



Escritura Del Cuerpo

Sobre Danza y Dramaturgia

Gladys Alcaíno

Escritura Del Cuerpo.
Sobre Danza Y Dramaturgia.

Portada: en la foto: Francisca Morand. Obra: Los Mares de Aión de la coreógrafa Nuri Gutés. Archivo: Francisca Morand. Año 1991

© 2009. Gladys Alcaíno
Inscripción (texto) N° 186547
ISBN 978-956-332-316-0
Diseño Gráfico: Carlos Gatica S.
Impreso en Chile

Obra financiada por el Fondo de la Cultura y las Artes,
Gobierno de Chile



GOBIERNO DE CHILE
CONSEJO NACIONAL
DE LA CULTURA Y LAS ARTES
FONDART
Creando Chile

A mi hermana Teresa, bailarina profunda e incansable.

Gladys Alcaíno Pizarro

Nacida en enero de 1965. Gladys Alcaíno es investigadora en los campos de la danza, la dramaturgia y el guión de cine. Luego de cursar la carrera de actuación, viaja a Argentina donde estudia en el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda. Más tarde en Chile, se especializa en la escritura de guión cinematográfico en diversos seminarios.

Recibe el aporte Fondart en dos ocasiones, para realizar las investigaciones Retrato de la danza en Chile.1970 2000, Junto a Lorena Hurtado E., pronto a ser publicado por Ocho Libros Editores, y la presente "Escritura del Cuerpo. Sobre danza y Dramaturgia". Ha participado como expositora en encuentros sobre danza y coreografía, realizados en Chile y otros países, y ha publicado artículos sobre sus especialidades en revistas y medios culturales locales. Dicta, dirige y coordina talleres de guión, literatura y creación dramática en colegios y corporaciones culturales. Destacando como una de sus de sus vocaciones principales la Pedagogía Waldorf, labor que desempeña en el Colegio Rudolf Steiner, como profesora de literatura para los jóvenes de la enseñanza media.

Dices «yo» y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa aún más grande, en la que tú no quieres creer, - tu cuerpo y su gran razón: ésa no dice yo, pero hace yo.

Friedrich Nietzsche, Así habló Zaratustra.



En la foto Nuri Gutiérrez en ensayo de la obra Homínidos de Fondo. Fotografía y archivo: Ángela Vega Sepúlveda. Año: 2009.

I

Sobre Danza y Dramaturgia

¿Es posible hablar de una dramaturgia en la danza?

Esta pregunta que para algunos bailarines, coreógrafos, o teóricos no es posible, nace de una observación sobre reacciones y preguntas que generan ciertas obras de danza –contemporánea- para ser más específica, cuando se escucha decir que no se entendió nada, que no había “personajes” o “hilo conductor” o que la coreografía carecía de “hilo tensor”. Esto, expresado incluso por gente de danza.

Lo mismo se lee en alguna crítica sobre obras coreográficas, donde desde el titular, se reclama que la pieza de danza *carecía de dramaturgia*. Todos principios dramáticos, conceptos venidos de la literatura.

Instalo ésta como una primera pregunta, pensada también en quienes buscamos decodificar una obra de danza por la razón que sea, y por quienes la construyen, ya que el quehacer coreográfico merece que nos acerquemos a su lenguaje sin intentar traducciones, pues tiene sus propios signos, que están ahí para que los reconozcamos y los pronunciemos. Así como cuando, sin prejuicio, utilizamos signos de las otras artes para pedir y medir los significantes de la obra de danza.

Pensar la escena de la danza como se hace hoy, donde hay un espacio, donde se pone un dialogo o una canción, y una diversidad de zonas y de lenguajes, o de caligrafías, aleja la posibilidad de pensar la danza desde una dramaturgia. Porque aún en sintonía en como se piensa hoy la escena, cuando se habla de dramaturgia, necesariamente se habla de leyes dramátúrgicas que vienen de la literatura. Si se piensa en dramaturgia en la danza, uno evoca las adaptaciones clásicas, con estructuras dramáticas en su origen. Sin embargo, el concepto dramaturgia para la creación coreográfica se repite.

La pregunta entonces, no pretender otra cosa que dar espacio a los códigos propios y vivos de la danza, en un sincero intento por reconocerla.

Para ello este trabajo en su primer capítulo “Sobre danza y dramaturgia” pretende abordar esos conceptos. Y en su segundo capítulo “Elementos para un debate”, brinda espacio a tres entrevistas realizadas con el propósito de dar inicio a un nuevo diálogo sobre la pregunta instalada ¿Es posible hablar de una dramaturgia en la danza?.



