



Para danzar mejor

Kathrine Sorley Walker

Sistemas de notación de la danza

Breve panorama histórico-crítico

CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE
DOCUMENTACIÓN MUSICAL
Y FOLCLÓRICA

Como un aporte más que enriquezca el debate alrededor de la grafía del movimiento reproducimos este interesante escrito traducido por Gerardo V. Huseby. La autora presenta un panorama general de los distintos intentos que los coreógrafos europeos y rusos han realizado a lo largo de la historia para "graficar" la danza. Dedicamos un análisis más profundo a los dos sistemas más utilizados mundialmente: la labanotación (Rudolf von Laban, 1928) y la coreología (Rudolf y Joan Benesh, 1955). Este escrito ha sido extractado del libro "Dance and its creators", New York, 1972 (Traducción al español editada por Víctor Lerú, Buenos Aires, 1979, "La danza y sus creadores").

Respecto a la labanotación en A CONTRATIEMPO 1 (junio, 1987) publicamos un artículo sobre las bases de este sistema. En cuanto al sistema de Benesh (coreología) estamos preparando para A CONTRATIEMPO 5 un primer artículo sobre el "scoring" o baile de grupo.

Dado lo difícil que es encontrar en nuestro medio bibliografía y personas conocedoras de estos temas agradeceríamos a los lectores nos comunicaran la información disponible en bibliotecas privadas o públicas.

Por lo general constituye en buena medida un misterio la manera exacta en que la coreografía se transmite de una generación a otra, y hasta qué punto sigue siendo en ese caso fiel al original. En realidad, cuanto más tiempo se halla uno en contacto con el ballet y cuanto más ballets ve, menos seguro está con respecto a la fidelidad de la herencia coreográfica.

Desde el principio los coreógrafos han ansiado poseer algún medio verdaderamente eficaz y práctico para registrar sus ballets. Muchos de ellos han realizado intentos de inventar formas de notación de la danza. Sin embargo, el método consagrado por la historia ha sido el oral, y es fascinante pensar en esa cadena de dedicadas mentes humanas —las mejores memorias posibles en este mundo siempre falible— reproduciendo y volviendo a reproducir los esquemas de danza y acción que conforman nuestro repertorio de ballet. Visto desde ese ángulo, lo sorprendente no es que difieran las distintas versiones de las danzas, sino que haya tanto material que aparentemente se ha conservado de un modo exacto.

La memoria no ha sido el único repertorio para los ballets; en todas las etapas de su historia han surgido, se han inventado y utilizado sistemas de notación, o al menos de preparación de apuntes. La "coreografía" en una época implicó notación, pero más que nada la notación de danzas, no de ballets. A partir del siglo XV las danzas cortesanas fueron objeto de notación y descripción; la notación se podía aplicar en tanto y en cuanto las danzas fueran lentas y solemnes y no se tratara de una gran cantidad de saltos (el término utilizado es *basse danse* - "danza baja"); debieron agregarse descripciones y aún dibujos al desarrollarse pasos saltados.

Una larga sucesión de maestros de danza publicaron obras de esa índole. Otras habían existido con anterioridad en forma de manuscritos, pero quizás la primera en ser publicada fue la *Orchésographie* de Thoinot Arbeau (1588). El autor era un francés de Dijon y sacerdote cuyo verdadero nombre era Jehan Tabouret; dado que la transcripción musical había sido desarrollada en gran medida por monjes, no es de extrañar que Arbeau haya pensado en la idea de transcribir danzas, siendo entonces la danza una parte muy esencial de la vida y de la formación de un joven caballero. Le siguieron otros escritos por maestros de danza, pero a medida que la danza cortesana comenzó a transformarse en ballet, se hizo necesaria una nueva manera de registrarla, y uno de los pioneros en ese sentido fue Charles-Louis Beauchamps, maestro de danza de Luis XIV de Francia y director entre los años 1672 y 1704 de la escuela adjunta a la Real Academia Francesa de la Danza. Beauchamps experimentó con un sistema de notación que no sólo indicaba los pasos sino también el plan general, y su labor fue continuada y ampliada por uno de sus discípulos, Raoul Auger Feuillet, cuya obra, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, apareció en el año 1700. Se hallaban incluidos en ella los movimientos de los brazos, y tanto impresionó al maestro de danza inglés John Weaver que lo tradujo al inglés en 1706, publicándolo bajo el título de *Orchesography*, que ya había sido utilizado por Arbeau, y aplicándolo para registrar parte de su propia obra.

