

¿A qué mirar en una pieza de danza?

Profesor
Lester Tome

Este diagrama incluye algunos de los elementos formales que conforman una pieza danzaria. El análisis de cómo estos elementos se relacionan entre sí o cómo apoyan la intención tras la obra, puede ayudar al crítico en su análisis formal de la pieza. La lista no es definitiva y puede ser expandida (o reducida) de acuerdo a cada situación específica.



La coreografía es frecuentemente el foco de atención en el análisis formal de una obra, pero hay múltiples maneras de acercarse a la coreografía.

Por ejemplo:

· Ámbitos coreográficos:

Gestualidad: uso del gesto con una intención comunicativa

Narración: el baile relata un argumento

Plástica: énfasis en la composición plástica

Musicalidad: el movimiento es tratado como material musical

Vocabulario / código / estilo: comentario en referencia a un acervo técnico o estilístico.

· Estructura:

Forma predefinida: la coreografía posee una forma dada, que no cambia.

Improvisación: la coreografía cada vez que se interpreta es diferente.

· Elementos formales:

Espacio: recorridos, niveles, dirección, orientación, ubicación

Ritmo: tempo, contrapunto, acentos, secuencias rítmicas, metros adicionales (vals, minuet, marcha, etc) ritmos corporales (respiratorio, cardíaco, locomotor), etc.

Energía / cualidad: fuente de iniciación del movimiento, diferentes sensaciones, ejemplo: pesado/ligero.

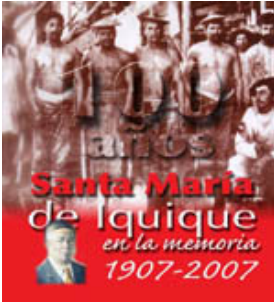
Musicalidad / fraseo: legato / stacatto, suspensión, rubbato, etc.

Diseño de líneas: quebradas, curvas, rectas, espirales, horizontales, verticales, inclinadas, etc.

Principios de ciertas técnicas y estéticas: contracción/relajación, espiral, caída / recuperación, movimientos disociados, etc.

“ Cantata Santa Maria de Iquique ”

Puesta en escena de un ballet con identidad



La Cantata de Luís Advis:

Cuando mencionamos la palabra folclore inmediatamente aparecen una serie de imágenes que han sido establecidas por los distintos gobiernos de turno en nuestro imaginario nacional, pero que pocas veces corresponden a la realidad originaria de nuestro territorio, no obstante en Chile ha existido una preocupación histórica por el rescate y la conservación del patrimonio cultural, en un plan de construcción de identidad que se ha desarrollado en el tiempo desde la creación del Departamento de Investigaciones Folclóricas de la Universidad de Chile, en 1943. Sin duda fue en la década de los años cincuenta donde personajes como Margot Loyola y Violeta Parra, demostraron la importancia de este rescate, al investigar y popularizar los distintos sonidos de nuestro territorio, lo que enriqueció la visión cultural de nuestro país, al que se sumó un fuerte sentimiento americanista que se extendía por toda Latinoamérica bajo la poesía de Pablo Neruda.

A finales de los años sesenta se puede advertir en la música un nuevo proceso de creación donde los sonidos foráneos, que se habían posicionado en la obras nacionales, son transformados bajo la integración de sonidos locales, generándose un proceso de asimilación cultural donde la musicalidad occidental, su estructura, composición e incluso su sonoridad, se pone al servicio de una identidad musical, incluyéndose sonidos locales a las fórmulas de composición extranjeras. Luís Advis sin duda marcó un importante referente en la historia de la música nacional con la creación de la “Cantata Santa María de Iquique”, obra que rescata la vivencia de uno de los capítulos más trágicos de la historia obrera, posesionándose como uno de los referentes musicales más simbólicos de la lucha popular de aquellos años. No obstante es fundamental recalcar su importancia musical como producto nacional ya que integra en su esencia la búsqueda de sonidos que contienen una identificación local, convirtiéndose en la obra cumbre de la Nueva Canción Chilena. Sin duda la interpretación del Grupo Quilapayún, enriqueció la puesta en escena de esta composición, dicho grupo también había iniciado la integración de una identidad musical a partir del uso de instrumentos propios de las zonas andinas ejecutando una verdadera orquesta sinfónica bajo fórmulas latinoamericanas.

La Cantata fue compuesta en 1969, luego de que Advis descubriera “la reseña histórica de Tarapacá”, documento que devela parte importante de los testimonios y vivencias del suceso. La matanza obrera apareció ante él como parte importante de la memoria social de nuestro país. En un plano musical La cantata mantiene las antiguas estructuras de las cantatas populares eliminando el prisma religioso e integrando la musicalidad popular

En julio de 1970 se hace oficial su estreno tras un importante trabajo de colaboración entre Advis y Eduardo Carrasco, director de Quilapayún. Con el tiempo surge la idea de hacer una puesta en escena donde la música pueda ser trabajada desde la danza, proponiéndose la creación de un ballet. Los primeros candidatos para llevar a cabo dicho desafío fueron Rodolfo Reyes, mexicano destacado por la dirección de ballet Folclóricos en Latinoamérica quien se encontraba en ese momento a cargo del Ballet Folclórico Nacional (BAFONA) y Patricio Bunster director del Ballet Nacional (BANACH), Luis Advis había autorizado a ambos para llevar a cabo la elaboración del ballet de la “Cantata”. A pesar de las ideas y los esfuerzos creativos, ninguno de ellos pudo llevar a cabo la misión encomendada, el trabajo musical funcionaba, de alguna forma, como una especie de ópera la que a su vez no podía tener una línea de movimiento clásica sino más bien latinoamericana y particularmente folclórica.

