Fotografía de DANZA

photo CLUB



El cuerpo en movimiento

Paco Rosso

Fotografía de danza

EL CUERPO EN MOVIMIENTO

photo
CLUB

PHOTOCLUB

Revisión: Lidia Señarís Cejas
Maquetación: OkDesignforLife.com
Diseño de cubierta: Celia Antón Santos
Responsable editorial: Eugenio Tuya Feijoó
Primera edición digital: 2024

Todos los nombres propios de programas, sistemas operativos, equipos hardware, etc., que aparecen en este libro son marcas registradas de sus respectivas compañías u organizaciones.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© EDICIONES ANAYA MULTIMEDIA (GRUPO ANAYA), 2025
Calle Valentín Beato, 21
28037 Madrid
www.anayamultimedia.es

Edición electrónica sobre la 1.ª edición impresa
ISBN: 978-84-415-5125-1

A mi madre, de paciencia infinita para mis horas de escritura.

AGRADECIMIENTOS

Y un lugar especial para las bailarinas y profesoras que me ayudaron con la nomenclatura y las ideas. Las meteduras de pata que haya cometido en la designación e interpretación del vocabulario de la danza son exclusivamente mías, resultado de aprendizajes inacabados de un mal alumno. Gracias a Victoria Lucena, Rocío Estrade, Amanda García, Marta Castro y sumando a la lista de consultadas, a Alba Segovia y Laura Gallego, quienes «además de intentar aclararme la terminología» se avinieron a ejecutar erróneamente a propósito algunas de las posiciones y movimientos para ilustrar cómo «no» se debe bailar. Y a Rosa, de Arte y Ensayo.

SOBRE EL AUTOR

Francisco Bernal Rosso es fotógrafo y profesor de fotografía e iluminación escénica en Formación Profesional. Escribe desde 1992 en revistas de fotografía y es autor de tres libros sobre iluminación fotográfica y escénica. En la actualidad no realiza trabajos comerciales, sino que se dedica en exclusiva a la enseñanza, la divulgación y la realización de fotografías para un proyecto personal sobre fotografía de danza, así como a la investigación en iluminación fotográfica. Es miembro del Consejo Internacional de la Danza (CID), de la Asociación de Autores de Iluminación (ADADI) y de la Asociación de Fotógrafos Profesionales de España (AFPE).

Web y redes:

Página personal del autor: www.pacorosso.com.

Blog del autor sobre técnica fotográfica: http://masfocosymenosplugins.wordpress.com.

Página del proyecto personal sobre fotografía de danza: www.antidanza.com.

Instagram del proyecto de danza: @antidanza.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Agradecimientos 6
Sobre el autor 7

Prólogo 13
Introducción 15

1 EL ESPACIO 17
Espacio necesario para la fotografía de danza 17
Espacio estático 18
Espacio dinámico 19
Del espacio para un mantón de manila 20
El espacio para movimientos amplios 21

2 LA FIGURA DE DANZA 23
¿Tenemos que conocer la colocación correcta? 23
Colocación de los pies: dehors y dedans 24
Posiciones 26
Direcciones 28
Colocación de los pies 29
Alineación de pies y manos 30
Flex 31
Tendu 31
Développé 33
Colocación del torso 33
Plié 36
Adagio y allegro 37

3 LA IMAGEN DEL CUERPO 39
Cómo dar una dirección empleando el espacio personal 39
Del plano al volumen 42
Contrapposto 43
Las reglas (no) están para romperlas 45
Lado bueno y lado mejor 46
Vistas de un tutú 47
De las proporciones del rostro 47
Las proporciones del cuerpo dependen de la inclinación de la cámara 49
¿Afecta la altura de la cámara a las proporciones de la imagen del cuerpo? 51
¿Afecta la distancia o el objetivo a las proporciones de la figura? 53
¿Conviene entonces tirar siempre agachado? 54
El escorzo distorsiona las proporciones de las cosas cercanas 55
El escorzo acorta las formas de frente 57