El sistema de Feuillet con adaptaciones realizadas por maestros de danza posteriores sirvió durante casi dos siglos; pero poco a poco el ballet se fue tornando más complejo, por lo cual el célebre y prolífico coreógrafo Arthur Saint-León elaboró un sistema y publicó un libro acerca del mismo en París en el año 1852. Llevaba el título de *La Sténochorégraphie ou l'Art d'écrire promptement la Danse*, y, también él

ORQUESOGRAFIA

Capriol - ¿Qué diferencias?

Arbeau - Os las diré cuando lleguemos a ellas. Por ahora, observad las figuras de los dos tipos de *ru de vache* de que os acabo de hablar

Ru de vache droit



Ru de vache gauche



Quando se salta con ambos pies y éstos se asientan sobre el suelo, uno hacia adelante y el otro hacia atrás, soportando ambos el peso del cuerpo del bailarín, se llama a este porte y movimiento posición o *posture*, la cual generalmente sirve para marcar una cadencia. Se puede llevar a cabo en dos formas. Cuando el pie derecho está al frente, se titula *posture droite*¹ y cuando el izquierdo está adelante, *posture gauche*.² Y tened en cuenta este consejo en lo que respecta a estas *postures*: que tienen mucha más gracia cuando al ejecutarlas se coloca el pie de atrás sobre el suelo un poco antes que el de adelante, pues cuando ambos caen juntos, parece como si se hubiera dejado caer al piso una bolsa de maíz.

Posture droite



Posture gauche



Literalmente *postura derecha*.

² Literalmente *postura izquierda*.

Una página de la ORQUESOGRAFIA, de Arbeau (Tomada de la traducción al castellano de Teresa Uriburu de Lavalle Cobo, realizada sobre la base de la versión inglesa de Cyril W. Beaumont. Buenos Aires, Centurión, 1946.)

lo utilizó para registrar una pequeña parte de su producción. Se trataba de un sistema de aspecto ágil, con pequeñas figuras en forma de palillos que seguían los movimientos de la danza a lo largo de pautas de música: los pasos *terre à terre* (los que se ejecutan en el suelo) ubicados sobre las líneas del pentagrama, y los pasos de elevación (pasos saltados) entre ellas. El plan general se hallaba dispuesto como visto desde el ángulo del público. Este sistema fue elaborado en Alemania por Albert Zorn, quien publicó en 1887 su *Grammatik der Tanzkunst*, que fue

traducido al inglés en 1905 por el estadounidense A. J. Sheafe, con el título de *Grammar of the Art of Dancing*, y fue quizás el sistema más antiguo que se utilizó en los Estados Unidos, puesto en práctica por la Asociación Nacional Norteamericana de Maestros de Danza.

A medida que avanzaba el siglo XIX, en el ballet el énfasis se trasladó espectacularmente de Francia a Italia y Rusia. Los bailarines y maestros de ballet del exterior siempre habían ido allí a trabajar, y cuando Petipa fue al Teatro

Maryinsky en San Petersburgo (ahora el Teatro Estatal Kirov de Leningrado), en calidad de bailarín, trabajó con el gran Perrot, bailarín y acróbata de Lyon, que en París y Londres se había convertido en uno de los genios del momento en el *ballet d'action*. Más tarde, como coreógrafo en jefe, encontró en Saint-León otro colega francés. Pero fue un bailarín rudo, Vladimir Stepanov, quien se dedicó a componer un nuevo sistema de notación de la danza, el que demostró su utilidad aún cuando no fue el sistema que terminó con los demás. Se hallaba basado en símbolos musicales y fue publicado en París en el año 1892 bajo el título de *Alphabet des mouvements du corps humain*; por primera vez se habían considerado las posibilidades del cuerpo humano en acción, y no meramente la danza.