Los ballets folclóricos se habían iniciado como un género escénico en nuestro país, tras las influencias de los espectáculos soviéticos, que habían puesto en escena la destreza de las danzas locales llevadas a formulas escénicas espectaculares, con grandes cantidades de bailarines en escena, género donde destacaba por ejemplo el Ballet Berioska, que visitó Chile a finales de los años 50. En Latinoamérica este género de espectáculos logró tener gran fama gracias al trabajo de la mexicana Amalia Hernández quien otorgó una visión estilizada y espectacular a la ejecución de las danzas folclóricas mexicanas, logrando una fama internacional la que a su vez motivó la creación de conjuntos en el resto del continente.

En Chile sus orígenes se remontan hacia 1955 con la creación del grupo folclórico Cuncumen, cuyo objetivo principal era la recopilación de la música y las danzas tradicionales, en el participaron importantes exponentes de la música nacional como Rolando Alarcón y Víctor Jara. Dentro de este contexto es fundamental decir que la preocupación por rescatar danzas locales extrañamente no provino desde las personalidades o las escuelas de danza de la época, sino del Instituto de Educación Física de la Universidad de Chile, pero particularmente su desarrollo se debe a Mario Baeza, músico y director del coro de la Universidad por más de 10 años, quien al interior del instituto impulsó la enseñanza de las danzas tradicionales en conjunto con el trabajo de recopilación de Gabriela Pizarro, investigadora e intérprete destacada de nuestro folclore.

Ambos incentivaron el trabajo de las danzas tradicionales, inspirando a una generación de alumnos que vieron en las danzas folclóricas su pasión, nos referimos a Carlos Lobos y Ricardo Palma, quienes en 1962 llegaron a crear su primer conjunto Loncurahue. Con el tiempo los intereses de ambos los llevan a la separación, hecho que genero la creación de dos nuevos conjuntos; Aucaman, liderado por Lobos y Pucara, dirigido por Palma.

El primero con el tiempo pasó a convertirse en un conjunto subvencionado por el Estado, al pasar a ser el conjunto estable del Ministerio de Educación, cambiando con el tiempo su nombre a BAFONA. Por su parte el Ballet Pucara paso a ser parte como elenco estable del Teatro Municipal.

En el momento en que Advis plantea la posibilidad de llevar a la danza la cantata, existen en la escena una gran cantidad de grupos de ballet folclóricos, luego de su fallida experiencia con Reyes y Bunster surge una nueva propuesta por parte de Marcelo Sepúlveda integrante del Ballet Pucara, fue en ese momento cuando por fin se concretó el esperado evento escénico la creación del Ballet de la Cantata Santa María.

Ricardo Palma: folclore con contenido

Ricardo Palma, estudió Educación Física en la Universidad de Chile, fue en ese lugar donde conoció a Mario Baeza, quien le inspiró la importancia del estudio y recopilación de las danzas tradicionales chilenas. Con el tiempo un hecho fortuito lo llevó a conocer a Ernst Uthoff; el Ballet Nacional montaba por esos años "La leyenda de José" y alumnos del Instituto de Educación física fueron requeridos para interpretar a un gran número de latigadores que aparecían en escena, Palma fue uno de ellos, siendo dirigido por Uthoff.

Ernst Uthoff, fundador y director de la Escuela, había sido ex integrante del Ballet de Kurt Jooss, quien revolucionó la escena Alemana, con la incorporación de la gestualidad en la danza, traspasando fronteras con su obra La Mesa Verde. Chile, gracias a la presencia de Uthoff integró la línea técnica de la danza expresiva alemana de Jooss, otorgando un espacio profesional para la danza moderna en nuestro país, su estética se inspiraba en las ideas expresionistas alemanas, estableciendo una conexión directa con el uso del gesto, en pos de la emoción. El ballet moderno de Jooss se caracterizó entonces por integrar a las líneas técnicas de la danza clásica la expresión, y la incorporación de ideas y mensajes dentro de la obra, convirtiéndose en obras con contenido que además poseían un alto nivel de espectacularidad y sentido de la composición espacial, principios que Uthoff supo traspasar a sus discípulos.

La participación de Palma en el Ballet Nacional, le permitió no sólo superarse como bailarín, sino que conocer y comprender las ideas de la danza moderna de Uthoff, comenzó entonces a descubrir la importancia de la expresión, del uso del gesto y sobretodo de la composición coreográfica, volviéndose conciente además del sentido del contenido dentro de la obra, algo que no se había integrado hasta ahora en la danza folclórica, ya que sólo se había encargado de la reconstrucción y mantención de los movimientos y en un menor grado la intención por volver a este género un espectáculo.

