



9 DANZARATTE

Año X
Mayo
2015

Revista especializada en Danza
Conservatorio Superior de Danza de Málaga

ASÍ QUE PASEN CATORCE AÑOS...

Dra. María Matilde Pérez García

Dra. María Jesús Barrios Peralbo

María Dolores Moreno Bonilla

DANZA MOVIMIENTO TERAPIA Y MUSICOTERAPIA
PARA PERSONAS ADULTAS CON TRASTORNO
DEL ESPECTRO AUTISTA SEVERO

Dra. Lidia Atencia Doña

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LAS DANZAS
ACROBÁTICAS

Dr. Juan Álvarez De Toledo Rohe

DISEÑO DE UN CUESTIONARIO PARA EVALUAR EL
ESTADO FLOW EN LA DANZA

Dr. José David Triguero Florido

UN ESPACIO PROPIO PARA LA DANZA DESDE LA
ESCUELA HASTA LA UNIVERSIDAD

Thomé Araujo

DANZA Y EVOLUCIÓN

Óscar Romero

FOKINE Y SU DANZA

Marina Barrientos Báez

XXXII FESTIVAL DE TEATRO DE MÁLAGA

Dr. Manuel Barrera Benítez

DANZARATTE

Edita:

Conservatorio Superior de Danza de Málaga

C/Cerrojo nº 5 29007 Málaga

Tf: 951 298 350

Email: danzaratte@gmail.com

ISSN 1886-0559

Consejo de redacción y edición:

María Jesús Barrios Peralbo

María Dolores Moreno Bonilla

María Matilde Pérez García

Consejo científico asesor:

Dra. Inma Álvarez Puente

The Open University (Reino Unido)

Dr. Francisco Aix Gracia

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla (España)

Dra. María Jesús Barrios Peralbo

Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Dra. Ana Castillo Bernal

Conservatorio Profesional de Danza de Córdoba/Universidad Europea de Madrid (España)

Dra. Monserrat Franco Pérez

Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura (España)

Dra. Carmen García Jara

Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Dr. Francisco Martínez González

Conservatorio Superior de Música de Málaga (España)

Dña. María Dolores Moreno Bonilla

Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Dr. Joaquín No Sánchez

Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Dra. María Matilde Pérez García

Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Dr. Juanjo Prats Benavent

Conservatorio Superior de Danza de Valencia (España)

Dra. Inmaculada Ruiz Ruiz

Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (España)

Dr. José Antonio Sedeño López

Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (España)

D. José David Triguero Florido

Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)

Colaboran:

Lidia Atencia, Jose David Triguero, Juan Álvarez de Toledo, Thomé Araujo, Marina Barrientos, Manuel Barrera, Mª Matilde Pérez, Mª Jesús Barrios, Mª Dolores Moreno.

Maquetación y composición:

Marco Antonio Nieto Moreno

Normas de publicación DANZARATTE : Danzaratte es una revista anual, orientada a un amplio abanico de profesionales relacionados con la danza en particular y las artes escénicas en general, interesados en el análisis de los principales problemas y temas de interés de las artes escénicas. Danzaratte acepta trabajos tanto teóricos (de revisión, de cuestiones técnicas, históricas, filosóficas o didácticas de estas disciplinas), como estudios empíricos. La publicación tendrá un formato electrónico, siendo los idiomas de edición español, inglés y francés. Ni los editores ni la editorial tendrán responsabilidad por los contenidos expresados por los autores. Todos los artículos serán sometidos a un proceso de revisión por especialistas, a no ser que no cumplan los objetivos de la revista o no se atengan a las normas de redacción de los trabajos. Las normas de publicación se encuentran publicadas en la web de la revista (<http://www.csdanzamalaga.com/>).

EDITORIAL

INVESTIGACIÓN

OPINIÓN Y DIVULGACIÓN

Así que pasen catorce años...

El sueño va sobre el Tiempo

Flotando como un velero

Nadie puede abrir semillas

En el corazón del Sueño

¡Ay como canta el alba! ¡cómo canta!

¡Qué témpanos de hielo azul levanta!

Así que pasen cinco años, Federico García Lorca

Catorce años han pasado desde que se implantara la Enseñanza Superior de Danza en Andalucía. Como en *Así que pasen cinco años*, una de las obras fundamentales de Lorca, el tiempo y el sueño han sido temas principales en los catorce años de vida de estas enseñanzas en Andalucía. Por un lado, el tiempo, el reloj y la contrarreloj por equipararnos en un corto periodo al nivel superior de las enseñanzas de nuestro país. Lo que ha implicado el diseño y puesta en funcionamiento de dos planes de estudios, las negociaciones y presiones de los equipos directivos y del alumnado para exigir un marco legislativo y organizativo propio de unas enseñanzas superiores, así como la entrega y preparación de los docentes sin estabilidad laboral, que siguen formándose y trabajando para elevar la calidad de estas enseñanzas.

Evidentemente la meta no la hemos cruzado aún, pero en este periodo se ha avanzado y logrado pequeños avances. En estos catorce años el Conservatorio Superior de Danza (CSD) de Málaga se ha posicionado como un referente importante en los Estudios Superiores de Danza en España. Como muestra de ello, es el aumento de alumnado en las dos especialidades que se imparten (Pedagogía de la Danza y Coreografía e Interpretación de la Danza), el gran número de egresados y el alto nivel del profesorado del centro. Catorce años es un tiempo que constituye una gran parte de la vida profesional de los directivos, docentes y maestros acompañantes que han contribuido al desarrollo de estos estudios en el CSD de Málaga. Sirvan estas líneas



también como homenaje a todos ellos. No obstante, el tiempo necesita algo más que un reloj en nuestra muñeca para medirlo. El tratamiento del tiempo en las Enseñanzas Superiores de Danza en Andalucía no es distinto respecto de otros lugares y momentos. Se aprecian pues distintos planos, de los cuales difícilmente somos conscientes al encontrarnos inmersos en ellos. El tiempo no sigue una secuencia lógica sino relativa, por ello se vislumbra que no se puede prescindir de ninguna de sus dimensiones, de ninguna de sus posibilidades. Conviven así el pasado, el presente y la proyección al futuro; el ayer y el mañana y los sueños que entre ambos viven.

Los sueños, otro de los temas recurrentes en *Así que pasen cinco años*, se encuentran en el CSD de Málaga entrelazado también con el tiempo. Pero distinguimos una diferencia fundamental pues Lorca teje sueños, tiempo y muerte. Sin embargo, nuestra actitud artística-positiva de la vida nos obliga a ver los sueños como horizontes plenamente alcanzables abrazados al tiempo y a la acción. Los sueños constituyen el motor de los profesionales que mueven la maquinaria. Esperar no es soñar. A lo largo de estos catorce años, en el CSD de Málaga, cada sujeto comprometido ha soñado, sueña y trabaja por elevar la Enseñanza Superior de la Danza al lugar que merece.

El horizonte nos hace entrever que los sueños necesitan del tiempo para hacerse realidad. Los procesos de adscripción e integración a la universidad, que seguro se originarán en el tiempo, ofrecerán la posibilidad de salir de *la tierra de nadie* donde actualmente se ubican las Enseñanzas Superiores de Danza en Andalucía. No obstante, el tiempo seguirá contando hacia delante y hacia atrás. No nos asustemos... porque los sueños, no solo sueños son.

Dra. María Matilde Pérez García

Dra. María Jesús Barrios Peralbo

María Dolores Moreno Bonilla





**DANZA MOVIMIENTO TERAPIA Y MUSICOTERAPIA PARA PERSONAS ADULTAS CON
TRASTORNO DEL ESPECTRO AUTISTA SEVERO**

DANCE MOVEMENT THERAPY AND MUSIC THERAPY FOR ADULTS WITH SEVERE AUTISM SPECTRUM DISORDER

DRA. LIDIA ATENCIA DOÑA
ESCUELA SUPERIOR DE ARTES ESCÉNICAS DE MÁLAGA (ESAEM)
Correspondencia: lydiatencia.d@gmail.com

(Recibido el 28 de febrero de 2015 y aceptado el 22 de mayo de 2015)



RESUMEN

En la actualidad existe una escasez bibliográfica sobre la utilización conjunta de la danza movimiento terapia y musicoterapia dirigida a personas adultas con trastorno del espectro autista severo. El objetivo general de esta intervención pone el acento de manera generalizada en mejorar a través de un conjunto de procedimientos de danza movimiento terapia y musicoterapia múltiples áreas del desarrollo que se encuentran en mayor o menor grado afectadas por el trastorno del espectro autista (TEA): la comunicación e interacción social y los comportamientos estereotipados. Un total de 36 sesiones de una hora se llevaron a cabo durante 17 semanas sobre una muestra de 8 participantes con TEA severo (aproximadamente 2 sesiones por semana). Como principal herramienta de intervención se utilizó la Escala Clínica de Evaluación del Comportamiento Autista Revisada (ECA-R), a través de la cual se practicaron 8 mediciones (una cada tres semanas) a esta muestra por dos psicólogos clínicos del centro. Los resultados de esta intervención sugieren que, usadas de manera combinada y regular, la MT y la DMT podrían ser efectivas para la mejora de distintos síntomas característicos del TEA en personas adultas severamente afectadas.

PALABRAS CLAVES: Danza, música, terapia, autismo, comportamiento.

ABSTRACT

At present, there are limited bibliographical sources on the joint use of dance movement therapy and music therapy for adults diagnosed with severe autism spectrum disorder. The overall objective of this intervention emphasizes, generally speaking, in improving; through a set of dance movement therapy and music therapy procedures, several areas of development that are, to a greater or lesser degree, affected by autism spectrum disorder (ASD): communication, social interaction and stereotyped behaviors. A total of 36 one-hour sessions were carried out during 17 weeks on a sample of 8 participants with severe ASD (approximately 2 sessions per week). During the intervention we used the Revised Clinical Scale for the Evaluation of Autistic Behaviour (ECA-R) and we took 8 measurements (one of them every three weeks) which were taken by two independent psychologists at the same centre. The results of this intervention suggest that using MT and DMT in a combined and regular way could be effective for improving various characteristic symptoms of ASD in severely affected adults.

KEYWORDS: Dance, music, therapy, autism, behaviour.



1. INTRODUCCIÓN

El Trastorno del Espectro Autista (TEA) es una psicopatología crónica profundamente heterogénea que se caracteriza por un déficit severo y generalizado en varias áreas del desarrollo: habilidades de la comunicación e interacción social y comportamientos restringidos y estereotipados según el Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales (DSM-V) (American Psychiatric Association, 2013) y la definición de la Organización Mundial de la Salud (2004).

Dentro de las terapias artísticas junto con la Dramaterapia y Arteterapia se ubican la Musicoterapia (MT) y Danza Movimiento Terapia (DMT), herramientas muy utilizadas para personas que padecen alteraciones mentales, físicas o emocionales (Atencia, 2013). En el caso del TEA el uso separado de estas técnicas cuenta en la actualidad con un número de estudios cada vez mayor que proporcionan indicios sobre sus posibles efectos positivos (Mateos y Atencia, 2013; Scharoun, Reinders, Bryden, Fletcher, 2014; Wadsworth y Hackett, 2014).

A pesar de ello, existe una carencia literaria sobre los efectos potenciales del trabajo conjunto de la danza/movimiento y musicoterapia en adultos diagnosticados con TEA severo. La mayoría de los estudios sobre este ámbito están dirigidos a niños con TEA donde se utilizan estas dos técnicas de forma separada y en periodos cortos de intervención. Este hecho desembocó en la realización del presente trabajo donde se muestra la parte metodológica del estudio, los principales instrumentos utilizados y los resultados más significativos proporcionando evidencias preliminares sobre los efectos a largo plazo de la combinación conjunta de estas dos terapias en adultos severamente afectados con TEA.

2. DISEÑO DE LA INTERVENCIÓN PSICOTERAPÉUTICA

2.1. *Objetivo general*

El objetivo general que se propone este estudio, se centra de forma generalizada fundamentalmente en mejorar las áreas del desarrollo que se encuentran en mayor o menor grado afectadas por el TEA.: la comunicación e interacción recíproca y el área alusiva a la presencia de comportamientos restringidos y repetitivos.



2.2. *Objetivos específicos*

Los objetivos específicos propuestos que han enmarcado la aplicación conjunta de MT y DMT han englobado las tres áreas principales (alteraciones fundamentales) anteriormente expuestas donde esta población presenta las mayores dificultades:

Área de comunicación:

- Desarrollar la expresión oral a través de canciones, frases rítmicas y juegos.
- Desarrollar conductas comunicativas pre-verbales: uso de la mirada, de la mímica, del gesto y las vocalizaciones como formas de comunicar.
- Utilizar la danza y la música como lenguajes alternativos que permitan al afectado expresar sus emociones y a la mejora de la propia identidad y autoestima.

Área de interacción social:

- Utilizar el juego como herramienta que facilite el desarrollo de las habilidades motrices y la conducción a la relación con el otro.
- Compartir-atribuir emociones.
- Crear situaciones que fomenten la interrelación y despierten interés propiciando la participación de los afectados.

Área alusiva a los patrones repetitivos y restringidos de conductas, actividades e intereses:

- Reducir la agitación, impulsividad, ansiedad o hiperactividad que en ocasiones derivan a situaciones autoagresivas y heteroagresivas a través de la utilización de principios metodológicos adecuados. Por ejemplo por medio de la: adaptación de las actividades a las características de los individuos, espera estructurada, refuerzos, etc.
- Dotar la sesión terapéutica de un ambiente estructurado y previsible que proporcione seguridad y bienestar donde puedan desarrollarse las sesiones con éxito.
- Reducir la hipoactividad de los afectados a través de la utilización conjunta de la música y danza.

2.3. *Enfoque metodológico Plurisensorial*



Con el objetivo de mejorar distintos síntomas conductuales se utilizó un enfoque plurisensorial basado en la práctica de la DMT y MT. Las sesiones consistieron en la realización de una diversa gama de actividades de MT y DMT, en las cuales se utilizaron métodos propios de estas terapias junto con el juego. El núcleo fundamental de cada sesión era la danza, la práctica musical instrumental y el canto.

Para la intervención psicoterapéutica, se utilizaron métodos específicos muy frecuentes en el trabajo con personas con TEA en contextos educativos (Holmes, 1997; Rivière, 2001; Schmidt y Beth, 2004): aprendizaje sin error, moldeamiento, refuerzos positivos y negativos y contención física, principalmente. Cada sesión fue conducida por el investigador asistido por dos terapeutas del centro.

3. METODOLOGÍA DEL ESTUDIO

3.1. *Participantes*

Un total de 8 adultos pertenecientes a la misma institución con edades que oscilaban entre (20-31 años) tomaron parte en la actividad. La selección se realizó de manera incidental por los trabajadores del centro donde estos son tratados evitando provocar una disrupción en el contexto habitual de los sujetos (Mateos y Atencia, 2013). Todos los sujetos del grupo estaban diagnosticados con TEA severo. Su instrucción musical o en danza era inexistente. En cuanto al sexo, los miembros del grupo eran todos varones excepto una mujer que a su vez era la única persona de género femenino existente en el centro donde eran tratados. Esta particularidad sobre la presencia minoritaria de mujeres con TEA en el centro y en la intervención realizada se explica a través de los datos ofrecidos por distintos estudios epidemiológicos, los cuales demuestran que existe un número significativamente mayor de personas con TEA de género masculino que de género femenino. Concretamente, es casi cinco veces más común el TEA en los niños que en las niñas (Centers for Disease Control and Prevention (CDC), 2012; Frith, 2004).

3.2. *Valoración Previa*

Antes del comienzo de la intervención se realizó un periodo de valoración de tres semanas de duración con el objetivo de conocer la muestra a la que se ha aplicado el tratamiento y de esta manera



poder desarrollar la terapia de una forma más adecuada y ajustada posible a sus características.

Las herramientas para la obtención de datos en este periodo de valoración previa a la intervención han sido: la información proporcionada por los terapeutas del centro (informes clínicos, plan anual de centro, etc.) y la valoración directa del sujeto (observación directa no participante).

3.3. Herramientas

La Escala Clínica de Evaluación del Comportamiento Autista-Revisada (ECA-R) (Barthélémy y Lelord, 2003) utilizada para valorar los síntomas conductuales como medida de eficacia de la intervención de MT y DMT ha sido el principal instrumento de recogida de información que se ha utilizado en esta intervención. Esta escala no sólo comprende los síntomas fundamentales del TEA sino también los síntomas asociados que se dan con más frecuencia en esta psicopatología.

La escala ECA-R consta de 29 ítems con puntuación tipo Likert. Las opciones de respuesta son de 0 a 4 en función de la frecuencia de aparición de la conducta. A través de esta escala se han practicado un total de ocho mediciones, concretamente una medición cada tres semanas. La escala ha sido evaluada a través de la observación directa sobre los sujetos por dos psicólogos clínicos experimentados del centro con el fin de tener una mayor contrastación y fiabilidad de los datos.

Gracias a las posibilidades del instrumento, se evalúan a los participantes desde dos niveles: un primer nivel de puntuación general que corresponde a una evaluación del comportamiento autista en general como resultado de combinación de todos los ítems del instrumento y un segundo nivel de evaluación con puntuaciones específicas basadas en factores y funciones/áreas del instrumento definido por la agrupación de ciertos ítems (Mateos y Atencia, 2013).

Las funciones son las medidas específicas de los trastornos que engloban la ECA-R clasificados en 12 áreas, las cuales se definen y se operacionalizan como sigue (Barthélémy, Bruneau, Adrien, Roux y Lelord, 1990): atención (atención inestable, se distrae con facilidad); percepción (contacto visual anormal, respuestas auditivas extrañas, autoagresividad, sensibilidad paradójica al tacto o contacto corporal); asociación (problemas de conducta bis a bis con los objetos, no trata de ser limpio (con las heces o con la orina); intención (falta de iniciativa, escasa actividad, agitación,



inquietud, uso ritual y/o irresistible de objetos); tono muscular (hipotonía); motricidad (actividad sensorio-motriz estereotipada, posturas y marcha extraña); imitación (sin imitación de gestos o voz, no comparte emociones); emoción (intolerancia al cambio y frustración, pequeños signos de ansiedad, trastornos del humor, heteroagresividad); instinto (trastornos del sueño, masturbación); contacto (busca el aislamiento, ignora a las personas, mala interacción social); comunicación (no se esfuerza en comunicarse a través de la voz o las palabras, dificultades en comunicarse a través de los gestos o la mímica, emisiones vocálicas o verbales estereotipadas, ecolalias); y regulación (variabilidad de comportamiento).