El sistema de Stepanov fue enseñado en el Maryinsky, y se registraron con

él algunas de las coreografías de Petipa. Fue muy promovido por Alexander Gorsky, coreógrafo ruso amigo y discípulo de Stepanov, cuyo entusiasmo por él se hizo aún mayor después de la trágica muerte de Stepanov a causa de una pulmonía, acaecida en 1896. Indudablemente este sistema ha ayudado a conservar los grandes ballets del Maryinsky de esa época, dado que fue utilizado por Nicolas Sergeyev, el responsable de preparar las primeras representaciones de los mismos para el Royal Ballet (entonces el Vic-Wells, o Sadler's Wells Ballet) en la década de 1930, y además se halla basado en el mismo sistema personal de notación utilizado por Massine. Pero la búsqueda de ninguna manera había concluido. El sistema de Stepanov fue uno de tantos, y ha surgido una buena cantidad después de 1896. Por ejemplo, el coreógrafo ruso Rostislav Zakharov aprobó un método de notación de producciones creado por Sr-

The image shows a page from a Kinetograph, which is a system for notating dance movements. At the top, there is musical notation on a staff with four systems of measures numbered 33-37, 34-38, 35-39, and 36-40. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. Below the musical notation are four diagrams labeled A, B, C, and D, each showing a different dance movement or pose represented by a collection of dots and lines. A caption at the bottom explains that this is a page from a Kinetograph showing a sketch for a scene in Stepanov's notation.

Página de KINETOGRAFIA, que muestra un esbozo para una puesta en escena en notación de Stepanov.

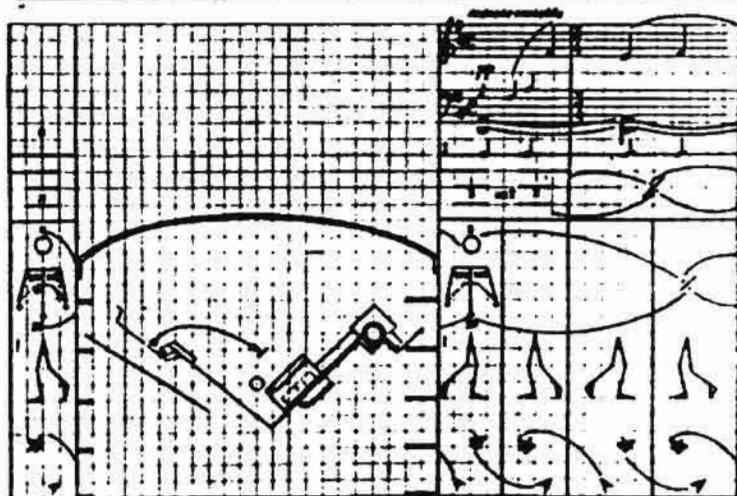
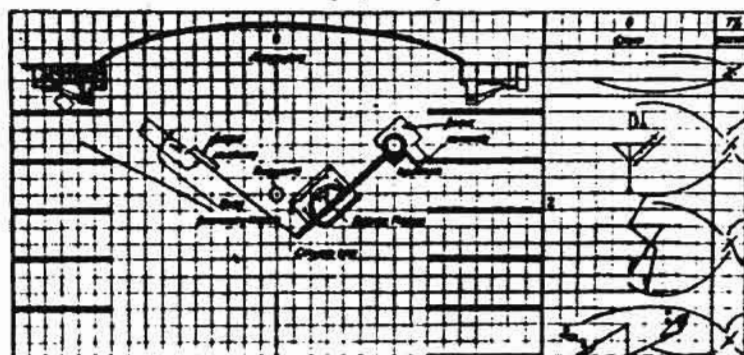
bouï Lissitsian, un modo de registrar muy completo y visualmente atrayente mediante el cual ha conservado en parte el actual repertorio soviético.

Fokine, un pensador maravilloso en lo que a coreografía respecta —claro, de enfoque amplio e imaginativa sensibilidad— parece no haberse interesado en inventar métodos de notación. En

cambio Nijinsky, el coreógrafo por obligación, desarrolló un sistema que, al igual que el método de Stepanov (y como es lógico bajo su influjo) se hallaba basado en la notación musical. Su descripción del movimiento estaba concebida según un criterio anatómico, y se indicaban según ese criterio, utilizando notas musicales, los movimientos de todas las partes del cuerpo

Una página de notación de Lissitsian para la FUENTE DE BAKHCHISARAI, coreografía de Zakharov, que muestran el comienzo del tercer acto, tomado de KINETOGRAFIA.

ОТКРЫТОК СЦЕНЫ МАРИИ И ГИРЕЯ
 III АКТА БАЛЕТА Б. В. АСАФЬЕВА «БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН»
 ПЬЕСА П. В. ЗАХАРОВА
 1 — Гирей, 2 — Мария



(tronco, cabeza, brazos, manos, piernas y pies). Se dice que el bailarín Nicolás Zverev afirmó que era "inteligente y eficaz"¹, pero nunca llegó a ser utilizado de un modo general, si bien Nijinsky lo utilizó para registrar *La siesta de un fauno*.

