

DRAMATURGIA COREOGRÁFICA*

Lín Durán

ME VOY A REFERIR A LA DRAMATURGIA COREOGRÁFICA, QUE ES LO QUE ME RESULTA particularmente fascinante. No la he llamado siempre así, porque los que usamos el concepto nos hemos topado con prejuicios al respecto o mala interpretación del término (creen que se trata de realismo o de un cierto anecdotismo). Pero los ballets casi siempre han tenido su trama, a veces, sí, anecdóticas y pantomímica, otras veces a partir de acciones simbólicas.

A principios del siglo xx apareció Isadora Duncan, quien revolucionó el espectáculo al dedicarse consistentemente a “bailar su vida”, como ella decía. Así que aun aquí, en la más suelta de las expresiones, siempre había una comunicación de símbolos con el público, aunque éstos no se presentaran como sucesos ordenados.

¿Pero qué es la dramaturgia coreográfica y por qué la llamamos así en la actualidad? Hay varias maneras de definirla. La más simple sería: FORMAS ARTICULADAS E INTERACTUANTES, NO SOLO EXPRESIVAS DEL SENTIMIENTO HUMANO, SINO ORGANIZADAS PARA COMUNICAR SITUACIONES, SUCESOS, IDEAS, SIGNIFICADOS... Y siempre con tres recursos: conflicto, contraste y transformación, en tanto que categorías estructurales. Es decir, que pase algo dentro de la totalidad.

Yo decía, en un texto anterior, que la dramaturgia coreográfica, con ser simbólica por necesidad, a veces recurre a ideas que se concretan para expresar otras ideas, distintas a las que originan los movimientos y desplazamientos. Este mecanismo funciona en todas las artes no—verbales, ya que sirve para acentuar la ilusión de las ideas y relaciones que están en juego. La danza contemporánea, cuya característica no sólo es la novedad experimental, sino la universalidad de los temas, (temas que se relacionan con la condición humana) ha encontrado muchos recursos de transmisión de ideas, de los cuales voy a dar unos ejemplos:

Imagen “un grupo de personas ciegas patinando”, motivación exclusivamente kinética que requiere “no caerse, no chocar, estar muy alertas”. Esto como improvisación preparatoria para un tema—germen relacionado con la enajenación en que actualmente vive la sociedad. La primera impresión que podría darnos es la de locos en un manicomio, o de almas en el purgatorio o, simplemente, de

personas enajenadas yendo y viniendo por un espacio cerrado. Si a esto se agrega que empieza a soplar un viento helado y el sol se desvanece, los personajes anodinos se irán encogiéndose y en lugar de deslizarse caminarán con rapidez (el coreógrafo decide sobre los diseños corporales y espaciales). Y si a esto le agregamos que hay un área pequeña en que se filtran unos pocos rayos de sol, los bailarines en tanto personajes anodinos, irán rápidamente (como en la película *Milagro en Milán*) a pararse bajo el círculo protector, que a la vez viaja hacia otros puntos del espacio a donde todos corren tratando de no quedarse fuera del área protectora y calentita, no sólo por los rayos del sol, sino por los cuerpos que transmiten calor humano.

Queda entonces una secuencia, construida con soltura imaginativa, que incluye transformaciones surrealistas y que va de la enajenación catatónica al bienestar colectivo. La transformación, ya se dijo, está en pasar gradualmente de una situación a otra. El conflicto resulta en un impulso hacia la sobrevivencia. El contraste se encuentra en la amplia gama de dinámicas y del uso espacial.

Aclaro que estoy hablando del segmento de un todo, con objeto de facilitar la visualización del procedimiento. ¿Cuál sería entonces “el todo”?

Si entramos a esta situación como arranque de la obra, podríamos visualizar la totalidad como un comentario sobre la sociedad actual, en el sentido de que todo está literalmente “patas parriva”. No hay personajes sino masa humana, que entra y sale de diversas situaciones, con la misma mecánica de enajenación robótica —búsqueda de mejoría— encuentro de mejoría en la cercanía del grupo humano, es decir: (A) no hacer nada (B) buscar y (C) encontrar. El final podría ser climático, con un avance del grupo hacia el público, mostrando fuerza y cohesión. Se trataría de una obra optimista, de fe en la capacidad humana para encontrar soluciones a lo que atrapa y desmoraliza. Los sucesos intermedios tendrían qué ver con la idea central, esquematizada en reiteraciones del A-B-C y todas las variantes posibles, dentro de esta estructura.

