiles, todos de un mismo valor semántico y con éste plantear una relación entre el mensaje codificado y el interpretante, realizando un mensaje descifrable.

¹¹ Focillon citado por el Prof. Rafael Briceño. Apuntes de clase. 1994.

El mensaje es un conjunto de signos significantes enunciados en un código, expresamente elaborado para su emisión a un destinatario. Elaborar un mensaje significa: expresar para otro.

Ahora bien, expresar ¿cómo?, ¿bajo qué parámetros?, ¿aplicando qué tipo de fórmulas?. Tal vez empíricamente y a la deriva, o probablemente de manera consciente el emisor se responde a sí mismo estas interrogantes y crea un mensaje pleno de signos y significados estructurados en códigos y en un lenguaje que él mismo comprende.

Nos preguntamos los significados que hay en un mensaje, el cual puede, según su creador, adquirir diversas formas que van desde la simple utilización de la palabra insertada en la cotidianidad, o de manera más compleja recurre a opciones como pueden ser las manifestaciones artísticas. En definitiva si le preguntáramos al artista "... por qué hizo tal cosa o suprimió aquella otra, no sabría contestarnos. No siguió ninguna regla fija. Intuyó lo que tenía que hacer..." (Gombrich, 1984 :16).

En el caso del mensaje artístico, éste se "escapa a la normalización que condiciona la emisión, la transmisión y la recepción corrientes. Renueva la comunicación de cabo a rabo, reinventando cada vez que ésta actúe; el acto instaurador se opone a la institución, y la completa" (Berger, 1976: 69).

Para Berger la forma del mensaje plástico no corresponde jamás a un significado preestablecido ya que el significado plástico es un llamamiento, un fenómeno en vías de constitución (1976: 68). Como dice Gombrich: "... las obras de arte parecen distintas cada vez que se les contempla, parecen tan inagotables e imprevisibles como los seres humanos (1984:17).

Hacer énfasis en la comunicación como proceso, no es de manera alguna una definición excluyente de aquella que plantea la comunicación como generadora de significados. Para que la comunicación ocurra y para que el receptor comprenda el mensaje, es necesario que este último cree con signos un mensaje y a la vez estimule al receptor a elaborar respuestas que se relacionan de alguna manera con el significado generado originalmente en el mensaje.

El signo lingüístico se remite a un referente establecido y se reduce a él; la obra de arte, a veces, también se le remite, pero jamás se le limita.

El acto comunicativo es el acto mediante el cual un individuo, conocedor de un hecho perceptible asociado a cierto estado de conciencia, a saber un deseo de colaboración, realiza ese hecho para que otro individuo comprenda la finalidad de ese comportamiento y reconstituya en su propia conciencia el deseo del primer individuo. Se comprende que en esa situación y para ese fin los mensajes sean asunto de código y que el acto de comunicar se cumpla por entero en la operación inicial de codificar y la operación final de decodificar. Por el contrario como ya hemos visto, la obra de arte, sin dejar de participar en la comunicación, no se reduce a ella; no está hecha voluntariamente con vistas de establecer una colaboración social; ni tampoco el prójimo la espera como una invitación a conformarse a la exclusiva intención del autor (Berger, 1976:45).

El arte no se define entre significante y significado, no es un sistema o estructura establecida, por lo que no puede remitirse a un método. Si se comparten los códigos, se utilizan los mismos sistemas de signos, habrá mayor semejanza entre los dos significados para un mismo mensaje. Y en el caso de la obra de arte es "el código el que permite que se vuelva explícita, por medio de símbolos previamente convenidos, una realidad previamente establecida, es decir, una memoria construida artificialmente" (Berger, 1976: 62), ya que una obra de arte es más que el conjunto de indicios que el espectador interpreta y lo que el artista intenta plasmar en ella.

En el caso de los códigos estéticos su definición es más difícil porque son más variados, están menos identificados y cambian con mucha rapidez. John Fiske se refiere a estos códigos:

Se ven muy afectados por su contexto cultural: permiten, o invitan, considerable negociación de sentido (...) Son expresivos, cubren el mundo interior, subjetivo; pueden ser una fuente de placer y de significación en ellos mismos y el estilo es un concepto pertinente (...) Los códigos estéticos convencionales logran el acuerdo entre sus usuarios por la experiencia cultural compartida (...) pueden bien romper las convenciones o bien seguirlas: el arte innovador contiene en sí mismo claves o insinuaciones para su propia decodificación (1984: 69).

Finalmente una obra de arte es:

Distinta de su emisor y receptor, intermediaria entre el objeto y el sujeto, funda un tipo original de relación en donde el mensaje no es ni un dato que se emita, ni menos aún otro que se transmita o que se reciba, sino un fenómeno que se va constituyendo a medida que la corriente de la comunicación depende de la obra. Ya no se trata de cifrar ni de descifrar, el arte transforma el acto de comunicar en una génesis... (Berger, 1976: 70), ...es capaz de emitir diferentes, simultáneos y sucesivos niveles de información, o, dicho de otro modo más sencillo, de hablar a todos los hombres, aunque no a todos les diga, ni mucho menos, lo mismo. (Aranguren, 1967: 188)

Hemos reconocido en el arte su importante sentido de expresión y comunicación, pero hemos olvidado el significativo rol que tiene el arte y el proceso creativo en su propia gestación.

Vivimos comunicando y el arte, por constituir parte de quienes somos, nace en algunos de nosotros, se gesta en una interioridad, se carga de subjetividad, varía en su transmisión, quien la recibe le da una connotación de manera consciente o inconsciente, totalmente diferente de la fuente; y mágicamente el hecho concreto obtiene vida propia, históricamente es, se futuriza y crece. El

artista muere, pero su obra , ya sin dueño sobrevive. He aquí nuestro particular interés en el arte como fenómeno comunicacional y la particularidad de su gestación y codificación.

LA DANZA Y LA COMUNICACIÓN

Somos el devenir de toda una conjunción de hechos históricos. Desde que el hombre tiene consciencia de su existencia ha surgido en él la necesidad de representar la realidad que lo rodea, de expresar de algún modo sus ideas y emociones.

Es así como se da inicio al obrar humano, al arte y sus diversas manifestaciones, que a lo largo de la historia han ido perdiendo sus funciones meramente utilitarias para convertirse en actividades culturales enmarcadas dentro de todo un contexto complejizado, que busca definir el arte como lenguaje expresivo del hombre.

La danza llamada " la madre de las artes", es una manifestación que implica una función comunicativa que varía de la forma tradicional y oral a la que estamos acostumbrados a interrelacionarnos. En la danza no se dispone de la palabra, y de hacer uso de ella, no es allí donde se manifiesta su lenguaje. Ésta busca expresar más allá de la comunicación socializada y estereotipada, y es considerada una de la expresiones primitivas socialmente más organizada y vinculada a actividades que pertenecen a la costumbre de grupos y pueblos culturalmente configurados (Castillo, 1997:12).

Los cambios que han ocurrido dentro de la danza, han hecho que este arte dejara de tener un significado ritual y religioso, para cambiar en función del contexto y la acción civilizadora que se ha hecho sentir en todas las áreas de la vida del hombre.

Sin embargo, aunque el hombre ha creado danzas a lo largo del tiempo, fue sólo hasta 1930, tras los trastornos de la primera guerra mundial, cuando se idearon y enseñaron teorías sobre su composición. En sus inicios la danza, como

otras expresiones artísticas, tenía un carácter ritual y mágico, carácter derivado de todo el contexto social al que pertenecía; hoy día la danza no puede ser igual a la de aquellos tiempos, ni a la de cualquier otro tiempo, tal como en las cortes francesas, por dar un ejemplo.

La danza moderna o contemporánea es un producto del siglo XX, es una forma de expresión basada en técnicas diferentes a las del ballet clásico (Womutt, 1991: 13), su origen corporal está en la transposición que hace el bailarín, mediante una formulación personal, de un hecho, una idea, una sensación o un sentimiento. La danza contemporánea se convierte en una forma de hablar con el cuerpo, con los pies descalzos, en contacto directo con la tierra, en donde el campo de la creación es ilimitado en relación con los movimientos del cuerpo. El creador y/o bailarín en la danza moderna busca encontrar una técnica que, a diferencia de la danza clásica, no está sujeta a reglas (Baril, 1987: 13), lo esencial es el espacio, la proyección del bailarín y la expresión coreográfica.

A principios del siglo XX junto con los otros planteamientos artísticos modernos, fruto de la necesidad que se impone en esta nueva sociedad, la danza busca su propia proposición estética. Es entonces, a partir de los años treinta en el que los bailarines alemanes y norteamericanos comenzaron a preguntarse "¿qué estoy bailando?, ¿tiene valor en relación con lo que soy y con el mundo en que vivo" (Humphrey, 1981: 18).

Abordamos entonces, el fenómeno dancístico desde una visión retrospectiva que nos revela que ésta ha surgido en la vida social del hombre no como un mero capricho, por puro placer y disfrute, sino que ha constituido uno de los mayores elementos de relación y comunicación, estructurado con todo un lenguaje, códigos y significados no preestablecidos.

El baile exige un código, cualquier forma de arte que se comunica, que está relacionada con un significado, requiere un código : " un grupo de símbolos que pueden ser estructurados de manera que tenga algún significado para alguien" (Berlo, 1969: 45).

Por lo tanto decimos, que la danza tiene su propio código y lenguaje; y un buen creador es quien posee ese vocabulario y es capaz de organizarlo de la manera más efectiva (Berlo, 1969: 46)

Hasta ahora poseemos un reducido conocimiento sistemático de la sintaxis y del vocabulario de ciertas formas de la danza moderna, pero sabemos que la danza posee su lenguaje: el movimiento. No existe gramática registrada para tales códigos, introducidos en la categorías de actos no verbales: "no codificados" (Veron, 1972:169), ya que los expertos en estas áreas aún no tienen claro cuáles son los procedimientos de estructuración que utilizan, y, así mismo, cuál es el vocabulario; esto dificulta la forma de analizar las características de la producción de mensajes.

Decidir estudiar el sistema de códigos en el campo del baile, es asentar la teoría que define al arte como un sistema sui géneris inherente a la comunicación humana, en el cual se decide , en primer lugar, qué código usar; y, en el caso de la danza, la decisión es clara en función del lenguaje corporal, asumiendo los elementos y estructuras que posee.

Por lo general, no se dispone de la palabra, la codificación se lleva a cabo con el cuerpo y lo que se dice con él es impronunciable; entonces, planteamos la comunicación desde un ángulo subjetivo, que limita al espectador a entender un lenguaje en el que está inscrito el mensaje del artista-creador, meta que pocas veces se logra, como en casi todas las artes.

Se establece en la danza un diálogo sin palabras. Cada ademán es comprendido como un signo que posee para su emisor y receptor un significado, pocas veces común para ambos. Pues, el signo mismo, en la danza, carece de intención, es sólo cuando lo asume el cuerpo en movimiento en todo un contexto que este adquiere un significado.

Finalmente, la gesticulación, los movimientos de brazos y piernas, las expresiones del rostro, las torsiones y extensiones del cuerpo constituyen en la danza el mensaje mismo (Berlo, 1969: 43), caracterizado por un lenguaje subjetivo inseparablemente de los pensamientos, ideas y sentimientos del creador.

El cuerpo, a través de la danza, establece una comunicación no verbal, una comunicación predeterminada, condicionada por la sociedad en que se inscribe. Así es el cuerpo un objeto semiótico cuyo código gestual remite a una doble lectura: una externa, mediatizada por la cultura y el entorno social; otra interna, no siempre explícita.¹²

Danza es acción y "la acción cobra así primacía sobre la palabra" (Aranguren, 1967: 29) incomprendible para muchos, en ella es la razón, la emoción, el sentimiento, son tan hondas y profundas éstas significaciones, que se traspasa las palabras y es muy probable que sólo el cuerpo complete la ausencia de ellas. En esta dimensión expresiva se carece enteramente de sentido cognitivo, y por el contrario, está cargada de emotividad (Aranguren, 1967:27).

La danza se ha mantenido como un producto de la imperiosa necesidad de expresión del hombre, bien podría proyectar una imagen precisa y objetiva del mundo y sería una danza de acción, de imágenes a reproducir, de momentos que se reviven, o, por el contrario, entregarse a una acción subjetiva sin relación

¹² Helena Sassone. "Sonia Sanoja. Misterio Ritual de un espacio distinto". *Imagen. No Extraordinario*. Caracas, febrero 1991. p. 14.

directa con el mundo externo, sería el automatismo de un subconsciente o la ocasión catártica de un artista.

De cualquier forma, la danza es creer en una idea de expresión artística que se define en acción y que su materia es el cuerpo humano en el tiempo y el espacio (Castillo, 1997:12), cambia constantemente y se halla ubicada en un instante, en el movimiento, en la actividad corpórea.

