

Las pioneras de la danza moderna americana y el montaje cinematográfico ruso

Si bien las teorías de Delsarte ¹ no van dirigidas sobre las formas coreográficas de su época, indirectamente supondrán el principal precedente y origen de la danza moderna americana. Françoise Delsarte y sus teorías entroncaron perfectamente con una consciencia dancística que es de por sí analítica en su naturaleza². Sin embargo, el trasiego de transmisiones del Delsartismo llevado a término posteriormente por las pioneras de la danza moderna (concretamente la bailarina estadounidense Isadora Duncan) generará una de las influencias más interesantes y fructíferas sobre el contexto que nos ocupa, el montaje cinematográfico.

Isadora Duncan, abandona la compañía de la bailarina lumínico-cinética Loïe Fuller y comienza a desarrollar su proyección artística y profesional en Europa alrededor de 1897. En 1904 la presentación de su obra en San Petersburgo despertará gran interés por

¹ Las leyes de la expresión corporal propuestas por Delsarte (1811-1871):

-La estática: que consistirá en la relación que se da entre las diferentes partes del cuerpo que conforman el equilibrio postural y su propiocepción.

-La dinámica: refiriéndose al tipo de movimiento según la utilización de los elementos que lo conforman: pulsación y duración, dirección, forma y su manera de encadenarse a otro movimiento.

-La semiótica: por la cual se establece la correspondencia entre la forma del movimiento y su significación emocional.

² El cuerpo humano, el tiempo y el espacio constituyen los principales elementos con los que cuenta el coreógrafo para llevar a término su pieza de danza, la cual corresponde a una traslación del cuerpo humano en el espacio dentro de una determinada duración. Para ello el coreógrafo ha utilizado la fragmentación como su principal herramienta. Con ella y su gran conocimiento de la situación del cuerpo en el espacio / tiempo, recopila y clasifica fracciones espacio-temporales a través de movimientos del cuerpo. Todas estas particiones van a adquirir una serie de valores de aceleración, traslación, situación, y fuerza, convirtiéndose en parámetros de composición coreográfica, constituyendo un abanico de fragmentos cinéticos con los que el coreógrafo va a poder operar a través del bailarín, dando forma más tarde a la coreografía.

su manera de concebir la puesta en escena de la danza, transformando la forma de componer en varios jóvenes coreógrafos rusos que pertenecían al contexto de la escuela imperial y a la Dirección de los Teatros Imperiales: Michel Fokine y Nijinsky entre otros. En 1907 Isadora Duncan realiza una gira por Rusia, pero será en 1921 después de 8 años de su última visita a Rusia en 1913, donde recibirá una oferta del gobierno soviético, a través del comisario del pueblo para la cultura Anatol Lunatcharski, quien le propuso abrir una escuela de danza para que el arte soviético se nutriera del arte moderno y encabezara una revolución estética. La escuela creada por Isadora Duncan fue cerrada en 1929.

El Delsartismo introducido por Isadora Duncan en Rusia será transmitido por Serge Volkonski (antiguo director de los Teatros Imperiales) a Lev Vladimirovitch Kulechov, uno de los realizadores más relevantes de la cinematografía soviética. Volkonski explicará a Kulechov la importancia escénica de este tipo de trabajo en cuanto al tratamiento del cuerpo humano en movimiento. A propósito de Kulechov y el Delsartismo, Jacques Aumont en su libro *Las teorías de los cineastas*, expone:

*“De entrada, Kulechov sigue las consignas de su tiempo: interés por el taylorismo y por el pragmatismo [...], al que debe sumarse su profundo conocimiento personal del método Delsarte de mímica e interpretación.”*³

Lev Vladimirovich Kulechov (1899-1970) uno de los fundadores de la cinematografía soviética y profesor de la primera escuela de cine del mundo, VGIK (Instituto cinematográfico estatal de la Unión Soviética), comienza su producción cinematográfica en 1917 con el film *El proyecto del ingeniero Pright*, donde aplicaría los principios del montaje en cuanto al encadenamiento de imágenes. De hecho, aunque el origen del montaje es americano, Kulechov se ocuparía del aspecto teórico del mismo y su futuro desarrollo.

*“Fuí el primero que pronunció en Rusia la palabra “montaje”, el primero en hablar de la acción, de la dinámica del cine.”*⁴

³ Aumont, Jacques (2004). *Las teorías del montaje*. Barcelona: Ed. Piadós, p. 178-179

⁴ Lev V. Kulechov en Schnitzer, Luda y Jean (1975). *El cine soviético visto*

En 1919 dos años después de su primera producción, se convertirá en uno de los iniciadores de la docencia en materia cinematográfica dentro del VGIK en Rusia. La asistencia de Sergei Eisenstein -otro importante realizador soviético- al taller y a los cursos de Kulechov generó una relación de trabajo, experimentación e intercambio que haría crecer un interés común por el montaje:

*“Eisenstein iba a mi taller, que se llamaba -el laboratorio Kulechov- y pasábamos horas enteras todos los días haciendo ejercicios de montaje, especialmente de escenas de masas.”*⁵

Las experimentaciones de montaje de masas, así como la construcción de una mujer inexistente mediante la unión de planos de distintas partes del cuerpo, que a su vez correspondían a mujeres diferentes, hacen de Kulechov no solo un gran teórico-práctico del montaje, sino también un pionero de la fragmentación del cuerpo en la imagen en movimiento. Sin lugar a dudas su conocimiento del Delsartismo introducido en Rusia por la danza moderna americana y la eclosión de los grandes ballets imperiales, configuraban una amalgama de retazos coreográficos que tuvieron una considerable trascendencia en los demás dominios artísticos rusos.