Los factores se agrupan en dos categorías: el “trastorno de la interacción” o Factor 1 y el “trastorno de la modulación” o Factor 2 (Lelord et al., 1995). El Factor 2 comprende los ítems de las áreas antes mencionadas de la intención y la emoción, mientras que el Factor 1 comprende los ítems relacionados con todas las áreas mencionadas anteriormente a excepción del tono muscular, del instinto y de la regulación.

En esta intervención se utilizó también como herramienta el diario de campo pero sólo y exclusivamente como documento personal de ayuda para la recogida de información de la intervención, con el fin de obtener unos datos y resultados complementarios de la actividad y así, de esta manera, contrastar la propia percepción sobre la información obtenida del principal instrumento utilizado: escala ECA-R.

Con el propósito de complementar posibles datos ausentes o equívocos registrados en el diario de campo se utilizaron como medios la observación directa y las grabaciones realizadas con una cámara de vídeo.

Por último, se utilizó exclusivamente como medida de la validez concurrente, una entrevista semiestructurada dirigida a la psicóloga jefa del centro, con el objetivo de comprobar que sus observaciones coincidían con los resultados de la escala ECA-R y así evitar cualquier tipo de sesgo.

La entrevista semiestructura que servirá para triangular los resultados recogidos, se compone de preguntas referidas al objetivo general de la intervención: la evolución y



mejoría de las distintas áreas del desarrollo que se encuentran afectadas en el TEA: área de la comunicación e interacción social y área alusiva a los comportamientos estereotipados.

4. INTERVENCIÓN PSICOTERAPÉUTICA

4.1. *Temporalización*

Durante cuatro meses y medio aproximadamente se llevaron a cabo 36 sesiones realizadas con una frecuencia de dos días semanales y con una duración de una hora cada una de ellas aproximadamente.

4.2. *Estructura de las sesiones*

Las estructuras de las sesiones fueron claras y previsibles con el objetivo de dotar a los participantes de un marco de trabajo seguro a nivel social, emocional y neurológico (Tortora, 2008). Las rutinas que conformaron las sesiones, claves para el buen funcionamiento de la intervención, fueron: anticipación de la organización espacial donde el gimnasio, lugar de realización de las sesiones, siempre se encontraba antes de que entraran los participantes ordenado con bancos dispuestos en forma de L, luces encendidas y aros depositados en el suelo. Además, antes de la entrada de los participantes al gimnasio se proyectaba música clásica de fondo. Otra forma de anticipación durante la sesión era trabajada a través de verbalizaciones previniendo a los participantes de cada una de las actividades a realizar a través del nombramiento de las mismas.

En relación a la estructura general de la sesión se comenzó con una presentación de unos cinco minutos de duración donde tomó principal relevancia el establecimiento de conversaciones a través de saludos y trabajo del esquema corporal. En el desarrollo de la sesión comprendido de cuarenta y cinco minutos de duración, se realizaron todas las actividades restantes. Cada vez que se terminaba una actividad cada uno de los usuarios recogía el material empleado y lo introducía en sus respectivas bolsas, además se daba un aplauso como señal indicativa de cierre de cada una de las actividades. El final de la sesión con una duración de cinco minutos aproximadamente, se realizó a través de la actividad nombrada “despedida,” donde formábamos un corro y unidos por las manos nos separábamos estirando el círculo y nos juntábamos y abrazábamos, de esta manera además de indicar



de una manera clara el final de la sesión y de establecer contacto físico y emocional trabajábamos la polaridad acercarse-alejarse.

La selección de la música se realizaba en aras de cumplir las condiciones requeridas para cada una de las actividades y fomentar la participación. En muchos momentos la elección o adaptación musical eran piezas de su entorno más familiar (música de los años 80, rock, etc.).

4.3. Actividades

Se realizaron un total de 8 actividades combinadas de MT y DMT por sesión. Concretamente, las actividades musicales estaban claramente relacionadas con el Método Orff y la utilización de instrumentos: los participantes sentados en un círculo marcaban un ritmo imitativamente con instrumentos de percusión con o sin música de fondo; realización de melodías de canciones en una tesitura limitada; percusión corporal y baile mientras cantaban; y gestualización del significado de las letras de las canciones.

De la misma manera, se realizaron una gran variedad de actividades de danza movimiento terapia: masajear al compañero de clase con una pequeña pelota mientras él/ella adopta posiciones corporales estáticas; imaginar situaciones (por ejemplo, el vuelo de un pájaro, un pez nadando.); imitar o adivinar las emociones demostradas a través de fotos; moverse por el suelo en diferentes posiciones; juego de roles en diferentes situaciones tomadas de cuentos familiares para los participantes como Caperucita, mostrando e imitando las emociones correspondientes a cada personaje; bailar individualmente, en parejas o en grupo con una música seleccionada; dibujar objetos y letras en el aire; moverse como un bailarín de flamenco; y jugar con objetos móviles como aros, pelotas o cintas elásticas.

El tiempo de la sesión se dividió en mitades para MT/DMT. Cada actividad tenía un nombre con el objetivo de que los participantes las reconocieran fácilmente.

A continuación se muestra un ejemplo de sesión:

“Presentación”: Sentados en el suelo en círculo en el interior de aros y cogidos de las manos cada uno de los participantes tiene que decir su nombre y seguidamente contestar a la pregunta de



cómo se encuentran (cuando la persona se presenta en cierto modo reconoce su propia presencia y la presencia de los demás), al mismo tiempo se explicará y demostrará además, como hay que estar colocados, (espalda estirada y hombros hacia atrás). El terapeuta utiliza la percusión corporal y/o un canto para interactuar con los participantes invitándolos a responder también con el uso de estos recursos. Las preguntas se repiten o son reformuladas en función de las reacciones percibidas de los participantes y adaptadas a las capacidades y al nivel de desarrollo de cada participante.

“Masajes-Estiramientos-Respiración”: Un compañero realiza masajes con una pelota por el tronco a otro que se encuentra tumbado en una colchoneta. Tras el masaje el compañero que está en la colchoneta se lleva las rodillas al pecho y hace una bolita o posición fetal con el cuerpo, manteniendo esta posición durante 2 minutos realizando a la vez ejercicios de respiración. El compañero que le ha realizado el masaje le ayuda. Cuando termina el ejercicio se cambian los roles. El trascurso de esta actividad va acompañada de música clásica de fondo de Albinoni (Adagio para cuerda y orquesta).

“Desplazamientos por el suelo”: Esta actividad consiste en tumbarse en el suelo y realizar desplazamientos por el mismo con distintos movimientos corporales, además, a cada uno de los ejercicios pertenecientes a esta actividad se le irán asociando imágenes en un intento de que los participantes puedan relacionarlas con el movimiento que ejecuten. Acompaña esta actividad música clásica (Tchaikovski: Vals de la Bella Durmiente).

“Imagina que eres un pájaro”: Esta actividad consiste en mover entre dos personas un trozo de tela suave de color azul hacia arriba y abajo simbolizando que es el cielo mientras que otros dos participantes se sientan debajo de ésta e imitan que vuelan como un pájaro, levantando los brazos hacia arriba hasta llegar a tocar la tela con los dedos y bajándolos después, repitiendo este movimiento varias veces. Los terapeutas se colocan detrás de los participantes ayudándolos. Acompaña esta actividad música ambiente de relajación con sonidos de la naturaleza (pájaros y agua).

“El juego de las emociones”: Esta actividad consiste en la estimulación de las emociones por medio del gesto y del cuerpo. A cada participante se le daba una tarjeta la cual tenía una emoción (tristeza, alegría, sueño, enfado, etc.) dibujada que debía identificar y representar. Cuando las tarjetas



eran resueltas se les entregaba una nueva.

“Instrumentos”: Sentados en bancos dispuestos en forma de círculo y con la utilización de instrumentos sencillos de percusión (tambores, panderetas) se marca el ritmo de canciones sencillas que ellos conozcan previamente.

“El juego de la canción”: Colocados de pie en un círculo en el interior de aros depositados en el suelo, a la vez que se recita una canción conocida por los participantes se marca el ritmo haciendo distintas percusiones corporales (método Orff) que serán aprendidas por medio de la imitación; además, una vez asimilada la actividad, se realizarán repeticiones de la misma canción pero utilizando el método musicoterapéutico “Canciones de acción (C.Goldstein)”, en el cual se acompañara el texto de la canción con gestos y movimientos.

“Despedida”: Cogiéndonos de las manos formábamos un círculo en el centro del gimnasio y a la señal de “1, 2, 3” estirábamos los brazos y nos alejábamos y volvíamos a repetir la misma señal para acercarnos; este ejercicio se repetía varias veces hasta que se decía la palabra “abrazos,” momento donde nos abrazamos todos en forma de despedida.

4.4. Incidencias

-Cuando los participantes se distraían, llegando en ocasiones incluso a abandonar el grupo establecido, eran llevados por los terapeutas del centro y por el investigador poco a poco a volver a la actividad a través de técnicas específicas muy frecuentes en el trabajo con personas con TEA en contextos educativos: refuerzos positivos y negativos y contención física, principalmente.

-Se utilizaba la extinción para ignorar conductas inadecuadas realizadas para llamar la atención.

-Ante la dificultad física para seguir los movimientos se utilizaba el moldeamiento, técnica muy frecuente en el trabajo con personas con TEA, consistente en ayudar con las manos a los sujetos.

-Cuando por motivos del estado ambiental (lluvia, niebla, viento) o de salud de los sujetos (aparición de trastornos mentales asociados: por ejemplo trastornos depresivos o cambios regresivos) se producía agitación, tristeza y poca concentración en los participantes, se reducía el número de actividades y se realizaban las que a los participantes más les relajaban



y gustaban: las actividades de MT (presentación, el juego de la canción e instrumentos) y las actividades de DMT (masajes-estiramiento-respiración e imagina que eres un pájaro).

5. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

La intervención combinada músico-danza terapéutica aplicada fue realmente exitosa: desde el punto de vista psicopatológico que nos ofrece la puntuación global o total obtenida del principal instrumento utilizado en esta intervención: la escala ECA-R, se comprobó una alta potencia del efecto. La evolución positiva hacia la minoración de las puntuaciones en los trastornos, podría haber sido debido no sólo a la intervención de MT y DMT realizada sino además al hecho de que todos los sujetos se encontraban en una institución atendiendo a programas para este fin, y recibían además diversos tratamientos farmacológicos.

A pesar de este resultado, sólo uno de los dos grandes factores definidos en la escala ECA-R muestra una diferencia significativa en base a los datos obtenidos por dicho instrumento: el trastorno de la interacción social (Factor I), con una alta potencia del efecto (Mateos y Atencia, 2013).

Para discutir este hecho, se debe partir de la agrupación que realiza la escala ECA-R: el Factor I de trastorno de la interacción, está comprendido por 13 ítems (n. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 12, 23, 24, 26, y 28), y el Factor II de trastorno de la modulación, está comprendido por tres ítems (ítem 11: intolerancia al cambio y frustración; ítem 13: agitación, turbulencia, inquietud; ítem 16: heteroagresividad). La explicación podría residir en que, por una parte, en la mayoría de los sujetos existe una ausencia de los trastornos reflejados en dos de los tres ítems que engloban al Factor II (ítem 11 e ítem 16); y por otra, a los resultados que se obtuvieron tras los estudios de validación de estos factores (Barthélémy et al, 1997; Barthélémy y Lelord, 2003), dado que mientras que el Factor I obtuvo una fiabilidad excelente, considerándose los ítems que lo engloban representativos del síndrome autista, por el contrario el Factor II tuvo una fiabilidad menor, siendo su utilidad moderada y comprendiendo ítems no específicos del TEA.

Además, los datos registrados a través del diario de campo, coinciden con los resultados obtenidos en la escala ECA-R sobre estos dos factores. Así pues, se observaron pocos cambios



significativos de los afectados respecto a los ítems o síntomas que conforman el Factor 2 de trastorno de la modulación y mejoras del Factor I de trastorno de la interacción.

Los resultados obtenidos en el diario de campo señalan como las interacciones entre los participantes fueron positivas de manera muy significativa. La organización de las actividades a través de grupos establecidos en círculos proporcionó cohesión e integración grupal, derivando al desarrollo interrelacional entre los sujetos. El ritmo fue un elemento de especial relevancia en este proceso para desarrollar la interacción social entre los usuarios; el ritmo sirvió para integrar al sujeto consigo mismo al centrar sus pensamientos en el ritmo que sienten en su propio cuerpo e integrándolo además al mismo tiempo en el grupo. Por otra parte también en el desarrollo de la interacción contribuyó el uso de los instrumentos utilizados como objetos intermediarios sonoros, los cuales propiciaron numerosas situaciones que fomentaron la interrelación entre los sujetos. Un aspecto relevante en la interacción que se experimentó en este proceso fue la creación de lazos sentimentales de los afectados conmigo lo que ayudó a alcanzar los objetivos propuestos.

Respecto a las doce funciones o subescalas de la escala ECA-R, en los resultados obtenidos por este instrumento se comprobó que sólo cuatro reflejan un beneficio significativo gracias al tratamiento: Regulación/Variabilidad comportamental, trastorno de la imitación, problemas del instinto y problemas de la emoción.

En relación a la mejora significativa de estas cuatro funciones y atendiendo a los datos complementarios registrados en el diario de campo, es necesario considerar que tal vez las actividades musicales, junto con el trabajo corporal realizado a través del contacto, el trabajo de la imagen corporal y desplazamientos corporales, propiciaron a los sujetos bienestar físico y psíquico derivando a estados de relajación y a un mayor aumento de la atención en las actividades, lo que propició a la vez un mejor control de sus alteraciones en el ámbito emocional; una mejor regulación de sus impulsos y capacidades; a equilibrar y disminuir las alteraciones que atañen a las distintas áreas que aluden al instinto (sueño, alimentación y actividades corporales individuales); y a tener un mayor aumento en la imitación, dado que todas las actividades eran aprendidas fundamentalmente



por medio de ésta, de las repeticiones, del moldeamiento de las acciones y del juego. Esto a la vez debería ayudar a que los sujetos comprendan y sean sensibles a distintas emociones y a desarrollar el conocimiento de su esquema corporal y tono muscular (Mateos y Atencia, 2013).

Con respecto a la efectividad del tratamiento en las otras ocho funciones restantes, aunque en las puntuaciones obtenidas por la ECA-R se observó una disminución general de los trastornos que engloban estas funciones, no existieron diferencias significativas que pudieran imputarse a la intervención. Además este hecho se constató con los datos registrados en el diario de campo. Cabe la posibilidad que para que esta minoración llegara a ser significativa fuera necesario trabajar durante un periodo mayor de tiempo con los sujetos.

Por último, en la entrevista realizada a la psicóloga directora del centro donde eran tratados los sujetos se constata el efecto encontrado de la intervención, triangulándose los resultados. La psicóloga, estuvo presente en las sesiones de la intervención pudiendo observar una evolución positiva de las conductas de los sujetos frente a la intervención. Entre los cambios experimentados de los sujetos en las sesiones realizadas, la entrevistada destacó observar principalmente mejoras significativas en el desarrollo de la realización de las actividades y mejoras en las funciones de la interacción entre los participantes, en la imitación, en las alteraciones emocionales y en la variabilidad del comportamiento. Además, a través del registro de conductas que la psicóloga jefa realizaba mensualmente sobre cada uno de los sujetos, observó durante el desarrollo de la terapia, una frecuencia muy baja de estas conductas.

No obstante, este efecto sólo se prolongó durante el periodo de intervención, si bien a largo plazo la entrevistada declaró no observar cambios significativos en los sujetos. Igualmente, señaló que esto último podría deberse a la dificultad que conlleva valorar cambios en los sujetos por la gravedad de su patología con modificaciones difíciles de evaluar en la vida diaria fuera de la realización de una actividad concreta.

La entrevistada consideró que puede ser beneficiosa la utilización conjunta de la MT y DMT para este colectivo, aunque siempre se deberá tener en cuenta las diferencias individuales y la



motivación que suscite la actividad en cada afectado.

6. CONCLUSIONES

Los datos obtenidos por este estudio, aportan evidencias preliminares de la acción beneficiosa de utilizar de manera conjunta la DMT y MT en un grupo de personas con TEA severo. La intervención combinada de DMT y MT se reveló exitosa durante su duración desde el punto de vista psicopatológico que nos ofrece la puntuación global o total de la escala ECA-R, viéndose positivamente afectadas las funciones: de regulación/variabilidad comportamental; imitación; trastornos relacionados con las distintas áreas que aluden al instinto; alteraciones en el ámbito emocional; y trastorno de la interacción. Asimismo, no experimentaron cambios significativos las siguientes funciones: atención; percepción; asociación; intención; tono muscular; motricidad; contacto; comunicación y trastorno de la modulación.

Además y de manera similar a los estudios de esta tipología, el reducido número de sujetos (n=8) y la incidentalidad en la selección de la muestra constituyen indicios para la cautela a la hora de generalizar los resultados.