Generalmente las ideas que el coreógrafo quiere transmitir parten de esencializar, de abstraer el material y convertirlo en símbolo. Si una coreografía se ocupa de un ritual paleolítico (cosa bastante improbable) y hay una cacería de bisontes, la acción de matar y comerse el hígado en señal de tributo, requiere la construcción de una secuencia totalmente alejada de la pantomima, simbolizando esta situación, por ejemplo, con diseños corporales y espaciales en que se levantan brazos y puños y el torso baja para estar cerca de la tierra, deidad generosa. Por supuesto bailan en ronda, que es el dibujo más antiguo que se conoce. Y claro, a nadie se le ocurriría hacer este tipo de obra, pero sirve muy bien de ejemplo dramático,

porque la coreografía sólo sugiere situaciones, ubicaciones e ideas. El espectador, con su memoria sensorial y emocional es el que “lee” lo que logra conectar con su experiencia vital.

Sin embargo, para darle la posibilidad de conectar lo suyo con lo que pasa en el escenario, la coreografía debe estar perfectamente planeada, de principio a fin y lograr las simbolizaciones “legibles”, es decir, que tengan unidad, claridad y coherencia. El artista logra esta capacidad que algunos llaman “don”: visualizar la obra en su totalidad antes de echarla a andar, lo cual no impide hacer cambios durante el proceso de reacción.

El concepto de concretar las motivaciones es otra manera de decir “abstracción”. Lo menciono porque abstracción y simbolización son diferentes a la llamada “danza pura”, en la que se trata de estar lo más alejado posible del acontecer humano. Dice Merce Cunningham: “mis danzas son como mirar jardines”. Así que hay dos tipos de danzas: las relacionadas con la simple contemplación del espectador y las que tocan aspectos humanos, acercándonos al arte teatral, pero con bastante legitimidad, ya que drama podría ser “acción en un escenario”. En la danza tomamos, en todo caso, términos de las otras artes, ya que la danza “libre”, “moderna” o “contemporánea”, históricamente resulta ser un fenómeno reciente. En los veintes, las compañías se denominaban “teatro de danza”, más recientemente se acuñó el binomio “teatro—danza” y el de “teatro físico”. Este último ya representa una fusión de la danza y el teatro. Es así que dramaturgia coreográfica es un concepto que abarca todas estas modalidades.

Me gustaría mencionar a Pina Bausch. Sus espectáculos tienen la dramaturgia más compleja que se haya creado. En hora y media, dos horas, presenta escenas dispares y surrealistas, con un hilo conductor, casi imperceptible. Al final todos quedamos un poco anonadados pero satisfechos. Nuestra memoria, sensorial y subconsciente, las asociaciones con nuestras experiencias de vida, y múltiples impulsos subyacentes, todo esto podemos reunir como una gestalt en nuestra percepción.

Tiempo después, gradualmente, vamos cayendo en cuenta de los recursos que utiliza la coreógrafa para amalgamar decenas de situaciones y sucesos. Y esa es la magia de la dramaturgia coreográfica.

En alguna ocasión decía que la creación coreográfica se facilita cuando hay un trabajo previo de improvisación, de exploración, siempre y cuando la problemática que se plantea para motivar el movimiento parta de un conflicto para que haya acción. Decía mi maestra de teatro, “sin conflicto no hay acción” y yo agregó que no existe creatividad sin motivación que, aunque evidente como afirmación, requiere ampliarse para repetir que el lenguaje coreográfico es sim-

bólico y, por tanto, abstracto. ¿Cómo entonces evitar y no confundir este concepto con vaguedades, generalizaciones metafísicas o realismo catártico, al que son proclives los coreógrafos principiantes? Precisamente, la respuesta tiene que ver como la simbolización de situaciones, acciones e ideas.

La necesidad de emprender una obra puede surgir de cualquier parte. En general son las imágenes que se construyen a partir de una impresión impactante y las músicas maravillosas las que más estimulan el impulso creador. Pero, en una parte de la conciencia hay también necesidad de una planeación que, insisto, nos permita visualizar el todo y organizar los materiales. Porque hay preguntas que contestar: ¿Qué le quiero decir a los espectadores? ¿Qué tipo de estructura voy a crear para este fin? ¿Cómo organizo el tiempo y el espacio, no se diga los personajes? La parte racional y la sensorial se fusionan o interrelacionan activamente.

