

## El puente coreológico entre la teoría y la práctica en la danza escénica

Miriam Huberman Muñiz

Cuando me preguntan de qué sirve un análisis coreológico o una asesoría coreológica, suelo concluir la explicación con las mismas palabras: “es que es algo muy útil, tiene muchas aplicaciones”. Sin embargo, ha sido hasta el momento de leer la convocatoria al 2° Encuentro Inter-escénico México 2013, que pude puntualizar con precisión en dónde radica la utilidad de la coreología y es lo que desarrollaré en esta ponencia.

Contar con una herramienta confiable y objetiva que sirva para pasar fácilmente de la práctica al análisis teórico y regresar de la teoría a la práctica, es algo muy importante para la danza escénica, y hasta lo calificaría de necesario. Afirmando esto porque la danza presenta una serie de situaciones que hacen que cualquier tipo de análisis sea difícil; por ejemplo, dado el carácter efímero de la danza, cualquier análisis tiende a ser retrospectivo en cierta medida; una coreografía puede tener múltiples interpretaciones, además de varios niveles interpretativos; al llevar a cabo un análisis de una coreografía hay que tomar en cuenta aspectos tan diversos como son lo kinético, lo visual, lo auditivo y lo interpretativo; a nivel semiótico hay que decidir si el medio dancístico es el mensaje o si *contiene* un mensaje, y después, si el mensaje es kinestésico, anecdótico, dramático, poético, expresivo/emocional, evocativo, simbólico... Por todo esto, se requiere de referentes teóricos claramente identificables para que la danza pueda realizar una reflexión metacognitiva efectiva sobre su propio quehacer.

Primero, un poco de historia y de definiciones porque es importante entender los cambios que ha tenido el concepto de coreología desde que fue creado por Rudolf Laban. Laban mencionó el término por primera vez en una ponencia titulada “La danza como obra de arte”, dentro del marco del 1er. Congreso de la Danza en 1927, en Alemania. En esa ocasión, Laban dividió el arte de la danza en tres áreas: coreología, coreosofía y coreografía, y dijo que: “Mientras que la coreología se ocupa de *la lógica y el orden equilibrador* de la danza, la coreosofía es el conocimiento de las relaciones espirituales del contenido dancístico y la coreografía es la forma dancística en sí misma.”<sup>23</sup>

Dos años después, en 1929, Laban dividió la “ciencia de la danza” de la misma forma, aunque definió su contenido de otra manera:

Coreosofía –la teoría y estética de la nueva danza y de la educación dancística; coreología –la teoría de las leyes de los eventos dancísticos que se manifiestan en la conjunción de la experiencia espacial y temporal; coreografía –la teoría del movimiento acumulada y anotada con el propósito de registrar ejercicios de clase tanto como obras del arte de la danza.<sup>24</sup>

Finalmente, las mismas áreas, junto con una adicional, la coreútica, aparecieron en el prefacio de uno de sus libros más importantes, *Choreutics*, el cual, aunque fue terminado en

---

<sup>23</sup> Maletic, 10.

<sup>24</sup> *Ibid.* 13.

1939, se publicó hasta 1966, varios años después de su muerte. En este texto, la coreología se convierte en

La lógica o ciencia de los círculos, que podría ser entendida como un estudio meramente geométrico, pero que en realidad es mucho más que eso. Es una *especie de gramática y sintaxis del lenguaje del movimiento que se ocupa no sólo de la forma externa del movimiento sino también de su contenido mental y emocional. Se basa en la idea de que el movimiento y la emoción, la forma y el contenido, el cuerpo y la mente, están entrañablemente unidos.*<sup>25</sup>

Más adelante continúa:

El movimiento es uno de los lenguajes del hombre [sic] y como tal debe ser *dominado conscientemente*. Debemos procurar encontrar la verdadera estructura y el orden coreológico que contiene ya que es *por medio de esto que el movimiento se vuelve penetrable, significativo y entendible.*<sup>26</sup>

De estas definiciones, pasaré a 1987, año en que Valerie Preston-Dunlop, alumna de Laban, definió la coreología como

Un estudio teórico y práctico, de origen intrínseco, de la forma y el contenido de la danza, que se enfoca en un estudio estructural del medio de la danza, es decir, *del ejecutante, el movimiento, el sonido y el espacio*, por medio de la utilización de *cuatro modos interdependientes de investigación: la experiencia, la exploración, el análisis y la documentación.*<sup>27</sup>