7. REFERENCIAS

- American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5th ed.). Washington, DC: Author., text. rev.
- Atencia, L. (2013). El valor de la danza como arte creativa en terapia: Danza Movimiento Terapia. En Díaz, A.M. y Chinchilla, J.C. (Eds.), *Libro de actas del II Congreso Internacional de Danza, Investigación y Educación a través de la historia* (pp. 53-59). Málaga: Universidad de Málaga.
- Barthélémy, C., Bruneau, N., Adrien, J. L., Roux, S., y Lelord, G. (1990). Clinical, biological and therapeutic applications of the functional analysis of autistic disorders. *Brain Dysfunction*, 3, 271–284
- Barthélémy, C., Roux, S., Adrien, J. L., Hameury, L., Guérin, P., Garreau, B. et al.(1997). Validation of the Revised Behavior Summarize Evaluation Scale



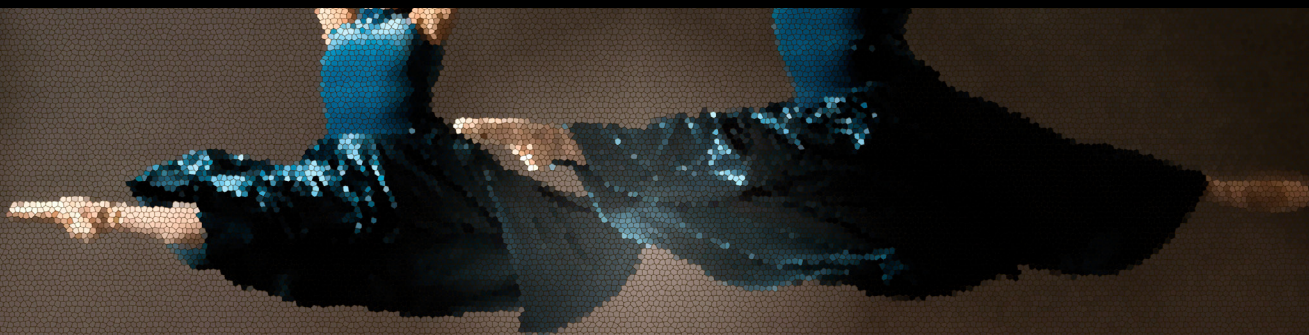
- (BSE-R). *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 27(2), 139-153.
- Barthélémy, C., y Lelord, G. (2003). Échelle d'évaluation des comportements autistiques. *Manuel ECAR-T (version révisée)*. Paris: Editions et applications psychologiques (EAP).
- Centers for Disease Control and Prevention (CDC) (2012). Prevalence of Autism Spectrum Disorders- Autism and Developmental Disabilities Monitoring Network, 14 Sites, United States, 2008. *Morbidity and Mortality Weekly Report* 2012; 3,(1-24). Recuperado de: <http://www.cdc.gov/mmwr/pdf/ss/ss6103.pdf>
- Frith, U. (2004). *Autismo: Hacia una explicación del enigma*. Madrid: Alianza.
- Holmes, D. L. (1997). *Autism through the lifespan: The Eden model*. Maryland: Woodbine House.
- Lelord, G., Barthélémy, C., y Garreau, B. (1995). Les déficiences fonctionnelles dans l'autisme de l'enfant et leur rééducation. In C. Barthélémy, L. Haumeury, y G. Lelord (Eds.), *L'autisme de l'enfant. La thérapie d'échange et de développement* (pp. 34-55). Paris: Expansion Scientifique Française.
- Mateos, D., y Atencia, L. (2013). Effect of a combined dance/movement and music therapy on young adults diagnosed with severe autism. *The Arts in Psychotherapy*, 40(5), 465- 472.
- Rivière, A. (2001). *Autismo. Orientaciones para la intervención educativa*. Madrid: Trotta.
- Scharoun, S.M; Reinders, N.J., y Fletcher, P.C.(2014).Dance/Movement Therapy as an Intervention for children with autism spectrum disorders. *American Journal of Dance Therapy*, 36 (2), 209-228. doi: 10.1007/s10465-014-9179-0
- Schmidt, C., y Beth, H. (2004). *Autism in the school-aged children: Expanding behavioural strategies and promoting success*. Denver, CO: Autism Family Press.
- Tortora, S. (2008). La Danza Movimiento Terapia en el tratamiento de niños pequeños. Diferentes puntos de vista. En Wengrower, H. y Chaiklin, S. (Eds.), *La Vida es Danza. El Arte y la Ciencia de la Danza Movimiento Terapia*. Barcelona: Gedisa.
- Wadsworth, J., y Hackett, S. (2014) Dance movement psychotherapy with an adult with autistic spectrum disorder: An observational singlecase study. *Body, Movement and Dance in*



Psychotherapy: An International Journal for Theory, Research and Practice, 9(2), 59-73. doi: 10.1080/17432979.2014.893259.

World Health Organization. (2004). *International statistical classification of diseases and health related problems, 10th revision (ICD-10)*. Geneva: Author.





EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LAS DANZAS ACROBÁTICAS *HISTORICAL EVOLUTION OF ACROBATICS DANCES*

DR. JUAN ÁLVAREZ DE TOLEDO ROHE
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA
Correspondencia: juanadet@hotmail.com

(Recibido el 1 de Marzo de 2015 y aceptado el 28 de mayo de 2015)



RESUMEN

El análisis de la dimensión antropológica, la lógica simbólica de las danzas acrobáticas y su origen estructuran su evolución histórica. El análisis de la danza acrobática egipcia, la Kubística griega, los juglares danzarines y los bailarines de cuerda de la Edad media y el Renacimiento, la danza acrobática en la Commedia Dell'Arte y la supeditación de la acrobacia a la danza clásica durante el Barroco, las bailarinas ecuestres y de cuerda del siglo XVIII y XIX y los marcos interdisciplinares y fusiones de la danza y la acrobacia durante el siglo XX permiten extraer conclusiones sobre su aportación social, funciones, ciclos, formas, caracteres y postulan la fusión escénica interdisciplinar de la danza y la acrobacia a lo largo de la historia.

PALABRAS CLAVES: Danza, Acrobacia, Historia, interdisciplinariedad.

ABSTRACT

The analyze of anthropological dimension, symbolic logic of acrobatic dance and origin establishes its historical evolution. The analyze of ancient Egyptian acrobatic dances, Greek Kubystica, minstrel and rope dancers of The Middle Ages and Renaissance, acrobatic dance of Commedia Dell'Arte and acrobatics dependence on classical dance in the Baroque period, equestrian and rope dancers of 18th and 19th centuries, and interdisciplinary stage scenery and fusions between dance and acrobatics of the 20th century allow us to measure the social contribution, functions, cycles, forms and characters of acrobatic dance.

KEYWORDS: Dance, Acrobatics, History, interdisciplinary.



1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este estudio es analizar la dimensión antropológica y simbólica de las danzas acrobáticas para valorar su aportación social, reconstruir la lógica de su evolución histórica y obtener mediante el formato comparativo similitudes que demuestren el sentido cíclico de la fusión interdisciplinar entre la danza y la acrobacia a lo largo de su evolución histórica. Se inicia el estudio con el análisis antropológico de las danzas acrobáticas en la antigüedad, tratando de esclarecer su lógica simbólica, valorar su aportación social y establecer su origen. A continuación se realiza una revisión bibliográfica de la evolución histórica de las danzas acrobáticas analizando las antiguas civilizaciones de Egipto y Grecia, las danzas acrobáticas de los juglares y los bailarines de cuerda de la Edad Media y el Renacimiento, la supeditación de la acrobacia a la Danza Clásica y la danza acrobática de la Commedia Dell'Arte durante el Barroco, los bailarines de cuerda y las bailarinas ecuestres del circo moderno durante los siglos XVIII y XIX, para finalizar el análisis con las danzas acrobáticas en el Music Hall, los bailarines de cable y las fusiones interdisciplinarias de la acrobacia con los diferentes géneros y modalidades de la Danza durante el siglo XX. Se extraen por último las conclusiones sobre su origen, funciones, similitudes, ciclos, formas, marcos y fusiones interdisciplinarias y se detallan las referencias utilizadas en el estudio.

2. ANÁLISIS ANTROPOLÓGICO DE LAS DANZAS ACROBÁTICAS

La acrobacia, base de métodos de entrenamiento actoral y arcano de las artes circenses, siempre ha tenido una ubicación muy próxima a la danza, fusionada o supeditada a ella. Un adecuado análisis de la evolución histórica de las danzas acrobáticas requiere establecer las razones antropológicas de su origen y la función social que ejercían sus practicantes en cada contexto cultural (Á. de Toledo, 2014).

El acercamiento antropológico descubre la identidad de las danzas acrobáticas y revela este arte polifacético de creatividad estrafalaria y belleza desproporcionada (Peignist, 2009).

En la antigüedad existió la creencia de que los giros hacían salir al hombre de sí mismo y le ponían en comunión con los dioses. Esta rotación podía constituir un gesto religioso de adoración en



el que el acróbata, girando el cuerpo como una rueda, imitaba las figuras celestes (Menil, 1905). Esta vinculación astronómica fue interpretada al analizar las representaciones de la creación del universo y las orbitas Solar y Lunar en los jeroglíficos egipcios (Deonna, 2005).

La bailarina acróbata volteaba adelante y atrás curvando su cuerpo y describiendo un círculo, lo que constituía una de las figuras de la danza que era ejecutada por sacerdotes o profesionales. El rol religioso de la danza apareció en Mesopotamia (Menil, 1905).

Tanto en Roma como en Egipto el acróbata se confundía con los otros bailarines y la acrobacia aparecía íntimamente unida a la danza en su carácter artístico, festivo y popular (Brozas, 2004), aunque en Egipto la danza acrobática adoptaba además un carácter funerario y en Grecia su formato escénico era ritual, ya que los griegos asociaban la danza con los dioses.

La figura más representativa en la antigua concepción del teatro fue un sacerdote o sacerdotisa, supuesto precursor del acróbata, al que llegó por degeneración, más adelante se transformó en un danzante-bailarín y posteriormente en juglar, que por asociación, se convirtió en actor al desarrollar sus capacidades interpretativas (Craig, 1987).

3. LÓGICA SIMBÓLICA DE LAS DANZAS ACROBÁTICAS

La lógica simbólica de la acrobacia nos remite a lo sobrehumano, a los estados psicoextáticos y a la identificación con las divinidades, a las trayectorias de ascensión y caída, al mundo onírico y a la reversión social (Álvarez de Toledo, 2014).

El objetivo psicoextático de las danzas acrobáticas sagradas del Egipto antiguo era trascender momentáneamente la individualidad del bailarín acróbata para producirle un estado de exaltación extática que permitía a la divinidad incorporarse en él, éste fue analizado y según la descripción, los saltos repetidos debían ir acentuándose y acelerándose como en el Zikr moderno y su proceso catártico consistía en el volteo flexible y continuo sobre las manos (Wild, 1956). La acrobacia simboliza el vuelo hacia una condición sobrehumana, es el éxtasis del cuerpo (Chevalier y Gheerbrant, 1995).

Los movimientos de las danzas acrobáticas identificaban al acróbata con las divinidades que se manifestaban a través de sus movimientos de rotación, los cuales constituían la base de un



simbolismo circular. Desde el punto de vista simbólico, el movimiento circular asemeja al hombre a la divinidad, ya que las figuras que se consideran más perfectas son la esfera y el círculo, el cual se manifiesta en los movimientos de rotación de los planetas (Brozas, 2004).

La acrobacia y la danza constituyen una liberación que se produce mediante la búsqueda de una nueva creatividad espacial (Pozzo y Studeny, 1987).

El acróbata y el bailarín muestran esa capacidad humana de generar universos en los que ya no rige ni el peso ni el equilibrio, la acrobacia y la danza materializan la búsqueda de una creación que rompe las posiciones espaciales habituales, restando ese esfuerzo a las cadenas operatorias formales (Leroi-Gourhan, 1956).

4. ORIGEN DE LAS DANZAS ACROBÁTICAS

La práctica de la acrobacia se remonta a la cultura mesopotámica, con un pasado de más de 3000 años (Blanchard y Cheska, 1986), e incluso algún autor plantea que puede remontarse a dataciones anteriores. Su origen ritual (Deonna, 1953) está consensuado entre todos los historiadores y le atribuyen además un origen simbólico y sacro (Pozzo y Studeny, 1986).

Las danzas acrobáticas griegas se inscribían en el registro coreográfico de las danzas dítirámicas, en contraste con las “bellas danzas”, aunque estos dos modelos podían alternarse principalmente porque las danzas de contorsión se iniciaban con un movimiento activo natural y progresivamente se exageraban conscientemente hasta llegar a tornarse contrarias a las leyes corporales (Peignist, 2009).

La acrobacia constituyó la primera manifestación artística corporal del hombre y su origen se sitúa en China hace más de cinco milenios, teoría que respaldan los historiadores que atribuyen a los chinos la paternidad de la danza sobre la cuerda. (Qifeng, 1985). Los primeros acróbatas se inspiraron en la caza y en la guerra, y sublimaron sus actividades cotidianas integrando sus instrumentos rurales de trabajo en sus números acrobáticos. La danza de armas nació en China durante la dinastía Tang bajo el mandato del emperador Huang Ti, quien ordenó a un funcionario entrenarse en el manejo de las armas, las cuales se añadieron a los objetos cotidianos para crear así la danza acrobática de



armas, que comenzó a utilizarse como preparación para el combate, de forma que la proliferación de las guerras tribales y el interés por la representación de grandes batallas contribuyó a enriquecer esta danza acrobática (Mauclair, 2002).

La acrobacia aparece unida a la danza desde sus orígenes, las primeras representaciones relacionadas con la acrobacia que existen son de danza acrobática, por ello el origen de las danzas acrobáticas se corresponde con el origen de la acrobacia.

5. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LAS DANZAS ACROBÁTICAS

5.1. *Las danzas acrobáticas en Egipto*

Descubrimientos arqueológicos indican que la acrobacia era una parte importante de la danza del antiguo Egipto. Las primeras fuentes arqueológicas sobre apoyos de manos, puentes y otras figuras acrobáticas individuales o en parejas se encontraron en los monumentos mortuorios de Beni Hassan y se dataron en el año 2400 a. de C. (Mauclair, 2002).

En Egipto existen numerosas representaciones de ejercicios semejantes a la gimnasia acrobática actual que parecen haber pertenecido siempre a la danza y no se realizaban como ejercicio aislado. Las danzas y la acrobacia parece que estaban presentes en la celebración de festividades reales, religiosas y privadas y en el reinado Medio era tan importante la acrobacia en la danza, que la misma estética parecía haber pasado a un segundo lugar, ya que las representaciones son de ejercicios que requieren extrema flexibilidad de la columna (Rodríguez López, 2000).

En Egipto las bailarinas de cuerpo invertido, actuaban en las ceremonias religiosas funerarias delante del fallecido, evocando con su danza acrobática el volteo de la muerte, de forma que sus saltos y volteos formaban parte del ritual (Deonna, 1956).

Otros investigadores opinan que las danzarinas acrobáticas carecían de contenido simbólico, y su valor residía en el carácter artístico de sus alardes gimnásticos, como se observa en el fragmento cerámico de la danzarina equilibrista egipcia del museo de Turín (Bonilla, 1964).

Según fuentes egiptólogas suizas, en las procesiones iban delante bailando y cantando, pintadas de vivos colores y adornadas con ricas joyas. El ritmo de las danzas las sumía en un éxtasis.

El pueblo, en las calles, aplaudía o criticaba según su ejecución. En cuanto a las danzas profanas aparecían en los banquetes y fiestas privadas interpretadas por bailarinas profesionales a las que contrataban por sus servicios. Parece ser que ni los anfitriones ni los invitados participaban de las mismas, sino que gustaban de contemplarlas. En el Nuevo Imperio, debido a la influencia asiática, los movimientos de las bailarinas se suavizan y se vuelven más armoniosos. Se identificaron en las imágenes coreográficas: piruetas, vueltas acrobáticas y ruedas. Todas estas figuras podían encadenarse unas a otras con variaciones y se desarrollaban al ritmo del batir de palmas, tambores y posiblemente música instrumental (Wild, 1956).

Los bailarines adoptan esta posición arqueada en los ritos fúnebres, en las ceremonias religiosas del templo, cortejos, procesiones y en las fiestas relacionadas, en los festejos civiles y en los banquetes. Esta imagen entraña en sí misma un signo jeroglífico (Deonna, 2005).

Es difícil definir la frontera entre la danza acrobática y la acrobacia pura en Egipto, y ejemplo de ello es la descripción de un joven de Siracusa que en el siglo IV a. C. asistió en Memphis a un banquete de un rico egipcio y relató cómo los bailarines acróbatas ejecutaban pirámides y saltos mortales, así como la danza sobre las manos y series de puente atrás en pareja (Lexová, 2000).

La danza acrobática durante el Antiguo Imperio en Egipto posiblemente se fue haciendo cada vez más compleja, por lo que solo podrían ejecutarla profesionales. La forma más espectacular incluiría acrobacia y contorsionismo extremo, de ahí el desarrollo muscular de las bailarinas. Después del imperio antiguo, las danzas acrobáticas se trasladaron al templo para celebrar las ceremonias reales y religiosas, aunque también se realizaban en las procesiones entre los templos de Luxor y Karnak.

5.2. *Las danzas acrobáticas en Grecia*

En Grecia los acróbatas aparecen en los santuarios y en las ceremonias dionisiacas junto con los otros bailarines como Kubisteteras. La Danza acrobática recibía el nombre de Kubística y en ella se realizaban los pasos de la danza en apoyo invertido sobre las manos, una variante descrita es el Eklatismos, una danza acrobática de mujeres con grandes dislocaciones (Menil, 1905), sin embargo



otros autores también definen el Eklatismos como una danza saltada en la que se echaban las dos piernas hacia atrás (Markessinis, 1984).

Las procesiones dionisiacas de la antigua Grecia escenificaban las danzas invertidas arqueadas denominadas Kubística, dotadas de carácter orgiástico y extático, cuya orquística compulsiva se realizaba a un ritmo trepidante a través de una serie de ejercicios que no excluían ni la gracia ni la eurítmia. Las danzas kubísticas tenían lugar durante los banquetes y su función era avivar el calor comunicativo, bailaban cabeza abajo sobre las manos con los pies en el aire, a veces sobre una mesa, ejecutando al mismo tiempo ejercicios que se complicaban al realizar antipodismos en inversión sujetando objetos con los pies, realizando incluso el tiro con arco y la dislocación por encima de las puntas de las espadas. En la danza de los jarrones, realizaban sus contorsiones colocando los jarrones sobre las manos, los pies o la cabeza (Enmanuel, 1985). A veces las bailarinas-acróbatas llevaban entre los dedos de los pies un cáliz lleno de vino que se llevaban a la boca en posición invertida (Strehly, 1977).

La Kubística es descrita en Homero, Platón y Xenofonte como un salto artificial, violento y romántico vinculado a la danza.