Para Sonia Sanoja "danzar es como pronunciar una palabra que no se ha inventado todavía, esa palabra que está como suspendida y que de pronto aparece"¹³.

Ciertamente la danza maneja un lenguaje, sólo que no existe un único sistema de codificación del movimiento. Danzar es crear imágenes, crear música con el cuerpo, diseñar, retorcerse, inventar formas, explotar el cuerpo y recurrir a todas sus formas de expresión, bien sea a partir de la gesticulación o el movimiento en pleno.

A través del movimiento se expresa la danza, nos referimos, entonces a una acción que implica comunicación, a pesar de que su codificación no sea sistematizada.

Los elementos constitutivos de la danza: impulso, fuerza, movilidad, ritmo, espacio y diseños, no propusieron desde su inicio una estructura codificable con ciertos planteamientos susceptibles de lograr una adecuada sistematización, a fin de fundamentar un proceso de comunicación, hecho que no le ha permitido establecer etapas culturales y antropológicas que indiquen la evolución histórica humana por medio de los movimientos del cuerpo (Castillo, 1997:14).

¹³ Sanoja, Sonia. "Bajo el signo de la Danza". *Imagen*. No Extraordinario. Caracas, febrero 1991. p. 15

"La danza también es un mensaje: un decir urgente, inmediato"¹⁴, El cuerpo designa un hecho real, un proceso y es en él y a través de él que surge el mensaje, el signo y la significación. El signo, en este caso, es el cuerpo, el algo físico perceptible a nuestros sentidos que se refiere a algo diferente de sí mismo, generando un significado que está determinado por la cultura, formando en conjunto: un mensaje (Fiske, 1984: 39).

La danza en uso de los códigos estéticos, funciona con gestos, posturas, distancias, todos códigos difíciles de anotar, distinguir aisladamente y escribir. Bajo esta caracterización, la danza es analógica, maneja un código analógico, que por definición, es aquel en el que sus unidades y signos no están claramente separados y son más difíciles de comprender porque sus unidades no son fácilmente distinguibles. Aunque en la naturaleza todo funciona analógicamente, el hombre en un intento por comprenderla, la categoriza, y le impone diferencias (Fiske, 1984 : 55), se propone dividir las unidades unas de otras. La danza, como todo un paisaje, es completa en todos sus elementos; es imposible separar un movimiento de otro, o un gesto de otro para determinar su contenido.

En todo caso, la aplicabilidad de la danza como lenguaje universal, girará en torno a un conjunto de símbolos, que se originan en la ausencia de un lenguaje discursivo y que, sin lugar a dudas, son una representación de la realidad vista desde otra perspectiva que se prolonga del instinto, del subconsciente común.

La danza es expresión, estructurada en un lenguaje corporal que está determinado por el tiempo y el espacio. La capacidad comunicativa que hay en ella a diferencia de otras artes, es que difiere del lenguaje de la palabra, del lenguaje discursivo y obvio, para con el cuerpo y el movimiento crear su propio lenguaje en el cual su máxima contención es la expresión.

¹⁴ Sanoja, Sonia. "Bajo el signo de la Danza". *Imagen. No Extraordinario*. Caracas, febrero 1991. p. 15

"...la danza es única en su campo expresivo por medio del movimiento (...) también tiene poder para provocar la emoción de su vocabulario, para excitar el sentido cinético, para las sutilezas del cuerpo y el alma..." (Humphrey, 1981: 39).

Todo estado emocional tiende a expresarse asimismo en movimientos que se crean espontáneamente, reflejando en cada caso el carácter del estado emocional en particular, que una vez manifestado será capaz de despertar en el público la identificación con la expresión corporal del ejecutante, porque ambos sentimientos provienen de la misma fuente interior¹⁵.

De hecho, la danza comunica porque en ella está implícita la consciencia colectiva, el instinto. El cuerpo tiene con su capacidad de expresión referirse a lo histórico, lo presente, lo real tangible e ir profundamente a las emociones, nos acerca a sitios comunes, y, a pesar, de que la comunicación en el arte no siempre se da efectivamente como hemos aprendido, la danza más allá de la reciprocidad busca organizarse para decir; he aquí, cuando el coreógrafo creador se lanza a la búsqueda de signos corporales comprensibles para alguien y de esta forma crear en libertad, expresándose en la confianza de que de alguna manera u otra será comprendido.

Crear en la danza, es creer en el cuerpo y sus movimientos. Sonia Sanoja explica que ella entiende al cuerpo del bailarín como un signo y al movimiento como su escritura. Define que un pie al nivel del rostro tiene la fuerza de una palabra y que la danza revela mediante una nueva ordenación de movimientos y gestos, se revela sin palabras y dice con su propia fuerza (Sanoja, 1981: 22).

¹⁵ John Martin citado por Celsa Castillo en la tesis: *Acción Colectiva: el expresionismo en la danza contemporánea venezolana*. 1997, p.15.

Sanoja siente que debe buscar la forma de expresar este mundo, en un lenguaje sin detalles que lo diga todo, en un lenguaje que sea como la mano o como la mirada (1981:73).

Aspiro a una danza que sea como el movimiento del pensamiento. El cuerpo moviéndose con la coherencia, con el ritmo, con la necesidad interna del pensamiento. Una danza en la cual cada movimiento del cuerpo se ha vuelto pensante. Un pensamiento que no es intelectual que la inteligencia no puede agotar y que por eso el cuerpo puede decir (Sanoja;1981:22).

El gesto y la gesticulación son los elementos comunicadores de la vivencia interna del bailarín y por medio de estos se transmite el potencial expresivo de la danza.

Martha Graham dirá: (...) en la danza moderna, el movimiento no es producto de la invención, sino del descubrimiento y de lo que puede aportar a la expresión de la emoción (...). Hay que inventar movimientos evocadores en lo que el artista impresione al público, un gesto que se integre al espectador y desencadene una sensación de participación directa en la acción (Baril,1987: 77).

"Los gestos reemplazan las palabras", así dice Sonia Sanoja, quien en sus meditaciones revela que persigue una forma de comunicación en que las palabras no cuenten; una forma de comunicación que en parte volvería a las edades primitivas en que la palabra sólo era el balbuceo final y la gesticulación guardaría para sí las significaciones mayores (1981:22). Lo que se descubre es, además de ideas, "impresiones, imágenes atrapadas en el subconsciente, sensaciones, recuerdos, sentimientos, percepciones que se mezclan en el interior del cuerpo y de la mente del hombre para ser comunicadas mediante el gesto" (Castillo, 1997:16).

"El gesto es el movimiento vital (...) es al mismo tiempo objetivo y subjetivo, personal y público, querido y percibido"¹⁶, es el signo exterior.

Al gesto se le atribuye la función de elemento intermediario entre lo consciente y el ser físico. Lo que se dice en una obra de danza surge básicamente del interior del creador y de su experiencia y, justamente, cuando se dice es que sucede el acto de la danza.

Con el cuerpo decimos de nosotros mismos, convocamos en el presente, en un tiempo y en un determinado espacio las emociones, ideas y sensaciones que vagan en el interior del creador, en su subconsciente, para así integrar a esta realidad intimista al público que se aproxima a la obra, esperando hallar en ella un lenguaje con elementos de significación común que le permitan obtener de manera consciente o inconsciente una explicación, un entendimiento que más allá de la aplicación de la razón recurre a situaciones imposibles de conceptualizar en nuestra "oral" forma de percibir la vida.

Cuando el lenguaje era todavía grito el cuerpo completaba la significación. La danza es cuando (...) nos falta la expresión oral para comunicar una expresión profunda. (...) La danza es ir de adentro hacia afuera. En este sentido, es lenguaje, comunicación. (...) La danza siempre está unida al deseo de comunicación y de expresión. Y de expresión urgente. (...) El trazo del cuerpo en un movimiento de danza es como una palabra en un poema (Sanoja, 1981:125).

¹⁶ Susan Larger citada por Celsa Castillo. Tesis: "Acción Colectiva: el expresionismo en la danza contemporánea venezolana". 1997. p. 17.

LA CREACIÓN COREOGRÁFICA

La creación artística es una actividad subjetiva porque parte del mundo interior y de las vivencias de la persona productora. Es casi imposible de teorizar en esta área debido a que las formas y maneras de crear varían de hombre a hombre, se trata de una acción íntima y personal, viene de adentro, del pensamiento, del sentimiento, de los recuerdos y los deseos.

El creador artístico se plantea decir algo y expresarlo, forjar un mensaje y mostrarlo. El por qué y la manera de pasar del pensamiento a un hecho artístico quizá poco interese al público espectador, sin embargo, ese proceso podría hacer la diferencia entre una obra que tenga éxito y otra que no.

La creación en la danza es también una actividad cuyos patrones son bastante flexibles. "...a partir del cuerpo, utilizando el lenguaje del movimiento, el coreógrafo cuenta una historia y el danzante la ejecuta mediante un complejo trabajo de escritura espacio-temporal, que tiene como cualidad principal el carácter efímero del discurso" (Fernández, 1994: 23).

La coreografía es el producto final de la creación artística, para Humphrey es un trabajo más artesanal que artístico, para Guerra es el resultado de "la organización de los movimientos específicos de una danza, en un tiempo determinado y en un espacio específico" (1990: 8). Aunque esta definición podría dejar de lado la intencionalidad y lo que representa el tema en la danza, faltaría acotar que mediante este hecho creativo una idea o tema se corporiza en una forma a través del movimiento.

El coreógrafo será el máximo responsable del acontecimiento dancístico y las formas de hacer sus piezas dependerá de su modo particular de ser y de

afrontar el hecho creativo por lo que nunca existirán dos artistas que creen exactamente de la misma manera. Esta particularidad se comprueba al revisar la historia de coreógrafos que han marcado pauta en la danza contemporánea.

Un ejemplo más cercano se pudo observar en las Jornadas de Teoría y Crítica de la Danza realizadas en 1994 en Venezuela, donde se organizó un panel llamado "Los creadores y la teoría de la danza" en el que diversos coreógrafos expusieron sus ideas sobre la creación y dejaron por sentado sus diferencias sobre los procesos que cada uno aplica al engendrar sus obras.

Para Andreína Womutt el creador tiene vivencias y las plasma en sus obras a través del diálogo y la interrelación, por lo que "las directrices (diseño de la coreografía) pueden reproducirse técnicamente y hacerse reproducibles en el tiempo" (p. 46).

Por el contrario, Sonia Sanoja explicó que la mayor dificultad de la interpretación en el tiempo de una coreografía de danza contemporánea "radica en la manera de transmitir el espíritu que lleva consigo la obra (...) la intervención del creador debe estar, precisamente, en interpretar el contenido desde adentro" (p. 47).

Mientras que para Luis Viana "la idea de crear una nueva obra es un proyecto que en el estudio de trabajo se amplía, modifica, violenta y enriquece a partir de la experiencia del artista" (p. 47).

Si bien es cierto y comprobable la diversidad que existe a la hora de crear, se corroboró con la lectura de diversos autores que han teorizado sobre el proceso coreográfico, que existen elementos básicos a utilizar e indispensables a la hora de hacer una coreografía. Son una especie de requisitos que siempre están presentes en la creación, independientemente de quien sea el artífice.

Un elemento principal, el cual, generalmente, no es incluido en la lista formal que dan los teóricos de la danza tal vez por abstracto y obvio, es el **talento**. Al respecto Doris Humphrey escribió:

Me gusta pensar que la teoría y el estudio de la coreografía es un oficio y nada más, porque no pretendo que pueda enseñarse a crear, sino que el talento y tal vez el genio pueden apoyarse e informarse mediante la experiencia técnica, así como el arquitecto, por muy genial que sea, ha de saber del uso del acero, del vidrio y de la piedra (1981: 20)

El talento es una característica indispensable que debe poseer quien decida incursionar en la creación dancística, sin él las técnicas y conocimientos adquiridos no llegarían a plasmarse de forma efectiva en una pieza.

Sin embargo, se trata de una cualidad imposible de medir. Sólo hasta el momento en que sea presentada la obra se verán las capacidades del creador. Pero no se debe olvidar que la crítica de danza no es tarea fácil y que un coreógrafo puede tener altas y bajas a lo largo de su carrera, es decir, que no se le puede juzgar sólo por uno o pocos trabajos, sería necesario observar su trayectoria y luego sacar conclusiones.

Otro problema que debe enfrentar el coreógrafo es la **claridad** respecto de lo que quiere transmitir al público, ya que la obra es un compendio de ideas, emociones y formas que deben organizarse de tal modo que la lectura para el espectador sea lo suficientemente entendible. "...Claridad razonada de cuál es exactamente el enunciado, la afirmación (o negación) que le servirá de hilo conductor o que constituirá el núcleo de toda la estructura de su obra" (Duran, 1993: 13).