En 1953, Ernst Uthoff había sorprendido al público nacional con una de sus creaciones más importantes; Carmina Burana. Inspirado en el rescate musical hecho por Carl Orff de música medieval alemana, logró hacer una puesta en escena moderna, donde el coro interpretaba a modo de guión la historia que se representaba, estableciendo la idea de un Ballet Oratorio, donde los protagonistas y principales actores eran los bailarines. Ricardo Palma al igual que muchos otros que pertenecían a su generación fue testigo de este evento histórico, entendiendo mediante esta experiencia la importancia que podía llegar a tomar el bailarín como parte fundamental de la obra, reconociendo la importancia del mensaje y de las emociones.

En los inicios de los años sesenta Ricardo Palma ya contaba con una trayectoria importante como intérprete y director folclórico, su separación con Carlos Lobos, con quien había iniciado sus primeras obras, dio inicio a nuevas inquietudes. Palma buscó crear en ese entonces un ballet folclórico con contenido, no solo quería remitirse al estudio, recopilación y puesta en escena del folclore tradicional, sino que además existió en él la necesidad de poder decir algo en sus obras, entregar un mensaje, ideas que sin duda habían sido inspiradas en los modelos de la danza moderna, a lo que se sumaba la necesidad impostergable de participar mediante el arte en los procesos sociales y políticos de aquellos años que remitían a la importancia de la unidad popular.

Todas estas influencias lo llevaron a crear un nuevo género danzario, un "ballet de folclore moderno". La prueba principal de esta nueva forma de entender el folclore se observa en su obra El Desafío creada en 1963, la que retrataba desde la puesta en escena de danzas tradicionales, específicamente de la cueca, las diferencias sociales y la lucha entre el poder del opresor latifundista y el oprimido campesino. Ocho años después sus sueños de crear un folclore con un mensaje social y político se vieron fortalecidos cuando finalmente Luis Advis accede dar la posibilidad al Ballet Pucara para realizar el Ballet de la Cantata. Su marcado amor social y su visión política se vieron representados en la obra de Advis, sin duda la Cantata se levantaba frente a Palma como un discurso de reivindicación, de justicia y libertad, ideales que pudo manifestar mediante su danza, estrenando el ballet en 1971.

La estructura de composición de esta obra recuerda de alguna forma el vínculo que hace Palma con Uthoff al presentar su propio Ballet Oratorio. Al igual que Carmina Burana, el Ballet de la cantata utiliza al bailarín como el principal encargado de la acción dramática la que a su vez va siendo narrada por la letra musical, el ejemplo más concreto que se puede establecer como una imagen de esta idea es la interpretación de la canción "Vamos Mujer", donde se presenta en escena la historia danzada de esta mujer obrera que es convocada por su pareja para bajar a la ciudad de Iquique a participar de la huelga. La bailarina narra corporalmente la historia, recordando la línea más expresiva del ballet de Jooss, sin embargo esto no debe ser entendido como una copia de los estilos alemanes, sino por el contrario debe destacarse como un fenómeno de integración de los modelos extranjeros que habían dado forma a nuestra danza nacional, los que además mediante esta obra pasaron a formar parte de nuestro folclore, gracias a la visión coreográfica de Palma. Fue la primera vez que se usaban en escena grandes cantidades de bailarines coreografiados en grupos, algo propio de los elementos escénicos del ballet folclórico, además del uso de movimientos propios de las danzas tradicionales los que se vieron enriquecidos con el uso de la gestualidad y la emoción, lo que nunca había sido utilizado antes en la escena nacional por los grupos de folclore.

Hoy a 100 años de la tragedia histórica: La matanza de más de mil personas en la Escuela Santa María de Iquique; y a 36 años del estreno de la puesta en escena del ballet se debe rescatar no solo su importancia como obra histórica, sino su valor como fenómeno nacional, ya que este ballet se presenta como una de las primeras manifestaciones concretas, desde el folclore, por establecer un ballet con identidad. Palma realiza al interior de este ballet un proceso de asimilación cultural integrando la visión modernista de la danza expresiva alemana con los movimientos del folclore andino, fusionando bajo fórmulas foráneas, específicamente bajo la estructura del ballet, los movimientos de la danza locales, otorgando además un importante mensaje político y social que se establece como parte de la realidad de la época, construyéndose como un discurso danzado de identidad nacional. Este ballet es un espejo social de nuestra historia, una obra patrimonial que señala el trabajo de un artista nacional que logró poner en escena un ballet folclórico con contenido, convirtiéndose en un importante referente para el folclore chileno.

María José Cifuentes

Historiadora, Docente Escuela de Danza U. Mayor

Danza Tribal: las Huellas del Lejano Oriente en Chile

Natalia_Adhara

En las últimas décadas se ha desarrollado un estilo de danza llamado tribal. Deriva de la danza del vientre que todos conocemos, pero privilegia la improvisación grupal y diversidad de estilos. Este tipo de danza se ha popularizado en sectores vanguardistas y últimamente en Chile se puede asistir a eventos de danza tribal o danzas étnicas, en los que se rescatan fragmentos de la identidad cultural de distintas zonas del mundo.

La danza tribal es un estilo de danza del vientre que se desarrolla en California, Estados Unidos, a partir de los años 60. Se inspira en las danzas étnicas del Medio Oriente, África y el Mediterráneo, fusionando los movimientos, estilo y vestuario para crear lo que conocemos como "danza del vientre tribal". La percusión marca el ritmo de esta música y la vestimenta es de carácter heterogéneo al alejarse del vestuario tradicional de la danza del vientre y usar adornos que remiten al estilo típico de distintas etnias.