En las fiestas celebradas en la palacio de Menelao a Lacedemonio, por las nupcias de su hijo, aparecían dos kubisteteras o cubistas (término que prevalece entre los arqueólogos) ejecutando volteos.

En el famoso escudo de Aquiles, Vulcano representó a dos cubistas que saltaban y giraban sobre ellos mismos cabeza abajo. Estas danzas invertidas, utilizadas en festines y bodas, se realizaban normalmente al son de la flauta y las mujeres no tardaron en realizarlas.

Xenofonte en “El banquete” narra un espectáculo cómico donde aparecieron una flautista y una bailarina que hacía volteos y saltos acrobáticos, el bufón se acercó a la bailarina y le dio 12 aros, ella los cogió y bailando los tiró al aire con tal precisión que al recepcionarlos en sus manos fue marcando la cadencia de la música. En el entreacto se dispuso un círculo con espadas de punta donde la bailarina realizó algunos equilibrios asombrosos (Depping, 1871).

En otro orden de géneros, la danza acrobática sobre cuerda pudo aparecer en Grecia en 1345 a. de C. En Cyzique, en Asia menor, se encontraba la gran escuela acrobática donde se formaban los más famosos (Strehly, 1977).

5.3. *Las danzas acrobáticas en la Edad Media y el Renacimiento*

Dentro del marco de las danzas medievales existió un juglar danzarín que era más acróbata que músico o recitador, y sus exhibiciones eran de danza acrobática que a veces realizaba con precisión entre espadas, también se colocaba cabeza abajo sobre sus manos, mientras trazaba movimientos con los pies en el aire manteniendo el ritmo de violines o flautas con mil cabriolas, haciendo “el puente” o caminando sobre las manos rítmicamente (Bonilla, 1964).

Los bailarines de cuerda más famosos procedían de la India y del Este, su primera aparición data de 1327 en la animación de un banquete de los reyes de Francia, aunque antes los mencionaron en sus poemas los trovadores en las fiestas dadas por la nobleza o en los monasterios. Desde el siglo XIV al XVI intervinieron en numerosos espectáculos públicos y participaban en las ceremonias reales. Prueba de su importancia es hallarlos en las anotaciones de la recepción de Isabel de Baviera y Carlos IV en París en 1385 (Lacroix, 2013), y en el libro “*Hechos y buenas maneras de los gentiles del rey Carlos V*” (Pisan, 1404).

En los anales del rey Luis XII se habla de un célebre funambulista, Georges Menustre, que actuó con ocasión de los funerales del Duque Pierre de Bourbon en Moulins en 1503. Este bailarín de cuerda tendió una cuerda a 25 alturas y realizó múltiples gentilezas así como danzas bajas, saltos, brincos y moriscas (Deonna, 2005).

El cronista de Carlos XII, Jean D’Art relata que Georges Menustre bailó una “danza grotesca” al son de la música agarrándose a la cuerda por los pies y con los dientes, hazañas que no se habían realizado jamás. Otra bailarina realizó un recorrido con saltos mortales interpretando con agilidad varias danzas peculiares.

Mateu de Coucy, historiador durante el reinado de Carlos VII, relató una actuación ante el Duque de Milán, en la cual un portugués se desplazó hacia delante y hacia atrás a lo largo de la cuerda



bailando al sonido del tambor (Lacroix, 2013).

Los turcos, Ingleses, chinos y holandeses fueron los bailarines de cuerda más extraordinarios, aunque existieron dos bailarines de cuerda muy famosos llamados el Genovés y el Portugués (Menil, 1905), que según Coucy tuvieron mucho éxito en Francia (Pisan, 1404).

5.4. La danza acrobática en la Commedia Dell'Arte

En la Commedia Dell'arte del Barroco se realizaba una danza acrobática de larga duración al final del Canovaccio, cuyos movimientos eran muy acrobáticos, ya que según relata Marmontell: *“Les gustaba más hacer volteos que a un bailarín”* (Lambrazzi, 2002).

5.5. La supeditación de la acrobacia a la danza en el Barroco

Durante el siglo XVII y XVIII la acrobacia sobrevivió en los ballets de corte, prueba de ello es que el acróbata Cordellin danzó sobre la cuerda en el ballet de armas de Francia (Menil, 1905). Desde que en 1616 Luis XIV creó la Academia Real de la danza, la relación de la acrobacia con la danza Clásica fue de subordinación aunque simultáneamente surgió un proceso de integración de los movimientos acrobáticos y se desarrolló una relación de absorción de determinadas técnicas acrobáticas. Estos elementos se utilizaban para enriquecer el vocabulario coreográfico o para adaptarlos a algún personaje (Gullot y Prudhommeau, 1974). Parece confirmarse que la estructura del ballet clásico incluía acrobacia, y en los grandes espectáculos aparecía un apartado destinado a la acrobacia, como es el caso de el *“Ballet comique”* (1581) o la *“Prosperité”* (1641), donde cuentan que Luis XIV realizó un flic-flac en suelo. A finales del XVII y principios del XVIII la acrobacia comenzó a jerarquizarse desde la acrobacia de suelo hasta los acróbatas del ballet. (Brozas, 2004).

5.6. Los bailarines de cuerda y las bailarinas ecuestres del circo moderno de los siglos XVIII Y XIX

A finales del siglo XVIII algunos bailarines de cuerda llegaron a adquirir cierta fama y fusionaron la danza, el mimo, la pantomima y el equilibrio. Las primeras acróbatas sobre cuerda fueron mujeres, la Malaga, junto con su amiga y alumna Madame Saquí dominaron el mundo del espectáculo de la revolución francesa al fin del imperio (Mauclair, 2002).



En otro marco interdisciplinar, las bailarinas ecuestres aparecieron en 1830 en las pantomimas ecuestres de la escuela de silla de Franconi. El circo rivalizaba con la ópera, y la bailarina ecuestre realizaba los movimientos de danza clásica sobre una silla recta acolchada o bien a pelo, de forma que de pie sobre la espalda del animal realizaba los mismos movimientos que realizaría en el suelo como si de ópera se tratase, ejecutando acrobacias, mediante la combinación del arte de la equitación de alta escuela, el volteo y la danza. Esta amazona era una verdadera bailarina con tutú que ejecutaba la danza de espaldas al sentido de la cabalgada. Esta tardía feminización del ejercicio a caballo, anteriormente privilegio exclusivo de los jinetes, marcó el pasaje de un repertorio académico de puristas a la fantasía ecuestre de las bailarinas, con sus danzas amariposadas hasta ese momento desconocidas (Peignist, 2009).

5.7. *Marcos interdisciplinarios y fusiones de danza y acrobacia en el siglo XX*

El ámbito artístico donde converge la acrobacia en el siglo XX, nos sitúa en tres artes escénicas: el circo, el teatro y la danza. A finales del siglo XIX el teatro se situó en los espacios de la danza y del circo, con objeto de mejorar su espectacularidad, se podría hablar incluso de una cirquisición del teatro durante las vanguardias históricas, que aportó al teatro el medio de recuperar el cuerpo del actor (Ciret, 1998).

Desde finales del siglo XIX, la danza acrobática también se ubicó en el ámbito chabacano de una danza manía popular. Se multiplicaron los números de acróbatas como Mistinguett que fue una revelación de la danza acrobática. El Music Hall constituyó el marco apropiado para el encuentro interdisciplinar de las artes escénicas: el circo, la danza, la pantomima, el erotismo, el arte malabar, etc. La danza libre o plástica adoptó los nuevos ritmos del Jazz, y con otro registro endiabrado, el Cancán levantó pasiones con sus bailarinas acrobáticas como La Goulue, por sus movimientos de piernas e infernales giros (Peignist, 2002).

Sin embargo una nueva forma de danza acrobática tuvo una brillante aparición: La americana Miss Loië Fuller que inventó la danza llamada *Serpentine* (Menil, 1905).

Dentro del contexto circense de la danza acrobática sobre cuerda, el éxito de Con Colléano, el



Nijinsky del cable (ya que el cable de acero remplazó a la cuerda), se explica por la perfección de su estilo, la novedad de sus saltos mortales adelante y atrás y sus recuperaciones, y por modernizar las tradiciones de los bailarines de cuerda antiguos, al desechar la polka y la gavotte en favor del tango y el pasodoble (Mauclair, 2002).

A partir de 1974, la creación del nuevo Circo hubo de tener en cuenta otras formas de expresión como la danza, el teatro, la pantomima, la ópera y el deporte (Mauclair, 2002). Actualmente la composición coreográfica se ha convertido en el soporte estructural y estético del nuevo Circo, especialmente en las transiciones entre cuadros y en los números acrobáticos, aéreos y de equilibrio.

En el contexto de la danza clásica se han de catalogar como danza acrobática determinados *paus des deux* que incluyen portés específicamente acrobáticos. Los portes impulsados o lanzados y recepcionados son los más espectaculares y acrobáticos, y fueron introducidos en Europa por los coreógrafos rusos influenciados por sus escuelas de Circo (Serres, 2002).

En el Ballet ruso *Parade* (1917), los acróbatas (Lydia Lopokhova/Vera Nemchinova y Nicolás Zverev) ejecutaban un suave paso a dos, donde la acción terminaba con un desenfrenado ragtime, donde los acróbatas daban volteretas antes de desaparecer entre bastidores (Markessinis, 1984). Jean Cocteau transformó al acróbata en una pareja de acróbatas para permitir que Massine preparara la parodia de un “paso a dos” italiano tras sus investigaciones de orden realista (Sánchez, 1999).

Dentro del marco de la danza moderna, Alwin Nikolais (1910-1993) fue el creador del teatro de la danza, para lo cual utilizó el principio de deshumanización componiendo formas que se alejaban de la contextura humana. Él, modificó el cuerpo del bailarín para que perdiera su apariencia corporal habitual, de forma que componía volúmenes en movimiento que cobraban vida gracias al entrenamiento específico de los bailarines, que se movían en el escenario siendo conscientes de su transformación (Baril, 1987). Nicholais fusionó la danza y la acrobacia en determinadas escenas de sus espectáculos de su teatro ecológico para crear formas estáticas y dinámicas deshumanizadas.

En danza teatro han sido representativos por su utilización de la acrobacia Jan Fabre como caso más claro de integración entre teatro y Performance y Wim Vandekeybus por su exploración



en una danza de riesgo, marcada por la dureza física de las acciones y la interacción violenta del intérprete con la música y la escenografía.

Con respecto a la fusión danza contemporánea y acrobacia, destacan coreógrafos como Moses Pendleton que adoptaron una perspectiva más relacionada con el teatro físico visual en el marco de sus compañías Momix y Pilóbolus, y el grupo quebequense La-la-la human steps conocido por su enérgico estilo acrobático, que implica el contacto físico de ritmo rápido y atlético y cuyo movimiento característico es el salto del barril, que consiste en una pirueta horizontal en el aire.

La danza vertical constituye otra fusión interdisciplinar que genera mucha plasticidad a través de sus movimientos y cuya cadencia basada en los impulsos sobre las paredes verticales, permiten al bailarín realizar giros, volteos y mortales utilizando los tres ejes. Fundamentalmente la acrobacia en la escena contemporánea se ha fusionado con la danza bajo el formato del contact improvisation creado en 1972 por Steve Paxton. (A. de Toledo, 2014).

El Contact improvisation es una danza de contacto con técnicas predominantemente acrobáticas, cuyo proceso coreográfico se basa en la improvisación colectiva. Sus contenidos son predominantemente acrobáticos y su estructura se basa en la improvisación colectiva a través del contacto corporal permanente (Brozas, 2004).

En teatro físico es destacable la obra de DV8, cuyos intérpretes toman riesgos físicos sorprendentes y su acción física es muy intensa (Evans, 2009).

Dentro del contexto de las diversas modalidades de danzas, existen actualmente exhibiciones acrobáticas que eran la culminación de determinadas coreografías de danzas folklóricas tradicionales. Se conservan como figuras aisladas los Castells en Cataluña y la Muixeranga en la comunidad valenciana. Por otro lado el Rock'n roll acrobático constituye la modalidad acrobática más representativa de los bailes de salón y su espectacularidad es comparable a la gimnasia acrobática con la que comparte técnicas y movimientos. Dentro del contexto de las danzas urbanas el Break dance es otra modalidad acrobática, que nació como forma de Street dance en los 70 en Nueva York y cuyo símbolo estratégico es el *head spin* (Brozas, 2004).



La Capoeira es otra danza acrobática de carácter agonístico que incluye arte marcial, acrobacia, danza, música, filosofía, teatro y juego.

En la formación y el entrenamiento actoral, existen elementos comunes respecto a la danza y la acrobacia, aunque se trate de códigos diferentes, de diferentes formas de abordar el movimiento en claves distintas a la habitual. Todos los principios del movimiento, incluidos los de Laban, son aplicables a ambas técnicas corporales. Todas las acciones codificadas en un estilo u otro tienen un tiempo, un espacio y una calidad de movimiento determinados por el antagonismo y la gravedad. La codificación y composición de partituras de movimiento permite desarrollar la capacidad del bailarín y del acróbata de fijar dichas partituras mediante la memoria corporal, interiorizando las sensaciones durante la ejecución y relacionándolas, de forma que al crear frases o partituras rítmicas éstas pueden integrarse en un tiempo musical y grabarse en la memoria muscular (Lara, 2008).

6. CONCLUSIONES

Las danzas acrobáticas aparecieron en las antiguas civilizaciones bajo el registro coreográfico de las danzas ditirámicas, donde el acróbata se confundía con otros bailarines y la acrobacia aparecía íntimamente unida a la danza.

La danza acrobática ritual y religiosa era ejecutada por sacerdotes o profesionales que imitaban las figuras celestes mediante un movimiento de volteo continuo sobre las manos, el cual tenía por objeto trascender la individualidad del bailarín/a acróbata produciéndole un estado de exaltación extática que permitía a la divinidad incorporarse en él/ella.

La acrobacia ha estado siempre fusionada o supeditada a la danza a lo largo de su evolución histórica, prueba de ello es que las primeras representaciones acrobáticas que existen son de danza acrobática y por deducción sus orígenes coinciden. La danza acrobática pudo aparecer en la cultura mesopotámica hace 3000 años o en China hace 5.000 años.

La lógica simbólica de la danza y la acrobacia constituye una liberación que se produce mediante la búsqueda de una nueva creatividad espacial donde ya no rige ni el peso ni el equilibrio.

En el antiguo Egipto las danzas acrobáticas tenían lugar en un contexto social de celebración



de festividades reales, religiosas y privadas dónde las bailarinas acróbatas actuaban en las ceremonias funerarias, mientras que en Grecia las Kubisteteras aparecían en santuarios, procesiones, ceremonias dionisiacas y banquetes, dónde se confundiendo con los otros bailarines y su función era amenizar.

A lo largo de la historia de la danza acrobática sobre cuerda han existido bailarines famosos que interpretaron danzas acrobáticas con acompañamiento musical en sucesivas épocas, y en el siglo XX se desechó el ritmo de la polka y la gavotte en favor del tango y el pasodoble.

Los marcos interdisciplinares de la danza y la acrobacia fueron el music hall a finales del siglo XIX que constituyó un espacio para el encuentro interdisciplinar de las artes escénicas, las vanguardias históricas del siglo XX, donde el teatro se situó en los espacios de la danza y del circo, la danza contemporánea que integra técnicas acrobáticas a través del contact improvisation y el nuevo circo que consideró otras formas de expresión y adoptó el formato escénico de la coreografía.

Respecto a la danza clásica, los “*Pas de deux*” que incluyen portés lanzados y recepcionados específicamente acrobáticos han de considerarse como danza acrobática.

La acrobacia actualmente se ha fusionado con la danza contemporánea bajo el formato del contact improvisation y también con diversas modalidades actuales como los Castells y la Muixeranga en el marco de las danzas folklóricas tradicionales, el Rock’n roll acrobático dentro del baile retro, el Break dance en el marco de las danzas urbanas y la Capoeira en referencia a las danzas agonísticas.

La evolución histórica de las danzas acrobáticas muestra la existencia de similitudes en referencia al carácter funerario, a la ejecución en posición invertida entre espadas y a la figura del acróbata del ballet.

En relación a la formación técnica del bailarín y del acróbata la codificación de partituras de movimiento rítmicas permite desarrollar la capacidad del artista de fijarlas en un tiempo musical mediante la memoria muscular.

7. REFERENCIAS

Álvarez de Toledo, J. (2014). *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral*. Málaga: Universidad de Málaga.



- Bachelard, G. (1943). *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: J. Corti.
- Baril, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Paidós.
- Blanchard K. y Cheska, A. (1986). *Antropología del deporte*. Barcelona: Ed. Bellaterra.
- Bonilla, L. (1964). *La danza en el mito y en la historia* vol I. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Brozas, M. P. (2004). *Fundamentos de las actividades gimnásticas y acrobáticas*. León: Universidad de León.
- Ciret, Y. (1998). Théâtre, La tentation du cirque. *À travers le cristal forain, Théâtre Aujourd'hui* n° 7. *Le cirque contemporain, La piste et la Scène*. France: CNDP.
- Craig, G. (1987). *El Arte del teatro*, México: UNAM Escenología.
- Chevalier J. y Gheerbrant A. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ed. Jupiter. Libergraf S. L.
- Deonna, W. (1953). *Le symbolisme de l'acrobatie antique*. Bruxelles: Latomus.
- Depping, G. (1871). *Merveilles de la force et de l'adresse*. Paris: Hachette.
- Enmanuel, M. (1985). *Essai sur l'orchestique grecque. Étude de ses mouvements à partir des documents figurés*. Paris: Hachette.
- Evans, M. (2009). *Movement Training for the Modern Actor*. New York: Routledge.
- Gullot, G. y Prudhommeau, G. (1974). *Gramática de la Danza clásica*. Bs. Aires: Hachette.
- Lambrazzi, G. (2002). *Theatrical dancing*. New York: Dover Ed.
- Lara, E. (2008). La danza en la formación del actor en Garré, S. y Pascual, I. *Cuerpos en escena*. Madrid: Fundamentos. Pp. 135 -143.
- Leroi-Gourhan, A. (1965). *El gesto y la palabra*. Paris: Editions Albin Michel.
- Lexová, I. (2000). *Ancient Egyptian dances*. New York, EE.UU: Dover P. Inc, Mineola.
- Markessinis, A. (1984). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: L. D. Esteban Sanz.
- Mauclair, D. (2002). *Planète Cirque. Une histoire Planétaire du cirque et de l'acrobatie*. Baixas, France: Balzac.
- Menil, F. de (1905). *Histoire de la danse a travers les ages*, Paris: Alcide Picard & Kaan Ed.



