

DANZA Y DRAMATURGIA

SIN DRAMATURGIA NADA SE SOSTIENE

Marta Ávila Aguilar

*Doctora en Cultura Centroamericana, UNA, Máster en Artes y Licenciada en Historia del Arte, UCR.
Investigadora y crítica de danza. Catedrática y presidenta del Sistema
de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional.
marta.avila.aguilar@una.cr*

RECIBIDO: 23-07-13 • APROBADO: 20-08-13

RESUMEN

Para este primer acercamiento a la dramaturgia en la danza, haré uso de varios autores que, principalmente, se han dedicado a teorizar sobre el teatro y la danza como fenómenos que poseen mucho en común. Sabemos que son pocos los intelectuales que han planteado estos conceptos para la danza escénica, desde nuestras latitudes. Luego, trataré de dar alguna definición o concepto de lo que debe ser la dramaturgia para la danza. Lo mismo, sobre como debe funcionar esta noción para un coreógrafo y un bailarín/intérprete. En este sentido, la primera parte estará destinada a la composición coreográfica y la segunda a la interpretación

Palabras claves: danza contemporánea, dramaturgia, danza escénica, bailarín/intérprete, coreógrafos, composición coreográfica, arte escénico.

ABSTRACT

For this first approach to drama in dance, I will make use of several authors who mainly have been devoted to theorizing about the theater and dance as phenomena that have many things in common. We know that few intellectuals who have raised these concepts for stage dance, from our latitudes. Then, try to give some definition or concept of what should be the dramaturgy for dance. The same, on how to operate this notion to a choreographer and a dancer/performer. In this sense, the first part will be devoted to the choreographic composition and the second interpretation.

Keywords: contemporary dance, drama, stage dance, dancer/performer, choreographer, choreographic composition, performance art.

Desde la crítica dancística

La danza, para su ejecución, requiere de energía que se plasma a través del movimiento y cuyos contenidos se desarrollan en un espacio-tiempo. En ella participa un colectivo constituido por bailarines, coreógrafos, compositores, escenógrafos y otros colaboradores, quienes junto con la audiencia logran que el ritual se cristalice. Susane Langer, en el libro *Sentimiento y forma*, de 1967, nos dice que la danza posee poderes que se manifiestan en el marco espacio-temporal que no son reales, son creados por los participantes y, por lo tanto, son formas virtuales cuyo poder va más allá de lo material. Además de lo anterior, debemos agregar que en los escenarios se pueden encontrar obras de perfil representativo o evocativo y todas conforman el universo de cuerpos e intenciones que invaden los recuerdos de la audiencia.

Cuando acudo a los teatros nacionales e internacionales como crítica de danza, muy frecuentemente llego a pensar que los responsables de llenar los teatros (los artistas: coreógrafos y bailarines), desconocen las reglas básicas de la composición coreográfica. Parece que en muchas ocasiones no se cuestionan por qué su obra necesita estar en tal o cual espacio, o por qué tal o cual personaje debe desarrollarse de uno u otro modo. Es decir, la fragilidad de la dramaturgia sobre la que se debe sostener la creación se hace evidente.

Composición coreográfica y dramaturgia

Como punto de partida, tomaré lo planteado por Patrice Pavis sobre dramaturgia, en el libro *El análisis de los espectáculos*. Según este teórico francés, el término proviene del griego *drama* que podría significar para nosotros, 'acción' (2000).

La dramaturgia también es componer un drama. Es la técnica del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra o la

coreografía; es el conjunto de las reglas. En este sentido, vale recordar que la coreógrafa y maestra estadounidense, Doris Humphrey, en su libro *Como hacer danzas* (1959) ya dio ciertas reglas o principios para la creación de coreografías que predominaron en la segunda mitad del siglo XX.

Hemos visto cómo estos conceptos se han tenido que modificar o replantear a la luz de la creación de nuevas danzas y también se han tenido que incluir otros factores para apreciar las nuevas estéticas de este siglo. Aún así, estos postulados siguen siendo fundamentales para cualquier expresión de arte coreográfico, la cual debe considerar: el contraste, el ritmo, la tensión, el fraseo, la proyección, la dinámica, el manejo del espacio, el tratamiento de las formas y la gestualidad, por citar algunos.

