

# Richard Holden\*

# Puntos, guiones y curvas de ballets mexicanos

La pasada primavera, durante dos semanas, estuve intensamente involucrado en una experiencia única con los ballets de Gloria Contreras. Su compañía de danza, Taller Coreográfico de la UNAM, se encuentra en la Ciudad Universitaria. Allí, durante seis horas diarias, anotaba en mi cuaderno de trabajo, detenía el ballet momentáneamente para preguntar algo o hacerles repetir alguna frase, casi bailaba con ellos. Siempre bajo la supervisión personal de Gloria Contreras.

Fue un proyecto especial y único: escribir cada uno de los movimientos que pasaron ante mi vista. La experiencia fue única en mi trabajo como anotador profesional de danza, porque, por primera ocasión, una compañía completa estaba a mi disposición, para utilizarla según mis requerimientos. El propósito era escribir dos ballets completos de Gloria Contreras, *Danza para Mujeres y Huapango*. El resultado de este trabajo aparecerá próximamente en forma de libro, con abundantes fotografías y un texto explicativo. La libertad para ir escribiendo de acuerdo con el propio ritmo, es algo con lo que todo anotador de danza ha soñado. Trabajar con una compañía de danza, con el único propósito de anotar coreografía, es algo que no sucede con frecuencia.

Para llevar a cabo mi trabajo rápidamente, utilicé un tipo especial de escritura elaborada mediante puntos, guiones y curvas, colocados en un pentagrama. ¿Qué tanta información puede ser recogida con signos tan simples? De hecho, cada detalle de los movimientos, por complicados que éstos sean, puede ser escrito de manera rápida y exacta. Y con este guión coreográfico, tan parecido a una partitura musical, los ballets pueden luego ser reproducidos fielmente por otra compañía.

Este sistema para escribir danza fue inventado hace aproximadamente 30 años por un inglés, Rudolf Benesh. En la actualidad toda compañía importante de ballet utiliza este sistema de anotación de danza llamado *coreología*. Algunas compañías utilizan hasta cinco anotadores o *coreólogos*, como somos llamados. Trabajamos conjuntamente con los coreógrafos, asistiendo a los ensayos y actuaciones, a fin de hacer anotaciones detalladas del repertorio de la compañía. Cuando se ha terminado una coreografía —permi-tiéndose la contradicción, ya que en sentido estricto una coreografía, en cuanto dinámica, nunca “termina”— una última partitura es preparada a partir de los apuntes tomados en ensayo. Para la compañía, esta versión final es muy valiosa, ya que permite aprovechar al máximo el tiempo de ensayo. Después será utilizada para enseñar roles a los suplentes o preparar nuevos repartos de la obra.

Otro tipo de beneficios pueden derivarse de la posibilidad de su venta a otras compañías, su préstamo e incluso su intercambio. Debido a que este método de reproducción, basado en partituras, ha comprobado su eficiencia, los coreólogos son muy solicitados, y a menudo se les pide escenificar piezas coreográficas para otras

compañías a partir de sus propias anotaciones. La coreografía de los ballets así preservados, puede ser transmitida a pesar de la distancia y por espacio de muchas generaciones.

En tanto que la anotación de la danza ofrece un lenguaje universal (de tal manera puede ser preservado) ofrece al mismo tiempo la posibilidad de robo. De ahí que este tipo de anotación esté bajo la necesaria protección internacional de los derechos de autor. ¿Cómo eran las cosas antes de que se pudiera escribir la danza? ¿Cómo sobrevivía un ballet a través de los años? Sólo a través de la memoria. Enseñándose de un bailarín a otro. Naturalmente, entre más tiempo transcurriera entre una reposición y otra, más deficiente se mostraba la memoria. Así, es un milagro que algunos ballets creados hace muchos años, sobrevivan. Sin considerar, claro, las diferencias seguramente notables entre las versiones originales y las de hoy.

Desde luego, otros métodos fueron probados en el pasado, pero ninguno alcanzó una aceptación universal. Benesh, en cambio, creó una idea nueva y original que implicaba un sistema completo de trabajo. Quizá la más brillante innovación fue el empleo de un pentagrama semejante al musical, que permite medir la danza y la música conjuntamente. La danza es un arte visual, como la música un arte auditivo. Para escribirla, los caracteres visuales son de la mayor importancia, ya que escribimos sólo lo que vemos, objetivamente.