Nuestro interés por relacionar lo fragmentario dentro de la composición coreográfica tiene como objetivo principal evidenciar su práctica dentro del contexto dancístico con mucha mayor anterioridad que en el cinematográfico, constituyéndose como la principal operación compositiva de toda pieza coreográfica. Al respecto consideramos de gran valía el análisis que ha realizado Gilbert Lascaut sobre la fragmentación del cuerpo en la danza, sirviéndose de las coreografías del coreógrafo francés Daniel Larrieu:

“En las coreografías de Daniel Larrieu, las caras, las manos, las espaldas, las piernas nos enseñan a dirigir la mirada tanto a los grupos de bailarines (en particular dentro de Romance en stuc) como al cuerpo entero de un solo bailarín, así como hacia partes del cuerpo que a veces son muy pequeñas. [...] Los codos, los hombros y las rodillas

por sus creadores. Salamanca: Ed. Sígueme, p. 92 (Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait. Paris: Ed. Les Éditeurs Français Reunis, 1966).

⁵ *Ibidem* p. 99

*son muchas veces privilegiados dentro de los movimientos que se suceden. Daniel Larrieu insiste de esta manera sobre las articulaciones, las junturas, las bisagras.”*⁶

Si nos remitimos a las declaraciones de Kulechov sobre los mecanismos que tuvo que realizar para obtener la creación de una mujer inexistente a partir de distintos fragmentos del cuerpo de varias mujeres, podemos observar que el autor, y según sus propias palabras expone lo siguiente en cuanto a como encadenó las distintas partes, lo cual es una muestra evidente del uso de mecanismos coreográficos que se basan en la fragmentación para llevar a término la composición:

*“Rodé la escena de una mujer en su cuarto de baño: ella se peinaba, se maquillaba, se vestía, se ponía los zapatos, etc. En realidad, yo había filmado el rostro, la cabeza, el pelo, las manos, las piernas, los pies de diferentes mujeres, pero los había montado como si se tratase de una sola y gracias al montaje, había llegado a crear una mujer inexistente en la realidad pero que existía realmente en el cine.”*⁷

En su manera de proceder, Kulechov nos recuerda a las teorías del artista francés que se conforman en tres estructuras principales: Estática, Dinámica y Semiótica. Estos bloques siguen un orden de análisis que se va sucediendo de lo particular a lo general, es decir, Kulechov de la misma manera que Delsarte, comienza su articulación del proyecto estableciendo primeramente las relaciones que se pueden dar entre diferentes partes del cuerpo, a continuación encadena las correspondencias entre esas partes para configurar el movimiento y finalmente el conjunto resultante nos da la forma, su significación referencial y emocional. El trabajo que Kulechov llevó a cabo en esta experimentación nos muestra la importancia que supone poseer un conocimiento anatómico y cinestésico del cuerpo para poder fraccionarlo. Al respecto, Jacques Aumont efectúa unas declaraciones donde advierte y evidencia el uso de conceptos de medida y duración aplicados a la fisicidad del cuerpo y el espacio por Kulechov:

“Sorprende ante todo su carácter cuantitativo, tanto en las prescripciones del encuadre

⁶ Lascaut, Gilbert. “L’amour des surfaces.” en V.V.A.A. (1989). Daniel Larrieu. *Recherche chore-graphique*. Paris: Ed. Dis Voir p. 27

⁷ Lev V. Kulechov en Schnitzer, Luda y Jean (1975). *El cine soviético visto por sus creadores*. Salamanca: Ed. Sígueme, p. 95 (*Le cinéma soviétique par ceux qui l’ont fait*. Paris: Ed. Les Éditeurs Français Reunís, 1966).

como sobre el actor: qué cantidad de gesto, qué amplitud, qué duración, qué peso.”⁸

El comentario de Aumont, más que una descripción en términos cinematográficos, apunta a los elementos cinestésicos del lenguaje dancístico. Con este inciso no pretendemos hacer una observación a las conjeturas de Aumont, sino más bien definir mejor la polisemia que comparten coreografía y cinematografía, la cual corresponde menos a la casualidad que al verdadero uso que hacen de la fragmentación y duración del tiempo en el espacio ambas disciplinas artísticas.

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, Jacques (2004). *Las teorías del montaje*. Barcelona: Ed. Piados

Schnitzer, Luda y Jean (1975). *El cine soviético visto por sus creadores*. Salamanca: Ed. Sígueme

V.V.A.A. (1989). Daniel Larrieu. *Recherche chore-graphique*. Paris: Ed. Dis Voir

⁸ Aumont, Jacques (2004). *Las teorías del montaje*. Barcelona: Ed. Piados, p. 179