Al hablar de claridad no se hace referencia a que se pierda el misterio o la magia de la composición, ni mucho menos de que se vuelva obvia. La idea es trabajar sobre lo concreto y que prevalezca la coherencia estructural dentro de la pieza, plantearse una creación coreográfica ya implica una inclinación a la estructura del lenguaje, es dar cauce a un cúmulo de ideas que existen en el creador. La claridad no se busca imperativamente en un contenido inteligible sino en una forma verdaderamente estructurada y ejecutada. En el Manual del Coreógrafo se dice que "la claridad es una condición estética del arte" (Duran, 1993: 15)

LA ESTRUCTURA

De la **estructura** de la danza "depende enormemente la exacta y total organización de los elementos de la obra coreográfica, así como la claridad y precisión en la exposición de los mismos" (Guerra, 1990: 50). La estructura vendría a ser el hilo conductor de la obra de danza, una especie de esqueleto sobre el cual se sostiene la coreografía.

Para Sonia Sanoja la danza debe tener una estructura bien definida a fin de lograr la limpieza de la obra, lo cual se consigue al no trabajar demasiados elementos al mismo tiempo, ni incluyendo muchos mensajes, "así la pieza tendrá una pureza de comunicación"¹⁷

La comunicación del bailarín con el público, en el momento de ejecutar la pieza, se logra, según explica Sonia Sanoja, a través del movimiento organizado, neto. Que luego se unirá a una serie de elementos que conformarán la obra coreográfica.

¹⁷ Entrevista a Sonia Sanoja, 14 de agosto de 1998.

En el "Manual del Coreógrafo" se explica que la estructura "es un esquema que arranca de la necesidad o el impulso hacia una expresión concreta y da como resultado la unidad-claridad-coherencia de la manifestación de que se trate" (Duran, 1993: 31). Y continúan señalando que dentro de la estructura privan dos principios básicos, el impulso para construir algo con lógica interna y la estrategia para aprovechar los elementos que están a su alcance.

Pero aclaran que en el caso específico de la danza entran en juego una mayor cantidad de elementos, de forma dinámica y existen otros niveles de estructuración.

Martha Graham expresó que en la danza la forma es un agente de transmisión esencial, es la única manera de lograr comunicar la emoción. Creía en la existencia de una estructura fundamental que permita la conexión entre el bailarín y el público, sabe que el cuerpo del ejecutante "debe ser el foco de donde emanará el flujo milagroso" (Baril, 1987:76).

Ahora bien, para armar la estructura coreográfica el creador cuenta con otros elementos fundamentales, según se afirma en el Manual del Coreógrafo ellos son: los bailarines y sus movimientos, las relaciones de espacio y tiempo, la música, el material temático y la composición visual escénica.

EL BAILARÍN

El instrumento a través del cual el coreógrafo comunica es el cuerpo en movimiento, el cuerpo del **bailarín**. A veces el mismo compositor es el intérprete, pero muchas otras veces utiliza a otros bailarines para la ejecución de su obra.

Aunque los bailarines no sean los creadores, no significa que deban estar ajenos al proceso de composición, por una parte porque el coreógrafo se vale de los ejecutantes para llevar al hecho sus ideas, y por otra parte porque en la medida en que los intérpretes conozcan la obra, se sientan identificados o relacionados con ella y logren una efectiva comunicación entre ellos mismos, el resultado final será mejor logrado.

Sonia Sanoja dijo que el bailarín tiene un cuerpo pensante y es así porque el cuerpo tiene que sentirse comunicando algo y a la vez hacerlo de forma muy directa.

Ramiro Guerra en su libro "Apreciación de la danza" plantea que, generalmente, el coreógrafo crea directamente en el intérprete y a través del mismo. Por medio del cuerpo del bailarín se moldea la expresión del creador y la obra coreográfica va adquiriendo forma.

Para Sonia Sanoja, es muy importante conocer las personas con las que va a trabajar, "no selecciono los bailarines como unas fichas que se deben mover en el espacio vacío, hay que estar sensibilizado con las personas". Y sus piezas se van esculpiendo en la medida en que se va trabajando con los bailarines. "Moldeo sobre los cuerpos por lo que creo que hay una tendencia escultórica en la danza" ¹⁸

El bailarín es, como se dijo anteriormente, parte integrante de la obra y por medio de él se establece un equilibrio en el estilo y el tema. Su ejecución y su verdadera relación con el rol a interpretar permitirá que se logre la comunicación y expresividad artística.

¹⁸ Entrevista a Sonia Sanoja, 14 de agosto de 1998.

En el "Manual del Coreógrafo" se identifica al cuerpo humano como el principal exponente de la unidad del producto artístico, ya que "es una entidad cuyos miembros y órganos se interrelacionan para apoyarse mutuamente" (Duran, 1993:29).

La persona que asuma llevar a cabo una creación en danza contemporánea debe tener un conocimiento del cuerpo de todo tipo, afirmó Sonia Sanoja. Desde conocimientos de anatomía hasta de la psicología de con quienes trabaja. El cuerpo es el instrumento indispensable en la coreografía por lo que su conocimiento integral será una herramienta importante que ayudará al creador en la conformación de su obra.

También se hace necesario que el bailarín conozca su cuerpo y lo mantenga en continuo entrenamiento de modo que los movimientos sean ejecutados de forma limpia y, como consecuencia, que la escritura de la danza sea legible a los ojos del público.

LA EXPRESIVIDAD

Pero de nada vale realizar movimientos perfectos si carecen de **expresividad**, es necesario equilibrar la técnica y la intensidad porque juntas son "el elemento de seducción más fuerte con que cuenta el coreógrafo" (Duran, 1993: 16).

Sin expresividad no se establece la comunicación porque el movimiento debe transmitirse con fuerza para que realmente diga algo, explica Sonia Sanoja, ya que por medio de la expresión, de la entrega consciente del bailarín, el que contempla la pieza llega a sentirse partícipe de la misma.

EL ESPACIO Y EL TIEMPO

Cuando se crea la estructura de una obra coreográfica se toman en cuenta las relaciones de **espacio y tiempo**. Al montar el esqueleto de la creación debe existir un ordenamiento del espacio y un tiempo determinado para penetrarlo. Todo, entretejido en un ritmo determinado que le dará la dinámica.

Doris Humphrey en su libro "La composición en la danza", relaciona el tiempo y el espacio con el diseño de la obra. Para la autora el diseño es una línea estática.

Es decir, que la danza puede cesar en cualquier momento, y dejar un trazo en el espacio. También puede tener momentos de quietud semejantes a fotografías o dibujos. Además de ésta, hay una proyección en el tiempo, que existe en toda secuencia de movimiento que puede durar algunos segundos o todo un baile. Esta percepción es mucho más compleja que la del diseño espacial solamente y abarca desde la simple transición de un gesto a otro (...) hasta la configuración de la frase, y finalmente la estructura coreográfica total... (1981: 56)

Los movimientos del bailarín se desarrollan en el espacio, así la danza es un arte que se manifiesta en un lugar determinado. Pero para prolongar los movimientos del bailarín al entorno que nos rodea es necesario que exista un diseño.

"Cuando el bailarín comienza a moverse, aún cuando todavía no se haya desplazado en el espacio, su cuerpo va a originar una cantidad infinita de diseños, que parten del básico formato de extremidades, tronco y cabeza que determinan al ser humano, y que geométricamente se acerca a una estrella de cinco puntas" (Guerra, 1990: 42).

Lo cierto es que sin espacio no existiría el movimiento, y eso vale en todas

las esferas del ser humano, sólo que el espacio en danza se maneja de una forma más consciente y con una intencionalidad definida.

Cada movimiento que ejecute el bailarín, simple gesto o compleja postura, implica un diseño espacial que se convierte en parte integral que abarca toda la experiencia estética. La definición específica del uso del espacio lo determina el coreógrafo. Los movimientos deben ser concebidos para un espacio pequeño, o proyectados en el infinito, deben ser dirigidos hacia adelante, a los lados, hacia atrás, podrían ser ejecutados en una línea recta o en un camino curvado, expandidos hacia arriba y abajo en relación con la gravedad (Hawkins, 1991:66)

Para Sonia Sanoja el espacio en la danza no se limita, no es plano, sino es múltiple y dinámico. Espacio dado por vibración y energía del cuerpo.

Cuando se presentan los movimientos en un espacio determinado, que en el caso de la danza es el escenario, se crean relaciones espaciales que le dan un valor específico a la obra coreográfica.

Para Ramiro Guerra "el escenario es como un gran caja en el que las dimensiones de alto, ancho y profundidad están constantemente relacionadas con la presencia del bailarín, en ese espacio se forman diferentes diseños espaciales donde se trazan diagonales, círculos, rectas, y un sin fin de diseños que puede desarrollar el coreógrafo" (1990: 44).

Tanto para Humphrey como para Ramiro Guerra, el diseño espacial se divide en dos categorías básicas: simetría y asimetría. Un diseño es simétrico cuando posee un balance y equilibrio tal entre sus partes, que la vista reposa establemente sobre el mismo (Guerra, 1990: 43). La simetría sugiere estabilidad seguridad y pocas veces está presente en la naturaleza, es el hombre mismo quien conscientemente la busca.

En la danza, como en todo movimiento, debe haber partes de tregua, de descanso y serenidad, la simetría es una de las tantas formas de lograr esta finalidad. Al comienzo de una secuencia el equilibrio absoluto, señala Humphrey, es para dar serenidad y al final es para expresar un desenlace pacífico.

La asimetría es en el arte estímulo, incertidumbre, aventura. Es lo irregular, lo ajeno al orden, lo imprevisto y un placer en el peligro del desequilibrio. El diseño asimétrico está más cerca de la naturaleza.

Explica Guerra que los diseños simétricos se presentan en una obra expresando victoria, paz y serenidad justo antes de exponer el conflicto. En cambio, la asimetría es adecuada cuando lo que se busca es que aparezca el conflicto (Guerra, 1990: 43). Aunque esto no son fórmulas obligatorias de aplicar, la definición que podamos dar a la simetría o a la asimetría vienen dadas por todo el legado histórico y costumbres del hombre que han sido estudiadas y han demostrado que a la vista humana resulta estabilizante las imágenes simétricas y todo lo contrario las asimétricas.

Cada lugar tiene un valor dentro del espacio y de la pieza. Algunos autores han teorizado al respecto y han sacado sus conclusiones. Por ejemplo, Ramiro Guerra dice que el centro del escenario posee un gran magnetismo energético, por lo que los momentos de mayor fuerza de la obra deben ser llevados al centro. O trasladarse del frente al fondo implica la transformación de una figura en un símbolo, en algo lejano e inaccesible.

Aunque se trata de pautas cuyos significados han sido bien estudiados, no se puede olvidar que muchos coreógrafos no las manejan siguiendo sus significados asignados. En ocasiones se valen de utilizar estas constantes de forma contraria, aunque siempre deberá existir una intencionalidad tras esa

acción.

Lo que queremos decir es que los manejos y significados en el espacio son subjetivos y pese a que existen constantes, el coreógrafo los podrá manejar de acuerdo a su conveniencia. Lo que no se puede obviar es que, "la manipulación del valor de estos lugares es de vital importancia para el logro de una coreografía" (Guerra, 1990:46)

Y muy ligado al espacio está el tiempo. Sonia Sanoja se refirió a este elemento de la siguiente manera, "...en la danza hay un tiempo diferente al cotidiano. Un tiempo como división espacio-temporal"¹⁹. La creadora explica que cuando dice que "dura una eternidad levantar un brazo", es como si se perdiera la noción del espacio real y natural para entrar en un tiempo que está más ligado a la eternidad.

Lo importante del tiempo en la danza es que debe plantear contrastes durante la progresión de la obra porque una pleza que se mantenga en la misma intensidad de principio a fin, provocará monotonía en el espectador.

También en la danza, la dinámica del movimiento ofrece contrastes, con ello la posibilidad de evadir la monotonía, máxima enemiga de las artes del tiempo. Dinámicas contrastantes deberán regir las distintas secuencias de una danza: un principio moderado podrá ser seguido por un tiempo más aprisa, después lento y terminar quizás con uno rápido y brillante (Guerra, 1990: 48)

Los contrastes le dan un respiro al espectador. También se puede jugar con la sorpresa, que constituye un recurso fundamental en la construcción de una totalidad.

¹⁹ Entrevista a Sonia Sanoja, 14 de agosto de 1998.

EL RITMO

Otro aspecto fundamental cuando se habla de tiempo es el *ritmo*. La coreografía, cuando es exitosa, pareciera tener vida por sí sola. La proyección del sentido de vitalidad revela un movimiento que siempre está en transición, que va de una forma a otra. La danza, como un organismo viviente, es perpetuada por una continua tendencia al cambio. Los exitosos comienzos y finales de estos cambios crean un ritmo. La estructura rítmica, única en cada trabajo, nace en la función que cumple el movimiento (Hawkins, 1991: 70).