Una experiencia: pídale a un amigo que se pare frente a una pared con los brazos extendidos. Ahora, tome un pedazo de gis y marque en la pared las partes donde las manos la tocan. En el piso, donde están los pies, marque otro guión. Ahora tiene usted tres guiones. Dígale a su amigo que se vaya y regrese y se vuelva a colocar hasta quedar en la posición del principio. Naturalmente, él tomará la misma posición de antes. ¿Elemental? Sí, este simple experimento resalta nuestra proposición básica: la posición del cuerpo puede ser reproducida: las marcas que representan varios puntos del cuerpo, hechas sobre una superficie, sirven para reconstruir una postura determinada.

Pero los bailarines no son muñecos de papel que caminan eternamente con los brazos extendidos. ¿Qué tal si deseamos mostrar un brazo o una pierna extendidas hacia adelante o hacia atrás? Simplemente usamos un tipo de marca diferente. En lugar de un *guión horizontal* como el que acabamos de usar, ahora usamos un *guión vertical*, para decir que la pierna o el brazo están extendidos hacia el *frente*. Y usamos un *punto* si queremos indicar que está hacia atrás. Con estos signos básicos podemos dibujar posiciones del cuerpo en tres dimensiones. Esto es, sin flexionar las coyunturas. Los movimientos de los bailarines son vistos siempre desde atrás, o sea la posición de un bailarín en el escenario, viendo hacia el público.

Ahora que tenemos las bases, podemos prescindir de la pared.

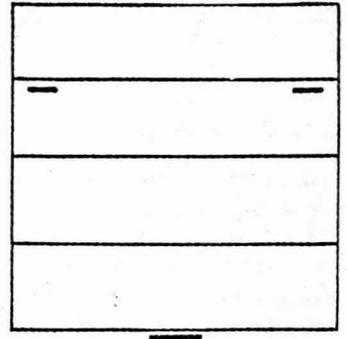
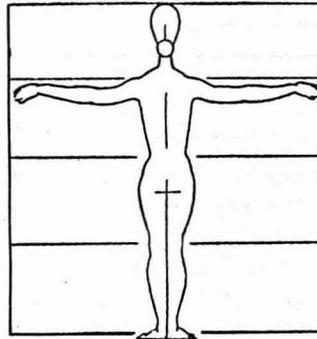
\* Richard Holden ha sido coreólogo oficial del American Ballet Theater, del Joffrey Ballet, del Harkness Ballet, en Nueva York.



A nivel (con el cuerpo)	—
Frente (al cuerpo)	
Detrás (del cuerpo)	•

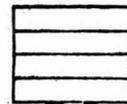
Obviamente, los bailarines no llevan paredes con ellos. Sin embargo, necesitamos colocar a nuestros bailarines en contra de algo que debe ser de fácil manejo y que pueda ser seccionado. El pentagrama enmarca el cuerpo del bailarín de pies a cabeza. Además puede ser dividido en compases, de tal manera que el bailarín pueda moverse a *tempos* determinados. Otra ventaja es que podemos leerlo y escribirlo de izquierda a derecha, de acuerdo a nuestras costumbres, y aún si el bailarín se mueve hacia arriba o hacia abajo, o se desplaza en cualquier dirección, queda fijo de cualquier manera en el pentagrama.

Enmarcado dentro de las cinco líneas y cuatro espacios del pentagrama, vemos que la línea superior corre sobre la cabeza, y la línea inferior bajo los pies. Las otras tres líneas entrecruzan las rodillas, la cintura y los hombros.



En la ilustración superior, el bailarín está parado con los pies juntos, como si hubieran sido soldados para hacer sólo uno. Lo mostramos gráficamente mediante un guión, que significa "a nivel", porque los pies juntos están bajo el torso y por lo tanto al mismo plano. Los brazos del bailarín están extendidos, al nivel de los hombros.