Los sistemas modernos en realidad se han reducido a los dos más importantes, labanotación y notación Benesh, siendo los que les siguen en importancia aquellos elaborados por Noa Eshkol y por Margaret Morris.

Margaret Morris comenzó a desarrollar su sistema de notación en 1913, y en 1928 publicó un pequeño manual, *The Notation of Movement*². Se hallaba basado en símbolos abstractos, y al igual que la notación musical se lo leía de izquierda a derecha. En 1928 utilizaba una pauta de tres líneas que servían para la cabeza, brazos y manos: un espacio para el cuerpo, y tres líneas para las piernas y los pies. Estaba dividido en compases, con indicaciones de tiempo, que anotaban las posiciones y las relaciones entre una posición y la siguiente. El sistema Eshkol (1958) ha interesado a los círculos científicos vinculados con la programación del movimiento en las computadoras, en virtud de su base matemática y su utilización de los números.

De los otros dos sistemas, la labanotación (el término es estadounidense) es el más antiguo y el más utilizado en los Estados Unidos. Rudolf von Laban fue un personaje extraordinariamente interesante. Nacido en Bratislava, en 1879, trabajó principalmente en Alemania entre las dos guerras en todos los campos del movimiento teatral. Había estudiado diversos tipos de danza, pero nadie ha señalado nunca que haya sido de algún modo un bailarín.

En lugar de ello, fue un fundador de escuelas de danza, habiendo enseñado tanto a Mary Wigman como a Kurt Jooss, cada uno de los cuales consolidó y explotó sus métodos. Laban fue también un pionero en el movimiento concertado en el escenario en otras formas de producción teatral, y elaboró su sistema de notación a lo largo de un período de unos veinticinco años, habiéndolo publicado en Alemania en 1928 con el título de *Kinetographie Laban* y describiéndolo como *Schrifttanz*, danza escrita. Las primeras traducciones al inglés se realizaron sólo dos años después.

Laban se remontó al método originado por Beauchamps y desarrollado por Deuillet en su utilización de una línea central que separa los movimientos del lado derecho de los del izquierdo y en la indicación de las divisiones de tiempo por medio de barras que cruzan la línea central; pero éstas son sólo dos características de un sistema muy individual y completo basado en un profundo estudio del movimiento en todas sus áreas tan ampliamente divergentes. En esa época se hallaba de moda en varias ciudades europeas la puesta en escena de algo así como un espectáculo bailado del tipo de producción masiva de festival, y Laban probó su sistema inicial anotando esa variedad de espectáculo y enviando la notación a productores locales que la podían leer para a su vez montaran su producción partiendo de su interpretación de los puntos. La idea funcionó muy bien.

Laban cristaliza de la siguiente manera la intención de la notación de la danza: "Debe poder mostrarse en la notación de una danza qué parte del cuerpo ha sido movida y su posición después del movimiento. Es también cierto que se debe registrar el tiempo exacto que lleva cada movimiento. Pero se debe hacer todo esto de un modo en que la característica fundamental de la danza, que es el *fluir* del movimiento, quede descrita en todos sus

1 Françoise Reiss, *Nijinsky*.

2 Editado por Routledge & Kegan Paul.

detalles”³. Y pone énfasis en la utilización de la notación en otras esferas del movimiento, y no sólo en la danza teatral sino también en la industria, en la educación y en la terapia.

La labanotación utiliza símbolos ubicados en tres pautas, pero se la lee en sentido vertical, a partir del pie de la página y hacia arriba, de modo que

uno se siente inmediatamente identificado con ella. Se refleja en el diagrama la propia postura erecta; la línea central representa la columna vertebral, y las líneas de la izquierda y de la derecha representan respectivamente piernas y brazos derechos e izquierdos. Los símbolos difieren en su longitud a los efectos de transmitir las diferentes duraciones del movimiento; el pulso básico se halla indicado por medio de pequeñas barras transversales colocadas sobre la línea central; de esa manera se pueden coordinar con precisión fracciones del movimiento y de la música.