Ramiro Guerra explica que "el tiempo o pulso básico que corre a través de cualquier secuencia de una danza está lleno de pequeños intervalos en que acentos determinados por ese pulso crea matices excitantes que al repetirse con determinada frecuencia dan lugar a frases rítmicas" (1990: 48).

Isadora Duncan reflexionaba y decía, que el ritmo en la danza era la ley de la gravedad, compuesta por atracciones y repulsiones, resistencias y no resistencias, y que para encontrar dicho ritmo hay que escuchar las pulsaciones de la tierra (Baril, 1987: 27).

"La respiración, los latidos del corazón son ritmos intrínsecos en nuestro ser. Estamos conscientes de los ritmos recurrentes que existen en la naturaleza, como el menguar y fluir de la marea, así es la danza" (Hawkins, 1991: 70).

Una buena coreografía estará determinada por una buena elaboración de sus aspectos rítmicos. Y un buen ritmo "dependerá de los momentos en que se presenten los cambios, variaciones, pausas, disolvensias, clímax" (Duran, 1993: 19). Aunque también es necesario que el ritmo se acople con el contenido de la acción y sus formas.

El ritmo crea una dinámica que contribuye significativamente a la continuidad, integración y percepción de la danza y su significado estético.

LA MÚSICA

Tampoco basta con que la danza se limite a seguir los ritmos que dicta la *música*, sino que es necesario que la coreografía tenga sus propios ritmos, que hasta podrá oponerse a la música pero que creará contraposiciones interesantes, así lo afirma Ramiro Guerra. Y más importante aún que el ritmo este dispuesto por el creador según su necesidad de expresión.

Sobre la música Sonia Sanoja opina que cada coreografía pide un tratamiento distinto en ese sentido. En su caso, monta la música después de establecer los movimientos de la coreografía porque "la danza no es seguir la música, la música es el ambiente donde se desarrolla la danza"²⁰.

Sanoja sostiene que se puede danzar con una música sin seguirla. Se puede ir con ella o en su contra. También se puede bailar en silencio. Se trata de un elemento de la danza que no es fundamental, aunque, como elemento de la obra coreográfica, la música debe tener cierta organicidad.

No se debe olvidar que la música ha sido un elemento que ha tenido diversos tratamientos a lo largo de la historia de la danza y como elemento no indispensable puede ser tratada de formas diversas por el creador.

Por ejemplo en la siguiente frase del libro "Apreciación de la danza" se observa que la opinión de Ramiro Guerra se diferencia en cierta medida a la de

²⁰ Entrevista a Sonia Sanoja, 14 de agosto de 1998.

Sonia Sanoja:

La música ha de constituir un aspecto de la obra en su totalidad, y deberá poseer una calidad de estilo paralelo a la obra coreográfica. Acentuar, subrayar, crear atmósferas, aportar un ritmo excitante, son todas cualidades que la música deberá aportar a las necesidades de la danza contemporánea (Guerra, 1990: 83).

Guerra le otorga mayor importancia a la música, mientras que Sonia Sanoja la ve como un recurso más del cual puede prescindir de acuerdo al tratamiento que requiera la pieza.

Doris Humphrey considera que la música y la danza deben estar en oposición, que el ritmo no debe estar sometido al sonido, que debe existir entre ambos un cierto desequilibrio, para ella la danza debe conservar su propia estructura y luego la música se adaptará (Baril, 1987: 140).

EL TEMA

Otro aspecto fundamental es el **tema** de la creación coreográfica. La motivación en este sentido se relaciona con el contenido de la danza, es "la idea, el tema, el punto básico sobre el cual se construye una armazón de movimiento, que no es más que el lenguaje específico con que la danza comunica y expresa la idea central que la anima y motiva concretamente" (Guerra, 1990: 40).

Los temas en la danza son muy variados, pero lo importante de este aspecto es que en los temas reside lo que el coreógrafo quiere decir. Es, tal vez, uno de los elementos que se encuentra más relacionado con el creador y también en donde las reglas se quedan cortas y compiten con el ingenio del artista a la hora de plasmar la pieza.

Doris Humphrey escribió que "... un tema remoto y fútil puede, con frescura y originalidad, convertirse en buena danza teatral, sin ser el tema más que un punto de partida. Ello no quiere decir que la danza no pueda o deba encarar temas importantes, sino que no está obligada a hacerlo" (1981: 30).

La motivación temática puede ser muy variada, abstracta o puede ir desde una historia hasta la narración literaria, se puede hablar de relaciones humanas y del medio que les rodea. Martha Graham encuentra que las fuentes de impulso creador se hallan en la experiencia como ser humano, en el propio universo interior, en el mundo secreto de los pensamientos (Baril, 1987: 77).

El contenido temático de la pieza y cómo sea manejada implica un gran compromiso para el artífice. Se trata de una postura muy personal que se le mostrará al público por lo que está relacionada totalmente con lo que es llamado "el compromiso del artista".

La danza tiene un lenguaje que dice algo, sin un tema se caería en lo errático y no se cumpliría la función de comunicar.

LA COMPOSICIÓN VISUAL ESCÉNICA

Todos los elementos antes nombrados tendrán su toque final con la **composición visual escénica**, recurso que se vale de las artes plásticas para darle vida a la obra de danza. La composición abarca *la escenografía, el vestuario, la utilería y la iluminación*.

Sonia Sanoja se refiere a la composición visual escénica como un elemento importante porque, aunque la danza no es arte plástico, sí existe un

elemento visual. "Está hecha para ser vista" ²¹

Sobre la *escenografía* ya habíamos hablado anteriormente cuando nos referimos al espacio, sólo que ahora hablaremos sobre su utilización hoy en día.

Actualmente, hay un manejo amplio del espacio, por lo que "una correcta *escenografía* (...) debe enfatizar, subrayar y valorar el espacio escénico en su máximo rendimiento" (Guerra, 1990: 87). El *escenógrafo*, que muchas veces es el mismo *coreógrafo*, deberá lograr que el espectador admire los valores intrínsecos de la danza, sin estorbar en el espacio y darle un sentido de libertad escénica al bailarín para que no tenga limitaciones espaciales en el desarrollo de su actuación.

Las valoraciones dadas a la *escenografía* han variado a través del tiempo. Las últimas innovaciones en este sentido le otorgaron dimensiones reales de ancho, alto y profundo al espacio escénico a través de la utilización de plataformas, niveles, planos corpóreos y elementos escultóricos, entre otros.

El *vestuario* en danza contemporánea es "un aditamento ornamental sobre el cuerpo del bailarín" (Guerra, 1990: 87), el cual ha sido desde los inicios de la danza el más básico elemento de plasticidad.

Lo más importante del *vestuario* dentro de la danza contemporánea es permitir la completa libertad del bailarín a la hora de elaborar sus movimientos. La idea es saber utilizarlo a favor de la pieza y no en su contra.

En el caso de Sonia Sanoja, el *vestuario* debe estar cerca del cuerpo, así como la mayoría de los objetos que pueda utilizar en la ejecución de su obra. Los

²¹ Entrevista a Sonia Sanoja, 14 de agosto de 1998.

suyos han sido, la mayoría de las veces, bastante austeros, diseñados y realizados por ella misma, más por una razón de practicidad.

En ese sentido Sanoja prefiere la sencillez, lo que no significa que todos los coreógrafos deban seguir sus pautas. A la coreógrafa y bailarina le ha funcionado perfectamente su elección, más se trata de un recurso que se puede acoplar a las exigencias de cada coreógrafo.

En el libro "Apreciación de la danza", también se explica que las texturas de las telas del vestuario, el color y el diseño, marcarán la calidad artística de la danza. Además, de utilizar las implicaciones psicológicas, sobre todo con los colores, para lograr sensaciones en el espectador.

Dentro del vestuario se puede incluir también otro recurso expresivo y visual, el *maquillaje*. Si bien es cierto que no es en sí una prenda a colocar sobre el cuerpo, influye también en la obra y viene a formar lo que se podría llamar la máscara del bailarín.

El uso del maquillaje, al igual que el del vestuario, fueron utilizados como un ritual en los comienzos de la danza. Hoy día, ha variado un poco su uso pero su intención inicial continúa tocando a los bailarines.

Sonia Sanoja explicó que con el maquillaje se logra una despersonalización. Como despojarse de lo que se es en la cotidianidad, sin perder las facciones del rostro. La parte de ritual está en que cuando un bailarín va a bailar debe cargarse de una energía muy especial. "El maquillaje es como una especie de ritual, de entrar en posesión de ese momento tan especial de comunicación que es bailar" ²²

²² Entrevista a Sonia Sanoja, 14 de agosto de 1998.

Los objetos que se incluyan en la coreografía, útiles para comunicar alguna idea al espectador es lo que se denomina *utilería*. Para Sonia Sanoja estos objetos reciben el mismo tratamiento que le da al vestuario: muy cerca del cuerpo y con un fin determinado.

Lo importante de la *utilería* es que "tengan una total organicidad con la danza. Es decir, han de ser fundamentales a la misma, y no de simple decoración. De lo contrario, estorbarán al movimiento y dejarán de ser objetos vivos en los que se prolongue la acción del cuerpo del bailarín" (Guerra, 1990: 92).

Y un recurso fundamental en la pieza, porque le da relieve y ambienta la danza, es: la *iluminación*, dijo Sonia Sanoja. La utilización de la luz en la danza ofrece al cuerpo del bailarín una valoración volumétrica adquiriendo una dinámica visual enorme e insospechada hasta el momento.

Actualmente la iluminación tiene gran valor dentro de la danza contemporánea, creando efectos que ayudan a lograr la intensidad de la pieza. Y la iluminación tiene una estrecha relación con el cuerpo humano y sus movimientos ya que son elementos de gran importancia en la obra coreográfica. La iluminación buscará valorar la presencia del bailarín de diversas maneras y de acuerdo al efecto dramático que se quiera transmitir.

En las coreografías de Sonia Sanoja se ilumina básicamente al bailarín ya que considera que lo esencial son los movimientos. Se trata de crear una atmósfera en torno a lo que está sucediendo.

Lo que no se debe olvidar, tanto en la iluminación como en los demás elementos estéticos y visuales que participan en la creación de la obra de danza,

es que todos ellos están al servicio de la creación coreográfica, y su razón de ser responde directamente a la funcionalidad.

El potencial humano tiene formas de simbolización, nuestra presencial forma de simbolizar - el cuerpo - es metafórica y representa la esencia de lo sentido a través del uso de la imaginación y la ilusión. La coreografía es considerada una forma de extensión a nuestra presencial forma de simbolización (Howkins, 1991:6), en ella el cuerpo da libre curso a la danza, los movimientos fluyen y "la coreografía es como el cauce del río" (Sanoja, 1981:121).

No hay manera exacta de cómo coreografiar, pero escuchar los consejos de estudiosos en el área hará que probablemente el resultado final sea mejor y comunique de forma más efectiva.

"ATRAPADA ENTRE DOS VIDAS"

Biografía de Sonia Sanoja

*"Estoy atrapada entre dos vidas: una ascendente de creaciones y acciones hacia afuera. Otra que me aplasta hasta desorbitarme los ojos en mundos donde veo lo infinito de cada movimiento"*²³.

Sonia Sanoja

Una de las más destacadas representantes de la danza moderna venezolana, desde sus inicios marcó un camino muy personal en la danza contemporánea, como bailarina y coreógrafa, dentro y fuera de Venezuela.

Comenzó su formación estudiando ballet clásico en el club de ballet del liceo Andrés Bello (1946), en el cual tuvo como maestros a David y Eva Gray.

En 1953 se integra al teatro de la danza que dirigía Grishka Holguin. Posteriormente se graduó en la escuela de Filosofía de la Universidad Central de Venezuela.

Se residencia en París en 1957 para continuar su formación con los maestros Laura Sheelen, Karin Woebnner y Winifred Widener, y comienza a trabajar en sus primeras coreografías.

Con su obra inicial denominada "Duración Uno y Cuatro" participa en 1960 en el Festival de Jóvenes Coreógrafos realizado en el teatro de la Ciudad Universitaria de París, al cual asiste por invitación de la Asociación Francesa Danse et Culture. A partir de ese momento Sonia Sanoja se instala en el mundo del movimiento por derecho propio. Años más tarde, en la galería "Denis René" de la capital francesa, realiza uno de los espectáculos pioneros en materia de integración de danza y composición plástica, en una coreografía que implicaba bailar dentro de un "penetrable" de Jesús Soto. El paso del tiempo no ha hecho

más que consolidar su categoría artística en el ámbito nacional e internacional.