Preston-Dunlop le da un giro singular al concepto al convertirlo en un área del conocimiento dancístico que incluye todos los estudios e investigaciones que se han realizado sobre la danza y el movimiento, tanto por Laban mismo y sus seguidores (Albrecht Knust, Ann Hutchinson Guest, Marion North, Warren Lamb, Irgmgard Bartenieff, entre otros) como por estudiosos del movimiento y la danza ajenos a esta corriente (por ejemplo, Adina Armalegos, Mary Sirridge, Albert Scheflen, Ray Birdwhistell, Edward T. Hall, Michael Argyle). Así, a partir de Preston-Dunlop y de una nueva generación de maestros e investigadores (tales como Ana Sanchez-Colberg, Rosemary Brandt, Jorge Gayón, y la autora), la coreología no sólo se incorpora en las universidades como una materia -Estudios Coreológicos- sino que se vuelve cada vez una forma más precisa de investigar lo que implica el hecho de hacer danza y de reflexionar acerca de lo que significa hacer danza.

Así, la coreología se enfoca en lo que ocurre con los componentes estructurales del movimiento en la danza escénica, que son las partes del cuerpo que se mueven, las acciones resultantes, los ritmos, dinámicas y fraseos usados, las formas espaciales que se crean, y las relaciones que se establecen entre el ejecutante, el lugar, el sonido y el movimiento.<sup>28</sup> Se dice que un análisis coreológico tiene un carácter intrínseco porque la coreología estudia a

---

<sup>25</sup> Laban, *Choreutics*, viii.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Preston-Dunlop, *Dance Words*, 580.

<sup>28</sup> Preston-Dunlop, *Dance Is a Language, Isn't it?*, 8-10.

la danza con categorías surgidas de ella misma, es decir, la terminología empleada ha surgido directamente de la experiencia kinética, del movimiento mismo. Por esta razón, las categorías coreológicas pueden ser entendidas con facilidad tan pronto como son reconocidas por el cuerpo e incorporadas a él (*embodied*)<sup>29</sup>. Y no es necesario recurrir a otras disciplinas en búsqueda de un vocabulario que, en el mejor de los casos resulta ser una aproximación lingüística, un término prestado o una imagen poética.

Por otra parte, para poder captar y desglosar esta información tan vasta, la coreología recurre a todos los métodos de análisis y documentación del movimiento que se han derivado del trabajo de Laban a través del tiempo debido a que cada uno de ellos proporciona información única sobre los mencionados componentes estructurales. Gracias a la gran cantidad de campos de conocimiento especializado que se desarrollaron a partir de aspectos específicos del trabajo de Laban, la danza escénica puede ser examinada desde diferentes ángulos simultáneamente: por ejemplo, para describir y registrar los movimientos que componen un coreografía se puede usar varios métodos de documentación –notación/kinetografía Laban o escritura de motivos; es posible analizar las calidades y la dinámica del movimiento con la gráfica del esfuerzo; el uso del espacio se analiza con la coreútica y con los CHUMMs (las maneras de materializar las unidades coreúticas). En otras palabras, la coreología cuenta con numerosas herramientas analíticas y la persona interesada en comprender un evento dancístico puede escoger la(s) más apropiada(s) para tratar con lo que está observando.<sup>30</sup>

Para poder entender cómo la coreología puede funcionar como puente entre la teoría y la práctica, describiré algunos de sus aspectos fundamentales, relacionándolos con las diferentes maneras en que trabajo con esta disciplina. En primer lugar, desde un punto de vista metodológico, la coreología es una disciplina teórico-práctica. Esto es evidente desde el momento en que se dicen cuáles son los requisitos para impartir un curso de coreología: las clases se llevan a cabo en un salón de danza pero con pizarrón, los alumnos traen ropa de trabajo junto con cuadernos con cuadrícula chica, lápices, goma de borrar y sacapuntas. Puedo afirmar que en los 30 años que llevo impartiendo clases de coreología para bailarines, actores y público en general en diversos formatos -ya sea cursos, talleres generales o sobre temas selectos, incluyendo la materia de Estudios Coreológicos en la Licenciatura en Danza de la Universidad Autónoma de Baja California, en Mexicali, o la coordinación del Diplomado en Estudios Coreológicos en el Centro Veracruzano para las Artes-, nunca he dado una clase que fuera ni totalmente teórica ni totalmente práctica. La razón de esto es que desde un inicio se pretende fomentar explícitamente el desarrollo integral de la capacidad de observación con la de análisis y con la de ejecución e interpretación. Es decir, hay que aprender tanto a identificar las categorías de movimiento como a ejecutarlas en toda su gama de extremos y de sutilezas intermedias. El origen de este aspecto se localiza sin duda en la insistencia de Laban sobre lograr el dominio consciente del movimiento y en la idea básica que permea todo su trabajo: la naturaleza inseparable del movimiento y las emociones, la forma y el contenido, el cuerpo y la mente, y en este caso, la teoría y la práctica.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Preston-Dunlop y Sanchez-Colberg, 7, 31.