4 LA FIGURA EN EL ESPACIO. CÁMARA Y PERSPECTIVA 59
De lo que pueda ser la perspectiva 59
Altura de la cámara y horizonte 60
Comparativa de la altura de la cámara y perspectiva 61
Integración en el espacio 64
Altura del salto 65
La perspectiva no depende del objetivo, sino de la distancia a la que se pone la cámara 66
Las tres perspectivas en exterior 69
Perspectivas de luz 70
De cómo las sombras producen sensación de espacio y posición 71

5 LA FIGURA EN EL ESPACIO. ENFOCAR LA FIGURA EN MOVIMIENTO 73
Enfocar 73
Enfoque selectivo 74
La profundidad de campo es mayor por detrás de la figura que por delante 76
Medir la profundidad de campo 78
Demostración de la dependencia 79
Scheimpflug 82
Backfocus 84
Modos de enfoque 86

6 LA FIGURA EN EL ESPACIO. PLANTEAR LA ESCENA 91
Pensar la escena 91
Elegir el objetivo 92
¿Por qué fotografías danza? 95

7 EL MOMENTO. CÁMARA Y TIEMPO 97
Cámara y tiempo 97
Tiempo de obturación y exposición 97
Tres técnicas de disparo con velocidad 99
Velocidad de obturación para detener un movimiento 101
¿Cuál es la velocidad de obturación más recomendable para detener un movimiento? 103
No es obligatorio mantener nítidas las fotos 104

8 EL MOMENTO. JUSTO A TIEMPO 107
Momento decisivo y momento intersticial 107
El dilema ¿disparo a ráfaga o tiro único? 109
Del uso de la ráfaga 111
Del retraso del disparo 111
Cómo reducir el tiempo de respuesta de la cámara 114

9 EL MOMENTO. MOMENTO Y FIGURA 117
El momento 117
Figuras lanzadas. *Arabesque* 118
Qué hacer cuando el movimiento es más rápido que tu tiempo de respuesta 123
Figuras enlazadas. El *fouetté* italiano 125
Saltos 128

10 EL ESTUDIO PARA DANZA 135
El fondo en el estudio 135
El flash de estudio 138
Medir la luz. Para qué sirve un fotómetro 150

11 LA BAILARINA BAJO LA LUZ 155
La figura bajo la luz 155
Dirección de la mirada 163
Iluminar el espacio 163
Luz de calle 169
Luz cenital 170
Luz a tres cuartos 174
Luz en Y 179
Estilos de contraste. Luz plana 180
Open flash 182

12 BUSCAR LA LUZ, LA LOCALIZACIÓN EN EXTERIOR 185
La localización 185
Buscar la luz. Calidad de la luz 186
Buscar la luz, dirección 190
Del color de la luz 193
Las horas del día, la mañana 195
Luces singulares 201
Medir la luz 205
La panorámica 212

13 OCF 217
¿Para qué sirve un flash si ya hay luz en exteriores? 217
El flash dentro y fuera de cámara 219
Dirección del flash 221
El flash en TTL 222
Dancescapes 226
La plaza 227
La plaza, mezcla por potencia 231
La galería 236
El asistente corredor 239
La iluminación de refuerzo 240
El claroscuro 244

14 LOCALIZACIÓN INTERIOR 247
La localización en interior 247
Convenciones del espacio, la perspectiva en interior 248
Convenciones del espacio, la puerta al fondo 249
La ventana 250
La luz en interior 254
Flash cerca y lejos 256

15 TEMAS Y MOTIVOS 259
No poses, baila 260
Variaciones sobre un tema 260
Proporciones del cuadro 264
Maneras de trabajar 268
Temas 271
Lugares emblemáticos 288
Telas 289
Moda en danza 292
Contrastes 293