Gretel Belimova, bailarina tribal, empezó a bailar a los 23 años, cuando decidió comenzar a estudiar danza árabe. Las clases que tomó le gustaron tanto que se volcó de lleno en la danza a partir de ese momento. Hace un par de años comenzó a desarrollar el tribal, mezclando pasos árabes con la expresión de los ojos de la danza hindú y danza bhalinesa en las manos. Actualmente se encuentra dictando un taller para quienes estén interesadas en sumergirse en el mundo de la danza tribal, en el centro cultural Juan Manuel Rojas, ubicado en las Palmeras 3415 (Ñuñoa) los Jueves de 7 a 8:30pm.

La danza tribal se baila en grupos donde las integrantes deben coordinar los movimientos entre sí y dar paso a la improvisación: forman "una tribu". El baile siempre está enfocado en la improvisación grupal y si se hace un solo las demás hacen de coro. Existe una rama conocida como Fusión de Danza del Vientre Tribal la cual difiere del estilo tribal americano en que en se hace coreografía y se improvisa, agrega más estilos y se abre a más posibilidades que el estilo tribal americano y también se puede bailar con un grupo o como solista. La música se puede mezclar con la electrónica.

La música que acompaña al estilo tribal se basa en el uso de percusiones ejecutadas, en lo posible en vivo, con instrumentos orgánicos y con ritmos como masmoudi, falahi y saidi.

La danza tribal puede ser desarrollada con el uso de elementos como crótalos, velos y espadas. Los crótalos además funcionan como acompañamiento musical. Algunas bailarinas que realizan fusión tribal utilizan otros elementos más novedosos y menos clásicos, como la tribu Amanrra con el uso de cuerdas.

De acuerdo a Gretel: "Si yo digo que hago danza tribal significa que son sólo algunos pasos que se seleccionan de la danza árabe que se estilizan, tienen algún parentesco con la danza hindú y eso es netamente tribal. Pero como le agregamos ciertas cosas un poco más expresivas, como cuerdas y otras cosas, le agregamos la palabra fusión."

Las pioneras

En Chile una de las pioneras en danza tribal es Victoria Vázquez, quien junto a Maxine Astorga, comenzaron a investigar el tribal, creando la tribu Banjara. Utiliza joyería mapuche en el vestuario y así fusiona parte del folclore chileno para darle una identidad original a su tribu. Sumbat, la tribu liderada por Paola Jara, en cambio, utiliza como base la danza ghawazee (gitanas del Nilo, que

vivieron en Egipto) cuyo vestuario es más colorido y llamativo, si bien los pasos de base son los mismos le confieren una identidad totalmente diferente a la que observamos en estilo más sobrio y estilizado de Banjara.

Paola explica que "el tribal que yo hago no es muy estético, no es lindo. Cuando bailas ghawazee no eres sexy ni refinada. Más bien todo lo contrario. Entonces no era fácil encontrar gente que estuviera dispuesta a esto. Y estas amigas mías empezaron a experimentar conmigo. Ellas están casi desde el origen, desde que yo empecé a trabajar precisamente este tema, que lo empecé a investigar, ellas me acompañaron en el proceso." Es así como a partir de una forma casi espontánea, a través de los vínculos personales que Paola genera con sus alumnas, se vio en medio de un grupo al cual sólo le faltaba un nombre para ser formalmente presentado como una tribu, pues trabajaban y bailaban juntas y desarrollaban el estilo ghawazee en sus danzas.

Victoria llega al tribal tras investigar junto a Maxine sobre las danzas tribales que Caroleena Nericcio con su compañía Fatchance estaban desarrollando en Estados Unidos. Tras leer e investigar mucho sobre el origen de las danzas orientales comenzó a desarrollar el concepto de Banjara: "Empezamos a entender cuál era el concepto del tribal, cómo se manejaba, cómo era, en qué se basaba, la teoría, la técnica, todo. En base a eso empezamos a desarrollarlo las dos solas porque aquí nadie más lo hacía, y empezamos con esto de los códigos, a agregar nuestras propias llamadas, con el tiempo nos dimos cuenta que el tribal más difícil es hacerlo en parejas, es súper avanzado porque hay que estar muy sincronizada y tener algo muy importante que es un código, no es coreografía". Fue así como más mujeres comienzan a integrar la tribu Banjara y destacan por ser la primera compañía de danza tribal en Chile.

Paola llega a la danza tribal a través de su propia búsqueda, en el intento de ir más allá de lo que todos conocemos como la danza del vientre, a la cual ella prefiere referirse como danza oriental. "Creo que llego al tribal de la misma manera que las mujeres que lo inventaron, que tiene que ver con buscar y llegar a lo que de verdad te identifica. Creo que no es casual que el tribal haya nacido en Estados Unidos, porque en la versión que llegó de la danza oriental a ese país era muy hollywoodizada, era precisamente toda esta cosa de la odalisca y ésa fue la única forma en que se mostró durante mucho tiempo", enfatiza y agrega que "por eso a mí me interesa que en ese medio algunas mujeres estadounidenses se hayan atrevido a rebelarse frente a esto, y a ir un poco para atrás y buscar otras cosas que se podían hacer en ese contexto, que fue una forma de respetar la cultura pero además fusionarla".