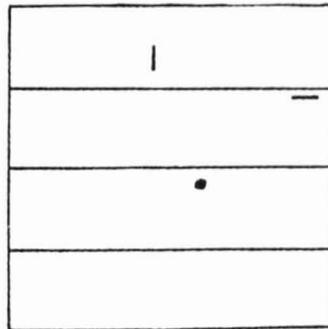
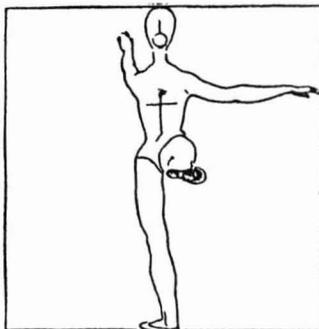
Cuando los pies están separados, únicamente separamos un guión por la mitad. El que está a la izquierda corresponde al pie izquierdo y el que está a la derecha, corresponde al pie derecho. Son también guiones horizontales, porque están directamente abajo del cuerpo y sobre el mismo nivel del piso.



Cuando un pie está enfrente del otro, caminando, el centro del peso queda bajo el torso, sin embargo un pie está adelante y el otro atrás. Esto se indica mediante signos que claramente señalan lo que está delante de lo que está detrás.

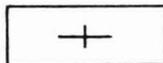


Todas las otras posiciones de los pies, como las que se usan en el ballet, en deportes o en cualquier tipo de movimiento, pueden ser claramente notados con estos tres signos básicos.



La pose del bailarín arriba (un *arabesque*), puede mostrarse con cuatro signos, como se ve en la grafía de la derecha.

Para mostrar que un brazo o una pierna están flexionados, únicamente tomamos nuestros tres signos básicos y con ellos construimos tres signos adicionales, cambiándolos en cruces. Una cruz siempre significará *flexión*. Si una rodilla o un codo está flexionado hacia el lado, tomamos nuestro *guión horizontal* y trazamos una línea vertical sobre él a fin de formar una cruz.