16 ESTILISMOS 295
Estilismos para audiciones 309

Índice alfabético 310



PRÓLOGO

Desde hace ya algún tiempo la fotografía amateur ha irrumpido en nuestras vidas para inmortalizar aspectos de la vida cotidiana entendiendo la danza como parte ineludible de nuestra idiosincrasia. Pero no todo es tan simple, la fotografía de danza no se limita a esa aproximación cuasi fotoperiodística o costumbrista de las escenas, va más allá. Es también una herramienta, un registro anecdótico, que permite a los coreógrafos desarrollar su labor. Es en sí un documento. Ya en el Siglo de Oro se otorgaba a la imágenes o a las ilustraciones, en algunos libros de esgrima, la condición de registros de una realidad que serviría como instrumento de trabajo. Si bien en este mundo posmoderno se tiende a aunar términos híbridos o simplificar hasta la saciedad, en este caso no es posible. La fotografía es una forma artística en su totalidad y la danza, otra modalidad distinta.

Los ensayos publicados hasta la fecha no inciden en la fotografía de danza como un proceso creativo particular. Hay un término, antidanza, con el que el autor de este libro juega a lo largo de los capítulos y que contribuye a entender la singularidad de esta modalidad artística. ¿Cuál sería la definición de antidanza? Autores como Edward Gordon Craig, escenógrafo y teórico de origen británico, y Clement Greenberg, crítico de arte estadounidense, inciden en una cuestión: cada forma artística expresa un principio que le es esencial. Si en la danza es el movimiento, ese vaivén de cambios y transiciones ¿tiene sentido detener o congelar cada paso, cada realidad? Al desgranar cada parte de ese movimiento y despojarlo de su naturaleza efímera la danza deja de ser danza y se convierte en su antagonista: la antidanza. Para el autor es una muestra de esa realidad sesgada de la que se nutre el fotógrafo.

Su proceso creativo no se rige por los mismos dictámenes que el resto de las formas artísticas o, en su caso, mercados fotográficos. En este tipo de fotografía, que implica captar el movimiento, ninguna de esas corrientes se amoldaría a su naturaleza.

A medio camino, en una frontera ambivalente, se mezclan códigos de dos formas artísticas. Para desarrollar un proceso creativo de esta índole deben dominarse los diferentes lenguajes que se aúnan. Una vez en el set o en la localización, no habrá una jerarquía, ni la persona que toma la imagen ni de la que posa, el protagonista es el movimiento.

En fotografía de danza la especialización es fundamental, puesto que la retroalimentación es continua. Es más, en fotografía de danza el peso de la autoría no recae en el mismo discurso de siempre: quien toma la imagen y ostenta los derechos morales. La autoría es compartida.

María del Mar Agrela Esteban



INTRODUCCIÓN

Dos años y medio han sido necesarios para concluir el texto que tenemos entre las manos. Diez para las fotos. Empecé *un paseo por la danza*, nombre original de mi proyecto fotográfico personal, como indagación sobre la luz y el cuerpo en movimiento sin tener muy claro si quería hacer una exposición, un libro de fotografía o tomar notas gráficas para mis clases de fotografía. En 2018 añadí a mi curso unas sesiones de danza para desarrollar el tema de fotografía de acción. A partir de esta clase programé un taller para la Escuela de Fotografía de la Universidad de Cádiz de veinticinco horas de duración que por diversas razones (COVID, incompatibilidad de horarios, etc.) no se pudo impartir hasta 2023. Teniendo el material didáctico de este taller, quise ampliarlo y darle forma de libro, este *Fotografía de Danza. El cuerpo en movimiento* que propuse a Anaya, donde Eugenio Tuya tuvo a bien acogerlo.

El libro sigue el esquema de mis clases y del taller de la UCA. Está organizado en dieciséis capítulos que elaboran un curso de fotografía e indaga en el registro de la obra coreográfica tratando de orientarse a la interacción entre fotografía y danza y centrarse en la infraestructura mental para escribir fotográficamente sobre el proceso creativo del coreógrafo.