Luego de su brillante trabajo en Europa, regresa a Venezuela y se incorpora como profesora y bailarina a la compañía de Danza Moderna Danzas Venezuela, dirigida por Evelia Beristain.

Posteriormente dirige junto a Grishka Holguin, la Fundación de Danza Contemporánea (1961-1964), que constituyó en su momento un innovador núcleo de la danza contemporánea venezolana. Entre los integrantes de esta agrupación se encontraban: Grishka Holguin, José Ledezma, Juan Monzón, Ofelia Suárez y Rodolfo Varela, entre otros. Ese grupo presentó las siguientes obras realizadas por Sonia Sanoja, ellas son: "Duración Solo", "Ritmos Haitianos", "Duración Convergencia", "Duración en tres tiempos", "Esquema Técnico", "Percusión Africana", "Duración Densa" y "Estudio Sonoro".

El año 1965 es un período de fructífero trabajo para Sonia Sanoja, pues realiza su primera presentación unipersonal en el Ateneo de Caracas, con enorme resonancia. Además, se presenta en Colombia en el V Festival de Cali y en el Teatro Colón de Bogotá; en la Bienal de Jóvenes Artistas del Museo de Arte Moderno de París, en el Teatro Recamier de la misma ciudad y en la televisión francesa. Viaja a Alemania y allí se presenta en las ciudades de Munich y Baden Baden y en la televisión alemana.

Esta intensa actividad continúa entre 1966 y 1970 con numerosas presentaciones en varios países de América y Europa, entre los que se puede nombrar a Colombia, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, México, Francia, Alemania y, por supuesto, Venezuela.

En 1970 vuelve a París después de obtener una beca de la Fundación Fina

²³ Sonia Sanoja, *A través de la danza*, Caracas - Venezuela, 1981, p. 81.

Gómez y alterna su trabajo con giras por Francia y Alemania. Al retornar a Venezuela en 1971 funda el grupo "Sonia Sanoja - Danza Contemporánea de Venezuela", adscrito al Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes, con el que se presenta con mucho éxito en la Universidad de Nueva York, Centroamérica y Venezuela.

A lo largo de toda su carrera Sonia Sanoja ha sostenido una desbordante actividad, que la ha llevado a presentarse una y otra vez en diversos escenarios del mundo. Entre otros se ha presentado en: l' Espace Cardin de París y en el Teatro de Arras de la misma ciudad (1974).

Participó en el Festival Internacional Atelier Coreographique D' Angers, Francia (1974), en el cual fue reconocida como la "mejor artista" del evento, y en el Festival Cultural de Venezuela de la Universidad de Nebraska, USA, que se llevó a cabo en 1975. Su itinerario de viaje por América la llevó a presentarse en México, en el Teatro de UNAM (1976) y en varias ciudades del interior del país azteca en 1981.

También se presentó en Lima, Quito y Bogotá en julio del 77, como parte de la programación cultural de intercambio entre los países signatarios del convenio "Andrés Bello". Al año siguiente volvió a Colombia para cumplir compromisos en el auditorio "León de Greiff" de la Universidad Nacional de Colombia. En octubre de 1983 bailó en el Théâtre de l'Alliance Française de París y en la "Maison de la Culture" de Rennes, dentro del marco del Programa Internacional para la conmemoración de los doscientos años del natalicio de El Libertador.

Además, ha sido fundadora y directora del Centro Coreográfico Universidad Simón Bolívar (1973) y del grupo "Arte coreográfico Sonia Sanoja" (1975), adscrito al INCIBA (hoy CONAC). También, fue responsable de la cátedra

de danza del colegio universitario "Francisco de Miranda" (1975) y del Taller de Danza del Instituto Politécnico Universitario "Luis Caballero Mejías" (1987-1989).

Su obra coreográfica es abundante y se ha nutrido de múltiples fuentes, entre ellas la poesía ha sido una de las principales. Otras de sus obras son: "Tropismo I y II", "Homenaje a Fedora Alemán", "Coreogegos", "Los pies desnudos son orejas de venado para escuchar la tierra", "Cuerdas simple medida" y "Sinografías I y II".

Su labor ha sido reconocida y premiada por diversos organismos, tanto en Venezuela como en el extranjero. Entre los reconocimientos nacionales más importantes se cuentan el de la Universidad Central de Venezuela, que del 2 al 8 de mayo de 1977 realizó la semana de Sonia Sanoja, cuyo título: "Universitario ¿sabes lo que es ser latinoamericano? Sonia Sanoja es una respuesta", es un indicio del caluroso homenaje que le rindió a esa casa de estudios.

Algunos meses después, la Universidad de Oriente le tributó un homenaje similar. En 1981 fue galardonada por la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música. En 1982 obtiene el premio CONAC de Danza Contemporánea "...por la originalidad y complejidad de sus proposiciones coreográficas que se hacen gesto y comunicación ancestrales y por el hondo rigor filosófico expresados en sus libros en torno a la danza". En el año 1983 se le otorgaron las órdenes "Andrés Bello" y "Francisco de Miranda" por su larga trayectoria en pro de la danza.

Su trayectoria no sólo incluye la creación coreográfica y la expresión a través del movimiento; también se ha ocupado de la reflexión filosófica y la creación poética en torno a su hacer, las cuales han irrumpido como otro espacio vital en el torrente creativo de esta gran artista.

Estas reflexiones se encuentran registradas en sus libros Bajo el signo de

la danza (Monte Avila 1992) con prólogo de Luis Alberto Crespo, y A través de la danza (Monte Avila 1970) con prefacio de Roberto Guevara y fotos de Heide Herbig. De ésta hay una edición especial (Monte Avila 1981), que incluye Tiempo secreto de Sonia Sanoja de Miguel Acosta Saignes, con fotos de Miguel Gracia y prólogo de Juan Liscano. Hay además una versión francesa A travers la danse, (Ediciones La Cormier. Bruselas, 1974), realizada por el poeta belga Fernand Verhesen, la cual fue presentada en el marco de la XI Bienal de Poesía, realizada en Bruselas en 1974. También es autora, junto con la fotógrafa suiza Bárbara Brändli de Duraciones visuales, que fue publicado en Caracas por Ediciones de la Fundación Neumann en 1963, con prefacio de Alfredo Silva Estrada.

Desde 1991 danza su coreografía "Espaciales", con la participación en vivo de músicos y artistas plásticos.

En mayo de 1994 en el Centro de Documentación e Investigación de la Danza, Trayectodanza, le rinde un amplio homenaje (exposición de fotos, afiches, programas, recortes de prensa, libros, vestuario, proyección de videos) que culmina con una nueva presentación de "Espaciales" en la Casa del Artista.

La semana siguiente, también en la Casa del Artista, el Instituto Superior de Danza presenta una retrospectiva de su coreografía incluyendo la más reciente "Naturales", creada especialmente para integrantes del Taller Permanente de Formación de Danza Contemporánea del mencionado instituto.

En ese mismo año es invitada por Hercilia López a participar en el homenaje e interpretación de Documentos de Agua y Fuego, con textos de Enriqueta Arvelo Larriva y Ana Enriqueta Terán.

Actualmente, es profesora en el Instituto Universitario de Danza, en donde dirige la cátedra Sociología del Arte, para así continuar con su labor teórica tanto

en el arte como en la danza.

Sonia Sanoja es portadora de una técnica que ha desarrollado explotando al máximo las potencialidades expresivas de su cuerpo y de su rostro. Sus movimientos sinuosos, muy terrenales se desplazan lentamente; con las piernas flexionadas, el rostro y las manos, generalmente muy abiertas, van atravesando el espacio en forma horizontal que a ratos es violentado por pequeños saltos o por el alzamiento de piernas y brazos que van revelando en el espectador figuras exóticas, extrañamente impactantes que desean salir a la superficie, para luego sumergirse en ella y comenzar un nuevo ciclo... (Womutt, 1991: 67).

"NATURALES"

En 1994, por iniciativa del antiguo Instituto Superior de Danza, se realizó en Caracas un espectáculo dancístico llamado "NATURALES"; éste, era el nombre de toda una programación, en la que se hacía presente, a manera retrospectiva, algunas piezas de Sonia Sanoja, recopiladas desde 1960 a 1994.

La muestra estaba conformada por cuatro obras creadas en los años sesenta: "Interludio fantástico" (1965), "Duración en tres tiempos" (1963), "Duración uno y cuatro" (1960), y "Duración solo" (1961); y una última propuesta coreográfica llamada "Naturales", que es en este caso nuestro objetivo de estudio.

Vale aclarar entonces, que al referirnos a "Naturales", hacemos alusión a la pieza como tal y no al nombre de la retrospectiva.

"Naturales" hecha realidad en 1994, fue una pieza concebida por años en la mente de su coreógrafa, inicialmente como ella nos confiesa, se llamaba "Danza de Iniciaciones", pero es para ese año que consigue en los cuerpos de seis jóvenes bailarines integrantes del Taller de Formación en Danza Contemporánea del Instituto Superior de Danza, hacer realidad su danza, con otros matices propios de la juventud de los bailarines, la pieza se transformó para convertirse en una expresión más ligera, mas no con menos contenido.

Al escoger "Naturales" pensamos en lo interesante y revelador que podría ser el hacer un análisis de una pieza tan reciente de una coreógrafa con más de treinta años de trayectoria, como lo es Sonia Sanoja.

No es el último de sus trabajos, pero sí uno de los más recientes. Después de tantos años de experiencia y de la innumerable cantidad de información bibliográfica y hemerográfica en relación con su obra, acercarnos a ella en su

presente es comprender con mayor madurez la motivación de su búsqueda a través del cuerpo y la creación de "Naturales".

"Naturales" una de sus obras más recientes, una de sus pocas coreografías grupales, la transformación de una idea preconcebida y la posibilidad de acercarnos a la obra a través del video, todas éstas razones nos llevaron a elegir ésta obra de Sonia Sanoja para de manera práctica comprender todos los elementos que se conjugan en un proceso creativo, que, sin duda alguna, son parte de un proceso de comunicación.

Ficha Técnica

" Naturales" (1994)

Música: Emiliano Bruguera Luisser.

Bailarines: Martha Carvajal, Guillermo Hernández, Cruz Mata, Oswaldo Merchionda, Jennifer Molgado, Carolina Petit.

Coreografía: Sonia Sanoja.

Vestuario: Sonia Sanoja.

Tiempo: aprox. 14 min.

ENTREVISTA A SONIA SANOJA

1.- Elementos básicos que se deben utilizar para la creación de una pieza.

Para mí es muy importante conocer las personas con las que voy a trabajar, no me gusta seleccionar los bailarines como unas fichas que mover. Hay que estar sensibilizado con las personas. No creo que en la coreografía los temas sea lo fundamental, mas bien hay intuiciones, hay como una intencionalidad en lo que se va a expresar.

Claro que siempre se parte de una idea o base que puede ser una forma plástica o un poema y a partir de ahí voy desarrollando lo que se va a hacer. Es sobre los cuerpos donde se va modelando, pienso que hay una parte escultórica en la danza.

2.- ¿Cómo surge Naturales?

En Naturales yo partí, por una parte de trabajar con los bailarines, de trabajar con ellos como se fuesen una arcilla, de conversar con ellos, de saber cómo eran y también de mis experiencias anteriores, no puedo desprenderme de ellas tan violentamente. El nombre de Naturales se debe a que yo pienso que con la danza volvemos a ser seres de la naturaleza. Es decir, que nos despojamos de los que somos habitualmente para integrarnos al cosmos, para volver a ser naturales, a través del movimiento.

3.- ¿Cómo nació Naturales?

Como la idea era hacer una retrospectiva retomé, hice un compendio de algunas cosas realizadas anteriormente por mí. Pero cuando me encontré con

estos jóvenes me pareció mejor renovar todo ese trabajo, así nació Naturales. Hay elementos de mi trabajo anterior pero con un carácter más fresco.

Creo que es importante trabajar los cuerpos tomando en cuenta que tienen cualidades muy específicas, que tienen una sensibilidad. Claro que la coreografía siempre puede adaptarse a otros cuerpos.

4.- Movimientos -- códigos.

Cada movimiento tiene un significado y yo creo que el movimiento, aunque no diga algo concreto, nos remite a algo muy esencial y ancestral. Ese es el elemento que no fue realmente buscado, vino espontáneamente. Es ancestral porque uno tiene que buscar su ser más profundo. Hay elementos dentro de la coreografía que cobran una fuerza porque sin uno darse cuenta se va remitiendo a esos elementos que son anteriores a uno, me sorprendió que los elementos que yo usaba en mis coreografías los vi después en la cultura prehispánica. No son patrones, son constantes.

5.- Háblanos de la música en tu coreografía.

Cada coreografía pide un tratamiento distinto en ese sentido. Pero normalmente cuando comienzo una coreografía lo hago sin música y después le monto la música. La música viene después de establecer los movimientos.