La dramaturgia

La dramaturgia será para nosotros, lo que Pavis considera como, "una práctica totalizadora del texto puesto en escena y destinado a producir un determinado efecto en el espectador" (1998, p. 148). El autor, sostiene que después de Bertold Brecht la dramaturgia es la que provee la estructura ideológica y formal a una composición escénica, en nuestro caso, coreográfica. También, la dramaturgia es la que le da el vínculo específico entre la forma y el contenido. Dentro de este concepto de dramaturgia, la principal tarea del coreógrafo será la de disponer los materiales textuales y escénicos, tales como:

- Cualidad de movimiento
- Tipos de interpretación
- Ritmo
- Vestuario
- Maquillaje
- Música o sonido
- Voz
- Escenografía
- Iluminación
- Otros recursos como el video, etc.

De igual modo, en la dramaturgia debe analizarse el paratexto de la puesta en escena, todo aquello relacionado con la información que el espectador ve antes de vivir la representación, tales como anuncios en prensa u otros medios de comunicación, entrevistas, publicidad, fotografías, afiches y programas de mano. Estos son el conjunto de segmentos que determinan, introducen, orientan y asimilan todo texto (coreográfico).

El paratexto, afirman los sociocríticos costarricenses María Amoretti y Jorge Chen:

... constituye uno de esos lugares en donde irrumpe con mayor fuerza la dimensión Pragmática, pues su función es la de dirigir la comprensión hermenéutica del texto y la de definir las relaciones entre los distintos actantes de la situación (1992, p. 87).

En la composición de la danza escénica también se puede contar con la adaptación de textos épicos, líricos, novelas o poemas, epígrafes, etc., los cuales serán ejecutados o resemantizados mediante movimiento, y resueltos en el espacio (Pavis, 2000, p. 158) .

Entonces, en la dramaturgia para la danza se conjugan las opciones estéticas (escénicas) e ideológicas (visión de mundo), que van desde el lugar donde se realizará la danza (un lugar elitista o de corte popular), hasta el elenco que lo interpretará (ecléctico o de tal o cual formación, independiente o estatal). Es decidir la disposición de todos los elementos que forman parte del espectáculo.

Además, la dramaturgia, para un coreógrafo, debería estar basada en el análisis de las acciones de los danzantes. Es tomar tal o cual acción para llegar a tal dirección, enfatizar este o aquel gesto, etc. Ante este reto, el creador deberá enfrentar y resolver las ambigüedades (estructurales e históricas) que se le presenten en su elección y deberá combatir los puntos ciegos con coherencia estructural, para poder representar el mundo que aspira escenificar; ya sea este universo realista o abstracto, en una obra de tipo descriptivo o lírico; de igual forma, si su propuesta es narrativa o de movimiento puro (lo que en danza se llama una "obra de corte



Mariana Pineda. Coreografía: Rogelio López. 1981. Fotografía: Esteban Dörries. Bailan: Rogelio López y Cristina Gígirey.

lineal"). En cada caso, debe establecerse el estatuto ficcional y el nivel de realidad del personaje y sus acciones: si es una creación de vanguardia o profesante del arte coreográfico clásico o académico, por ejemplo.

Una importante tarea, al componer una danza o hacer dramaturgia con movimientos, es crear ese mundo o universo dramático mediante los recursos coreográficos, para lograr que el público lo considere verosímil (dentro del juego escénico al que aspira cualquier autor/intérprete).

Otro aspecto fundamental que interviene en la dramaturgia de la danza es la capacidad de dar los impulsos escénicos (de los que habla Eugenio Barba) necesarios para iluminar una época y un público. Al lograr esta relación, el autor, también deberá decidir si su obra es "para divertir o instruir, confrontar o molestar, reproducir patrones establecidos o hacer denuncias" (Pavis, 2000, p. 149).

Por lo tanto, lo dramático es un principio o elemento primordial para la construcción del texto coreográfico (de la representación teatral o dancística),



Popularísimo. Coreografía: Rogelio López. Fotografía: Hugo Salazar. 1982. Bailan: Marta Ávila, Liliana Valle, Pilar Quesada, Carolina Valenzuela.

La interpretación coreográfica también requiere dramaturgia

Muchas veces hemos escuchado decir a nuestros colegas que no saben de qué se trata determinado montaje del que son parte y eso se refleja en su nivel de intervención. Algunos logran trascender ese desconocimiento o falta de información o motivación y, por su dote interpretativo, salen adelante, especialmente en obras de corte lineal. Pero qué sucede con los montajes donde el bailarín debe dar su energía y utilizar su cuerpo al máximo sin dirección clara. Pues sobrevivirá el más fuerte.

Sobre este aspecto, la escritora costarricense, Rosibel Morera, en su libro *La proyección escénica. Hierofanía y mana del arte del actor*, le atribuye la condición de

hierofante al actor/bailarín, aludiendo al teatro ritualista de Grotowski, la conciencia ceremonial de Maurice Bejart y el acto escénico como un ritual realizado en conjunto entre público e intérpretes.