En el primer capítulo hablamos del espacio para desarrollar la sesión fotográfica; el segundo trata de comprender la figura de la bailarina. El tercero y cuarto dan paso a la cámara y a cómo ve la figura y cómo la interpreta dentro del espacio. En los tres capítulos siguientes, del quinto al séptimo, tratamos temas más técnicos: el enfoque, la elección del objetivo y la velocidad de la cámara. Los capítulos ocho y nueve están dedicados a la interacción de la cámara con la bailarina, a la captación del momento y a un resumen de los tipos de figuras que la bailarina dibuja con su cuerpo. El décimo capítulo es un intermedio obligado para hablar del estudio de fotografía, de manera que podamos dar paso a los tres capítulos siguientes dedicados a la iluminación: cómo la luz da cuenta de la bailarina, buscar la luz en exteriores y el uso del flash en exteriores. El capítulo catorce trata sobre la fotografía de danza en localización, el quince sobre temas con los que poder hablar a través de la danza y terminamos con una sucinta guía de estilismo para la danza.



1

EL ESPACIO

Hay tres maneras de aproximarnos a una figura en el espacio: controlar todos los aspectos de la escena; no controlar nada sino solo estar allí y elegir el tiro de cámara; y la tercera, «elegir» el espacio y «dirigir» a la figura. La idea es de Eduardo Momeñe y puedes encontrarla en su libro *La visión fotográfica*. Eliges el lugar, encuadras el espacio y sitúas la figura dentro. En este curso voy a proponerte actividades para aprender a fotografiar acción centrándonos en la danza.

ESPACIO NECESARIO PARA LA FOTOGRAFÍA DE DANZA

¿Cuánto espacio necesitas para fotografiar una figura que baila? El espacio necesario para fotografiar danza es mucho mayor que el de la fotografía de moda o de retrato. La bailarina tiene que poder moverse a lo ancho, en profundidad y en altura. Necesitas no menos de tres metros de ancho, tres de profundidad y tres y medio de altura.

ESPACIO ESTÁTICO

Comienza estimando el espacio que necesitará la bailarina. Hay tres situaciones: la de *espacio estático*, en el que las figuras se sitúan en un lugar pequeño; el *espacio dinámico,* en el cual la bailarina debe realizar unos movimientos previos antes de finalmente colocarse, y un espacio amplio, donde la bailarina debe realizar desplazamientos importantes.

Haz estas fotos. Para marcar el espacio estático al ancho pídele a la bailarina que abra los brazos a los lados (figura 1.1). y después (figura 1.3) que los levante y se coloque en puntas. Al elevar la pierna sobre la cabeza (*grand battement* o *développé en segunda*) veis la máxima altura que va a requerir sin realizar un salto (figura 1.2).



▲ **FIGURA 1.1.** Medición del espacio al ancho.



▲ **FIGURA 1.2.** Medición del espacio a lo alto.

ESPACIO DINÁMICO

Muchas figuras necesitan hacer un pequeño desplazamiento para poder colocarse. Veámoslo con un *attitude*, en el cual la bailarina se apoya en un pie, *en punta*, mientras la otra pierna se levanta con la rodilla doblada y el cuerpo vertical. La primera foto es la posición inicial, *de preparación*. La bailarina avanza una pierna (*tendu*) sobre la que se va a apoyar. Si centramos y enfocamos en esta posición (figura 1.3) acabamos enfocando al fondo, porque la figura se ha movido del sitio en el que estaba (figura 1.4).



► **FIGURA 1.3.** Preparación del *attitude*.



► **FIGURA 1.4.** Realización.

DEL ESPACIO PARA UN MANTÓN DE MANILA



▲ **FIGURA 1.5.** Deja tanto espacio por encima de la bailarina como su altura, para poder alojar el vuelo del mantón.

Veamos el espacio necesario para un mantón de manila. Hay que dejar el doble de la altura de la bailarina para que el mantón no salga de encuadre por arriba (figura 1.5). Y también debemos prever el espacio hacia los lados (figura 1.6).



▲ **FIGURA 1.6.** Espacio lateral para un mantón.

EL ESPACIO PARA MOVIMIENTOS AMPLIOS

Algunos movimientos se desarrollan en un espacio amplio, que requieren de varios pasos previos, como los saltos con desplazamiento. En estos casos conviene dejar más aire del esperado alrededor de la figura para que el cuerpo no salga de cuadro en la toma. Posteriormente reencuadras durante el revelado. Y esta es una buena razón para querer usar cámaras de muchos megapíxeles.