La tribu Amanrra, integrada por Gretel Belimova y Rocío Gonzalez, hace Danza Tribal Fusión. Parten de una base árabe a la cual integran pasos tribales y le agregan otras corrientes. "Al poner la palabra fusión quiere decir que fusionamos otros estilos. Entonces agregamos danza hindú o flamenco y trabajando mucho con la parte expresiva", explica Gretel. "Por ejemplo, ahora estamos trabajando en una presentación con elementos. La entrada es con crótalos, el segundo baile es con cuerdas, el tercer baile es un solo y el cuarto es una danza acompañada de música electrónica hindú. Así -añade- hacemos de la danza algo más variado".

Críticas

Pero no todos los enfoques realizados a la danza tribal son positivos. También se le han hecho varias críticas centradas que intenta dar una sensación de "autenticidad" que a la larga resultaría tan artificial como el estilo que impera en Estados Unidos: refinado, sexy, coreografiado. De acuerdo a estas críticas el tribal intentaría recomponer un momento pasado, ideal, y crear una

danza nueva que intente expresar ciertos valores morales partiendo de elementos de las danzas de Oriente Medio, y sin embargo guarda poco parecido con una danza folclórica verdadera.

Sin embargo, para Paola la danza tribal es una forma de expresar identidad, y busca alejarse de los cánones tribales desarrollados en Estados Unidos, para diferenciar su identidad de la de las bailarinas estadounidenses. En ese aspecto sí ve una evolución destacable en el tribal: "Yo soy chilena, soy latinoamericana y creo que la danza es multicultural y la danza del vientre lo es más aún porque está en África. Entonces me parece que también es nuestro deber y nuestro derecho de tomar lo que tenemos y recogimos de la esencia de la danza oriental, como mujeres contemporáneas y occidentales, ir más allá. Y creo que el tribal es eso. Es rescatar esa esencia y sumar los propios elementos de identidad que yo tengo como mujer latinoamericana y contemporánea del siglo XXI."

Sobre su propio desarrollo del tribal mediante su tribu Sumbat Paola explica que "tiene que ver con una tribu muy antigua, ghawazee, y rescatar una cultura que está tapada hasta hoy en Egipto y que también es tribal. Si Jamila Selimpour o la Caroleena Nericcio vieran bailar a mi tribu dirían que no es tribal. Porque el tribal ahora tiene códigos muy estrictos. Yo creo que eso no puede ser. El tribal como estilo es una fantasía, una fusión, o sea el tribal no se cuelga de una cultura específica, está muy mezclado, y eso es lo que hace posible que cada tribu tenga su identidad porque se orientan más hacia un lado que a otro. Entonces yo creo que es una contradicción que el tribal se plantee como un estilo tan estructurado y estoy luchando por demostrar eso."

Difusión

Para generar mayor información Paola funda y dirige la revista chilena de danza árabe Awalim, como medio de contacto entre profesoras y alumnas y para difundir el amplio material que ha llegado a juntar durante años de investigación sobre la cultura oriental.

"Desde que llegan mis alumnas a la primera clase yo entrego un material teórico con bibliografía. Ellas por lo menos una vez tienen que exponer algún tema. Además empecé a hacer talleres, a los que va gente que no toma clases regularmente conmigo. Entonces me di cuenta que había mucha carencia de información. Creo que uno no puede monopolizar la información, porque boicotaría la danza impidiendo que crezca. Por eso me pareció que había que democratizar la información y entregarla", dice Paola.

Las intenciones de Paola al crear la revista son definidas por ella misma de la siguiente manera: "Por un lado mi interés es difundir esta danza e instalarla como una disciplina profesional y eso es hacia gente que no la practica, que no está en este medio. Por otro lado es llenar este vacío de carencia de información hacia la gente que la practica. Ése fue el interés principal".

Además, Paola tiene un interés gremial. "Me parece que la danza oriental en Chile podría estar mucho mejor instalada porque están los recursos, lo que falta es unidad, que la gente se organice. Un medio como Awalim también permite eso. Es un espacio de encuentro para profesoras, donde todas tienen el mismo derecho a estar, conocerse y respetarse. Hay que trabajar en pos de la organización. Además, yo soy bailarina. O sea, no soy una periodista que esté haciendo un negocio con esto, yo soy del medio", explica.

La conclusión parece ser que independiente de las críticas, la pasión y la energía que las bailarinas ponen en la danza tribal, y el entusiasmo con el que intentan llevarla a cabo y difundirla les asegura un buen futuro, ya que está creciendo, han surgido nuevas tribus y el estilo se está dando a conocer. Según Gretel si bien el tribal no está siendo muy conocido sí ha notado lo llamativo que resulta para las personas: "A la gente a la que le he dado la propuesta le interesa. Entra mucho por la vista, por la vestimenta de las bailarinas, es muy llamativo. Pero sí me he dado cuenta que hay

un terreno donde no hay cabida para la danza tribal, como eventos más masivos. Entonces hay que focalizar bien hacia dónde va, y que tipo de danza va hacia distintas personas".