6.- ¿Por qué utiliza esta técnica?

Yo creo que la danza no es seguir la música, sino que la música es el ambiente donde se desarrolla la danza. Uno puede danzar con una música sin seguirla, sino tomarla como algo ambiental.

En una de mis primeras coreografías la música era de chicharras grabada en la calle. Mis coreografías son más un ritual que una danza porque yo me siento muy cerca de la tierra.

Todas mis coreografías se pueden danzar en silencio. A veces se puede ir en contra de la música o seguirla. Es un elemento de la danza pero no es lo central.

7.- *¿Qué es lo central?*

La estructura de la coreografía. Es la serie de movimientos y el diseño coreográfico, la disposición en el espacio de los movimientos.

Tengo coreografías que se desarrollan en un sólo sitio, pero eso también implica una disposición en el espacio en el sentido de que el movimiento del cuerpo, los desplazamientos de los brazos, torso, piernas, van creando una especie de espacio nuevo. Espacio que no se limita. No es plano sino múltiple y es dinámico y vibrante. Espacio dado por vibración y energía del cuerpo.

El movimiento también es la detención.

8.- *Maquillaje.*

Es en cierta forma como una "máscara", una despersonalización. Como despojarse, sin perder las facciones del rostro, de la cara de todos los días. Es como darle más intensidad al rostro.

El rostro debe tener igual valor que el resto del cuerpo. No hay muecas, es la expresión interior.

Cuando uno va a bailar debe cargarse de una energía muy especial. La Sonia Sanoja que baila no es la misma que va al mercado. Tengo que entrar como en otra dimensión de mí misma. El maquillaje es como una especie de ritual de entrar en posesión de ese momento tan especial de comunicación que es bailar, porque yo creo que bailar es comunicar a través del tiempo.

La danza, como toda obra de arte, terminan de ser con el espectador, porque éste culmina la obra. La danza termina en los ojos del espectador. Más que espectador es contemplador.

Cuando comienzo una coreografía lo hago improvisando para mí misma. Luego van quedando las piezas fundamentales de la coreografía. Después que tengo esos elementos comienza el momento de elaboración.

9.- Tiempo en danza.

La danza crea un tiempo diferente al cotidiano. Un tiempo como división del espacio temporal. Ejemplo: dura una eternidad levantar un brazo. Es como si se perdiera la noción del tiempo real y natural para entrar en un tiempo que está más ligado a la eternidad o infinitud y depende del movimiento..

10.- Composición visual en el espacio.

Elemento importante porque aunque la danza no es un arte plástico, creo que sí hay un elemento visual dominante y es uno de los más interesantes de la danza. La danza es hecha para ser vista y uno debe imaginarse ser visto.

Cuando creo una coreografía no me gusta mirarme en el espejo porque eso crea una especie de narcisismo y lo más importante es el movimiento que viene de adentro, que tiene una forma. Es darle forma a esa corriente interior que es el

filtro de la danza.

11.- Constantes dentro de su pieza.

Una constante en mis coreografías es la falta de coreografía, porque cuando he usado elementos son los que se integran al cuerpo. Dentro de la coreografía hay una libertad.

12.- Vestuario.

Creo que es uno de esos elementos que utilizo y que debe estar muy cerca del cuerpo. En mis primeras coreografías usaba un vestuario muy austero, sólo mallas. Hago yo misma mi vestuario y lo diseño.

13.- Iluminación.

Fundamental en la pieza porque le da ambiente y relieve a la danza. Aunque eso no quiere decir que la danza no pueda hacerse en un espacio abierto.

Mis coreografías iluminan básicamente al bailarín porque yo creo que lo esencial es el movimiento y como normalmente en mis coreografías no hay otros elementos visuales, el cuerpo es lo más importante. Es como crear una atmósfera en torno a lo que está sucediendo.

14.- Lenguaje y expresión de la danza.

La danza es un lenguaje porque dice con el cuerpo, y el encadenamiento de movimientos es como una especie de narración visual. Es decir, que la persona que contempla una danza la sigue como si fuese una narración sin

historia.

La expresión es la energía e intensidad que hay en ese devenir, sin esa intensidad, sin esa carga de energía la comunicación no se establece porque el movimiento mismo, aunque sea bello, sino se transmite con intensidad no se da la comunicación.

Por eso creo que la danza produce un estado especial porque uno tiene que estar como al máximo de sí mismo, como en un estado extremo de su ser para poder comunicar.

15.- Claridad del mensaje en la obra.

La danza debe tener una estructura para lograr la limpieza de la obra. Para lograrla no se deben trabajar demasiados elementos al mismo tiempo, no muchos mensaje, más bien pocos o uno a fin de que la obra tenga una pureza de comunicación.

Volviendo a Naturales, algo que me causó satisfacción con los bailarines fue que ellos comprendieron rápidamente de qué se trataba la obra y entraron en ese plano de comunicación. Creo que también existe comunicación, no sólo en el espectador, sino con las bailarines entre sí, deben comunicarse más íntimamente y estar sumergidos en la misma atmósfera de la coreografía. Es decir, que en la danza hay como una vibración comunicante, que tu prácticamente tienes que saber qué va a hacer el otro antes de hacerlo.

Es como una especie de engranaje, cada persona que está en la coreografía debe sentirse como parte de un todo que se está desarrollando.

16.- Contrastes dentro de la obra de danza.

En eso reside la obra. Hay contrastes pero también es un continuo. Hay un encadenamiento que se produce por rupturas, por movimientos abruptos.

También puede haber conflicto ya que una obra no tiene un patrón definido, creo que cada obra se plantea su propio requerimiento.

17.- Características de lo que no debería faltar a la hora de realizar la coreografía ideal.

Por una parte el sentido, la intencionalidad, lo que uno desea comunicar. También la estructura, como el ordenamiento en el espacio, hilo conductor y después la conciencia del movimiento.

Alguna vez dije que el danzarín tiene un cuerpo pensante y lo es porque el cuerpo tiene que sentirse comunicando algo y comunicando muy directamente, para eso el movimiento tiene que ser organizado, neto.

Y fundamentalmente esa energía que es la comunicación, es ese elemento que hace que quien contempla se sienta participando, lo cual se logra por esa entrega consciente.

18.- Características más importantes que debe poseer un coreógrafo.

Debe tener conocimiento del cuerpo de todo tipo: anatómico y también del alma. Es decir, debe conocer la psicología de con quienes trabaja.

Además debe tener un bagaje cultural porque uno no solamente es sus vivencias personales desde lo cotidiano, uno también es su cultura, lo que ha leído, lo que ha visto.

Por ejemplo a mí no me gusta crear con personas desconocidas. Los bailarines son seres humanos maravillosos a quienes yo debo tratar de sacarles algo para comunicar. En ese sentido yo creo que el coreógrafo debe tener una madurez espiritual para comprender lo que hay en cada danzarín y comprender la sensibilidad de cada uno.

La danza no es sólo moverse, es ante todo expresión, vibración, comunicación. La danza es una vida vivida intensamente.

19.- Háblenos del proceso creativo de Naturales.

Yo había pensado en un primer momento en reponer una coreografía que hice, llamada "Danza de Iniciaciones". La pieza trataba como de un despertar de sensaciones, de relaciones de parejas dentro de un contexto ancestral surgido de la tierra, y eran tres parejas las que danzaban.

Pero cuando comencé a hacer Naturales me di cuenta de que los bailarines eran muy jóvenes, bellos y deseosos de hacer algo. Me dije que era mejor no hacer ese proceso de reconstrucción, sino más bien retomar esos elementos de naturaleza que había en la Danza de Iniciación.

Es una danza que comienza con elementos de nacimiento. Al comienzo se mueven en un espacio infinito en el que los cuerpos no están completamente formados y van como tomando forma hasta llegar a hacer movimientos de comunicación muy joven.

Y aunque esa coreografía tiene elementos de esa danza, en Naturales lo hice con una corriente más fresca, algo que se adaptara a la juventud de esos cuerpos porque me pareció que esos elementos de un ritual, demasiado interior y

telúrico no les pegaba. Lo cambié a fuerza telúrica joven.

20.- *¿Cómo logra esa frescura de la que habla?*

No hay elementos específicamente dramáticos, hay una eclosión de vida. Se logra por medio de los movimientos. Utilizo movimientos muy abiertos, verticales. Saltan hacia el infinito.

Para mi saltar es como una apertura, una ruptura del espacio, salir a otra dimensión.

-Levantar pierna con pié flexionado: ruptura del espacio, irrupción en espacio nuevo.

-Quietud: silencio, meditación en la danza, lo cual es necesario en la danza.

-Girar: sensación vertiginosa, vértigo.

-Estar en el suelo: telúrico, tiene que ver con el cuerpo como algo material, danzas porque eres pesado, un apego a la tierra y necesidad de desprenderse de ella.

En mi danza siempre hay una especie de sensación de progresión, cambio de intensidad sobre un sólo espacio.

Se utiliza todo el espacio del escenario pero de forma estructurada, se debe organizar el espacio donde se va a mover. Saber para donde voy.

Sólo utilizo ciertas partes del espacio porque son los puntos de fuga de la coreografía.

El espacio no debe dominarlo a uno, se debe tener lucidez con respecto a

lo que se realiza, no caer en especie de éxtasis. La estructura coreográfica es importante porque se debe tener interiorizado a través de los ensayos, de tal modo que uno va a los movimientos sin pensarlo.

Los ensayos son otro elemento del proceso de creación que hacen que uno sienta la coreografía como parte de uno. Aunque la coreografía sea de otro, el bailarín lo debe sentir como suyo.

Como coreografía de grupo: "Naturales".

21.- Otros elementos utilizados mientras está creando

Dibujo, escribo notas, escribo lo que siento al danzar porque hay cosas que uno siente en un momento y que puede perder si no lo anota en el momento. Son puntos claves de la coreografía.

22.- Título de la obra

Esa es la parte más difícil. Naturales le vino naturalmente, como había un elemento de frescura no fue difícil en ese caso. Algunos de mis títulos vienen de poemas.

UNA DANZA, UN DECIR...

Como un surgimiento de la tierra se inicia la obra "Naturales", en ella encontramos nuestra esencia telúrica. Es la ausencia de luz, la cercanía de cuerpos esculpidos y la relación entre ellos.

Más que definir pragmáticamente cada uno de los elementos presentes en la obra, buscamos a Sonia Sanoja dentro de ella, para definir cuál fue su intención y cómo logró plasmarla en el acto escénico. Ella nos sugiere que "Naturales" es danza intuitiva, y "que con la danza volvemos a ser seres de la naturaleza".

Para la autora la motivación de "Naturales" era clara, era un acercamiento a las sensaciones humanas, las relaciones de pareja dentro de un contexto ancestral relacionado con la tierra, pero al final algunos de los elementos cambiaron dando paso a otros, la razón: porque así lo sintió, como diría Gombrich: "lo intuyó".

Se inicia la pieza y un sortilegio hace posible la luz, lumbre que nos permite ver los cuerpos de los bailarines, de los que sólo se puede distinguir partes. Lo que se puede apreciar desde el punto de vista del espectador son las posiciones en las que se encuentran los bailarines las cuales producen un efecto visual de cuerpos que no están completamente conformados: unas piernas, un torso que se mueve en forma de onda, unos brazos que suben y bajan en curva lentamente.

Los bailarines, muy cerca del suelo, acostados boca arriba, las piernas en el aire, que estiran y recogen lentamente, en conjunción con el subir y bajar del torso, da la idea de un comienzo, el nacimiento del hombre, también de un apego

a la tierra. Descubrimos seres antropomorfos, inexpresivos en sus rostros, mas llenos de vida.

Ellos en un acercamiento a su esencia, asumiendo su existencia, descubriendo la infinitud del cuerpo en el que habitan. Los movimientos lentos se pueden interpretar como un despertar en un lugar desconocido que se comienza a descubrir y conocer.

Los cuerpos asumen posiciones ancestrales, la forma de los movimientos se asemeja a la de los animales, da la idea de algo primitivo, lleno de sensaciones y tal vez sin raciocinio, vemos reflejado en otros el inicio de la vida.

En la interpretación de los bailarines hay un recurrir a los elementos de la naturaleza. Oteamos la imagen y hallamos que en aquellos cuerpos ovillados, en posición fetal, agachados, con sus piernas abiertas, no hay más que una directa relación con la tierra, una integración a ella.

Nos acercamos a una propuesta que se refiere a nuestra evolución, desde la experiencia del nacimiento y el desarraigo, para en plena libertad, convertirnos en seres erectos. La obra de Sonia Sanoja en el contexto de la danza contemporánea busca inspiración en las danzas antiguas, en las que el torso, centro y eje emocional del cuerpo, dicta el origen del movimiento. De esta forma, como el hombre primitivo, volvemos a ser seres de la naturaleza.