3 Rudolf von Laban, *Principles of Dance and Movement Notation*.

AGON
Second Pas de Trois
Girl's Variation (and)

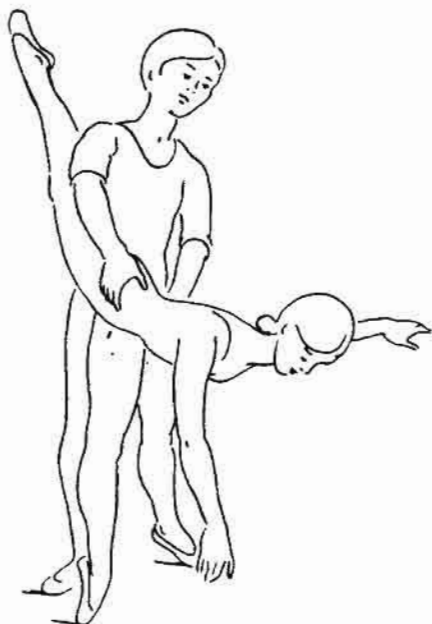
Un ejemplo de Labanotación, que muestra los últimos compases de la variación solista de la bailarina del segundo PAS DE TROIS de AGON, coreografía de George Balanchine. Se trata de una serie de movimientos complejos: BATTEMENTS, FOUETTES, COUPES y PIQUES girando y desplazándose desde el fondo del escenario hacia adelante. El último compás (3/8) es una sucesión de chasquidos de dedos.

La labanotación es el principal sistema utilizado por el Dance Notation Bureau de Nueva York, fundado por Ann Hutchinson en 1940, y esta organización ha logrado crear partituras en labanotación de algunos clásicos del ballet estadounidense. Esas partituras han sido inscriptas en la oficina de derechos de autor de la Biblioteca del Congreso, en la misma forma en que se inscriben los libros, y ello ofrece una tranquilidad al coreógrafo contra el plagio o el uso no autorizado.

La notación Benesh es un sistema más reciente, pero se ha afirmado en un grado mucho más eficaz que casi todos sus predecesores, con excepción de la labanotación. Se originó con Rudolf Benesh, artista esposo de una bailarina del Royal Ballet (Joan Benesh), quien registró el sistema en 1955 y publicó un libro titulado *An Introduction to Benesh Dance Notation*. A partir de entonces gozó de un sostenido éxito en Inglaterra y condujo a la creación de un Instituto de Coreología, que ha llegado incluso a ofrecer cursos por correspondencia. Vemos surgir así un nuevo término, coreología, no demasiado apto o descriptivo, dado que debería abarcar la inmensa área de "la ciencia de la danza" del mismo modo que la teología es la ciencia de la religión, la geología la ciencia de la tierra y la antropología la ciencia del hombre; pero se halla en cambio irrevocablemente vinculado con el estudio de la notación Benesh. Los coreólogos que se gradúan en esta institución han dado pruebas de su valor, en especial registrando algunas obras del Royal Ballet y reproduciéndolas para otras compañías a partir de sus registros. Por cierto que el sistema resulta justificado cuando uno se encuentra con que el Ballet Australiano baila una versión de *La Fille mal Gardée* producida con toda fidelidad, la que ha sido montada por la coreóloga Elphine Allen basándose en su registro en notación Benesh realizado en Inglaterra.

nesh es que su aprendizaje parece ser sencillo para los bailarines (todos los sistemas de notación de la danza presentan problemas casi insuperables para quien no es bailarín). Los estudiantes de ballet lo aprenden con facilidad; toman uno de los textos, lo leen y memorizan un *enchainement*, y luego, cerrando el libro, traducen a la danza el texto que han notado de la misma manera en que un niño en la escuela traduce un pasaje del español al inglés; y de una manera exactamente igual aumenta con el tiempo la facilidad con que traducen. Por otra parte parece gustarles bastante, a diferencia de los alumnos del Maryinsky en el siglo pasado, donde las clases semanales de sistema Stepanov parecen haber aburrido tanto a los jóvenes que les dejaban escaso provecho.