Paola piensa que nos encontramos bien encaminados en el desarrollo de la danza tribal en Chile. "Creo que vamos bien porque ya hay algo que nació. Me parece que lo que estamos haciendo con Victoria (Vázquez), es el inicio de algo muy grande. Para mí las cosas nacen cuando pasa esto. Nuestra primera muestra y otra que hicimos antes en el Parque Bustamante hablan de que vamos a seguir adelante. De hecho, este año, ya he encontrado dos tribus más. Estoy muy contenta de haberlas encontrado porque creo que esto no es fácil. "

También explica las dificultades de trabajar la danza tribal ya que ésta implica estar pendiente del grupo: "No es plantarte adelante, hacer una coreografía, que todas bailen distinto y decirles a las bailarinas que ensayen solas en sus casas. No, acá yo necesito siempre del grupo. Y eso es un desgaste muy grande porque además está otro elemento que es la improvisación. Que es en lo que se basa el tribal. Y eso lo hace aún más difícil porque es como reinventar todo. La danza occidental en general ha sido en base a los tiempos, la coreografía y las la racionalidad. Esto es trabajar la intuición, entonces es un trabajo constante contra la racionalidad, un trabajo muy largo."

Para finalizar, Paola hace una crítica de quienes trabajan el tribal copiando formas ya desarrolladas por bailarinas estadounidenses como la famosa Rachel Brice. "Ella hace tribal pero no es todo el tribal. Es una forma. Y en ese desarrollo que es una fusión, hay elementos de identidad de las mujeres estadounidenses. Nosotras indispensablemente tenemos que desarrollar nuestra propia versión. No hay que copiar fórmulas porque eso no hace que la danza crezca. Cuando digo que creo que vamos bien encaminadas es porque cada una está desarrollando su propia historia."

Breakdance: Expresión Corporal del Hip-Hop

Por Nicolás Fierro

domingo, 29 abril, 2007

I. Resumen: En este documento, se presenta una breve reseña histórica, a lo que se suman aspectos técnicos y relacionados con la Expresión Corporal. Finalmente, se mencionan algunos alcances que puede tener la adaptación de esta actividad como herramienta terapéutica, y su correlación con el concepto de ocupación humana en general.

El hip hop no es un género musical, sino un movimiento artístico que involucra cuatro elementos esenciales: DJing, arte de tocar las tornamesas como instrumento musical; MCing, rapear; Graffiti, forma de arte que consiste en pintar en lugares públicos y privados; y Breaking, baile acrobático asociado al hip hop. Cada uno de estos elementos posee un modo de expresión diverso, ya sea en lo musical, en lo lírico, lo plástico y lo corpóreo. A esta unidad artística, relacionada con la cultura urbana, la llamamos hip hop. Este movimiento cultural surge en Nueva York a principios de los años setenta, con influencia de los movimientos de reivindicación afroamericana en Estados Unidos y la música negra como el soul, el rhythm and blues y el funk. Sin embargo, es necesario considerar la historia de cada componente por separado, pues los orígenes de cada expresión son distintos aunque muy afines entre sí. Para efectos de este documento, referiré los aspectos más significativos del breakdance; su historia, sus pasos y antecedentes generales al respecto.

II. Historia del Breakdance

El breakdance tiene un inicio difuso, por lo que se hace difícil establecer un hito exacto. Según cuenta la historia, el breaking surgió en 1969 como un baile para el tema "Get On The Good Foot", en una presentación del legendario James Brown emitida por televisión. Tras este acontecimiento, se comenzó a difundir entre jóvenes afroamericanos este particular estilo de baile, aunque mucho más rudimentario de lo que se conoce hoy. Además, con influencia de las series futuristas que transmitía la televisión en esos años, se agregaron nuevos elementos técnicos al break. De esta manera, a inicios de los años setenta surgieron dos manifestaciones distintas – que más tarde se complementarían-, en Los Angeles y Nueva York. En California, el baile estuvo mucho más relacionado a imitar los movimientos robóticos, elementos del tap y de la pantomima francesa, y más tarde se le llamó popping. En la costa este, en cambio, la característica fue la reproducción de movimientos energéticos y de elementos provenientes de las artes marciales como el kung fu.

Influídos por las películas de artes marciales y las constantes disputas en el Bronx, emerge en Nueva York el uprock, que consistía en un modo de enfrentamiento entre pandillas rivales. Siguiendo la tradición africana, las pandillas se agrupaban en corro con un solista al centro que ejecutaba movimientos desafiantes y peligrosos. Más tarde, durante las batallas de DJs en Nueva York, los bailarines acompañaban la música haciendo todo tipo de piruetas y pasos.

Posteriormente, Kool DJ Herc –el primer DJ de la historia del hip hop- utilizaría los términos b-boys y b-girls para referirse a los chicos y chicas que bailaban en sus actuaciones. Ya a finales de los setenta, el breakdance comenzó a estructurarse, recibiendo influencia del popping y el uprock. Se formaron las primeras agrupaciones de breakdance con cultores tan notables como Frosty Freeze

y Crazy Legs, que incluso llegan a participar en algunas películas. En 1983, con la aparición de la película Wild Style, se difundió el breakin' mundialmente, mostrando aquel baile a aquellos que no lo conocían.

En Chile, la historia se remonta a 1984, cuando aparecieron algunas cintas cinematográficas de gran importancia como Beat Street y Breakdance, películas que presentaron el hip hop a muchos jóvenes en nuestro país. Comenzó a oírse rap en las radios y los jóvenes, interesados en el breakin', comenzaron a practicar los movimientos vistos en pantalla, intercambiar cintas y experiencia. Para 1986, se reúnen en la calle Bombero Ossa, donde exhiben lo aprendido e intercambian material relacionado. El break los ayudaba a salir de sus poblaciones y conseguir algo de dinero. Ese mismo año, un artículo publicado en la prensa constituye el primer impulso para el desarrollo de esta tendencia en el país, que luego se funde con las otras formas artísticas que componen el hip hop.