Bajo ésta justificación, no pareciese que los danzarines se rigieran bajo algún orden o conexión, cada uno ejecuta sus movimientos de forma repetitiva pero en soledad, ajenos de las otras presencias por cercanas que estuviesen; incorporándose lentamente comienzan a realizar los mismos movimientos, no todos a la vez. Surgen formas grupales simétricas y asimétricas, que pasan del

fárrago a comunas estructuradas, imágenes que Sanoja explica que no son temas sino intenciones instintivas.

La estructura, aunque estudiada, como ella confiesa, no es lo único; del diseño en el espacio surge la limpieza de los movimientos, pero la danza debe ser siempre libre. Sanoja a través de "Naturales" se propone viajar en el tiempo, ubicarse-ubicándonos en los orígenes del hombre, en la ingenuidad que poseíamos. Para ello, el hacer uso de los elementos coreográficos debía ser de manera intuitiva, tal y como los hombres primitivos concebían la danza. Para ella no hay fórmulas, de hecho, los significados en sus obras están allí espontáneamente.

Las danzas relacionadas con la tierra tienen su orientación hacia abajo, se desarrollan con movimientos frecuentemente encorvados, dirigidos hacia la fuerza magnética del suelo, he aquí lo que probablemente la autora quiso evitar con la finalidad de darle a la pieza la frescura a la que se refiere en la entrevista.

En cambio, lo telúrico se manifiesta en los movimientos tensos, rudos, con codos y rodillas rígidas, y para suavizar tales expresiones recurre nuevamente a lo simétrico, señalando cierta serenidad de espíritu, antes de que surja el caos y el desorden.

"Naturales" es una obra ligada a la naturaleza, es imposible desligar en ella las imágenes que hacen referencia a animales como aves, reptiles y los humanos.

En el lóbrego espacio que crean estos seres en crecimiento, la luz es para los bailarines, y no es bajo ninguna circunstancia una propuesta estética en sí misma, sino un elemento de transformación que permite lucir el movimiento de los cuerpos casi desnudos.

La oscuridad del escenario da la idea de algo ancestral, un lugar único, un punto que no se reconoce, sólo surge sin mayores explicaciones. También se le suma el hecho de que no existe ningún elemento en el escenario, sólo los cuerpos en movimiento que con sus poses expresan y dejan por sentado que lo que se ve es un inicio del hombre y la mujer.

Desde un primer momento se observa la marcada tendencia de la creadora y bailarina Sonia Sanoja, de poner al cuerpo y sus movimientos como eje central de la obra, tanto se cuida de ello que el vestuario de los bailarines no tiene ningún elemento llamativo, son bastante sencillos: especies de mallas muy pegadas al cuerpo, y a los hombres, el torso y las piernas al desnudo. Piel descubierto, o cubiertas con recato, poca tela asida al cuerpo, refleja la naturalidad que podemos obtener acercándonos a nuestros orígenes.

Por el tipo de iluminación no se puede distinguir el color del vestuario, se observa que son claros y que logran mimetizarse en el cuerpo de los bailarines, sin restarle libertad en sus movimientos.

Continuando la sucesión lenta de la pieza, cada uno de los intérpretes se yergue completamente, forman conjuntos con los brazos estirados y horizontales y sus cuerpos verticales. En esa posición realizan movimientos opuestos que forman líneas en el espacio, que se entrecruzan una y otra vez; una especie de dinámica organizada, una idea de grupo que se mantiene bajo cierto orden, aún joven, primitivo y que se va estableciendo en el momento.

En esta danza primitiva nace la espontaneidad y simplicidad de los gestos infantiles como el jugueteo con los dedos. Un movimiento de los dedos de manera rápida, con las manos siempre abiertas dan la impresión de que estos cuerpos ancestrales aún tienen qué descubrir, parecieran mostrar una ansiedad de

producir y, al mismo tiempo, dicen "aquí estamos", abiertos, presentes y sobre todo vivos.

Por designio de la creadora la idea de grupo y comunidad entre ellos se hace manifiesta en busca de satisfacer sus necesidades de estabilidad y seguridad en este nuevo espacio, de esta forma, se explica las imágenes simétricas y ascendentes sugiriéndonos verticalidad.

Se plantea a lo largo de la obra una búsqueda, ¿de que?: sólo lo intuimos, pero entre aquellos seres que apenas nacen se siente que tienen la necesidad de seguridad, de tranquilidad y de equilibrio. Doris Humphrey explica que es el diseño simétrico de sucesión el más sereno, no ofrece resistencia al ojo humano, y la simetría es una estructura estable y segura, que se convierte en una acción basada en la intranquilidad del hombre en su deseosa búsqueda por mantenerse en equilibrio consigo mismo y el entorno.

Pero, al igual que en la naturaleza, no todo es simétrico, la asimetría se hace presente y el cuerpo bajo esta condición parece siempre cargado de energía.

La asimetría propone siempre líneas opuestas que ayudan a definir la expresividad de una obra; plantea vitalidad propone ángulos que dramatizan y acentúan la propuesta escénica. En "Naturales" el juego que ocurre entre ambos diseños produce un ritmo, normalmente estable, que da idea de una progresión, una historia contada que por momentos pareciese no tener clímax.

La asimetría, nos llena de dudas, nos estimula del orden al desorden. Tal y como es en la naturaleza y como un vórtice, surge la nueva disposición en el espacio: abierta.

Sanoja quiso en esta pieza alejarse de concepciones telúricas y buscar frescura. "Naturales" es un paisaje estable, la quietud está presente en el tiempo y la estructuración, por momentos desorganizada, que hay en el espacio, nos remite a un lugar interno, a un espacio indefinido que sin poderlo conceptualizar en palabras sabemos dónde es y si nosotros lo ocupamos.

De la simetría entre los cuerpos a veces organizados, se desprende una imagen que remite a los orígenes del hombre en sociedad, en busca de una forma de estructuración grupal, reflejada en la obra a través de la concatenación de los cuerpos y su organización lineal, sucesiva y ascendente, que nos sugiere la verticalidad, y da indicios de la creencia en algo superior, se presenta lo mágico - religioso.

Luego, como el vaivén propio de la naturaleza, se regresa a la convencional, más no descalificada estructura coreográfica, en una de sus formas más ancestrales y rituales: el círculo.

Desde las sociedades más primitivas y tribales, la estructura circular adquirió un significado meramente ritual, la danza era utilizada como medio mágico conque se atraería o repudiaría los espíritus del sol, la luna, la tierra, la lluvia y otros. La forma circular para organizar a los danzantes era una manera de asegurar la participación de todos, era una forma intuitiva de conjugar esfuerzos en un mismo fin, probablemente al inicio se giraba alrededor de un tótem. Hoy día sabemos que el círculo está relacionado con lo eterno, lo cíclico, la fecundidad o fertilidad de la tierra, es un elemento que representa lo femenino: " la madre tierra".

Esta estructura circular en todo el centro del escenario crea una imagen con una carga magnética y emocional única, ya que en ella se presenta un diseño

sumamente significativo, en una ubicación espacial energética, con un ritmo llevado de la mano por los saltos cargados de vida.

Tomados de la mano retoman el vaivén, torsos que bajan y suben, una pierna que irrumpe el espacio al ser alzada en concordancia con el arriba-abajo. Ese movimiento, enmarcado por la figura circular, nos remite al ritual, una especie de celebración religiosa, una adoración a un o unos seres divinos e indiscutiblemente más fuertes e inalcanzables que ellos. Son repetitivos y armoniosos, mas se realizan bajo una cierta tensión y fuerza que hacen pensar en un grupo más involucrado con su entorno y conscientes de su propia vida.

De pronto, la lentitud es interrumpida por giros alrededor del mismo círculo, como dijo Sonia Sanoja, a través de las vueltas sobre el propio eje se crea una sensación vertiginosa. Se le suma los movimientos circulares de brazos, que son extendidos al máximo, pequeños saltos y con cada vuelta demuestran un deseo de elevación y una ruptura del espacio.

Es un momento cumbre dentro de la obra coreográfica, hay un cambio de intensidad sobre el mismo espacio. Todo gira en torno al círculo (círculos dentro de círculos, girar sobre sí y con un grupo), es un momento de emoción, éxtasis espiritual, en el que el hombre se acerca a su Dios, o al menos lo intenta. Es un momento de expresión de la fuerza interna y de la fuerza divina dentro de uno mismo. También nos conduce a pensar en la inmortalidad del hombre y sobre su paso efímero en la vida.

Y, en medio de tal excitación, se rompe el círculo, cada bailarín retoma su propio rumbo, trasladándose con movimientos que producen desequilibrio y equilibrio a la vez. Es un momento de meditación individual o, sencillamente de soledad y de volver a sus orígenes.

La atención pasa a sólo dos de los bailarines, un hombre y una mujer que decidieron juntar sus individualidades en el íntimo momento de descubrir sus diferencias, de acercarse al amor y al sexo. El lenguaje es bastante sutil, en este caso, los jóvenes se sientan uno al lado del otro de forma opuesta y se dedican a permanecer juntos, a tocarse y mostrarse, siempre tomando en cuenta lo contrario entre ambos. Lo cóncavo y lo convexo, movimientos pélvicos insinuantes.

Se retoma la lentitud inicial de la pieza, hay abrazos, subir y bajar de las caderas. Es un ir y venir, es mostrar a través de la ejecución de movimientos iguales, las diferencias corporales de cada uno, una suavidad que es en sí misma un preludio de algo más.

Y ese algo más llega abruptamente. Los cuerpos se separan, brincan, se unen al suelo, se retuercen y sin mayores esperas vuelven a elevarse. El cielo y la tierra, lo finito y lo infinito, lo mortal y lo inmortal, los instintos al máximo se confunden y arrojan a estos cuerpos plenos de emoción. Vibrantes y excitados ante lo que acaban de descubrir.

La calma vuelve a llegar. Como en la vida, hay altas y bajas pero nada es permanente o estático. Y esta tranquilidad regresa con las otras dos parejas que entran nuevamente al espacio escénico o al punto desconocido. Retomar el raciocinio que se decide al vivir en sociedad, dejar los instintos de lado para que prevalezca el orden y la comunidad.

Tres parejas bien definidas abarcan el espacio simétricamente, son tres puntos en el escenario que crean figuras llamativas, un poco complicadas y que se mueven al unísono. Se destaca las piernas rectas que le crean unas aristas nuevas al conjunto mujer-hombre. Son como nuevas dimensiones que las parejas van explorando en el espacio y por medio de las que se crean diversos matices, figuras extrañas, novedosas maneras de observar dos cuerpos en el espacio.

Las tres parejas realizan los mismos movimientos, como si esas extrañezas formaran parte de lo normal, de lo establecido. Es un orden desorden que se mantiene y que únicamente será interrumpido por otra de esas altas.

Sonia Sanoja crea repeticiones, una muestra cíclica porque una vez más juega con la simetría-asimetría, con las figuras que en este caso se buscan entre ellas mismas, comparten, se enredan y desenredan como un juego serio pero sin reglas preestablecidas.

La música pasa de ser decorativa para dar una fuerte intención a los cuerpos en movimientos, que pareciesen dar un tiempo a la improvisación, una especie de horda se hace presente.

Otro cambio de intensidad, brincos, giros, brazos relajados que acompañan los movimientos de todo el cuerpo. Un desorden dentro del cual cada quien se mueve a su antojo. Es una forma de demostrar la necesidad del hombre de expresar su ser animal, de tener instantes catárticos.

Sanoja logra darle un respiro al espectador permitiendo que los bailarines se desplacen por el espacio de manera espontánea y libre. No hay simetría ni asimetría, sólo rupturas y expresión natural. Encontramos aquí movimientos orientados hacia arriba como saltos y brincos, en los que existe un despegue de la tierra. El cuerpo adquiere mayor articulación, se intenta una ruptura con la gravedad; el juego de estos elementos produce un nuevo ritmo, por momentos acompañado por el sonido cortante del tambor.

Los cuerpos en el espacio vuelven a acercarse, juntos pero sin perder lo natural y lo salvaje. Están unidos pero no se miran, ven al público, o a otro grupo salvaje-comunitario, buscan. Y continúan los saltos sobre el mismo lugar, cada

uno a su tiempo y moviendo las manos muy rápidamente de arriba hacia abajo. Dan la impresión de ser como animales que quieren demostrar cual es su terreno.

Así la luz se reduce sólo al grupo, la oscuridad vuelve a impregnar el escenario y suavemente pero con energía, esa energía que Sonia Sanoja afirmó que quería destacar de los cuerpos jóvenes de los intérpretes, se apaga la luz y culmina la obra.

En "Naturales " Lo interpretes se pasean por el escenario llevados de la mano por su coreógrafa, quien en un afán por hacerse entender y lograr comunicarse, crea y teoriza en su propuesta de manera instintiva.