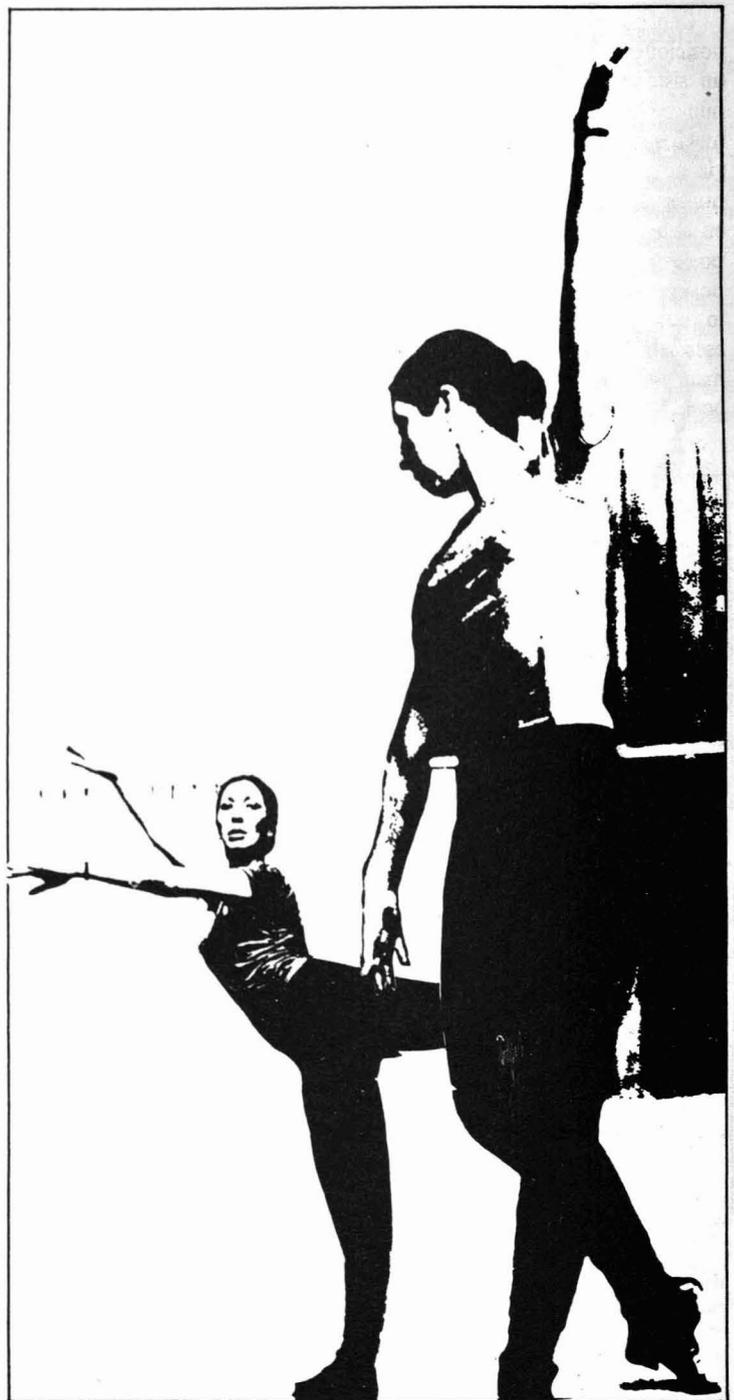


Si la flexión sucede en la parte frontal del cuerpo, marcamos la línea sobre el guión vertical.



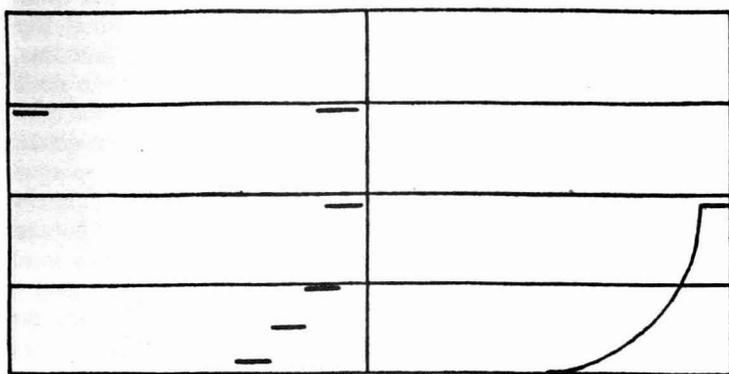
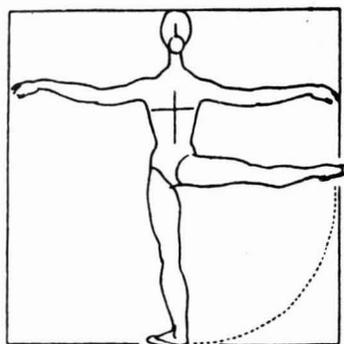
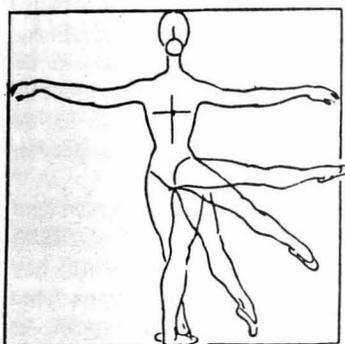
Si la flexión sucede en la parte de atrás del cuerpo, utilizamos una "X"

Nivel	+
Enfrente	+
Detrás	X

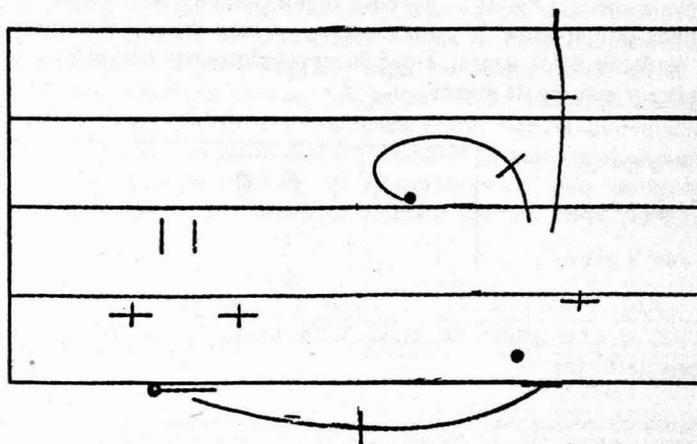
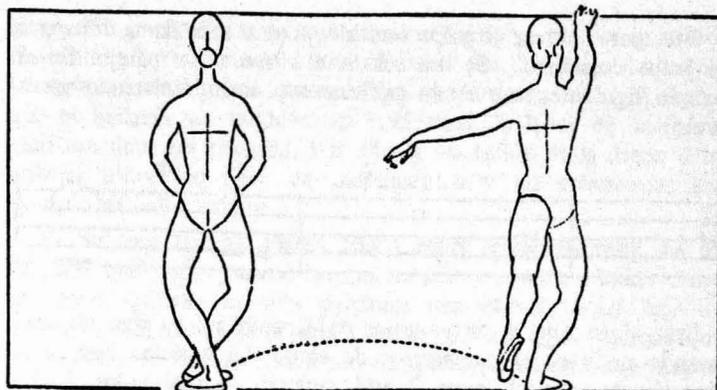