<sup>30</sup> Huberman, 101.

<sup>31</sup> Laban *ibid.*, Laban, *Mastery of Movement*, *pass.*

En segundo lugar, mi trabajo como asesora coreológica me permite poner a prueba constantemente la idea de que la coreología es un método que permite aclarar la relación entre intención y resultado. Cuando doy una asesoría coreológica a un coreógrafo o un director de teatro no imparto clases ni creo una coreografía mía. He definido las asesorías coreológicas como “una conversación sobre movimiento entre un creador y un analista basada en una serie de preguntas sobre el montaje que conducen a la exploración de movimientos con el objeto de aclarar cualquier asunto estructural o interpretativo que haya surgido en el movimiento”<sup>32</sup>. Una asesoría coreológica pretende resolver problemas concretos que tienen que ver con la manera en que el coreógrafo o director deciden usar los componentes del medio de la danza para materializar y dar vida a sus ideas. Por este motivo, es indispensable contar con un método confiable y objetivo que estudie los componentes estructurales de la danza y que permita identificar problemas y proponer soluciones en términos de movimiento –no de acuerdo a lo que al analista le gusta o no sino de acuerdo con las indicaciones de intención del coreógrafo o director.

Finalmente, en tercer lugar, la coreología es una vía para encontrar la lógica interna de una obra. Si bien Laban pensaba que el movimiento era uno de los lenguajes del ser humano, no comparto su idea del todo; sin embargo, puedo afirmar que una coreografía llega a desarrollar su propio sistema simbólico, su lógica interna, que puede ser considerado “una especie de gramática y sintaxis”, como decía Laban, dado que el coreógrafo decide qué acciones, gestos, formas espaciales, dinámicas, fraseos y relaciones adquieren una función simbólica, con contenido icónico, y cuáles permanecen abstractas, no-lingüísticas. Por medio de la coreología se puede encontrar patrones reconocibles en el uso de los componentes estructurales de la danza tanto cuando uno analiza una coreografía particular como cuando se la compara con otras. No importa si los orígenes del patrón lógico se encuentren en las preferencias estilísticas del coreógrafo, o en su contexto socio-histórico, o en su historia de vida, o en una combinación de estos elementos. El hecho es que las coreografías suelen tener su propia lógica, y si bien es cierto que conocer las preferencias estilísticas del coreógrafo, su contexto socio-histórico o su historia de vida, puede esclarecer ciertos aspectos de una coreografía, es el análisis coreológico el que revela tanto la estructura de la coreografía como su significado, permitiendo así que la coreografía sea descifrada y entendida en sus propios términos.

En mi propio trabajo como coreógrafa estos dos últimos aspectos están presentes a lo largo de todo el proceso creativo, desde el surgimiento de las primeras ideas de movimiento y la planeación y diseño de la obra, hasta el trabajo de montaje y ensayos con los ejecutantes; en el caso de una videodanza, se extiende hasta la posproducción. Básicamente, lo que hago es que me doy una “auto-asesoría” coreológica: por cada frase de movimiento que se me ocurre, por cada secuencia que monto, me pregunto si tiene una relación lógica con lo demás que llevo trabajado y lo que me falta por trabajar, y si mi intención está cobrando vida. Reviso las decisiones que tomé acerca de las partes del cuerpo de escogí enfatizar, las acciones que se están llevando a cabo, la dinámica y el fraseo que acentúa, une y separa los movimientos, las formas espaciales resultantes, y las relaciones entre los ejecutantes, el sonido, el lugar y el movimiento. Y modifico todo lo que sea necesario.