Si la coreografía fuera conservada como rutina mediante uno u otro de los métodos de notación, serían varios los beneficios. Existirían ballets registrados que podrían incluso archivarse en una biblioteca, de la misma manera en que se hace con las partituras orquestales de las óperas. Esos registros podrían ser estudiados por cualquiera que estuviera preparando nuevamente un ballet para la escena, por bailarines deseosos de aprender un papel, ya fuera con la intención inmediata de bailararlo o, sencillamente, para ampliar sus conocimientos de un modo general, y por los críticos o los integrantes del público interesados en el tema, tal como se estudia una partitura musical. En la actualidad ello no es posible. En aquellos casos en que un ballet ha sido registrado en su totalidad por medio de alguno de los sistemas de notación, se halla disponible para los productores de exhumaciones; pero el productor puede no estar familiarizado con el sistema que se utilizó o puede no conocer a fondo ningún sistema. (En buena parte sólo la nueva generación de bailarines es la que está siendo instruida en algún método de notación como cosa normal). Por lo tanto, puede tener necesidad



Ejemplo de notación Benesh que muestra cuatro compases del PAS DE DEUX campesino del primer acto de GISELLE. La bailarina hace un PAS DE BOURREE hacia adelante en una preparación en cuarta posición para un giro doble, terminando en ATTITUDE DEVANT sostenida por el bailarín (ver ilustración y zona indicada con línea de puntos), luego un GRAND ROND DE JAMBE EN L'AIR pasando a ARABESQUE seguido de PENCHEE Y POSE llegando a PROMENADE IN ARABESQUE. Música de Adam.

Andante Molto.



Copyright Rudolf Benesh 1955©

de trabajar con algún experto que le interprete la partitura notada. O puede suceder también que se le confíe al experto la producción en su totalidad.

Del mismo modo, ni los críticos ni el público tienen acceso a los registros de ballets que se han publicado en notación. El crítico debe basarse en su memoria, por ejemplo, al escribir la "secuencia de ballet", de modo que

inevitablemente se producen inexactitudes que podrían corregirse si se los pudiera consultar de la misma manera en que se consulta el texto de una obra de teatro cuando se desea transcribir una cita en forma textual.

Aun en el caso en que los registros estuvieran disponibles, por supuesto que no serían de mayor utilidad para el lego. Es para los productores y bailarines que posee valor la notación de la

coreografía, y en ese campo continúa la rivalidad entre los dos grandes sistemas modernos. Tal como está la situación, la labanotación ha sido utilizada principalmente para registrar la danza moderna, y la notación Benesh para el ballet clásico; pero los defensores de ambos sistemas afirman que sirven para registrar en forma exitosa cualquier tipo de movimiento humano de modo que el debate continúa.

Un requisito absolutamente esencial para cualquier sistema universal de notación es que debe estar desarrollado en forma tan completa y con tal exactitud científica como para no necesitar la utilización de términos aclaratorios aquí y allá, ni basarse en un conocimiento previo por parte del lector. Un bailarín con una partitura de una variación debería poder bailarla con toda corrección aun en el caso de jamás haber visto su ejecución. En un artículo titulado *Experiencias of Dance Notations*, Ann Hutchinson afirma con buen sentido y exactitud ética lo siguiente: "La notación debe servir al coreógrafo y proporcionar todos y cada uno de los detalles que éste necesite. . ." Afirma que el sistema de notación Benesh defiende la notación incompleta al implicar que ciertas cosas "no importan" o "no son importantes" —los coreólogos niegan categóricamente esto—, y hace notar que no sólo debe registrarse el movimiento sino la *intención* del movimiento⁴. Su opinión en el sentido de que la labanotación es más completa para detallar a fondo todos los movimientos (y aparentemente se puede también utilizar una versión menos detallada si se desea) ha sido objetada por la creencia igualmente apasionada por parte de los coreólogos de que no hay nada inadecuado en la notación Benesh. Frances Greene, también en el *Dancing Times*, sostiene que en los casos en que un movimiento no se halla representado en la notación Benesh es porque

resulta perfectamente claro en el contexto, es decir, que si se trata por ejemplo de la notación de un ballet clásico no es necesario "afirmar todas las veces que los pies deben hallarse vueltos hacia afuera y en punta"; puede sobreentenderse en forma implícita⁵. Presumiblemente, y dado que muchos coreógrafos del ballet clásico trabajan en la actualidad en una manera muy libre, cualquier excepción a la regla se anota y se aclara en la partitura.

Los otros elementos que se incluyen en una partitura Benesh o Laban son la música (por supuesto), que figura en la parte superior de cada página de notación de danza, y el plan de la iluminación, o las proyecciones fotográficas. Si la partitura musical ha sido reemplazada por música electrónica, aparece entonces el gráfico correspondiente en su lugar. Parece haber respuesta para todo, a excepción de la cuestión espinosa de la interpretación de caracteres.