Sanoja se propone comunicar desde el mismo instante en que decidió hacer público y en un escenario "Naturales". Gestó en su mente y en su imaginación el diseño, los movimientos, tal vez, la música y el vestuario, pero su fin último dependía de sus bailarines, en quienes percibió otras necesidades, quienes hicieron de la pieza una nueva concepción, así lo expresó.

Después de arrastrarnos sobre lo más esencial y elevarnos a lo más sublime, Sonia Sanoja nos dice que siempre se vuelve a la natural. Lo más recóndito de cada ser siempre prevalece aún por encima de la sociedad y los comportamientos racionales se deben mantener para conservar la tranquilidad grupal.

Somos grupos de salvajes que buscamos todas las razones que nos aseguren la eternidad. Animales con la ventaja o desventaja de tener el pensamiento que nos lleva a buscar explicaciones sobre nuestra existencia.

La codificación de su mensaje configurado en el lenguaje corporal de la danza adquirió nuevas intenciones y matices en el proceso. "Naturales"

desprendida de su autora, aunque no por completo, dice hoy y eternamente, tal y como se describe el arte, porque ella es un mensaje, con o sin este análisis tiene un significado intrínseco.

Sonia Sanoja nos dice que la vida es búsqueda, es brincar y conseguir por breves instantes la inmensidad, y al final, inevitablemente, volver a la tierra. Volver a ser "Naturales".

LLEGAR A "NATURALES"

Estudiar el acto creativo dentro de la danza contemporánea, como fenómeno que se encuentra dentro del proceso de comunicación, implicó, como primer paso, una intensa investigación bibliográfica sobre teoría de comunicación en general y aplicada al arte. Además de la revisión de textos sobre creación en arte, danza y coreografía.

Para resolver la investigación de Teoría de la Comunicación obtuvimos orientación por parte del profesor de Teoría de la Comunicación de la Universidad Católica Andrés Bello, Jeremiah O'Sullivan, quien nos proporcionó una lista de libros sobre la comunicación y que además contenían capítulos sobre el arte y la danza.

Para conseguir bibliografía sobre arte, danza y coreografía utilizamos los libros de la biblioteca del Instituto Universitario de Danza, búsqueda que se vio facilitada por la ayuda de nuestro tutor Carlos Paolillo.

Toda la información conseguida fue leída, fichada y clasificada con el fin de utilizarla en los diversos capítulos de la tesis.

Para aplicar la información recopilada de la manera más adecuada nos reunimos con la profesora de Metodología e Investigación de Prensa de la Universidad Católica Andrés Bello, Caroline de Oteyza. Quien nos orientó en la parte metodológica, sugerencias que luego fueron discutidas con nuestro tutor para definir con exactitud los procedimientos a aplicar.

El objetivo final de la tesis es el análisis de la obra de danza "Naturales" de Sonia Sanoja, en una aproximación a la fase creativa, para ello relacionaríamos

todos los conocimientos expuestos en el marco teórico y obtendríamos la mayor información posible sobre la pieza y su creadora.

Pudimos entrevistar a Sonia Sanoja y conversar con ella sobre su manera de experimentar la danza y el proceso de realizar una coreografía, además de preguntarle sobre los procesos llevados a cabo para realizar "Naturales".

También, pudimos conversar con algunos de los bailarines de "Naturales", quienes nos explicaron sus experiencias como ejecutantes de la pieza y como partes indispensables en el proceso creativo de Sonia Sanoja.

Por otra parte, el Instituto Universitario de Danza nos facilitó el video con la grabación del espectáculo "Naturales" presentado en 1994 y en el que aparece la obra a analizar que lleva el mismo nombre del espectáculo completo. Al video le sacamos una copia que utilizamos para el posterior análisis de la obra.

Finalmente aplicamos todos los datos para analizar de la manera más certera posible la obra "Naturales" y adentrarnos al proceso creativo de una bailarina y coreógrafa con un amplio recorrido en el mundo de la danza contemporánea venezolana e internacional.

CONCLUSIÓN

El proceso creativo en la danza contemporánea es un fenómeno de comunicación bastante subjetivo, en el que establecer normas y dictar un juicio es un imposible. Sin embargo, mediante el estudio realizado se logró conjugar las propuestas y pensamientos de varios teóricos del arte de la danza y quienes, a la vez, han tenido la experiencia de fungir como coreógrafos durante su carrera artística.

De esa manera hubo una aproximación a lo que es la creación en la danza contemporánea, su importancia como proceso de comunicación y catarsis para una sociedad. La diversidad de los códigos que utiliza, sin obviar la necesidad de que mantenga la estructura básica del proceso comunicativo, da al artista un rumbo a seguir a la hora de llevar un mensaje al espectador a través de la coreografía. Lo más importante es que detrás de todo ese proceso está el hombre con su necesidad de creación siempre presente, necesidad que si es negada implicaría negarse a sí mismo.

La importancia de la producción artística es que a través de ella el hombre es fiel a uno de sus impulsos básicos, la creación. Especialmente en esta época, en la que pareciera que casi todo ha sido creado, continuar forjando coreografías -en el caso de la danza-, demuestra que la capacidad productiva del hombre continúa despierta y los deseos de vivir y descubrir se conservan en la mente y el corazón de muchos seres humanos.

La danza tiene un lenguaje específico: los cuerpos en movimiento y una expresión que se verifica en la intensidad de la interpretación. Ambos se logran a través de la conjugación de varios elementos, entre los cuales se pueden utilizar unos que no son indispensables, pero que aplicados oportunamente contribuyen a que una obra comunique y mantenga viva la atención del público. Y otros,

totalmente indispensables, como lo son la estructura o hilo conductor, el sentido de intencionalidad y los bailarines, quienes son responsables de la conciencia del movimiento y de la intensidad que le impriman a sus ejecución.

El arte en función de los códigos estéticos que usa tiene una organización, una estructura definida en busca de plantear una comunicación, pero sus códigos y elementos sólo nos permiten aprehender la intención expuesta.

Tampoco se puede dejar de lado al talento, un punto intangible que diferencia a un buen creador del que no lo es. No todos nacen para la creación en el arte y son menos los que tienen dentro de sí la capacidad de, contando sólo con los movimientos del cuerpo, llevar al escenario la realidad que los rodea o sueñan, sus pensamientos o los de otros, hechos pasados y presentes. No basta la técnica y la experiencia también hace falta poseer el talento.

Cada coreógrafo crea de maneras diversas. En el caso de Sonia Sanoja, con toda su amplia trayectoria, ha realizado obras impregnada de su modo particular de ser: terrenal, apegada al origen del hombre y a sus raíces; todo enmarcado bajo un contexto ancestral cuyo lenguaje es claro y sencillo de definir.

En "Naturales", obra que Sanoja califica como "su danza de grupo", se comprobó la realización de un trabajo íntimamente ligado a los bailarines, elemento que provocó que la propuesta inicial de esa pieza se modificara adaptándose a la belleza, juventud y flexibilidad de los intérpretes y sus cuerpos.

Siempre estuvo presente durante el desenvolvimiento de la obra el hilo conductor, supeditado a altas y bajas de intensidad. Una obra de danza puede elevarnos a lo más sublime o aplastarnos hasta la depresión más intensa, mas siempre mantendrá una estructura que otorgará claridad a la pieza y dejará por sentado que la comunicación sí existe en el arte.

La danza no debe ser discriminada por no permanecer en el tiempo como la pintura, escultura o arquitectura. Ella es una de las tantas formas de comunicar y vale la pena detenerse, como espectador, a ver y escuchar lo que nos puede decir.

En el arte, como en la danza, la comunicación está en la expresión y en la intención de la obra. El mensaje es la comunicación, la obra en sí es el mensaje y la emoción en ella expuesta, ya sea de manera intuitiva o totalmente consciente, es lo que en definitiva dice, habla, comunica.

BIBLIOGRAFÍA

- | | |
|--------------------------------|--|
| Acosta Saignes, Miguel
1981 | <i>Tiempo Secreto de Sonia Sanoja</i> , Monte Avila Editores, Caracas, pp. 134. |
| Aranguren, José Luis
1967 | <i>La Comunicación Humana</i> , Biblioteca para el Hombre Actual, Guadarrama, Madrid, pp. 250. |
| Baril, Jacques
1987 | <i>La Danza Moderna</i> , Ediciones Paidós, Barcelona, pp. 448. |
| Berlo, David
1969 | <i>El Proceso de la Comunicación</i> , Edit. "El Ateneo", Buenos Aires, pp. 239. |
| Berger, René
1976 | <i>Arte y Comunicación</i> , Editorial Gustavo Gili, s.l. pp.96. |
| Dance, Frank
1973 | <i>Teoría de la Comunicación Humana</i> , Editorial Troquel, Buenos Aires, pp. 456. |
| Duran, Lin
1993 | <i>Manual del Coreógrafo</i> , primera edición, D. F. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, México, pp.128. |
| Eco, Umberto
1988 | <i>Signo</i> , Editorial Labor, Barcelona, España, pp. 216. |
| Eco, Umberto
1982 | <i>Cómo se hace una tesis</i> , 2da edición, versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez, Editorial Gedisa, Buenos Aires, pp. 267. |
| Fiske, John
1984 | <i>Introducción al estudio de la Comunicación</i> , versión española de Patricia Anzola, Editorial Norma, Colombia, pp.147. |

- Gaarder, Jostein
1994 *El Mundo de Sofía*, Ediciones Siruela, Madrid, pp. 638.
- Gombrich, Ernest
1984 *Historia del Arte*, versión española de Rafael Santo Torroella, Ediciones Alianza, Madrid, pp. 550.
- Guiraud, Pierre
1972 *La Semiología*, Editorial Siglo XXI, México, pp. 133.
- Guerra, Ramiro
1990 *Apreciación de la Danza*, Universidad del Zulia, Dirección de Cultura, Departamento de Danzaluz, Maracaibo, pp.112.
- Hawkins, Alma
1991 *Moving from Within, a new method for dance making*, A Cappella Books, Chicago, USA, pp. 150.
- Humphrey, Doris
1981 *La Composición en la Danza*, Fondo Nacional para actividades sociales. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 213.
- Monasterios, Rubén
1986 *Cuerpos en el Espacio*, editado por Producciones Lithya Merlano para Gramoven, Caracas, pp.123.
- Pasquali, Antonio
1978 *Comprender la Comunicación*, Monte Avila Editores, Caracas, pp. 289.
- Sanoja, Sonia
1981 *A través de la Danza*, Monte Avila Editores, Caracas, pp. 134.
- Sanoja, Sonia
1992 *Bajo el signo de la danza*, primera edición, Monte Avila Editores, Venezuela, pp.109.

- Schramm, Wilbur
1964 *Proceso y Efectos de la Comunicación Colectiva*.
Edit. CIESPAL, Ecuador, pp. 501.
- Veron, Eliseo
1972 *Conducta, Estructura y Comunicación*. Edit.
Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, pp. 399.
- Wommut, Andreína
1991 *Movimiento Perpetuo*, Colección "Cuadernos de
Difusión" N° 154, Fondo Editorial Fundarte,
Caracas, pp. 144.

Ensayos en Obras Colectivas

- Fernández, Víctor Hugo, "La Danza en la Crítica: permanencia de lo
1994 efímero", Conac, *Jornadas de Teoría y Crítica de
la danza*, Caracas, Venezuela, pp. 68.
- Delgado Martínez, César, "La historia oral en la investigación dancística.
1994 Guillermina Bravo un caso concreto", Conac,
Jornadas de Teoría y Crítica de la danza,
Caracas, Venezuela, pp. 68.

Tesis

- Castillo, Celsa,
Acción Colectiva: el expresionismo en la danza contemporánea venezolana,
tesis presentada en la Universidad Central de Venezuela, Escuela de Arte,
Caracas, 1997.
- Jastram, Silvia,
La comunicación del arte como proceso creativo, tesis presentada en la
Universidad Católica Andrés Bello, Escuela de Comunicación Social,
Caracas, 1982.

Suels, Fernando,
Exégesis de las angustias. Aproximación al ámbito conceptual y estético del neo-expresionismo en la danza contemporánea de Venezuela, tesis presentada en la Universidad Central de Venezuela, Escuela de Comunicación Social, Caracas, 1990.

Artículos de revista

Sanoja, Sonia. "Bajo el signo de la danza", *Imagen*, N° Extraordinario, febrero, 1991, pp.15.

Sassone, Helena. "Sonia Sanoja. Misterio ritual de un espacio distinto", *Imagen*, N° Extraordinario, febrero, 1991, pp.14.

Publicaciones

Fundarte, Museo del Teclado. *Sonia Sanoja Danza sus coreografías Espaciales 1-2-3-4*. Caracas, 1994.