Con estos signos básicos podemos escribir una gran variedad de posiciones. Pero la repetición incesante de signos no nos llevaría a un sistema sencillo y económico. Conduciría, simplemente, a un número infinito de signos "congelados" en el espacio y a mucho, muchísimo trabajo. Además, la *calidad* del movimiento se perdería al romperse la continuidad entre uno y otro, porque el baile nunca es enteramente estacionario. La solución sin embargo reside en el hecho de que en realidad no tenemos por qué marcar, de una posición a otra, todas las posiciones intermedias. Centenares de posiciones intermedias en realidad son, y deben ser, absorbidas por lo que llamamos "líneas de movimiento". Son líneas que se escriben marcando el camino o diseño de movimiento de una mano o un pie en el espacio, a medida que se mueven de la posición original a la siguiente.



Momentos que forman el levantamiento de una pierna y que se combinan en una sola línea de movimiento. Posición del principio y la final.

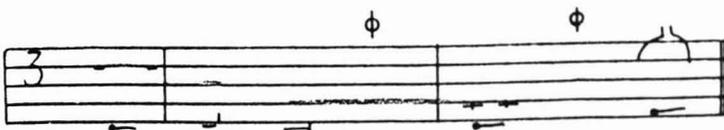


Una línea de movimiento puede describir un salto, se escribe una línea abajo de la que en el pentagrama representa al piso. Aquí el bailarín está ejecutando un *sissonne en avant* (un resorte hacia adelante, de dos pies a un pie). Nótese las líneas del movimiento, que muestran el camino exacto que cada mano toma para alcanzar su posición final. Además, las rodillas flexionadas hacia fuera, y los pies al nivel del piso.

### Ritmo

Cuando se escriben estas posiciones, y sus movimientos, en el pentagrama, damos a cada uno un *tempo* completo. Se mantiene así un ritmo estable y continuado. Cuando el ritmo no es parejo, esto debe ser mostrado gráficamente. La coreología tiene sus propios signos para indicar la duración de las notas y de los descansos y sirven para señalar los momentos exactos en el tiempo, cuando las posiciones principales han transcurrido. Cada cuadro con las posiciones escritas del cuerpo, significa un golpe. Fara conservar el flujo uniforme del ritmo, cuando no hay una posición del cuerpo mostrada en el pentagrama, escribimos un signo arriba

de éste, para indicar el golpe omitido. A esto se le llama "el signo del golpe completo". Se usa sólo si el ritmo no es parejo. En el ejemplo siguiente, se muestra gráficamente, cuándo el ritmo no es parejo.



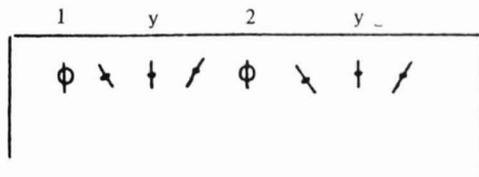
Está claro que el tercer golpe es el omitido, ya que no está pasando nada en el pentagrama de abajo. La posición llegó a la situación en que el golpe 2 está detenido por el golpe 3. La segunda medida "gráfica" muestra la posición en que el golpe 1 se detiene por el golpe 2, así como una posición final en el golpe 3.

El ritmo de la danza es dividido posteriormente con el uso de medios y cuartos de golpes.