III. Técnica del Breakdance

El breakdance es el baile del hip hop. Está constituido por diversos movimientos de complejidad variable y elementos sociales evidentes. Es una expresión urbana en evolución permanente, en donde las acrobacias, contorsiones, giros y sacudidas corporales que desafían la gravedad, constituyen su esencia más visible. Por otro lado, el breakdance implica una interacción social interesante, simulando batallas y dinámicas de la danza tribal del África. En este ámbito, se destaca la capacidad de expresión necesaria para enfrentar a los rivales y el sentido gregario que supone su práctica.

Técnicamente, el breakin' está formado por varios estilos de movimiento, por lo que es posible referirnos a éste como un baile híbrido. Tomando elementos de distintas expresiones deportivas y urbanas, se distinguen en general las siguientes

Modalidades

Freestyle: Consiste en una serie de pasos en el suelo con los pies (footwork), de pie (toprock, uprock) y las sacudidas y congelaciones (freezes), en donde se detiene súbitamente el movimiento y se mantiene la posición durante un tiempo. Aquellos son los movimientos básicos del break, aunque no menos complejos ya que requieren de gran destreza motora.

Powermoves: Son aquellos movimientos acrobáticos, ejecutados de una forma rítmica y creativa. Requieren de gran fuerza física y equilibrio. Dentro de los powermoves encontramos los floats, movimientos de cara al suelo en que el cuerpo queda suspendido y gira encima de las manos; los windmills, giros como remolinos sobre los hombros y la espalda y apoyando las manos en el suelo; el headspin, giros con la cabeza como eje; el one hand 99, en donde el cuerpo gira y se contorsiona apoyándose sobre una mano.

Popping: Corresponde a movimientos rítmicos y ondulados con las manos y el resto del cuerpo. Dentro de esta hallamos el robot, imitación de los movimientos de los robots de la serie de ficción; el electric boogie, en donde el bailarín se mueve como si recibiera descargas eléctricas, el moonwalking; entre otros. Si bien es un estilo menos recurrente, requiere de mucha práctica y gran movilidad articular.

Locking: Es un juego de pasos en que las manos y los pies se mueven hacia arriba y hacia abajo.

La práctica del break requiere de una gran destreza motora y resistencia física en su ejecución, cuyo desarrollo resulta de una práctica constante del ejercicio y un trabajo físico exhaustivo. De manera general, es necesario incrementar la elasticidad y la fuerza, mediante el trabajo sobre el sistema músculo esquelético; y el ritmo y la coordinación a través del aprendizaje de movimientos y pasos básicos. Por otro lado, un adecuado ejercicio aeróbico mejora la resistencia al esfuerzo e incrementa la capacidad corporal para ejecutar el breakdance en toda su amplitud.

Sin embargo, además de estas destrezas motoras, es importante también el desarrollo de conductas sociales, ya que desde sus inicios el breakdance está asociado al trabajo e interacción grupal. Es por esto que la práctica del break se realiza con otros, lo que permite compartir la experiencia, desarrollar habilidades de expresión y sentido de grupo.

Si bien el breakdance se compone de movimientos esenciales, en la práctica cada b-boy desarrollará su propio estilo de baile en base a los movimientos que éste escoja para su rutina y que su cuerpo y experiencia le permitan.

IV. Breakdance y Expresión Corporal.

IV.1. Expresión Corporal

Cuando nos referimos a expresión corporal, en general se habla de las manifestaciones, intencionadas o no, que el ser humano efectúa con su propio cuerpo. La expresión corporal fue formulada por Patricia Stokoe, bailarina y pedagoga argentina, y proviene de la Danza Libre cuyo concepto refiere a la organización personal y creativa del movimiento, que se constituye como lenguaje en relación a sus componentes, el cuerpo humano y la estructuración de éste en el tiempo y espacio. De este modo, el lenguaje corporal estructura los movimientos en una unidad, que permite transmitir información significativa del sujeto a partir de sus emociones, percepciones e ideas, explicitadas desde la danza.

Para obtener mejores logros de la expresión corporal, se utilizan metodologías que permitan alcanzar un mejor dominio del cuerpo, ya sea a nivel motriz, sensorial o propioceptivo, y un mejor uso de habilidades comunicativas. Finalmente, se intenta que cada sujeto elabore su propio texto mediante el uso de su cuerpo, como lenguaje que incluye gestos, posturas, miradas y expresiones de diversos tipos. La expresión corporal, entonces, queda definida en función de su objetivo, que consiste en el desarrollo de habilidades motoras con finalidad expresiva, estética y comunicativa, en la que el cuerpo, el movimiento y las emociones son sus componentes básicos.

Para entender su utilidad, es necesario concebir que el cuerpo actúa como una unidad de diversos sistemas, en donde se reúne el aspecto sensoriomotriz, cognitivo y afectivo. A su vez, el cuerpo es un sistema abierto, que interactúa con el medio que lo rodea y lo impulsa a ejecutar respuestas adecuadas.