- Peignist, M. (2009). Histoire anthropologique des danses acrobatiques, *Corps*, Octubre 2009/2, nº 7, Dilecta
- Pozzo, T. y Studenny, C. (1987). *Théorie et pratique des sports acrobatiques*. Paris: Vigot.
- Qifeng, F. (1985). *Chinese Acrobatics Through the Ages (Traditional Chinese Arts and Culture)*. Beijing: Foreign Languages Press.
- Rodríguez, J. (2000). *Historia del Deporte*. Zaragoza: Inde.
- Sánchez, J. A. (1999). *La Escena Moderna*. Madrid: Akal.
- Serres, G. (2002). *Le pas de Deux. Les portés. Manuel d'apprentissage*. Paris: Désiris.
- Strehly, G. (1903 2ª Ed. 1977). *L'acrobatie et les acrobats*. Paris: Zlatin.
- Wild, H. (1956). *La Danse dans l'Egypte ancienne, les documents figures*. Direction des musées de France. Positions des theses. Louvre.





DISEÑO DE UN CUESTIONARIO PARA EVALUAR EL ESTADO FLOW EN LA DANZA

DESIGN OF A SURVEY TO ASSESS THE FLOW STATE IN DANCE

DR. JOSÉ DAVID TRIGUERO FLORIDO
CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DE MÁLAGA
Correspondencia: ppdeivid@gmail.com

(Recibido el 1 de Marzo de 2015 y aceptado el 22 de mayo de 2015)

RESUMEN

Este estudio describe el procedimiento de construcción de un cuestionario denominado Cuestionario de Experiencias *flow* en Danza (CEFENDA) cuyo objetivo es la evaluación del estado *flow* asociado a la realización de un amplio espectro de actividades en las que la danza, bien sea en sesiones de aprendizaje, ensayo o espectáculo, es el referente motriz fundamental. En la construcción del cuestionario se ha considerado que el *flow* en la danza se compone de tres dimensiones relativas a las motivaciones, las expectativas y la experiencia de *flow* percibida. Se explica, además, cuales son los factores por los que están compuestas estas dimensiones que, además, son los que dan especificidad a la experiencia o estado *flow* en las actividades de danza.

PALABRAS CLAVES: Cuestionario, Evaluación, Experiencia óptima, Danza.

ABSTRACT

This study describes the construction and validation procedure of a scale called Cuestionario de Experiencias *flow* en Danza (*flow* Experience Scale in Dance) in order to assess the *flow* state related to a wide range of activities where dance, in learning, practicing or show situations, is the main goal. Three measurements have been considered: motivations, expectations, and *flow* perceived. The items within each measurement and their specific meaning in relation to dance are explained in the study.

KEYWORDS: Survey, Assessment, *flow* experience, Dance.



1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es describir el proceso de diseño de una herramienta que permita evaluar el estado *flow* asociado a la realización de actividades¹ de danza en situaciones de enseñanza-aprendizaje, ensayo y espectáculo. El concepto que se ha utilizado para definir este estado es el *flow en situaciones de danza*, que hace referencia a la experiencia óptima asociada a la realización de este tipo de actividades. En este estudio se describe el procedimiento de construcción de un cuestionario denominado *Cuestionario de flow en Danza* (CEFENDA), cuyo objetivo es la evaluación del estado de *flow* o experiencia óptima, asociado a la realización de esta tipología de actividades en escenarios de aprendizaje, ensayo o espectáculo.

La medida del *Estado flow en relación a la actividad física* tiene diversos referentes en la literatura científica. Por una parte, la escala de *flow situacional* (FSS) de Jackson (2000), traducida y validada por Cervelló, Nerea, Jiménez, García y Santos-Rosa (2001). Está compuesta por nueve factores que se corresponden con las nueve dimensiones de *flow* (equilibrio entre habilidad y reto, unión acción/pensamiento, claridad de objetivos, claridad de feedback, concentración total, experiencia autotélica, sensación de control, transformación en la percepción del tiempo y pérdida de autoconciencia).

Por otra parte, el *Dispositional flow Scale (DFS)* (Jackson et al., 1998), y la versión en español *Cuestionario de Flujo Disposicional* (García Calvo, Cervelló, Jiménez y Santos-Rosa, 2005). El inventario ha sido utilizado en diferentes trabajos (Cervelló, Fenoll, Jiménez, García y Santos-Rosa, 2001; García Calvo, 2004; Santos-Rosa, 2003) con el objetivo de estimar la predisposición innata de los deportistas a experimentar el estado *flow*. La escala tiene un

¹ El cuestionario que se ha diseñado pretende abarcar todo el amplio y heterogéneo espectro de actividades de danza independientemente de que se trate del ámbito de la enseñanza formal o informal, de actividades de ensayo o de espectáculos. Así mismo pretende ser válido independientemente del estilo de baile y del tipo de escenario en el que se desarrolle.



factor secundario (flujo disposicional) y los nueve factores primarios basados en las nueve características que explican un óptimo estado de rendimiento (Csikszentmihalyi, 1990, 1993).

Estas herramientas permiten estimar el *estado flow en situaciones deportivas* pero no consideran las variables específicas e inherentes a las actividades de danza. Para suplir esta carencia se ha considerado pertinente la construcción de una herramienta que estime el *estado de flow* asociado a la realización de un conjunto de actividades que se caracterizan por los siguientes rasgos diferenciadores:

- Las acciones motrices que se realizan son las específicas de la danza en cualquiera de sus diferentes estilos, excluyendo a las propias del deporte.
- La presencia de música como elemento diferenciador y soporte rítmico de los movimientos.
- Una marcada intencionalidad estética.
- Ausencia de reglamentación, sistemas de puntuación y tiempos de realización delimitados.
- Son actividades heterogéneas y muy condicionadas por el escenario en el que se desarrollan, toda vez que pueden desarrollarse en aulas de danza, locales de ensayo, teatros, auditorios o en la calle.

2. PROCEDIMIENTO

Para la elaboración de este cuestionario se tuvo en cuenta los trabajos de Hernández Mendo (1999, 2001a, 2001b), Morales, Hernández Mendo y Blanco (2009); Hernández Mendo, Morales y Triguero (2013) con el objetivo de llevar a cabo una revisión inicial de los procesos específicos en la construcción de este tipo de herramientas.

Inicialmente se elaboró un marco conceptual que permitiera identificar los ámbitos que dan forma a la experiencia *flow* de la bailarinas en situaciones de danza. Para ello se elaboró un mapa conceptual de las componentes de la *experiencia flow* y se asociaron a las singularidades de las actividades de danza. De esta manera quedaron definidas las siguientes componentes:

- Motivación (extrínseca, instrumental e intrínseca).
- Percepción del escenario por parte de las participantes en cuanto a seguridad e idoneidad para



la danza.

- Expectativas de disfrute y familiaridad con la actividad.
- Mantenimiento de la atención y concentración durante la actividad.
- Propiocepción fisiológica y de control motor.
- Experiencia de reto.
- Conciencia de integración y comunicación.

Posteriormente se procedió a la redacción de preguntas que pudieran estimar cada uno de estos factores. En esta segunda fase se redactó un elevado número de cuestiones que pudieran explicar cada uno de los elementos constitutivos de cada dimensión sin dejar atrás aspectos relevantes sobre el objeto de estudio. Finalmente se estimó que el estado denominado *flow en situaciones de danza*, está compuesto por tres dimensiones relativas a las motivaciones, las expectativas y la experiencia de *flow* percibida. Se ha estimado que cada una de estas dimensiones se divide en los siguientes factores:

Escala 1. Respecto a las motivaciones de las practicantes.

Se ha establecido que la estructura latente está compuesta por tres factores:

(a) **Motivación extrínseca** que pretende estimar en qué medida las practicantes realizan la actividad por motivos no directamente vinculados a la danza, sino a otros factores externos.

He realizado esta actividad de danza...
Por acompañar a algún familiar, amigo...
Por acompañar a alguien
Porque en cierta manera me veo obligada

(b) **Motivación instrumental** que pretende estimar en qué medida las practicantes realizan la actividad de danza con el objetivo de que ésta les reporte beneficios de tipo social, afectivo, económico, académico, de salud y de mejora física.

He realizado esta actividad de danza...
Para intentar superar una prueba
Por motivos de trabajo
Con el objetivo de ampliar el círculo de amistad



Con el objetivo de mejorar mi salud
Para mantenerme en forma
Para mantener mi condición física
Porque está de moda
Para lucir y mostrar mi cuerpo

(c) **Motivación intrínseca**, que pretende estimar en qué medida los practicantes realizan la actividad por motivos de experimentación, disfrute y superación personal.

He realizado esta actividad de danza...
Para disfrutar de este escenario
Para superar un reto
Con el objetivo de superación personal
Con el objetivo de experimentar sensaciones nuevas
Para disfrutar de mi cuerpo en movimiento
Por disfrutar de la música

Escala 2. Respecto a las expectativas de seguridad, competencia y disfrute de las participantes con respecto a la actividad.

Se establece que la estructura latente está compuesta por dos factores:

(a) **Seguridad e idoneidad del escenario**, que pretende estimar en qué medida las participantes perciben que el escenario es adecuado en lo relativo a seguridad, acústica, amplitud, iluminación, temperatura y, en su caso, disfrute del público.

El espacio donde se ha desarrollado la actividad...
Es seguro
Es un escenario idóneo para el disfrute del público
Es suficientemente amplio
Tiene buena acústica
Tiene iluminación adecuada
Tiene una temperatura adecuada

(b) **Predisposición afectiva y familiaridad hacia la actividad**, que pretende estimar en qué medida los practicantes están familiarizadas con la actividad, poseen expectativas de diversión



ante su realización y competencia de sus propias posibilidades en la ejecución.

Antes de comenzar a bailar...
Pensaba que estaba preparada para realizar la tarea
Estaba segura de que iba a realizar los movimientos adecuadamente
Sentía que había ensayado la coreografía suficientemente
Pensaba que iba a ser una experiencia divertida

Escala 3. Respecto a la experiencia óptima de los practicantes mientras realizaban la actividad.

Se ha establecido que la estructura latente está compuesta por cuatro factores:

(a) **Mantenimiento de la atención y concentración durante la actividad**, que pretende estimar en qué medida los practicantes perciben que se mantuvieron concentrados en la tarea durante toda el transcurso de la actividad

Mientras danzaba...
Permanecí siempre atenta a la música
Permanecí siempre atenta a mis propios movimientos
Permanecí siempre atenta a los movimientos de las demás compañeras
Me acordé de mis amigos/as o familiares
Me acordé de algún problema o asunto que tenía que resolver

(b) **Propiocepción fisiológica y de control motor**, que pretende estimar en qué medida las practicantes perciben el esfuerzo fisiológico y el grado de control motor de su cuerpo, es decir, la adecuación en la realización de las habilidades motrices y los requerimientos de la actividad.

Mientras danzaba...
Sentía que mi cuerpo estaba cargado de energía
Sentía que estaba realizando un esfuerzo físico
Sentía que mi cuerpo era liviano, apenas pesaba
Sentía que mis miembros realizaban movimientos fluidos
Sentía que tenía control sobre los movimientos que iba realizando

(c) **Experiencia de Reto**, que pretende estimar en qué medida los practicantes perciben que están superando un reto personal y, en su caso, también colectivo.



Mientras danzaba...
Sentía que estaba superando mis niveles habituales
Sentía que estaba superando un reto

(d) **Conciencia de integración y comunicación**, que pretende estimar en qué medida las practicantes perciben que están integradas armónicamente en un conjunto humano o paisaje vivo; así como estimar en qué medida las perciben que están transmitiendo un mensaje coherente, un significado o una propuesta estética armónica.

Mientras danzaba...
Sentía que mi cuerpo formaba parte de un paisaje
Sentía que estaba integrada armónicamente en el conjunto de bailarinas/es
Sentía que mi cuerpo formaba parte de un engranaje mayor
Sentía que la música recorría mi cuerpo
Sentía que mi cuerpo expresaba ideas, hechos o sentimientos
Sentía que mi cuerpo estaba contando una historia
Sentía que yo estaba dentro de una historia
Sentía que estaba actuando, interpretando
Sentía que lo que estaba sucediendo era bello
Sentía que lo que sucedía era real

3. MATERIAL

El material construido consta de un total de 49 ítems distribuidos en tres escalas. Las respuestas son de carácter dicotómico (SI y NO), además de la posibilidad de la respuesta *No entiendo*. Su administración debe realizarse tras la realización de una sesión de danza, de manera que el recuerdo de las sensaciones sea muy reciente. Los resultados pueden ser analizados con el paquete estadístico SPSS en cualquiera de sus versiones recientes.

3.1. Cuestionario de Experiencias Flow en Danza

A continuación encontrarás una serie de afirmaciones referidas a la actividad que acabas de realizar. Nos gustaría conocer hasta que punto te sientes identificado con ellas. No existen respuestas correctas o incorrectas, malas o buenas, verdaderas o falsas. Únicamente deseamos conocer tu opinión a este respecto. Lee atentamente cada frase y decide si se ha producido o no. Señala con una



“X” la respuesta que más se aproxime a tus percepciones. En el caso de que no entiendas la pregunta señala con una “X” en la casilla correspondiente. No emplees mucho tiempo en cada respuesta.

He realizado esta actividad de danza...	SI	NO	NS
Por acompañar o complacer de algún familiar, amigo...			
Por acompañar a alguien			
Porque en cierta manera me veo obligada			
He realizado esta actividad de danza...			
Para intentar superar una prueba			
Por motivos de trabajo			
Con el objetivo de ampliar el círculo de amistad			
Con el objetivo de mejorar mi salud			
Para mantenerme en forma			
Para mantener mi condición física			
Porque está de moda			
Para lucir y mostrar mi cuerpo			
He realizado esta actividad de danza...			
Para disfrutar de este escenario			
Para superar un reto			
Con el objetivo de superación personal			
Con el objetivo de experimentar sensaciones nuevas			
Para disfrutar de mi cuerpo en movimiento			
Por disfrutar de la música			
El espacio donde se ha desarrollado la actividad...			
Es seguro			
Es un escenario idóneo para el disfrute del público			
Es suficientemente amplio			
Tiene buena acústica			
Tiene iluminación adecuada			
Tiene una temperatura adecuada			
Antes de comenzar a bailar...			
Pensaba que estaba preparada para realizar la tarea			
Estaba segura de que iba a realizar los movimientos adecuadamente			
Sentía que había ensayado la coreografía suficientemente			
Pensaba que iba a ser una experiencia divertida			
Mientras danzaba...			



Permanecí siempre atenta a la música			
Permanecí siempre atenta a mis propios movimientos			
Permanecí siempre atenta a los movimientos de las demás compañeras			
Me acordé de mis amigos/as o familiares			
Me acordé de algún problema o asunto que tenía que resolver			
Mientras danzaba...			
Sentía que mi cuerpo estaba cargado de energía			
Sentía que mi cuerpo respondía a las exigencias de movimiento			
Sentía que mi cuerpo era liviano, apenas pesaba			
Sentía que mis miembros realizaban movimientos fluidos			
Sentía que tenía control sobre los movimientos que iba realizando			
Mientras danzaba...			
Sentía que estaba superando mis niveles habituales			
Sentía que estaba superando un reto			
Mientras danzaba...			
Sentía que mi cuerpo formaba parte de un paisaje			
Sentía que estaba integrada armónicamente en el conjunto de bailarinas/es			
Sentía que mi cuerpo formaba parte de un engranaje mayor			
Sentía que la música recorría mi cuerpo			
Sentía que mi cuerpo expresaba ideas, hechos o sentimientos			
Sentía que mi cuerpo estaba contando una historia			
Sentía que yo estaba dentro de una historia			
Sentía que estaba actuando, interpretando			
Sentía que lo que estaba sucediendo era bello			
Sentía que lo que sucedía era real			

3.2. Registro de datos objetivos

EDAD		SEXO	
ESPECIALIDAD		ESTILO	
Tipo de actividad	De enseñanza o aprendizaje		
	Ensayo		
	Actuación		
Número de participantes	Individual		
	De dos a cuatro personas		
	Más de cuatro personas		



	Más de diez personas	
Lugar de realización	Aula	
	Local de ensayo	
	Teatro	
	Calle	
	Otros	
Tipo de música	Con música en directo	
	Con música grabada	
Estilo	Clásico	
	Flamenco	
	Español	
	Contemporáneo	
Duración	Menos de diez minutos	
	Entre diez y treinta minutos	
	Más de treinta minutos	
Público	Sin público	
	Con público	

4. DISCUSIÓN

Se hace pertinente la validación del Cuestionario de Experiencias *flow* en Danza mediante un muestreo estadístico significativo y su correspondiente aplicación de análisis factorial exploratorio y confirmatorio de cara a depurar los ítems que arrojen resultados de fiabilidad insuficientes en cada uno de las situaciones “tipo” que se contemplan en este diseño.

Un elevado nivel en respuestas afirmativas en la tercera escala permitirá inferir altos niveles de estado *flow* o experiencia óptima en las personas practicantes, toda vez que se habrán confirmado las dimensiones “atención en la tarea y concentración”, “sensación de control y energía”, “experiencia de reto” y “conciencia de integración y comunicación”. Así mismo se hace pertinente estimar las correlaciones que mantienen las escalas “motivación y expectativas” con las dimensiones de la tercera escala, para evaluar de esta manera como pueden estar influyendo el tipo de motivación y las expectativas previas en la aparición del estado *flow* en situaciones de danza.