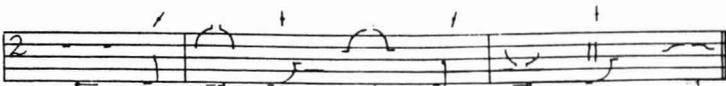
♣ ½ golpe (y)

↘ 1ero ¼ golpe

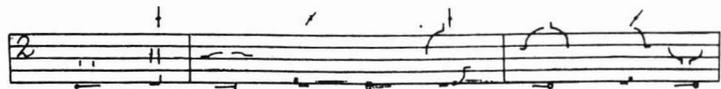
↙ 2do ¼ golpe



Así que el ritmo de polka sería escrito y contado de la siguiente forma:

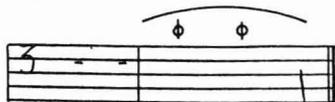


Se puede colocar asimismo el signo "y" antes de la primera línea, para que sirva como el "golpe arriba" o anacrusis. Abajo, un ejemplo del ritmo de un tango:

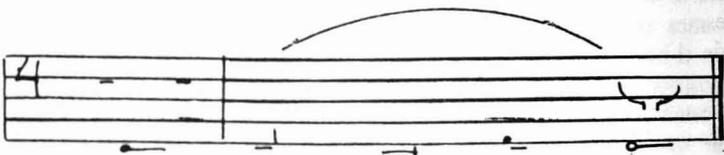


Desde luego, no importa cuántos golpes de un medio o un cuarto haya. Cada medida posee un golpe de pulso regular.

Una frase más larga que un golpe, tiene la forma de un movimiento completo, escrito en su forma final al término de la medida. Y una frase *legato* se marca con el mismo movimiento y terminando sobre la posición final tomada.



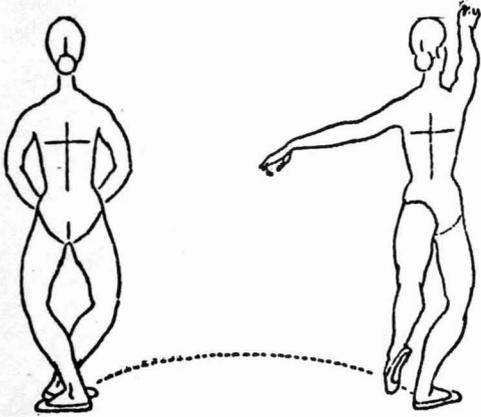
Otro uso, abajo, de la marca de la frase legato, donde los tres cambios de posición de los pies significan un golpe cada vez, mientras simultáneamente los brazos comprenden los cuatro golpes de la medida. La frase marca la unión entre el principio del movimiento del brazo y su término.



En esta pequeña introducción se han conservado los ejemplos elementales. Las gráficas hablan más elocuentemente que las palabras y es seguro que sin una detallada descripción verbal, se estará en posibilidad de entender lo que quiere indicar en las ilustraciones. Es lógico: la coreografía es completamente visual. Naturalmente, se han dejado fuera de este esquema un gran número de detalles: cabezas, torsos, dinámicas y otros resultados más complejos de la danza. Los movimientos más complicados, como los de los dedos o de las expresiones faciales, sin embargo, pueden igualmente ser anotados con gran claridad.

La escritura del *pas de deux* se hace en dos pentagramas: uno para la mujer y otro para el hombre. Los *contacts* y *sostenidos* entre ambos, son leídos con relativa facilidad. Finalmente, hay marcajes especiales para grupos y cuerpos de ballet. Una obra coreográfica completamente anotada en el sistema Benesh, es semejante a un marcaje orquestal; arriba está la música de piano y abajo, partes para tantos bailarines como se requiera. Estas medidas están perfectamente sincronizadas con la música. Además, hay un método para localizar fácilmente a cualquier bailarín en escena, en cualquier momento, sin que sea necesario utilizar planos de la escena.

Esta es la razón por la que las compañías de ballet encuentran este sistema de anotación tan útil. En primer término porque permite el uso diario, como una herramienta más, en la operación de la compañía. El coreógrafo o el Maestro de ballet, pueden olvidar un paso o una secuencia de pasos que fueron puestos en el ensayo inicial. Cuando esto sucede, el coreólogo puede leer y comprobar con sus notas; de este modo el ensayo puede continuar sin pérdida de tiempo. El coreólogo se parece al coreógrafo. Este puede escribir su propia coreografía, tal como un compositor escribe su propia música. Y este ha sido mi caso. Yo construyo la coreografía en mi casa, en paz y silencio. Y sólo llego a los ensayos con la partitura completa bajo el brazo. Los ensayos así resultan rápidos y sin problemas; los bailarines no esperan impacientemente, con sus músculos enfriándoseles mientras uno improvisa sobre la marcha. También se evita que los bailarines tengan



que aprender una gran cantidad de secuencias y luego olvidarlas y aprender otras, sencillamente porque el coreógrafo decidió que no le gustaba aquéllo. No hay desde luego, nada que impida cambiar un diseño, por el solo hecho de que ya estaba escrito. Siempre hay alternativas e imprevistos. Pero el hecho de crear el trabajo en la casa, tiene sus ventajas. Puedo visualizar la pieza ante mis ojos, y escribir aquéllo, porque el arte de la forma y la composición van de la mano con la anotación de la danza.