En las siguientes fotos vemos el problema de un salto. Al realizar los movimientos de transición para llegar al salto y al extenderse, el cuerpo ha salido ligeramente de encuadre. Para hacer esta foto (figura 1.7), nos encontramos en este espacio (figura 1.8).



▲ **FIGURA 1.7.** Figura dentro del fondo.



▲ **FIGURA 1.8.** El fondo está desaforado.



▲ **FIGURA 1.9.** Laura ocupa las 3/4 partes de la altura del fotograma.



2

LA FIGURA DE DANZA

La disposición de las partes del cuerpo en la danza está fuertemente codificada; no se puede colocar la mano de cualquier manera, sino como se espera que se haga. Esto obedece a la necesidad de minimizar los daños en el cuerpo, razón por la cual una modelo sin formación en danza no debe ponerse unas zapatillas de punta. Al no haber ejercitado sus piernas, puede sufrir daños. Una bailarina tarda años de formación en usar por primera vez las puntas.

Otra razón de las reglas es estética y, aunque a veces se ven como prejuicios, suelen tener su fundamento. Por ejemplo, el método Cecchetti insiste mucho en ser consciente de cada parte del cuerpo, para alcanzar un control de cada una de ellas sin pensar.

En la danza clásica y clásica española la posición de cada parte del cuerpo está totalmente fijada y no seguirla supone una ejecución defectuosa. Por tanto, debemos evitar fotografiar las malas posiciones. En la danza contemporánea la colocación es mucho más libre y permite hacer cosas que en un purismo clásico podría considerarse una mala ejecución. La danza neoclásica, un estilo derivado del clásico surgido hacia 1909, permite más libertad en la disposición de la figura, aunque no tanta como las diversas escuelas contemporáneas. El flamenco, como la contemporánea, es muy libre en los movimientos y ni siquiera tiene nombres para la mayoría de las figuras y pasos.

Sin ser parte de la forma de entender la danza, pensaremos en el cuerpo como formado por siete juegos de articulaciones: el cuello, los hombros, los codos, las muñecas, la cintura, las rodillas y los pies. A la colocación de cada parte entre dos articulaciones vamos a llamarla «figura» y trataré de evitar la palabra «pose» que se emplea con los (las) modelos.

¿TENEMOS QUE CONOCER LA COLOCACIÓN CORRECTA?

Decididamente, sí. Intenta aprender los nombres de los movimientos y las posiciones para poder comunicarte adecuadamente con la bailarina. Aprende cómo pedir las cosas, cómo decirle que incline el torso hacia delante, cómo indicarle que coloque las piernas una delante de la otra o a los lados. A esta materia dedicaremos los primeros capítulos, a saber hablar con el bailarín.

COLOCACIÓN DE LOS PIES: DEHORS Y DEDANS

Los pies pueden estar girados hacia fuera o hacia delante. *Dehors* significa «hacia fuera» y lo vemos en la foto de la izquierda. Los pies apuntan hacia los lados, «hacia fuera». A la derecha vemos lo contrario, el *dedans*, cuando los pies van «hacia dentro» (figura 2.1).



▲ FIGURA 2.1. Pies en *dehors* y en *dedans*.

El *dedans*, con los pies hacia delante, se considera una mala práctica y suele ser la principal razón para que la bailarina te pida eliminar esa foto, y nunca, jamás, en la vida, la enseñes. La foto que, si es estudiante, nunca debe ver su profesora; si es profesora, nunca deben ver sus alumnas y jamás deberían llegar al resto de la compañía si trabaja en alguna.

En la figura 2.2 he pedido a Laura que coloque mal el pie que está en el suelo, el que soporta el cuerpo, está en *dedans*, hacia delante, hacia dentro. ¡La postura está mal porque se lo he pedido! ¡No echéis la culpa a la bailarina! ¡Lo hemos hecho a propósito! ¡Si os sale una foto así no la enseñéis! La figura 2.3 muestra un a*rabesque* con los pies bien colocados, en *dehors*. El pie de soporte ahora está girado hacia afuera.