Para referirse a un buen bailarín, Morera dice: "Algunos bailarines, cuando saltan a escena, detienen el corazón del público. Algunos arrebatan a un silencio que transcurre sin que nadie se dé cuenta, sumergidos en un círculo dorado donde solo ellos y su pena o su risa existen" (1983, p. 27).

Esto es lo que Morera reconoce como "proyección y fisicalidad". Y aquí, apela a la nobleza (areté) que se transforma en (aristeia) proeza para lograr que:

La potencia del bailarín, quien dejando de lado el contoneo y la técnica¹ se lanza al placer puro de la danza y su abandono le da gracia y encantamiento. Pero este encantamiento² que sugiere el propio placer y la seducción de otros no siempre se logra (p. 27).

el cual muestra la tensión de las escenas y de los episodios de una fábula hacia su desenlace o durante su desarrollo. El factor dramático hace que el espectador quede cautivado por las acciones.

Por otro lado, Pavis nos dice, sobre el personaje o los protagonistas, que "pueden hablar desde la primera, segunda o tercera persona, en singular o plural y también crear diálogos" (1998, p. 147). En danza, los intérpretes no necesariamente deben crear personajes dramáticos muy perfilados, como lo expone Pavis, con papeles definidos como si llevaran máscaras. Pero, al bailar, sí deben tener una amplitud interpretativa para transmitirle carácter a su intervención (ya sean personajes, arquetipos, héroes o sensaciones) expuestos en solos, dúos, tríos y todas las resoluciones imaginables hasta llegar al gran coro o grupal.

En este sentido la proyección escénica no es algo que el bailarín/intérprete tiene ya ganado con solo salir al escenario. Para ser un gran intérprete/bailarín, debe ser capaz de generar esos grandes momentos. Esos instantes cuando el ejecutante se encuentra como hechizado y metamorfoseado. Cuando se ha convertido en un hierofante, que seduce, que invoca la fuerza, da vida y sentido en cada movimiento para lograr sostener la atención o fascinación de los espectadores.

Es así que el bailarín/intérprete debe ser, como señala Morera, el que irradia, posee sobreabundancia de fuerza como si tuviera en su interior partículas provenientes de una materia prima divina. El gran bailarín atrae y conduce hacia otra dimensión sin esfuerzo.

Este buen intérprete "Promete al destinatario de su comunicación lo que éste desea: develamiento, conocimiento, belleza, una verdad, lo sorprendente; aquello que ignora o lo que posee aún sin nombre, sin forma que los clarifique, que los materialice o evidencie" (Morera, 1983, p. 85).

En esta misma dirección me apoyaré en el trabajo de la filósofa y crítica de danza costarricense-mexicana, Patricia Cardona, desarrollado en su libro *Dramaturgia del bailarín cazador de Mariposas*, para describir al bailarín/intérprete, como aquella persona que tiene la capacidad de emocionarnos. Porque, al igual que Cardona y Morera, buscamos en el bailarín/ejecutante, un manejo de las energías a través del espacio y el tiempo para que puedan sobrevivir en nuestras mentes, en su audiencia.

Además de poseer lo que Cardona denomina dramaturgia/entusiasmo, cuando se da esa experiencia vivificadora, al potenciar su expresividad, sucede que:

... sólo puede darse si éste abre su corazón y su mente, suelta los estribos de los estereotipos académicos, descubre el lenguaje personalísimo de su cuerpo, vive con plenitud y generosidad el **aquí y ahora**, sin que lo pervierta la mirada del espectador. (Cardona, 2000, p. 16).

Así como lo indica Cardona al entrevistar a Natsu Nakajima, cuando afirma que *Nos esculpe la mirada del otro*.



Mujeres. Coreografía: Sussane Linke. Fotografía: Raza 1990. Teatro Nacional. Bailan: Rogelio López, Rocío Arrieta, Rolando Brenes e Ileana Álvarez.



¿De qué juega usted?. Coreografía: Luis Piedra. 2002. Fotografía: José Carrasqueño. Bailan: David Calderón, Gloriana Retana, Gustavo Hernández, Hazel González, Jorge García. Teatro Montes de Oca.

Es en ese momento mágico cuando el bailarín logra comunicarse, sin necesidad de mostrar su poderío, apoyado en el virtuosismo. “Porque le es inherente, se vuelve tan fuerte que puede ofrecer su vulnerabilidad, más poderosa que la seguridad de la técnica” (Cardona, 2000, p. 31).

Recordemos que en la danza el uso de la energía es casi invisible y sólo los buenos bailarines la podrán hacer sentir. Ellos serán los responsables de transmitir la verdad y la eficacia de las acciones escénicas.