Para el coreólogo la situación ideal es estar presente durante la creación de la obra, porque los pasos pueden ser inventados y escritos simultáneamente, tal y como fueron enseñados a los bailarines. Este procedimiento sirve como recapitulación, o como una prevención para el olvido de los coreógrafos o bailarines en el siguiente día de ensayo. Pero es además la base (a menos que el coreógrafo decida cambiar una parte de la coreografía) de lo que será finalmente la partitura dancística.

Desgraciadamente este no es siempre el caso. Por lo común, una compañía decide que tal o cual ballet sea escrito, luego de su estreno. O lo llaman a uno cuando los ensayos ya van muy avanzados. En estos casos, depende de la habilidad del coreólogo para sacar una buena versión pues éste tiene que observar los ensayos y funciones y hasta andar persiguiendo a los bailarines en lo individual, para obtener los pasos directamente de ellos, con los consiguientes grados de imprecisión. Esto desespera al coreólogo, que siempre desea obtener la versión original. Por todo esto, anotar las obras de Gloria Contreras fue una oportunidad envidiable, ya que cada movimiento fue descompuesto en sus componentes básicos por los bailarines, a fin de que yo pudiera analizarlo en detalle antes de anotarlos. Y no sólo el movimiento; también las cuentas, el fraseo, fue captado en mis notas.

Al final de mi estancia en el Taller Coreográfico de la UNAM, Gloria Contreras checó cada ballet, me observó leer y demostrar todas las partes de mis apuntes. Luego regresé a Nueva York y allí principié el trabajo de transcribir las anotaciones y convertirlas en partituras profesionales, listas para su publicación. El trabajo consiste en encontrar la manera más clara para ilustrar cada caso particular, ya que se trata de que otros coreólogos y lectores del Sistema Benesh, puedan comprenderlas.

Los ballets eventualmente, se pondrán en escena basándose en mis anotaciones, por lo tanto debe quedar sencillo y claro. Enseguida viene el enfrentamiento, paso a paso, compás a compás, con la partitura musical. Finalmente, la escritura laboriosa para pasar el trabajo completo a tinta, a fin de que la versión impresa en el libro, pueda ser totalmente legible.

La escritura debe ser fácil para leerse y escribirse. Con una complicada maquinaria como lo es el cuerpo humano, esto parece tarea imposible y, sin embargo, no lo es. La vida profesional de un bailarín es corta. No puede pasar la mayor parte del tiempo en

el estudio profundo de lo que a primera vista parece ser una tarea monumental. Y no puede dejarse absorber por el trabajo de lectura y escritura, a tal punto que se olvide de la danza en sí. A menos que el bailarín sea también un intelectual, la labor de análisis y escritura debe ser relegada. Por ello la anotación de la danza debe utilizar todos los tipos de movimientos y no solamente, por ejemplo, el ballet clásico.

El Sistema Benesh abarca todos estos requerimientos. Es un lenguaje que puede ser escrito tan sencilla y completamente como se desee. ¿Cómo es una partitura dancística? Aquí hay un momento del ballet de Gloria Contreras, *Huapango*. Veamos que está escrito en tiempo 6/8 (ritmo completo), contando dos *tempos* por compás. Estos tresillos tienen sus propios signos y los vemos por primera vez en el séptimo compás. Se llama "solo romántico" y utiliza solamente un pentagrama porque lo ejecuta un bailarín. Se toma seis tiempos completos bajar los brazos (desde arriba y por delante) hasta la cintura. Las palmas de las manos se mantienen hacia arriba. Abajo del pentagrama están escritas las evoluciones del cuerpo y el grado del giro. También se muestra el sitio del bailarín durante su recorrido en el escenario, en todo momento. La numeración de los compases coincide con los de la partitura musical.