▲ FIGURA 2.2.



▲ FIGURA 2.3.



▲ FIGURA 2.4. Mal del todo.

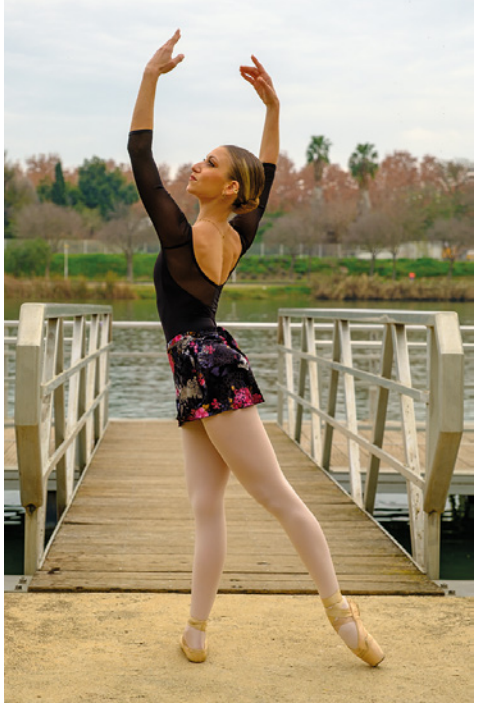
La figura 2.4 muestra varios fallos. Las piernas están *en cuarta*, una por delante de la otra. Ambos pies están mal colocados. El adelantado mira hacia delante, en vez de hacia el lado. El atrasado está girado hacia abajo. La pierna de delante está bien, con el pie apuntando hacia fuera (hacia el lado) en *dehors*. En la fotografía de la figura 2.5 hemos corregido el pie delantero, que ahora está girado hacia afuera. El trasero sigue estando mal colocado, el empeine mira hacia abajo y debería estar rotado hacia fuera. En la figura 2.6 vemos un detalle de la foto anterior, el empeine mira hacia abajo. En la figura 2.7 Alba mantiene la misma postura anterior, pero ahora los dos pies están bien colocados. El adelantado en *dehors*, hacia fuera, y el atrasado rotado hacia fuera, no hacia abajo. La figura 2.8 es un detalle del pie de la foto anterior. Ahora está rotado hacia fuera. Esta es la posición que se espera en danza clásica.



◀ FIGURA 2.5.



▲ FIGURA 2.6.



◀ FIGURA 2.7.



▲ FIGURA 2.8.

POSICIONES

La manera en que se colocan las piernas y los brazos está codificada y tienen un nombre que consiste en un número. Hay cinco posiciones de pies y cinco de brazos que pueden combinarse de manera diferente; la primera de pies no tiene por qué ir siempre con la primera de brazos. Cada posición puede realizarse con la planta del pie en el suelo (*a tierra*) o en puntas (en *relevé*). En las fotos siguientes veo solo la posición a tierra.

En la figura 2.9 vemos la primera posición los pies unidos por los talones salen hacia los lados, mientras forman una línea horizontal. Los brazos hacen un arco con las manos hacia abajo.

La figura 2.10 es la segunda posición. Las piernas y los brazos se separan hacia los lados. Esta es una de las palabras importantes que hay que saber, *segunda*. Cuando quieras decirle a la bailarina que abra hacia los lados las piernas o los brazos pide «una segunda».

La figura 2.11 es una tercera. Los pies están bajo el cuerpo y apuntan hacia los lados, juntos, pero uno por delante, con su talón a la mitad del otro. Un brazo sigue extendido como en segunda y el otro se flexiona ante el torso.