Como lo profesó Jerzy Grotowski en su “teatro pobre”, del cual retomamos el concepto que Cardona recuerda como “actor santo”. Ese bailarín debe ser capaz de despojarse de todos los elementos superfluos, y con su pobreza material (cuerpo y energía), transformarla en riqueza escénica, sin artificios ni trampas para conquistar la mirada del otro.

Finalmente, la dramaturgia debe contar con la responsabilidad y compromiso del bailarín y del

coreógrafo para llegar a resultados estimulantes y relevantes. Ambos deben tomar de su propio mundo y del ajeno, partiendo de una poética estructurada, elaborada y desarrollada sobre la que sustentan los hechos que se darán en el escenario. Esto los podrá convertir en creadores de lenguajes innovadores, que consideran los paradigmas de su tiempo, con imágenes que formarán parte del *episteme* de sus espectadores. Para llegar a eso, deben dedicar tiempo a la investigación que les brindará la resemantización, la revitalización y el descubrimiento. Lo cual se medirá con su honestidad y capacidad de síntesis para lograr la mayor efectividad.

La buena creación es la que contenga lo que Patricia Cardona menciona como la combinación entre la *neofilia* ‘amor a lo nuevo’ y su opuesto *neofobia* ‘rechazo al cambio’. Las cuales deben estar presentes en el juego exploratorio, que producirá textos en los cuales el espectador se reconozca de muchas maneras. El coreógrafo y el bailarín crearán tejidos articulados de nuestra naturaleza,

estructurados de manera significativa. Principalmente, como apunta Cardona, porque:

... el espectador es un lector de sentido, un cazador de narraciones vitales [no confundir con anécdotas ni literalidad], metáforas orgánicas que a su vez se convierten en la trampa donde ese mismo espectador queda atrapado y seducido. El cazador casado es muy distinto al simple testigo de divertimentos inconexos (2000, p. 33).

Por eso, el sinsabor inevitablemente nos invade cuando salimos del teatro y hemos sido unos simples testigos. Es en ese momento, insisto, cuando la danza necesita de la dramaturgia.



Ojo de vidrio. Coreografía: Hazel González, Antonio Corrales y Gustavo Hernández. 2011. Fotografía: Esteban Chinchilla. Bailan: Eduardo Guerra, Iván Saballos, Verónica Monestel, Antonio Corrales, Cynthia Cortez, Julio Borbón, Hazel Torres y Evelyn Ureña.



Gritos escondidos. Coreografía: Rogelio López. Fotografía: Esteban Chinchilla. 2013. Baila: Gustavo Hernández.

Por eso, los coreógrafos y bailarines deben recordar que los espectadores somos también seres de cierta fragilidad. Aquí retomo la imagen de Cardona y describo al público como una mariposa que en cualquier momento puede ser atrapada, o en su defecto, tan hábil como para escapar en un segundo y desinteresarse de lo que está viendo.

Es tan simple como que en la danza escénica nada debe ser gratuito, todos los elementos: música, movimiento, diseño espacial, ritmo, duración, luces, sonido; en fin, la plasticidad, deben estar utilizados en función de una unidad creativa coherente con el fin captar el interés del público.

Bibliografía

- Amoretti, María. (1992). *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Ávila, Marta. (2007). Sin dramaturgia nada se sostiene. *Suplemento Cultural*, N.º 77. Heredia: Universidad Nacional, p. 4.
- Barba, Eugenio. (2003). *Obras escogidas*. Vol. 1. La Habana: Ediciones Alarcos.

- Cardona, Patricia. (2000). *Dramaturgia del bailarín, Cazador de mariposas*. México: Ed. INBA Escenología.
- _____. (1993). *La percepción del espectador*. México, D. F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenedi-Danza) INBA.
- Dallal, Alberto. (2000). *Como acercarse a la danza*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Duvignaud, Jean. (1966). *El actor*. Madrid: Taurus.
- Humphrey, Doris. (1987). *The Art of making dances*. New Jersey: A Dance Horizont Books, Princeton Books Company Publishers
- Von Laban, Rudolf. (1978). *Danza educativa moderna*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Langer, Susanne. (1967). *Sentimiento y forma*. México: Centro de Estudios Filosóficos. UNAM.
- Morera, Rosibel. (1983). *La proyección escénica. Hierofanía y maná del arte del actor*. San José: EUNA.
- Pavis, Patrice. (2000). *El análisis de los espectáculos*. España: Ediciones Paidós Comunicación.
- _____. (1998). *Diccionario del teatro*. España: Ediciones Paidós Comunicación.