5. REFERENCIAS



- Arnau, J. (1990). Metodología experimental. En Arnau, J., Anguera M.T. y Gomez, J.. *Metodología de la investigación en Ciencias del Comportamiento* (pp. 9-122). Murcia: Universidad de Murcia.
- Balaguer, I., Castillo, I. y Duda, J. L. (2008). Apoyo a la autonomía, satisfacción de las necesidades, Motivación y bienestar en deportistas de competición: un análisis de la teoría de la autodeterminación. *Revista de Psicología del Deporte*. 17. 123-139.
- Blanco Villaseñor, A. (1997). *Precisión en la evaluación de la Investigación* En V Congreso de Metodología de las Ciencias Humanas y Sociales. Sevilla: AEMCCO. 23-26 de septiembre.
- Cervelló, E. M., Nerea, A., Jiménez, R., García, T. y Santos-Rosa, F. (2001). Un estudio piloto de los antecedentes disposicionales y contextuales relacionados con el estado de *flow* en competición. *II Congreso de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*. Valencia. España.
- Cervelló, E. M. y Santos-Rosa, F. J. (2000). Motivación en las clases de educación física: un estudio de la perspectiva de las metas de logro en el contexto educativo. *Revista de Psicología del Deporte*. 9. 51-70.
- Cervelló, E. M. y Santos-Rosa, F. J. (2001). Motivation in sport: an achievement goal perspective in young Spanish recreational athletes. *Perceptual and Motor Skills*. 92. 527-534.
- Cronbach, L.J. (1981). *Toward a reform of program evaluation*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Cronbach, L. J., Gleser, G. C., Nanda, H. y Rajaratnam, N. (1972). *The dependability of behavioral measurements: Theory of generalizability for scores and profiles*. Nueva York: Wiley.
- Csikszentmihalyi, M. (1975). *Beyond boredom and anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass
- Csikszentmihalyi, M. (1988). *The flow experience and its significance for human psychology*. Optimal experience: Psychological studies of *flow* in consciousness (pp.15-35). New York: Cambridge University Press.
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The psychology of optimal experience*. New York: Harper & Row.
- Csikszentmihalyi, M. (1992). *Flow. The psychology of Happiness*. London: Rider.



- Csikszentmihalyi, M. (1993). *The evolving self*. New York: Harper Collins.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Fluir. Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Kairos
- Csikszentmihalyi, M. y Csikszentmihalyi, I.S. (1998). *Experiencia Óptima. Estudios psicológicos del flujo en la Conciencia*. Bilbao: Desclee De Brouwer
- García, T., Jiménez, R., Santos-Rosa, F. J. y Cervelló, E. M. (2003). Un estudio piloto sobre la relación entre la teoría de metas de logro, motivación intrínseca, estado de *flow* y eficacia percibida en jóvenes deportistas. *IX Congreso de Psicología de la Actividad Física y del Deporte*. León. España.
- Hernández Mendo, A. (2001b). Un cuestionario para evaluar la calidad en programas de actividad física. *Revista de Psicología del Deporte*. 10(2). pp. 179-196.
- Hernández Mendo, A., Morales Sánchez, V. y Triguero, J.D. (2013) Propiedades psicométricas de un cuestionario para estudiar el *flow contextual*. *Revista iberoamericana de psicología del ejercicio y el deporte* Vol. 8, nº 2 (253-279)
- Huizinga, J. (1998). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza [Orig. 1949].
- Jackson, S. A. (1996). Toward a conceptual understanding of the flow experience in elite athletes. *Research Quarterly for Exercise and Sport*. 67. 76-90.
- Jackson, S. A. y Csikszentmihalyi, M. (1999). *Flow in sports*. Champaign: Human Kinetics.
- Jackson, S. A., Thomas, P. R., Marsh, H. W. y Smethurst, C. J. (2001). Relationships between flow, selfconcept, psychological skills, and performance. *Journal of Applied Sport Psychology*. 13. 129-153.
- Jackson, S. y Csikszentmihalyi, M. (2002) *Fluir en el deporte: Claves para experiencias y situaciones óptimas*. Paidotribo. Barcelona
- Jackson, S. A. (1995). Factors influencing the occurrence of *flow* state in elite athletes. *Journal of Applied Sport Psychology*. 7. 138-166.
- Jackson, S. A. y Marsh, H. W. (1996). Development and validation of a scale to measure optimal experience: The *flow* state scale. *Journal of Sport & Exercise Psychology*. 18. 17-35.



- López, M.R. (2006). *Características y Relaciones de flow. Ansiedad y Estado Emocional con el Rendimiento Deportivo en Deportistas de Élite*. Universidad Autónoma de Barcelona: Tesis Doctoral.
- Mannell, R., Zuzanek, J. y Larson, R. (1988). Leisure states and *flow* experiences: testing perceived freedom and intrinsic motivation hypotheses. *Journal of Leisure Studies*. 20 (4) (289-304).
- Moreno, J.A., Cano, F., González-Cutre, D., Cervelló, E. y Ruiz, L.M. (2009). *Flow* disposicional en salvamento deportivo: una aproximación desde la teoría de la autodeterminación. *Revista de Psicología del Deporte* 2009. (18). 1 23-35
- Moreno, J. A., Alonso, N., Martínez Galindo, C. y Cervelló, E. (2005). Motivación. Disciplina, coeducación y estado de *flow* en educación física: Diferencias según la satisfacción, la práctica deportiva y la frecuencia de práctica. *Cuadernos de Psicología del Deporte*. 5. 1-2. 225-243
- Visauta, B. (1989). *Técnicas de investigación social. I: Recogida de datos*. Barcelona: P.P.U.
- Visauta, B. (1998). *Análisis estadístico con SPSS para Windows*. Madrid: Mc Graw Hill.





UN ESPACIO PROPIO PARA LA DANZA DESDE LA ESCUELA HASTA LA UNIVERSIDAD

THOMÉ ARAUJO

BAILARÍN Y COREÓGRAFO, DIRECTOR DE LA COMPAÑÍA MÁLAGA DANZA TEATRO

Correspondencia: thomecorreaaraujo@gmail.com



Cuando María Jesús Barrios me invitó a escribir para la publicación de la revista Danzaratte que promueven desde su centro (Conservatorio Superior de Danza) no he dudado sobre por dónde plantear el argumento; sobre la necesidad de que la danza tuviera el mismo rango que una disciplina académica cualquiera.

Mientras la danza no esté dentro del plan de la enseñanza general básica será prácticamente imposible que podamos contar con una verdadera enseñanza superior (universitaria). Pues, si pretendemos elevar la danza a la universidad tendremos que instrumentarla para que desde temprana edad la sociedad reciba la información y pueda relacionarla con el desarrollo técnico-intelectual, y así su correlación con las demás disciplinas académicas. ¿Qué quiero decir con esto?. Que cuando hablamos de danzar, hablamos de leyes físicas, leyes orgánicas, espacialidad, arquitectura, matemáticas etc. sin olvidar el carácter social de la misma como manifestación, teniendo en cuenta que junto con la música son contempladas en todas las culturas, en todos los rincones donde la humanidad ha pisado estando directamente ligada con nuestro movimiento. Esto las dota de un reconocimiento propio de las disciplinas académicas.

Por lo general la palabra danza, nos remite a la idea de la danza más cercana a nosotros, todo el ser humano sabe lo que es danzar, y de ahí radica el primer paso para que podamos adentrarnos en la evolución de este concepto y su desarrollo en el conocimiento y pensamiento. Tanto la conformación, como el proceso de la danza en el transcurso de la humanidad han sufrido una evolución constante, se están planteando continuamente distintos análisis para una mejor comprensión de este fenómeno, tanto técnicos como conceptuales. Si institucionalizásemos la misma en la enseñanza general podríamos formalizar un plan donde se dotaría a los individuos con herramientas para que se desarrollasen físico-mentalmente. El universo de la danza potencia la relación del cuerpo-mente con todo lo demás. Cabe resaltar los distintos estudios realizados sobre la danza como terapias del orden neurológico, psicológicos y fisiológicos, o como disciplina sociabilizadora, de entretenimiento y ocio. Y para que reúna todos estos conceptos tendríamos que partir de la base de que la danza no es solo una tabla de



posturas técnicas y estilismos temporales, se trata de algo en desarrollo constante y desarrollable que evoluciona con el ser humano.

El conocimiento geo-social, etnográfico, antropológico, biológico, físico, estructurales, sociales y demás, son necesarios para una mejor comprensión sobre el funcionamiento de la danza. Y esto nos lleva otra vez a la necesidad de no solo enseñar pasos de danza pero también su concepto intelectual y su relación con las demás disciplinas, directa o indirectamente con todo. El proceso académico debería tener la misma progresión que las demás asignaturas, para que cuando un individuo alcanzara los niveles superiores de investigación ya contemplasen las bases de los conocimientos básicos, tanto técnicos como conceptuales y teóricos y así poder plantear los vínculos que pueda tener danza y economía, tratándose de una empresa de danza. Danza y arquitectura tratándose de construcción, espacialidad. Danza y física tratándose de movimiento, tiempo, espacio, fuerzas, masa. Danza y sociología, los distintos movimientos históricos de la misma en la sociedad. Psicología, anatomía, etc... Solo así alcanzaríamos el status de disciplina con mérito propio para la creación de sus respectivos estudios y departamentos.

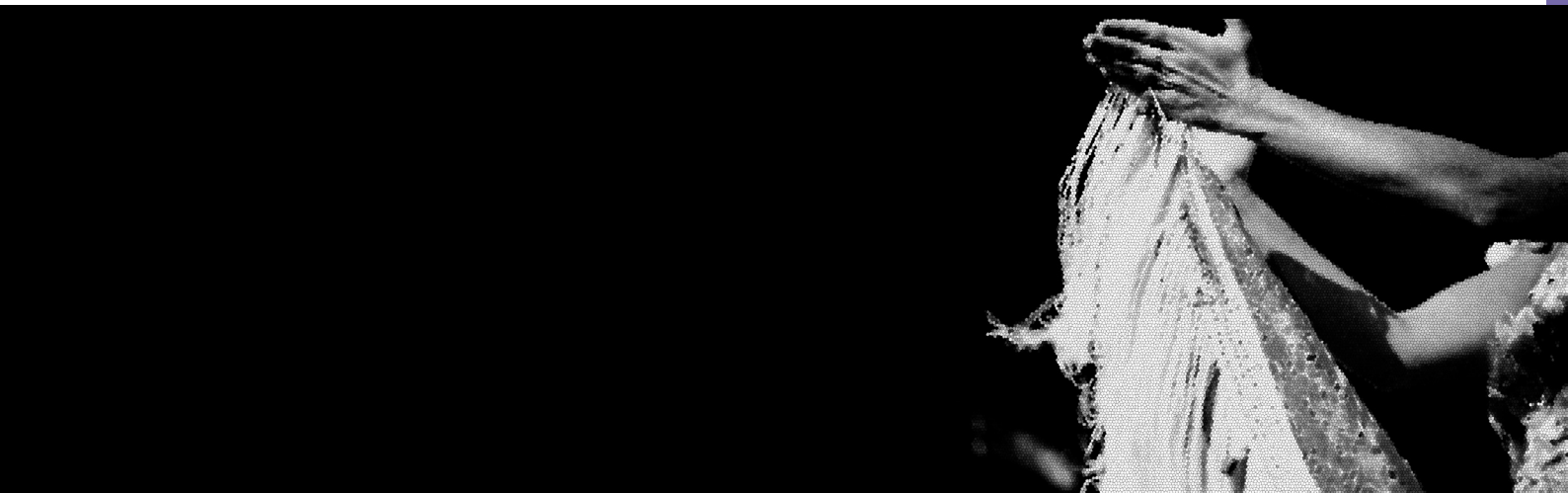
Los beneficios que acarrear la danza son muchos, empezando por una mejor comprensión de nuestro propio movimiento, el lenguaje y poesía de la gestualidad, una educación física íntegra, la musicalidad, el ritmo, las emociones relacionadas con los movimientos, la memoria constructiva, la composición y una infinidad de factores benéficos para el desarrollo de los que la estudian. La danza está escrita, descrita, cantada por poetas y pensadores, filósofos y artistas de todos los periodos históricos de la humanidad, siendo la única manifestación artística en que el instrumento y herramienta única es el propio cuerpo. Todos estos argumentos deberían hacernos reflexionar sobre la importancia que ejerce en los hombres y su convivencia, más allá del complejo desarrollo que conlleva un amplio conocimiento en la materia.

Con lo cual, desde mi humilde posición de amante curioso reivindico un espacio propio para la danza en nuestras universidades y que las administraciones correspondientes tomen cartas en el



asunto y traten de subsanar esta carencia.





DANZA Y EVOLUCIÓN

ÓSCAR ROMERO

DIRECTOR DE ESCENA Y CRÍTICO DE ARTES ESCÉNICAS

Correspondencia: jorogo63@yahoo.es

Según Aristóteles, “El Arte es imitación de la vida”. Partiendo de esa premisa, el Arte creado por los seres humanos sería el producto de la imitación que mujeres y hombres desarrollan, desde su punto personal o subjetivo, de la acción de observar la naturaleza y la posterior proyección en diversos códigos expresivos, para plasmar las sensaciones recibidas y el aporte de sus sensaciones personales, como fórmulas de comunicación a los demás de sus experiencias y emociones. Cada artista utiliza sus habilidades personales y el oficio adquirido durante su preparación, para sublimar los sonidos de la Naturaleza, con artilugios creados para ese objetivo: El Arte de la Música; utilizando su cuerpo y su voz educados para componer las caracterizaciones de los distintos personajes que viven la historia inventada o real que representan y los sonidos que emiten para hacerse entender: Es el Teatro. También la plasmación de lo que vemos o tocamos se convierte en Artes Plásticas: Pintura y Escultura, como plasmación de la naturaleza y los seres que la pueblan, utilizando las manos y productos necesarios para imitar, bajo su propia percepción lo que ve y lo que toca. Los utensilios son los que los seres humanos han tenido a mano en cada época o han ido creando para perfeccionar su comunicación.

Todos los artistas, en todas las Artes, han buscado la evolución para encontrar rasgos nuevos de expresión, con el objetivo de diferenciar sus obras personales y en incesante búsqueda de la originalidad. Las menos evolutivas han sido, tradicionalmente, las Artes colectivas, como el Teatro y la Danza, aunque desde los años veinte del pasado siglo, vienen experimentando grandes convulsiones evolutivas. Centrándonos en la Danza, Arte que utiliza como instrumento de expresión los propios cuerpos humanos en comunión con el espacio y la imitación de los sonidos de la Naturaleza: la música, en formato individual: “Solistas” o en conjunto: “Ballet”, en coreografías individuales, para mostrar estados emocionales y, o de provocación, así como los ballets coreografían historias colectivas. Todos los estilos expresivos, desde la Danza Clásica al baile flamenco, pasando por todas las escuelas, vienen adoptando, en un movimiento ya consolidado con el nombre de “Danza Contemporánea”, nuevos gestos y tempos expresivos, que vienen evolucionando a partir de las innovaciones de Martha



Graham en Estados Unidos, Isadora Duncan en Reino Unido y la alemana Pina Bausch. Ese nuevo universo, en consonancia con los nuevos sonidos y ritmos de la naturaleza que imitan, convive con el valioso clasicismo original de las diversas Escuelas de danza. Un sugestivo porvenir se presenta a partir de nuevos creadores coreográficos muy bien preparados, que están aportando excelentes propuestas originales.



FOKINE Y SU DANZA

MARINA BARRIENTOS BÁEZ
CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DE MÁLAGA
Correspondencia: marinamalaga1@hotmail.com



Fokine, fue el primer innovador en la danza académica.

Aunque hizo oír sus protestas contra el canon clásico.

No por eso dejó de basarse en la danza académica, por él reformada.

Serge Lifar

Mijaíl Mijáilovich Fokine, bailarín, coreógrafo y maestro de ballet ruso, nació el de mayo de 1880, en San Petersburgo.

Siendo ya maestro de ballet en el Teatro Marinsky, una de sus alumnas, Vera Antonova, se enamoró de él y se casaron en 1905. Vera cambiaría su nombre por el de Vera Petrovna Fokina. Nació en San Petersburgo, el 3 de agosto de 1886, y estudió en la Academia del Ballet Imperial de San Petersburgo. De su matrimonio con Fokine, nació Vitale Fokine, que fue durante mucho tiempo maestro de ballet en Nueva York.

Mikhail Fokine, con sólo doce años cursaba ya el tercer año en la Escuela de Ballet del Teatro Imperial, donde coincidió con las alumnas Anna Pavlova, y Tamara Karsavina, cursaban el último año de carrera y el cuarto, respectivamente. Vaslav Nijinsky ingresaría justo después de graduarse Fokine; de modo que, a finales de 1899, ambos no se habían conocido. Durante su estancia en la escuela, los chicos vivían y trabajaban en alojamientos situados por arriba del alojamiento de las chicas, en la calle del Teatro, se les mantenía estrictamente aparte, y se suponía que ni siquiera debían dirigirse la palabra, cuando acudían juntos a clases de pas de deux, o en las lecciones de baile en el salón.

A los 18 años, terminó su aprendizaje, pasando a formar parte de la compañía del Teatro Marinsky.

En diciembre de 1904, llega a San Petersburgo una bailarina norteamericana, Isadora Duncan, que acababa de cautivar a Alemania con su danza de estilo libre, sin tutú de ballet ni zapatillas, con música de grandes compositores. Para los espectadores rusos, la aristocracia mimada de San



Petersburgo, acostumbrado a un ballet magnífico, con sus lujosos decorados y escenografía, resultaba extraño contemplar a una joven, vestida con una túnica de tela de araña, que aparecía y bailaba ante un sencillo telón azul, con música de Chopin. Sin embargo, ya desde el primer baile recibió calurosos aplausos. Ese recital de Isadora, con una exhibición de danza más naturalista, provocaría una gran influencia en el joven bailarín Mijail Fokine, convirtiéndole en un nuevo tipo de coreógrafo (Buckle, 1991).