Bien, ésa es la situación existente entre sistemas, y se necesitaría un grupo de árbitros expertos para decidir entre ellos. El crítico de ballet inglés, A. V. Cotton, resumiendo la situación, concluye diciendo lo siguiente: "En este momento no se ha probado que haya un sistema que supere a todos los demás"⁶; y ése sigue siendo el caso. Cada uno ha dado muestras de sus positivos valores.

Existe, sin embargo, la perspectiva de un desarrollo en la esfera de la notación de la danza. A partir del sistema de Stepanov, que aprendió en Rusia en sus épocas de estudiante, Leonide Massine comenzó, como joven coreógrafo, a desarrollar su propio método personal. Con el correr de los años lo ha ampliado y en la actualidad enseña un sistema científico que, según afirma, no es meramente un método de

4 *Dancing Times*, marzo de 1968.

5 *Dancing Times*, junio de 1968.

6 *Dancing Times*, setiembre de 1968.

registrar una danza sino también una ayuda para la composición y la evaluación, con una capacidad de computadora para detectar y denunciar fallas de composición y asegurar que todo movimiento sea perfecto desde el punto de vista de la armonía del cuerpo humano. Massine asegura que es perfectamente posible la aplicación a la coreografía de principios perfectamente definidos, que hay patrones de lo bueno y lo malo en la composición que este sistema revela al propio coreógrafo (si éste lo utiliza como guía de trabajo), al bailarín, o al crítico y al público interesado. Su libro, *Massine on Choreography* (Faber & Faber, Londres, 1971) constituye un manual definitivo y el autor considera que cualquiera que lo utilice para enseñarse a sí mismo el sistema debería poder aplicarlo ya sea a la composición o al registro y análisis de danzas y ballets; se trata por supuesto de un sistema de movimientos universales y no se halla en absoluto limitado al ballet clásico.

Nadie puede calcular qué grado de éxito puede tener este sistema. Llevará tiempo aún el que se lo llegue a considerar en forma generalizada, y en una era de enorme flexibilidad artística es muy probable que se produzca una considerable resistencia ante lo que es indudablemente un enfoque muy académico. Su atractivo mayor podría radicar en su pretensión de poder estabilizar patrones básicos para la labor coreográfica. A menudo sería útil poder afirmar en forma categórica con la ayuda de un medio mejor que la opinión derivada de la experiencia y del instinto, si el coreógrafo habla, desde el punto de vista del movimiento de la danza, en forma gramatical o antigramatical. Pero no parece posible lograr más que eso. Se trata de una época llena de licencias tanto en el arte como en la vida, y más allá de un cierto grado no se puede ser dogmático respecto de lo bueno y lo malo en la coreografía.

Ejemplo de notación escrita por Leonide Massine

b)

e d f (g) h b c b f (g) f d

EL ACORDEONISTA

Sigfredo Ariel, poeta
cubano contemporáneo



*EN EL CENTRO del ojo se ha puesto a defenderse
en la eternidad del otoño la música.
Se monta en su caballo balancín
Atraviesa los gajos las huecas intemperies
Las vainas que se mueven en el aire sin semillas.
Nadie está seguro de encontrarse con el acordeonista
Ni él mismo puede gobernar los fuelles sueltos
Ni el saltamontes ni la madre nadie puede
Con su caja de sonar sobre la espalda estricta.
Se ha escapado de su cabalgadura su caverna
De troncos la provincia.
Ha dejado casa y mujer amigos colmenares
Loba y lobo trepados en la viga.
Silba la pobre alegría del pájaro
Que no es la que se guarda y sirve en el bolsillo
Para hacer una proeza no es la misma
Que tuvieron de niños los danzantes.
Que no vayan a estropear su cáscara terrible
No pregunten por la mano que atraviesa los graves
La otra mano que sube descaminada y renca
Buscando aquel sonido.*

*Quién no ha estado en los días del acordeonista
Halándose la música hilo de fina sobriedad.
Quién no se ha sentado sobre su acordeón
Con el ajo del desierto se ha visto
Oyendo el ruido que en la tierra al caer
Hacen los hierros.
Es apenas la figura señalada con el dedo
Con el rostro vuelto a su ciudad.
Lo que nosotros recibimos por momentos
El lo atraviesa siempre.*