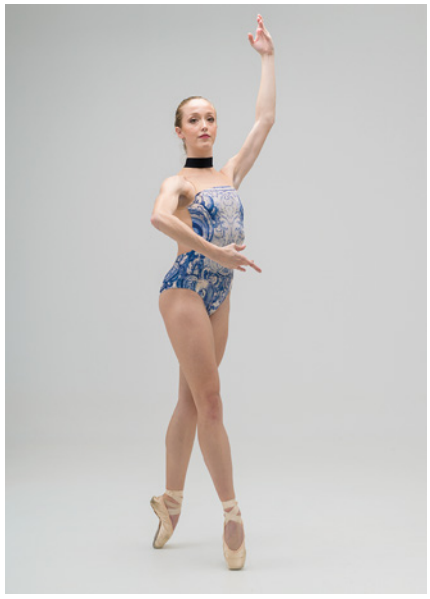
La figura 2.12 muestra otra palabra mágica: *cuarta*. En la cuarta posición las piernas están una por delante de la otra, pero mucho más separadas, de manera que salen de la vertical del cuerpo. El brazo que estaba adelantado en la tercera posición queda en el mismo lugar mientras que el otro se alza por encima de la cabeza. Pide una cuarta cuando quieras que las piernas estén abiertas hacia delante y atrás. En la figura 2.13 puedes ver la cuarta en un tiro diagonal, en el que se aprecia la apertura de piernas. En esta ocasión Laura está en *relevé*, es decir, sobre las puntas.

La figura 2.14 muestra la quinta posición. Quizá las más empleada como preparación para un movimiento posterior. Los pies vuelven a juntarse bajo el cuerpo y apuntan hacia los lados como en la tercera, pero ahora el talón de uno queda junto a la punta del otro. Los dos brazos suben por encima de la cabeza formando un arco. La figura 15 muestra una quinta en *relevé*, esta posición de pies se emplea tanto que tiene nombre propio *Sous-sus*.

La figura 2.16, sexta posición, no está reconocida por muchas escuelas. Los dos pies juntos mirando hacia delante.



▲ **FIGURA 2.9.** Primera posición.



▲ **FIGURA 2.13.** Cuarta en *relevé*.



▲ **FIGURA 2.10.** Segunda.



▲ **FIGURA 2.11.** Tercera.



▲ **FIGURA 2.12.** Cuarta.



▲ **FIGURA 2.14.** Quinta.



▲ **FIGURA 2.15.** *Sous-sus*.



▲ **FIGURA 2.16.** Sexta.

DIRECCIONES

El cuerpo puede estar de frente o en diagonal. Cuando está en diagonal, las piernas pueden estar cruzadas o abiertas y el torso siguiendo el plano de las piernas o al contrario. Aprende estos términos para poder hablar con el bailarín.



▲ **FIGURA 2.17.** *Croisé.*



▲ **FIGURA 2.18.** *Effacé.*



▲ **FIGURA 2.19.** *Écarté.*



▲ **FIGURA 2.20.** *En face avant.*

La figura 2.17 muestra el *croisé*. El cuerpo está orientado en diagonal, no de frente, mira a una esquina del escenario. Las piernas están cruzadas de manera que la más cerca de la cámara («al público») pasa por delante de la más atrasada.

La figura 2.18 es un *effacé*. El cuerpo está en diagonal, pero en «posición abierta», las piernas no se cruzan, cada una queda a su lado de la cadera. Por otra parte, se extienden brazo y pierna contraria.

En la figura 2.19 un *écarté*. El cuerpo en la diagonal en posición abierta pero ahora se extienden la pierna y el brazo del mismo lado.

La figura 2.20 muestra un *en face*. El cuerpo mira hacia delante, hacia la cámara («el público»), con una pierna casi bajo el cuerpo, la otra puede estar adelantada *en avant* como se ve en la imagen, o hacia atrás, *en derrière*, que no muestro aquí.