Poco después de la primera visita de Isadora a San Petersburgo, Fokine había recibido el encargo de organizar un ballet para la función de fin de curso de los alumnos. Por la influencia de la bailarina americana, decidió hacer algo griego y buscando un tema relacionado encontró el libreto de un antiguo ballet que Ivánov había arreglado en 1896: "Acis y Galatea", con música de Kadlész. Sin embargo, a pesar de la temática griega, el inspector de la Escuela Imperial de Ballet no permitió a Fokine abandonar el estilo de ballet tradicional, con pasos espectaculares, movimientos elegantes y zapatillas de punta para las muchachas. No obstante, al final Fokine introdujo elementos novedosos:

- Los agrupamientos eran insólitos, asimétricos; algunos bailarines quedaban situados en diferentes niveles, sobre montículos y árboles; otros, en el suelo, evitando así el diseño grupal habitual en línea horizontal, el planteamiento resultaba completamente nuevo.
- No realizaban pasos de ballet y daban algunas volteretas que no iban de acuerdo con la escuela clásica, pero correspondían perfectamente al carácter de una danza donde la parte animal estaba presente.

Sería en esta ocasión cuando conoció Fokine al joven que se convertiría en uno de los dos intérpretes más destacados de sus coreografías. "Acis y Galatea" fue el primero de muchos ballets de Fokine en los que bailó Nijinsky. La otra extraordinaria intérprete de Fokine sería Tamara Karsavina, con la que había tenido un romance unos años antes. Solamente había existido un obstáculo a la boda de aquel joven y de la hermosa bailarina: la madre de Tamara, pensó que su hija merecía algo mejor,



y ella obedeció. Así que, como comentamos anteriormente, en 1905, Fokine se casó con una de sus alumnas y en 1907 Karsavina, se casó con Mújin, que trabajaba en el Ministerio de Finanzas y tocaba el violín.

Fokine estaba saturado de las condiciones existentes del ballet en el Marinsky. La técnica de la danza se había llevado en Rusia a un nivel de perfección que jamás había sido alcanzado anteriormente. La música de la mayor parte de los ballets, con sus marchas, valeses, mazurcas y polonesas obligatorias, le resultaba en conjunto poco estimulante.

Fue precursor del ballet abstracto y sinfónico del siglo veinte, pues confía mucho más en la forma, estructura e integración entre el baile y la música que en argumentos no reales. A Fokine, y sólo a él, debemos pues rendir tributo por haber librado al ballet de un campo tan limitado en cuanto a estilo se refiere. Asthon, Massine y Balanchine entre otros han estado influenciados de algún modo por su legado (Franks, 1955).

Fokine nunca imaginó la obra para un determinado artista, ejemplo de ello es “El Espectro de la Rosa”, el cual no fue creado para Nijinski, pero por causa de su particular estilo (poco masculino) derivó el estilo del ballet en algo diferente de lo que tenía en la cabeza en un primer momento. Sus coreografías no requerían muchos ensayos para ser transmitidas y asimiladas por los bailarines. Por ejemplo, “El Carnaval”, estrenada en una sala no en un auditorio y por ello diseñada para ser vista por los cuatro lados de esta, sólo necesitó tres días, pero para ello se requería un método de composición como el que él utilizaba:

- Tenía estructurado mentalmente el desarrollo de todo el ballet; solía trabajar con bailarines familiarizados con sus enseñanzas.

- Explicaba a cada solista y a cada grupo sus respectivas participaciones, dejando para los ensayos finales la reunión de conjunto, en el que sólo en muy raras ocasiones fue necesario hacer alteraciones. Por ello a los bailarines les gustaba tanto trabajar bajo su dirección, puesto que con



demasiada frecuencia otros coreógrafos sí realizaban numerosas modificaciones.

Algunos de los ballets coreografiados por Fokine para el Teatro Marinsky fueron:

- “*El Paso a Tres Egipcio de Eunice*”. (1907).
- “*Chopiniana* “. (1907). Que pasó al repertorio de los Ballets Rusos de Diaghilev como” *Las Sílides*”. (1909).
- “*Eunice*”. (1907).
- “*Una noche de Egipto*”. (1908), revisada como “*Cleopatra*” para los Ballets Rusos de Diaghilev. (1909).
- “*El pabellón de Armida*”. (1907).

En 1909, Fokine como coreógrafo principal y su mujer ingresan en los Ballets Rusos de Diaghilev, donde se fomenta la integración de la danza, música, argumento, escenografía y vestuario en una sola unidad.

Con Diaghilev se produce el advenimiento de la gran revolución del ballet. En 1909, se presentó los Ballets Rusos en el teatro del Châtelet de París, el 17 de mayo, con” *Las Sílides*” y” *El Príncipe Igor*”. Reunió a los mejores bailarines del Teatro Imperial: Al propio Fokine, Nijinsky, Anna Pavlova, Tamara Karsavina; contó con la participación activa de músicos de primer orden como el joven ruso Stravinsky, ya que en un primer momento quiso mostrar todas las manifestaciones del arte ruso, aunque poco a poco al presentarse la compañía de forma continua en el extranjero se dejó influenciar por artistas no rusos, entre otras razones, porque ese pasó a ser el deseo de su director ya que quería contar con lo mejor y no siempre venía solo del país que lo vio nacer. Durante los veinte años de su existencia la compañía fue dirigida con mano férrea, inteligente, generosa y sin dejar nada al azar. Fue referencia indiscutible del ballet en el mundo entero, sabiendo comprender y reflejar los fenómenos de la vida contemporánea, en particular, todos lo que se producía alrededor del arte. Su influencia en la sociedad fue tal que la estética y la moda se vieron modificadas por ella.

Intentado aunar diferentes visiones de la bibliografía consultada, Diaghilev, era visto como



un hombre singular, con poderosa voluntad, energía indomable, una seducción personal irresistible y por encima de todo, con una infalible intuición y un olfato extraordinario para descubrir el talento dondequiera que se hallase.

Tan pronto encontraba este talento, que tal vez por adversas circunstancias no había podido manifestarse, Diaghilev, con gran generosidad, proporcionaba los medios para darse a conocer, sin reparar en gastos, arruinándose de continuo, porque este hombre extraordinario, murió pobre por haber considerado siempre el dinero no como fin, sino como medio (Corlay,2010). Ejercía formidable influencia sobre cuantos le rodeaban, dominándolos, modelándolos, agrupándolos, exigiéndoles que dieran de sí lo máximo posible, progresando notablemente. Era una táctica con la que Diaghilev llevaba a buen fin cuantas empresas acometía. Asimismo, ejerció una poderosa influencia sobre el público y la selección sobre todos los aspectos del arte contemporáneo: pintura, música, arquitectura, moda, indumentaria, arte decorativo, teatro y, obvio es decir, sobre la danza, a la cual devolvió la vida, recreando y fomentando una afición que se hallaba, sin duda alguna, muy debilitada. Otro rasgo a destacar de sus preferencias era la búsqueda de novedad y eso lo contagiaba en sus trabajadores que intentaban no parecer poco innovadores, pero al mismo tiempo abogaba por no perder los vínculos con la tradición académica del ballet. Esto se puede observar en que los componentes de la compañía tenían estudios amplios de danza, provenían en su mayoría de los teatros imperiales y que el entrenamiento básicamente, era la tradicional clase de ballet, de hecho, el gran maestro Enrico Cecchetti, gran guardián de la tradición académica, por quien Diaghilev manifestó siempre su admiración (Salazar, 1965) fue su consejero y se mantuvieron en permanente contacto. Esta formación clásica eso sí, se combinaba con métodos más modernos llevando a la práctica los principios de Emile Jacques Dalcroze.

Algunas de las coreografías de Fokine para los Ballets Rusos fueron:

- “*El pabellón de Armida*”, estreno el 18-19 de mayo de 1909.
- “*El príncipe Igor* “(Acto II), estreno el 18-19 de mayo de 1909.



- “*El festín*”, estreno el 18-19 de mayo de 1909.
- “*Las sílfides*,” estreno el 2-4 de junio de 1909.
- “*Cleopatra*”, estreno el 2-4 de junio de 1909.
- “*El Carnaval*”, estreno el 20 de mayo de 1910.
- “*Scherezade*”, estreno el 2-4 de junio de 1910.
- “*El pájaro de fuego*”, estreno el 25 de junio de 1910.
- “*Las orientales*”, estreno el 25 de junio de 1910.
- “*El espectro de la rosa*”, estreno el 19 de abril de 1911.
- “*Narciso*”, estreno el 29 de abril de 1911.
- “*Petrushka*”, estreno el 13 de junio de 1911.
- “*El dios azul*”, estreno el 13 de mayo de 1912.
- “*Thamar*”, estreno el 20 de mayo de 1912.
- “*Dafnis y Cloe*”, estreno el 8 de junio de 1912.
- “*La leyenda de José*”, estreno el 14 de mayo de 1914.
- “*El gallo de oro*”, estreno el 21 de Mayo de 1914.
- “*Midas*”, estreno el 2 de junio de 1914.

Fokine dio muestra, en sus ballets, de una cultura artística sorprendente, y en particular, de gran maestría en la elección de los efectos de colorido etnográfico, también de darle “su sitio” al varón, ya que deja de ser un “portador” de la bailarina, para convertirse en su igual (en importancia del rol a desempeñar). Una de las cualidades más puras reside en que era un estilista de primer orden. Sus mejores logros fueron, siempre, los ballets estilizados: ballets de estilo oriental, como las danzas Polovtzianas y Scherezade; de estilo antiguo, como Dafnis y Cloe; de estilo popular ruso, como Petrushka; de estilo romántico, como Carnaval y el Espectro de la Rosa. En cambio se le puede reprochar el haberse abandonado, con frecuencia, a repeticiones, y el haber multiplicado a placer sus propias creaciones. El tema literario, los decorados y la música de sus creaciones en los Ballets



Rusos, a pesar de aportarles un gran atractivo, constituían su punto débil. Fokine yuguló la danza y la redujo a un estado de esclavitud respecto a otras artes: a la literatura, la pintura y la música. Un ejemplo de ello es el citado anteriormente *Petrushka* de Fokine, Stravinski y Benois. Sería quizá más exacto decir: de Benois, Stravinski y Fokine, porque el cometido del coreógrafo en este ballet, es poco menos que desdeñable, hasta tal punto que su realización, habría podido, en rigor, hacerse sin su participación. Este ballet es una de las creaciones más perfectas de la compañía, pero, a decir verdad, no es una gran revelación “bailada” de Fokine (Lifar, 1973).

Fokine, sostuvo que la música no es mero acompañamiento de los pasos rítmicos, sino parte orgánica de la danza, y que la calidad de la inspiración coreográfica está determinada por la calidad de la música. Fokine, poco dado a escribir (aunque tenía talento para ello) publicó en “The Times” una carta y en 1916 un artículo en la revista rusa “Argos”. En ambos se puede vislumbrar su credo artístico. Establecía cinco principios esenciales para el nuevo ballet, que pueden sintetizarse así:

- a) Nada de preordenado o ya dispuesto, sino creación de nuevas formas que se adapten al tema.
- b) Danza y mímica al servicio de la expresión dramática, pero empleadas como puro *divertissement*.
- c) Nada de gestos convencionales, a menos que sean requeridos por el estilo del ballet; expresividad del cuerpo en su totalidad.
- d) Negación de los grupos como ornamentos, relación expresiva combinada entre individuo y el grupo.
- e) El ballet tiene relaciones creativas con las otras artes.

Es en 1913, cuando Fokine rompe sus relaciones con Diaghilev (aunque colaborará con él posteriormente de forma puntual) y regresa a San Petersburgo, al sentirse relegado a un segundo plano, en beneficio de Vaslav Nijinsky que comenzaba así su carrera como coreógrafo.



Fokine permaneció en Rusia hasta 1918, donde continuó produciendo nuevos ballets como:

- “Eros”. (1915).
- “Francesca da Rimini “. (1915).
- “El Aprendiz de Brujo”. (1916).
- “Jota Aragonesa”. (1916).

En 1923 Fokine se instaló en Nueva York. Desde allí emprendió muchos viajes a Europa con la intención por una parte, de volver a poner en escena algunos de los ballets creados para la compañía de Diaghilev, y por otra, nuevas coreografías en El American Ballet y Ballets de Monte Carlo, entre otros.

Fokine, con 62 años, falleció en Nueva York, el 22 de Agosto de 1942. Su mujer Fokina, con 78 años, lo haría más tarde en Nueva York, el 29 de julio de 1958.

CONCLUSIÓN:

Fokine, trabajador infatigable, creó una ingente cantidad de coreografías, muchas de ellas de extraordinario éxito.

El observar en directo la danza de Isadora Duncan influyó de forma determinante en Fokine , que empezó a desarrollar una forma de coreografía nueva y más expresiva que la que realizaba hasta entonces. Donde tuvo su etapa más gloriosa como coreógrafo fue de 1909 a 1914 en los Ballets Rusos donde puso de manifiesto su maestría artística, eso sí tras los consejos, apoyos, recursos y colaboraciones con el director de la compañía y sus amigos de diferentes ramas del arte.

Para la preparación de sus coreografías, solía documentarse visitando museos y se empapaba de material histórico, etnográfico, musical y literario. Cuando por primera vez Diaghilev le encargó a Fokine que ensayase las Danzas Polovtsianas del segundo acto del *Príncipe Igor*, Fokine se quejó a



Diaghilev de que no sabía nada sobre la remota, desaparecida y bárbara tribu de los Pólovtsi, a lo que Diaghilev le contestó: “Lo hará usted perfectamente, Mijaíl Mijáilovich” (Buckle, 1991).

Después de 1913, Fokine se encontró superado y marginado por los nuevos creadores proyectados en el mundo de los Ballets Rusos, como el propio Nijinsky. Otros coreógrafos posteriores a su marcha de la compañía fueron Massine, Nijinska y Balanchine.

Los proyectos de Fokine encontraron en Diaghilev su correspondencia práctica: una compañía de estrellas en torno a la Paulova, Tamara Karsavina y Vaslav Nijinsky; una nube de personajes formidables que giró en torno a su director: La Sokolova y el viejo Cecchetti; Músicos como Stravinsky, Prokofiev, Satie; pintores como Alexandre Benois, Bakst, Picasso...

Diaghilev reunió a su alrededor un grupo extraordinario de artistas y los impulsó a inventar un nuevo repertorio pero respetando siempre el del pasado. El ballet moderno nace en aquellos días y Fokine fue una pieza clave.

REFERENCIAS

Buckle, R. (1991). *Diáguilev*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.

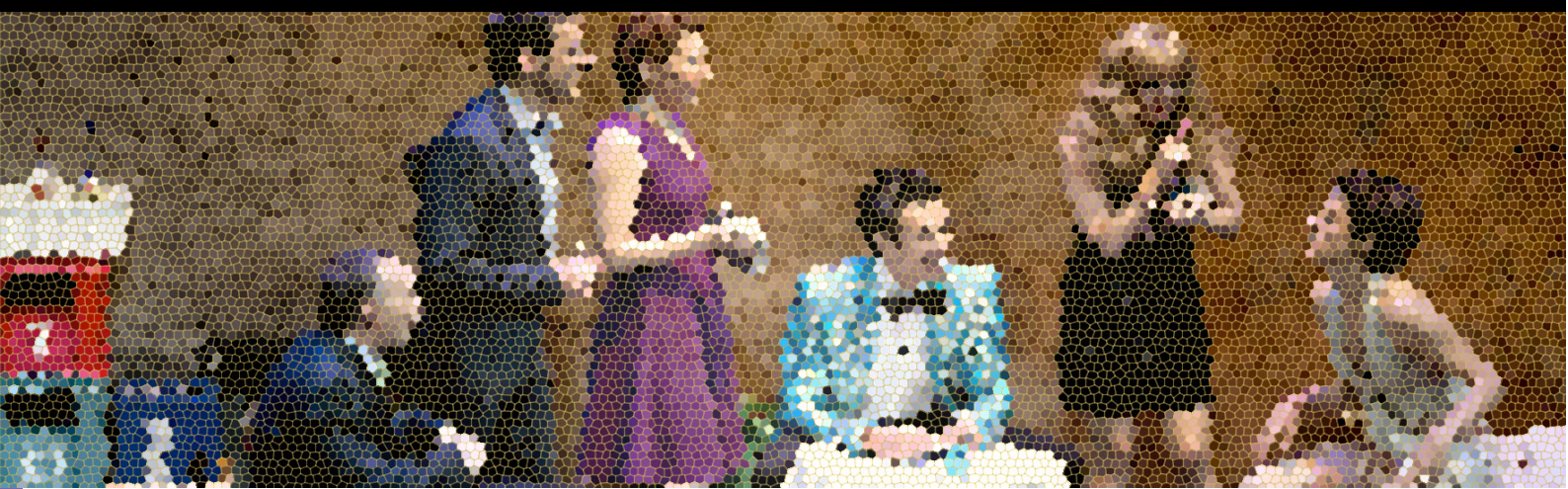
Corlay, I. (2010). *Nelsy Dambre. Los años en Francia (1903-1937)*. México. D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Franks, A.H. (1955). *El ballet en el siglo XX*: Editorial AHR.

Lifar, S. (1973). *La danza*. Barcelona: Editorial Labor.

Salazar, A. (1965). *La danza y el ballet*. México. D.F: Fondo de Cultura Económica.





XXXII FESTIVAL DE TEATRO DE MÁLAGA

Dr. MANUEL BARRERA BENÍTEZ
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA
Correspondencia: manuelbarrera69@hotmail.com

El trigésimo segundo Festival de Teatro de Málaga se ha desarrollado entre el 8 de enero y el 16 de febrero de 2015 en los dos principales teatros municipales, Cervantes y Echegaray, y en otros espacios alternativos como el Museo del Vino o el Salón Romero Esteo. Ha contado también con una serie de actividades paralelas (exposiciones, talleres, debates) entre las que se mantiene por quinto año consecutivo el ciclo de lecturas dramatizadas para el encuentro y la colaboración de profesionales de la escena local (A telón Cerrado) y, además, con una sección *Off* que nace precisamente para que la creación escénica malagueña cuente en la oferta cultural de la ciudad de manera especial durante la celebración del Festival; que no olvida, no obstante, su filosofía ecléctica y su carácter de muestrario de cuanto acontece a nivel nacional.