Comprendiéndolo así, la expresión corporal utiliza esta unidad y la desarrolla mediante métodos que facilitan la exteriorización de sentimientos, sensaciones e ideas, la comunicación de estos y el sentido estético que se le atribuye al movimiento.

En conclusión, la expresión corporal pretende ir en la búsqueda del bienestar corporal y del aprendizaje de múltiples códigos y significados corporales, que facilitan la comunicación a través del cuerpo y sus manifestaciones.

IV.2. Breakdance como Expresión Corporal.

Para la expresión corporal, el cuerpo posee un lenguaje propio y que trasciende a la expresión cotidiana. A este antecedente, se añade que el cuerpo está constituido por cinco regiones: cabeza, cuello, extremidades y tronco, las cuales están enlazadas por estructuras anatómicas denominadas articulaciones, además del sistema músculo esquelético y el sistema nervioso que lo integran como un todo.

En el breakdance, el cuerpo funciona como una unidad, como el elemento básico para ejecutar los movimientos de este baile, como base de la expresión. Su desarrollo requiere de una correcta integración del esquema corporal, pues este se constituye como el eje de todas las técnicas en el break. En primer lugar, entendemos el breakin' como la forma de expresión corporal del hip hop. Aquí se congregan elementos motrices muy definidos como el equilibrio, la fuerza y la coordinación. Por lo tanto, para un adecuado desempeño de este modo de baile se requiere, indemnidad neuromusculo-esquelética. En segunda instancia, hallamos todos los elementos provenientes de

disciplinas como la danza y las artes marciales, de los cuales emergen diversos movimientos y técnicas, en donde el cuerpo se mueve y comunica siguiendo patrones estéticos y rítmicos. Por último, el break representa un modo de expresión individual y colectivo, una respuesta a la realidad en donde los problemas sociales abundan y las oportunidades y recursos son escasos.

En sus inicios, tanto en el Bronx como en Chile, este baile emerge para soslayar las realidades que vivían muchos jóvenes en sus lugares de residencia. Es una forma de moverse, una forma de baile en que los b-boys manifiestan lo que sienten y hacen del entorno urbano una pista sobre la cual cambian los problemas por el ritmo.

El breakdance, entonces, se constituye como una forma de expresión corporal compleja, pues considera un adecuado uso de habilidades motoras para la expresión, un lenguaje propio que combina estética y dinamismo, y una comunicación que incluye a quienes lo practican y a la sociedad en su conjunto.

V. Aplicaciones en Terapia Ocupacional.

Históricamente, podemos considerar al breakdance como un elemento importante dentro de las ocupaciones desarrolladas por sus cultores. Su emergencia los suburbios neoyorquinos y santiaguinos –en épocas distintas, por cierto- es debido a factores socioculturales claves como la condición de marginalidad y los precarios recursos y oportunidades existentes. Por lo tanto, fuera de sus requerimientos motrices, distinguimos también importantes características que giran en torno al concepto de ocupación.

El breakdance considera un proceso gradual de aprendizaje, que requiere de conciencia y significación corporal, además de ser claramente reconocida por la cultura local. Mediante el break se desarrollan capacidades, nuevas formas de relación, se adquieren reglas y valores y finalmente se utiliza el tiempo, llenamos la vida.

Si clasificáramos este baile dentro de las actividades, probablemente podríamos hallarla dentro del tiempo libre, pero en relación a la comunidad y la vida social, pues el breakdance es parte de la expresión de un colectivo grupal con necesidades e intereses compartidos. Siendo así, ¿cómo utilizamos el breakdance en Terapia Ocupacional? En primer lugar, es necesario identificar las necesidades que un grupo social tiene.

En general, el break es utilizado en la población juvenil como una forma de canalizar y responder a los problemas sociales ya mencionados. La cultura hip hop está ampliamente extendida, por lo que utilizar formas artísticas ligadas a ellas como el break o el graffiti responde a los intereses y el motivaciones de un vasto grupo de la población. Sin embargo, la aplicación del break como una actividad terapéutica es mucho más compleja. Por un lado, es necesario adaptar sus objetivos, pues el break en sí mismo no constituye una actividad con fines terapéuticos. De esta forma, podemos incorporar la práctica de esta corriente artística a la intervención de Terapia Ocupacional, ya que modificando sus objetivos y utilizando un contexto adecuado para la consecución de estos, podemos desarrollar destrezas motoras como fuerza, resistencia, equilibrio y coordinación, así como desarrollar el sentido de grupo que muchos jóvenes necesitan.

En intervención comunitaria, el break puede ser utilizado con muchas finalidades. Una de ellas es lograr la autogestión de un grupo. Mediante la ejecución de esta disciplina, es posible que éste obtenga reconocimiento dentro del entorno social. Del mismo modo, es factible avanzar en el desarrollo de una comunidad, facilitando a sus miembros la utilización de recursos sociales y físicos. En resumen, el breakin' –como expresión urbana- requiere de una serie de condiciones y habilidades que pueden ser útiles para la Terapia Ocupacional. Al tener relación con el desarrollo de habilidades motoras, del esquema corporal y de la comunidad en sí misma, el breakdance constituye un eficaz medio de intervención, considerando las características de la población juvenil existente en Chile, en donde el hip hop se alza como un importante modo de expresión cultural, otorgando significado e identidad.