Como ya decía, el significado de una coreografía es distinto para cada espectador; ya que surge asociado a las experiencias vitales. También es diferente a las ideas, imágenes y emociones que sirvieron para realizar la obra. Así que son dos enfoques: uno es el del creador y otro es el del crítico y analista.

En cuanto a los bailarines, en la coreografía siempre hay personajes y a veces están delineados, y tienen función dramática. A veces son coro (limitado a apoyar o rechazar la acción central, o a dar la atmósfera que contribuye a enfatizar el tema). También hay el personaje—yo, cuando éste se acerca mucho a la personalidad real del bailarín y se trata de proyectar emociones muy profundas. Pienso en el fauno de Nijinsky, con tantos matices y su inmensa soledad en medio de la exhuberancia de la vegetación. Pero hay otros personajes—yo que el coreógrafo utiliza para exhibir su propia vida y lograr cierta catarsis, aunque más bien aquí se trataría de la incapacidad de salir del narcisismo. En la dramaturgia coreográfica los bailarines ponen a prueba su propia creatividad a partir de las tareas escénicas que se les pide cumplir.

En ausencia de la palabra, el coreógrafo toma recursos de todas las artes, no sólo del teatro. Toma de la poesía la manera metafórica y de expresar contenidos. De la música toma estructuras y ritmos (y mucho más). De la plástica toma forma, líneas, colores, volúmenes..., y de la arquitectura toma el sentido constructivo. Dicho esto de manera sintética.

Creo que en las distintas expresiones artísticas, todo se vale si está bien hecho. Este bien hacer es dominio del oficio. Estoy en contra de que los coreógrafos poco experimentados aborden temas generales, como el amor, la familia o la muerte, porque falta saber qué amor, qué familia y cuál muerte antes de elaborar

la dramaturgia. Sin embargo, hay generalidades que llevan en sí numerosos matices de energía y son propicios para la coreografía como, por ejemplo, "el mar". Recuerdo con gran placer una obra de Jenet Tame en que los movimientos, las luces, la música y el gran telón de fondo estaban relacionados con la energía del mar: la fluidez de las corrientes profundas, las contracorrientes, el viento que afecta la superficie, los remolinos, el romper de las olas, la calma. El secreto está en escoger un tema con mucha energía inherente. Lo opuesto sería la llanura yerma.

**(Ponencia presentada en el Coloquio sobre Dramaturgia de la danza que organizó la Coordinación Nacional de Danza en junio del 2001).*



Alumna del CICO. Foto © Christie Cowrie.

Teatro al Sur

Número especial a 25 años del golpe.

LAS ESCENAS DE LA MEMORIA

Desplegar las escenas de la memoria nos ha parecido el modo más apropiado de explorar esta iniciativa y ponerla en página. La entre ví la fotografía, la reflexión sobre los relatos del pasado a par tir de los testimonios de las víctimas, la producción teatral y edito rial, el acto (nombrar a los actores y autores desaparecidos con las distintas partes que modulan esta edición.

Algunos de los trabajos y deseos que dan vida al ejemplar:

- Reportaje a Beatriz Sarlo: La deslumbrante intensidad de las propuestas mínimas.
- La fotografía y la construcción de la memoria, por Paula Siganevich
- El relato del pasado: prácticas de re-construcción, prácticas de inscripción social, por Judith Flic.
- Ensayo fotográfico: Los Hijos, Tucumán, 20 años después. Por Julio Partoja.
- Teatro por la identidad, por Beatriz Seibel.

La edición incluye el número 1 de la gule *El Urbano* con información sobre el III Festival del Buenos Aires y un recorrido por el teatro off.

Se expende en las portefas librerías: Fray Mocho, Gandhi y kioscos céntricos.

Para recibir informes, suscripción e pedidos, dirigir correspondencia a Halima Tahan: Casilla de Correo N 8236, Correo Central, Buenos Aires, Argentina.

Telefax: (541) 4325-2757. E-Mail: teatroalsur@tournet.com.ar