---

<sup>32</sup> Huberman, 101.

Para llevar a cabo este trabajo coreológico en el campo de la docencia, asesoría y creación, se requiere mantener un cierto nivel de vigilancia epistemológica, según propone Pierre Bourdieu<sup>33</sup>. Considera que el propósito de tener una actitud de alerta permite detectar problemas o errores de congruencia entre la teoría y la práctica. El propósito de cuestionar la relación entre lo que se piensa y lo que se hace es poder llevar a cabo una rectificación metódica permanente en la cual se identifica el error y los mecanismos para superarlo. Idealmente, esto es lo que debería ocurrir cuando se trabaja con la coreología.

Después de describir los aspectos fundamentales de la coreología y de explicar cómo los utilizo, pasaré a examinar cómo podría funcionar la coreología como puente entre la teoría y la práctica.

Un puente es algo que se construye para poder pasar un río, un barranco, una carretera, de un lado al otro con facilidad; en otras palabras, un puente conecta dos cosas diferentes. En el caso de la danza escénica, aunque Laban haya dicho que la mente y el cuerpo están “entrañablemente unidos” y que yo haya explicado que, metodológicamente hablando, la coreología es una materia teórico-práctica, hay que reconocer que la teoría y la práctica son esencialmente cosas diferentes. La teoría implica pensar, analizar, argumentar, y la práctica implica moverse, sentir, relacionarse.

Sin embargo, la existencia de estas diferencias no impide analizar lo que se hace o moverse para dar una explicación. En este punto es donde interviene la coreología, ya que sirve para “pensar en términos de movimiento” y a lo que se dedica es precisamente a pasar de la teoría a la práctica y de la práctica a la teoría, construyendo “puentes coreológicos”. Si bien en la impartición de clases en ocasiones se empieza por la teoría y en otras por la práctica, en las asesorías coreológicas y en la creación coreográfica se suele empezar por la práctica. En estos casos, la práctica es analizada con el fin de averiguar si el resultado visible concuerda con la intención y el análisis retorna a la práctica para ser experimentado, explorado, probado, con lo cual la práctica puede llegar a ser alterada por la teoría. Y así sucesivamente, hasta que el coreógrafo está satisfecho con el resultado.

Hay que señalar que una ventaja importante del puente coreológico es que no se trata de un análisis retrospectivo, dependiente de la memoria, sino que el registro de lo que sucede se hace en el momento en que sucede el movimiento. Esto agiliza el proceso de análisis y permite iniciar la exploración de movimientos alternativos prácticamente de inmediato.

En última instancia, la utilidad de un puente coreológico radica en que permite esclarecer las decisiones que el coreógrafo toma sobre el uso de cada uno de los componentes estructurales del movimiento para asegurar que haya congruencia entre el movimiento resultante y su intención creativa. En este sentido se puede decir que el puente coreológico abarca desde la creación del mensaje hasta su recepción pero se concentra en la revisión de las relaciones estructurales de la forma y el contenido del mensaje: la coreografía en sí.

En conclusión, el puente coreológico hace posible que la práctica sea redefinida por el análisis y que la teoría revele sutilezas en la práctica.

---

<sup>33</sup> Bourdieu, *pass.*

### Obras citadas

- BOURDIEU, Pierre y otros. *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. México: Siglo Veintiuno, 1983.
- GAYÓN, Jorge y Miriam Huberman. "Considerations on the Choreological Teaching-Learning Process". *Proceedings of the 27th Biennial ICKL Conference*. Budapest: International Council of Kinetography Laban/Labanotation, 2011: 197-207.
- HUBERMAN, Miriam. "Choreology and the Choreographic Process". *Proceedings of the 25th Biennial ICKL Conference*. Tampa: International Council of Kinetography Laban/Labanotation, 2007: 101-108.
- LABAN, Rudolf. *Choreutics*. London: Macdonald and Evans, 1966.
- LABAN, Rudolf. *The Mastery of Movement*. London: Macdonald and Evans, 1980.
- MALETIC, Vera. *Body-Space-Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1987.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Dance Is a Language, Isn't It?* London: Laban Centre for Movement and Dance, 1980.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Dance Words*. London: Harwood, 1995.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie y Ana Sanchez-Colberg. *Dance and the Performative. A Choreological Perspective*. London: Verve, 2002.