Grandes nombres de la escena española en el ámbito de la interpretación (Concha Velasco, José Sacristán, Ana Belén, Charo López, Vicky Peña) y la dirección (Miguel del Arco, Ramón Fontserè, Helena Pimenta, Juan José Afonso, José Carlos Plaza), prestigiosas instituciones (Compañía Nacional de Teatro Clásico, Centro Andaluz de Teatro), productoras y compañías (Els Joglars, Kamikaze, Pentación) sirven de reclamo para los espectadores que han acudido a la cita anual teniendo inevitablemente que elegir entre la oferta de 45 espectáculos de diferentes procedencias, estilos y tendencias, muchos de ellos presentados en una única función. He aquí nuestro comentario sobre algunos de los que quisiéramos destacar:

Bajo el poético título de *Ojos de agua*, Ron Lalá y Galo Film presentan un monólogo basado en La Celestina de Fernando de Rojas que hilvana pasajes del texto original con la sabia aportación de Álvaro Tato, quien reescribe la historia de la puta vieja suponiendo que esta no murió a manos de Pármeno y Sempronio sino que, gravemente herida, se refugió en un monasterio de cuyas hermanas ahora se despide no sin antes declarar su verdad íntima y sus sentimientos más profundos y de revelar el libro compuesto sobre Calisto y Melibea con la tinta bermeja de su propia sangre, lo que -según afirma- le permitirá seguir existiendo a través de los siglos.

Su testimonio, a un tiempo crudo, poético y humorístico –luminoso y oscuro como la vida

misma-, conlleva una reflexión sobre el tiempo gozado y perdido y la alegría del vivir a pesar de los pesares, pues no olvida los grandes tópicos del texto de partida (*carpe diem*, *ubi sunt*) y se mantiene fiel a su espíritu y aún a su letra. Así, lugar destacado ocupa la omnipresencia de la belleza física, don preciado que inexorablemente se marchita y que provoca la angustia de la protagonista.

La bellísima Charo López, dechado de virtudes, experiencia y tablas, encarna a la perfección, sin artificios, con voz ronca y sensual, plena de matices, este reto de representar a aquella otra de seis docenas de años que tanto tuvo y retuvo. La acompaña en escena el músico Antoni Trapote y el espíritu servidor, relator y cantor de su querido Pármeno (Fran García), elementos que dotan al montaje, junto al uso constante del anacronismo, del sello indiscutible del buen hacer poético, sonoro, didáctico y humorístico de Ron Lalá, resultando evidente la dirección de Yayo Cáceres y -como queda dicho- el trabajo dramaturgico de Álvaro Tato.



El otro gran clásico español nos llega de la mano de la Compañía Nacional de Teatro Clásico que afortunadamente vuelve a estar presente en la programación después de varios años de ausencia. Regresa bajo la dirección de Helena Pimenta con ***Donde hay agravios no hay celos*** de Francisco de Rojas Zorrilla, autor que, aunque murió tempranamente, cuenta con una considerable producción dramática y que, con frecuencia, ha sido alabado por su sentido de lo grotesco, su habilidad para los enredos, la riqueza de sus tipos y, en general, su dominio de la mecánica teatral.

En este juguete cómico en el que prima el enredo amoroso, el equívoco y la confusión, es llevada hasta el absurdo la preocupación por las constricciones del honor calderoniano, creando situaciones dramáticas que rayan el ridículo y personajes grotescos, galanes cínicos y damas desvergonzadas, mujeres decididas de acusada sensualidad y descarado erotismo. O, al menos, esa es la lectura a la que Fernando Sansegundo (encargado de la versión) y el resto de los actores (David Lorente, Jesús Noguero, Óscar Zafra, Rafa Castejón, Nuria Gallardo, Clara Sanchis, Natalia Millán y Mónica Buiza) nos remiten insistentemente: la comicidad propia del mundo entremesil en cuyos mecanismos se profundiza. En gran parte por ello, no creemos que este sea el mejor de los trabajos de Helena Pimenta. Pero, de todos modos, es necesario reconocer su buen hacer en la creación del espacio escénico, la propia dirección de actores y, sobre todo, en el pulso que mantiene el espectáculo de principio a fin.

También recupera el Festival la participación en él del Centro Andaluz de Teatro que nos visita con ***La evitable ascensión de Arturo Ui*** de Bertolt Brecht actualizada por José Manuel Mora y dirigida por Carlos Álvarez-Ossorio. Difícilmente evitaremos la ascensión de personajes de esa calaña si no somos capaces de hablar alto y claro y actuar en consecuencia contra ellos. Tal vez no lo consigamos nunca dada la naturaleza humana, cobarde y gregaria. Rodeados como estamos de intrigas, manipulaciones y corruptelas, se hace necesaria más que nunca la puesta en escena de historias como esta; sobre todo si se hace como en esta ocasión en que el CAT emplea medios suficientes para montar un proyecto de este calado y dota de tanta libertad al montaje que permite incluso la crítica a la propia



institución que patrocina (si es que, inevitablemente, no se usa la parresia).

Todo queda al servicio de un espectáculo coherente y arriesgado, quizá un poco largo e irregular, que consigue momentos brillantes y que cumple el propósito de provocar en el espectador una mirada crítica y quién sabe si sobre algunos incluso el inicio de una nueva actitud comprometida; aunque a ratos se resista el siempre difícil juego entre ilusionismo y distancia estética, tan característico de la dramaturgia de Bertolt Brecht, provocando cierto rechazo y saturación. En general, los catorce actores en escena mantienen su papel sin caer en la fácil parodia (sería merecido pero largo mencionarlos a todos), los efectos escenotécnicos son potentes, magnífica la iluminación e interesante el uso de las nuevas tecnologías de la comunicación, la actualización sabe guardar la esencia brechtiana a pesar de que incluso cambia las referencias literario-dramáticas. Sólo se echa en falta una mayor simplificación, aunque se hubiera roto en parte con el carácter disparatado del original. A mi juicio, sobran escenas completas, como el epílogo final que insiste en el didactismo de lo ya expuesto y en el componente metateatral.

En nuestra sociedad, el niño ha alcanzado tales privilegios que recibe el trato de una *Very Important Person*. Así justifica Els Joglars, que presume de ser la compañía estable más antigua de Europa, el título de su último montaje, *VIP*, en el que con su habitual registro ceremonial, provocador y cáustico se pregunta, interpelándonos, si no estaremos comportándonos condescendentemente con nuestros retoños, convirtiéndolos en intratables tiranos y, en definitiva, creando pequeños monstruos. La dramaturgia de Ramón Fontserè y Martina Cabanas compone escenas ejemplificadoras del tema que cobran vida en un espacio escénico simbólico y funcional creado por la propia Martina Cabanas y bajo la dirección casi coreográfica en la coordinación de movimientos, sonido y efectos luminotécnicos del mismo Ramón Fontserè, el emblemático actor de la compañía que también la dirige desde 2012. Su lenguaje teatral no es que sea novedoso; pero sí eficaz, incorporando elementos dramáticos que le son útiles para su doble propósito de denunciar entreteniéndolo.

Y es de justicia reconocer, independientemente de gustos teatrales particulares, la necesidad de



una sátira social combativa con lo políticamente correcto que cale en los espectadores; pues así ha sido desde los comienzos mismos del teatro (recuérdese al irreverente Aristófanes) y así debe seguir siendo si este medio pretende contribuir todavía hoy a corregir los vicios de la humanidad divirtiéndola, como diría el involuntario autor protagonista de esta edición del Festival, Molière, del que hemos podido disfrutar en cuatro montajes diferentes: los tres primeros sobre sus obras *El misántropo*, *El burgués gentilhombre* y *Las preciosas ridículas* y, además, el espectáculo *Molière la baila*, que recupera algunos números de su comedia ballet y los combina con hilarantes fragmentos de su producción dramática.



Los personajes que ocupan las llamadas zonas de acecho y que, en consecuencia, actúan como duplicado especular del público, constituyen un magnífico recurso para darnos a entender cómo la amargura y los desengaños de la vida nos conducen a huraños resentimientos; a veces incluso a renunciar dolorosamente al amor y a la amistad. *Misántropo* es una versión libre que Miguel del Arco

compone y dirige para Kamikaze Producciones poniendo al descubierto la actualidad y la profundidad del clásico, revitalizándolo sin olvidar su espíritu divertido, profundo y crítico y ofreciéndonos un montaje sobre el delicado tema de la verdad y las relaciones humanas, sobre nuestra naturaleza contradictoria, nuestra incapacidad para la medida y nuestra cobardía a la hora de defender la verdad.

La seriedad de la comedia molieresca, esa capaz de lograr la exégesis utópica de la realidad, nos llega a través de la apropiación del texto de Molière siguiendo la máxima del genio clasicista de lograr que se reconozca en los personajes a las gentes de nuestro tiempo en un espectáculo muy bien dirigido, con una original y actualizada puesta en escena que integra sabiamente todos los elementos escenotécnicos (la iluminación, el sonido, la música) y la interpretación llevada a cabo por un estupendo reparto entre el que destaca la hermosa Bárbara Lennie por su elegancia y naturalidad, plena de matices.

Sin embargo, a pesar de la importancia histórica del texto, de la respetuosa versión de Borja Ortiz de Gondra, de lo correcto de la puesta en escena -que logra en lo sonoro y sobre todo en lo visual la atmósfera chejoviana-, a pesar del excepcional reparto encabezado por Vicky Peña y Mario Gas e incluso a pesar de que todo ello está bien coordinado por Juan José Afonso, el montaje de ***El largo viaje del día hacia la noche*** de Iraya Producciones resulta lento y un tanto aburrido, pues en él pesan demasiado el pasado que sustituye al presente, los monólogos que desplazan a los diálogos y los ajustes de cuentas entre personajes que se destruyen a sí mismos y recíprocamente. Si bien es cierto que consigue recrear ese mundo íntimo, tan propio de los principales autores que influyen en O'Neill (Ibsen, Strindberg o Chéjov) y que es capaz de recrear la gran tragedia de lo anodino del vivir cotidiano, esa suerte de arqueología teatral a ratos transmite la impresión de desfase y no termina de encajar en el canon escénico contemporáneo.

El drama, que reproduce sin subterfugios las relaciones en la propia familia del autor (los progenitores católicos de origen irlandés, el padre un famoso actor norteamericano, la madre adicta a la morfina, el hermano mayor de vida poco edificante o el mismo autor caracterizado como un



joven tímido, retraído, aquejado de tuberculosis y con problemas de alcoholismo) rezuma verbosidad y preocupación por expresar, siendo muy alto el grado de autobiografismo y la necesidad de autojustificación y autocomprensión, convirtiendo el sufrimiento íntimo en literatura; búsqueda de la belleza que presume en este “testamento póstumo” el poder terapéutico de la escritura que conllevaría el exorcismo de los fantasmas personales y familiares y la consecución de la catarsis.



Otro clásico de la literatura norteamericana, *El zoo de cristal*, la primera obra de envergadura de Tennessee Williams, también es obra de recuerdos personales e intento de contar una verdad en forma de ilusión. En ella su autor se enfrenta al recuerdo de la figura del padre ausente, los delirios de grandeza de la neurótica, obsesiva y castrante madre sureña y la imagen de la frágil hermana cuya querida memoria lo atormenta. Constituye un mordaz retrato de la desintegración de la familia que manifiesta la frustración, la impotencia y el sentimiento de culpa evidenciando la diferencia entre lo

que se quiere y lo que se puede (como en el mejor Ibsen) y subrayando el pancismo de unos personajes derrotados por la vida que tienden a refugiarse en el pasado o en el futuro (como en el mejor Chéjov).

Metáfora de la decadencia moral del Viejo Sur que ahonda en la miseria de la vida cotidiana al tiempo que reclama la necesidad de soñar y fabular, el drama transmite una sensación de realidad que rehúye el teatro realista de carácter social, situándose entre el psicologismo de O'Neill y el teatro social de Arthur Miller. Pero al montaje de Secuencia Tres le falta delicadeza y naturalidad y le sobra, por incómodo, cierto esquematismo paródico, todo lo cual redundando en el desinterés que provoca. Ni los esfuerzos de Silvia Marsó en el papel de Amanda ni la adaptación del texto llevada a cabo por Eduardo Galán ni la escenografía del recientemente desaparecido Andrea D'Odorico captan nuestra atención ni nos satisfacen.



Todo lo contrario cabe decir de *Kathie y el hipopótamo*, un espectáculo de Pentación que lo tiene todo a su favor: el texto del Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa, la extraordinaria interpretación

y la voz cantada de Ana Belén, amén del excelente trabajo del resto del elenco (Ernesto Arias, Jorge Basanta, Eva Rufo y el músico David San José al piano) y la inteligente dirección de Magüi Mira, que sabe sacar el máximo partido de todos y cada uno de los elementos creando un espacio visual y sonoro de gran elegancia y calidad en el que los actores llevan a cabo su representación ceremonial, pasando cada uno de ellos por diferentes papeles y sin abandonar jamás la escena.

La necesidad de soñar y de fabular nos lleva en este caso a configurar un texto metaliterario que reflexiona sobre el origen de los relatos y su constitución, como puede observarse en las transformaciones que sufre la historia desde lo que la mujer rica dicta hasta lo que su amanuense, el profesor universitario, escribe. Y, a su vez, la nueva forma de interacción verbal entre los personajes, esos típicos diálogos telescópicos del autor, implica un cambio de teatralidad más allá del diálogo tradicional, el icónico de Chéjov, el histórico de Ibsen o el absurdo de Beckett. El dialogismo afecta a la obra en su totalidad: las relaciones entre la vida y la ficción -ya en forma de memoria recuperada, ya proyección de los deseos, pero en cualquier caso alquimia que fascina al escritor- conducen a una técnica narrativa de “vasos comunicantes” o “fundidos” que permiten en una misma unidad narrativa la concurrencia de situaciones de tiempos y espacios diferentes, enriqueciéndose mutuamente las unas a las otras y constituyendo la verdadera trama, dotándola de agilidad. Al adecuado uso de los tiempos verbales, las referencias extralingüísticas y los deícticos, se suman los cuidados matices del tono, el gesto, el ritmo y la actitud de los actores logrando un trabajo sensible, pulcro y eficaz que permite que el espectador no se pierda, a pesar de la complejidad trazada para mantener el interés.

En *Olivia y Eugenio*, nueva colaboración entre el prestigioso director de escena José Carlos Plaza y la insigne actriz de voz clara y vibrante Concha Velasco, se cuestiona qué cosa sea la presumible normalidad de los hombres en este mundo oscurecido por la mezquindad y la codicia y que desprecia y aplasta a los que considera débiles o no terminan de encajar en los valores dominantes. Se trata de una obra bienintencionada de Herbert Morote que pone el acento en las pequeñas grandes cosas, haciendo visible el lado bueno de la realidad. ¿Apostará la madre, la entrañable Concha Velasco, por la alegría



del vivir y la humana necesidad de proyectar hacia el futuro, por sí misma y por su querido hijo, el feliz síndrome de Down interpretado en esta ocasión por Hugo Aritmendiz? El público, finalmente, saldrá reforzado en sus planteamientos y en su amor por Concha, que ofrece lo que se esperaba.



Algo parecido ocurre con *Caminando con Antonio Machado* (“*De Los días azules a El sol de la infancia*”) con dramaturgia, dirección e interpretación del prestigioso José Sacristán acompañado al violonchelo por Aurora Martínez Piqué, delicada intérprete cuya ecléctica selección musical logra establecer un verdadero diálogo con la selección de poemas planteada como un viaje de vuelta a la infancia del poeta. Los ecos posrománticos y modernistas; los límites de la pretensión de buscar la verdad, de conocerse a sí mismo, de ser sincero; el profundo anhelo de pervivencia tras la muerte; la poesía en su más amplio sentido: cúmulo de imágenes que desbordan lo visual y lo intelectual; expresión emocionada de fraternidad. La voz de Sacristán es tan profunda como la mirada de Machado.

El dramaturgo cordobés Juan Carlos Rubio, Premio Andaluz de la Crítica 2014, recupera la obra que escribió en 2006 y con la que consiguió el Premio Fatex Raúl Moreno y la Mención Especial del Premio Lope de Vega y la vuelve a dirigir él mismo esta vez en colaboración con la compañía granadina Histrión Teatro creando un montaje en consonancia con el texto de partida, sencillo pero de limpia factura, que sabe escarbar en los problemas de convivencia entre vecinos del norte y del

sur, la sinrazón de la xenofobia, las crudas relaciones de poder y dominación que se establecen entre todo tipo de personas, especialmente en el mundo de la pareja, y la inevitable soledad desgarradora a la que está sometido el género humano. En *Arizona*, la socia fundadora de la compañía, Gema Matarranz, demuestra una vez más sus dotes de actriz capaz de amoldarse a todo tipo de personajes y caracteres sin perder credibilidad ni capacidad de comunicar con el espectador, cualidad empática que es aprovechada por el montaje para hacerla encarnar a la esposa ingenua y sometida por amor a un marido radical y



dominante, interpretado con solvencia por David García-Intriago.

Por último, nos gustaría destacar la nueva producción de Teatro del Gato, compañía malagueña que decide apostar por la histórica *A puerta cerrada*, pieza mostrativa y demostrativa en la que Jean-Paul Sartre dejó constancia de cómo entendía las relaciones humanas allá por 1944. Como es sabido, cada uno de los tres personajes de la obra (el cobarde traidor, interpretado por Antonio Salazar, la lesbiana parricida, a la que da vida María Bravo, y la adúltera infanticida -Rocío Rubio-) es un verdugo para los otros quienes, a su vez, son su infierno. El montaje mantiene el acento en ese modo de vivir al que se ve condenada nuestra existencia cuando los demás no nos dejan ser nosotros mismos, esa mutua e inexorable presencia del otro que subraya la desconfianza y la radical soledad a la que estamos sometidos, la frustración y el fracaso. Utiliza lo que su director, Rafael Torán, denomina “método impositivo”, según el cual tres elementos (espacio, objeto y sonido) se superponen encontrando en la interpretación de los actores su congruencia: la escalera aislada que sustituye los tres sillones del texto de partida añade un plano de verticalidad en la representación y un plus de incomodidad que, junto a la música del mozo-dj (Raúl Zajdner), enriquecen el trabajo y su poder de sugerencia.