COLOCACIÓN DE LOS PIES

RETIRÉ-PASSÉ

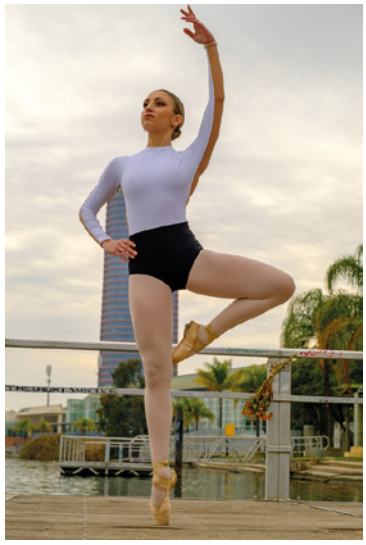
El *retiré* consiste en subir un pie a la mitad de la otra pierna. Se puede hacer a varias alturas mientras la punta toca por delante, el lado o por detrás de la rodilla de la pierna que soporta. Se usan indistintamente ambos términos, *retiré* o *passé*, aunque el *passé* suele indicar una elevación a menor altura y por detrás.



▲ **FIGURA 2.21.** Retiré por delante.



▲ **FIGURA 2.22.** Retiré al lado.



▲ **FIGURA 2.23.** Retiré por detrás.

COUPÉ

En el *coupé*, también llamado, *A cou-de-pied* uno de los pies colocado en punta soporta el peso de todo el cuerpo, el otro toca con la punta el tobillo. Cada escuela lo hace de manera diferente, algunas lo piden con el pie abrazando y otras con el pie apuntando.



▲ **FIGURA 2.24.** *A cou-de-pied* con el pie «abrazando» el tobillo hacia atrás.



▲ **FIGURA 2.25.** *Coupé* con el pie apuntando al talón. A su vez, puede apuntar por delante o por detrás.

ALINEACIÓN DE PIES Y MANOS

De los pies y las manos se espera que continúen la línea del miembro correspondiente sin romperla. En las fotos siguientes vemos el problema. Es muy probable que la posición no esté mal realizada, sino que tu cámara haya disparado a destiempo antes, o después, de alcanzar la posición correcta. La figura 2.26 muestra un *attittude* hacia delante, con el pie de soporte mal colocado, que rompe la línea de la pierna. La figura 2.27 muestra la posición fotografiada en su momento.





◀ **FIGURA 2.26.** *Attitude* desalineado.

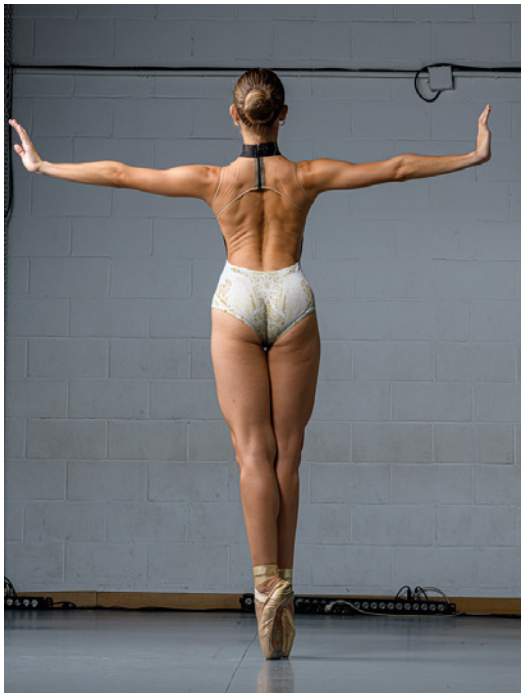




◀ **FIGURA 2.27.** *Attitude* bien.

FLEX

El flex es una posición de las manos en las que se colocan perpendiculares al brazo y rompen la línea. No es una mala ejecución, sino una alternativa a su realización.



► **FIGURA 2.28.** Flex.

TENDU

Tendu significa «estirar» y consiste en extender la pierna, bien hacia delante, al lado, o atrás. En la figura 2.29 vemos que la pierna está estirada (*tendu*) hacia delante. El torso está inclinado, *penché,* y la pierna flexionada, un *plié*. Esto de meter las zapatillas de punta en agua no es buena idea, si lo hacéis, usad unas puntas viejas que vayáis a tirar después.



► **FIGURA 2.29.** *Tendú* hacia delante.