Obra Homínidos de Fondo. Coreógrafa Nuri Gutiérrez. Fotografía y archivo Ángela Vega Sepúlveda. Año: 2009. En la foto: Sofía Fahrenkrog, Javier Leria, Marcela Retamales, Teresa Alcaíno, Valentina Pavez, Macarena Arrigorriaga.

Danza. Un campo de ideas

En el curso de este estudio ha sido impresionante constatar como en cada texto de análisis, recopilatorio, testimonial, de reconstrucción histórica, la mayor recurrencia se encuentra en la reiteración sobre el hecho del no-lugar autónomo de la danza. Y en la apelación a que desde ese lugar, la danza se hable por sí misma, y que “se piense”. Todos estos materiales resultan ser un valioso esfuerzo por dar palabras, o mejor dicho -de construir en palabras-, lo que un arte consolida con el cuerpo y su indescifrable gama de posibilidades cinéticas y semióticas, a partir de la creación coreográfica.

Las distintas búsquedas de conceptos quieren aparecer como un fondo de respuestas, que finalmente no cobran sentido si lo que deja de mirarse es la propia danza. ¿Y cómo verla?. Sin duda la observación histórica, el reconocer también en su trayecto el espejo que ha configurado con el acontecer social, así como también vislumbrar el cómo la creación coreográfica ha reaccionado, construido y deconstruido sus soportes técnicos, sus escuelas, nos dan muestra de su crecimiento y de sus problemáticas en la escena.

Se pide a la danza no solo una claridad de discursos, sino también de elementos dramaturgicos que la traduzcan. Sin embargo, el desafío de su comprensión está puesto en quienes pedimos esa traducción o argumentación dialéctica sobre los propios símbolos de la danza.

No tenemos guión que nos ampare, ni la palabra que calme la angustia, organizando un relato. Sólo tenemos el cuerpo y la cabeza de la danza para asir el problema. Pensamos en relaciones de espacio, tiempo y energía.

Gabriela Prado. Del libro Herramientas de la creación coreográfica, varios Autores. Preludio. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. Pág. 37

En los contenidos de los diversos textos, se enumeran una serie de “peros” como situaciones que han impedido hacer lectura de los distintos mensajes que se entregan a través de este acontecer. Entre los que se enuncian, está el carácter efímero

de su modo de representación, lo que genera otras preguntas que trascienden los límites de la obra coreográfica: ¿Hasta dónde es tan real que la representación teatral, o el mismo cine no tengan ese carácter efímero? Si un crítico de teatro quiere hablar a otros de la obra, cuestionar sus significantes, deberá leer su texto dramático, preguntarse por los móviles del dramaturgo para su escritura, y deberá indagar en los porqués del director para su montaje. Y es probable que deba ver más de una vez la obra. Si no lo hace, si no repite la experiencia de espectador, es porque le estaría adjudicando un valor a esa cualidad efímera de la representación. Porque ver teatro no es una proyección rotativa de la puesta en escena.

Como soporte del teatro, el texto dramático aislado en su escritura, tiene ciertas cualidades que no descifran el total del fenómeno representado. El texto dramático es una experiencia de lectura, con una escritura que podría llegar a representar escénicamente o no. Y si lo hace, podría ocurrir de las más variadas formas posibles. Ver la obra, escuchar sus parlamentos, apreciar la mano de los distintos directores, es otra vivencia. O si se piensa la posibilidad de revisar una obra de teatro bajo el registro audiovisual, debe también aceptarse que ese registro implica inmediatamente otros montajes que ocurren en la edición de los materiales audiovisuales. La escena representa esto, la cámara narra esto otro, y luego en la sala de edición se edita un nuevo material en otro lenguaje.¹

¹ Sobre este tema de registro de la obra, Constanza Cordovez, creadora del proyecto RAM. (Registro audiovisual de montaje) realiza una interesante y completa ponencia, Construcción de una memoria de libre acceso. Ver en www.danzateorica.com/memorias/pdfs/constanzacordovezpdf.

Se podría discutir, mas bien sostener, que la proyección de cine sí conlleva otra experiencia ajena a la fugacidad de las artes escénicas, o mismo la exposición plástica, o un concierto, pues tienen partituras u otros soportes que contienen las distintas composiciones. Pero también es cierto que un público común no ve las películas más de una vez, salvo que se proponga una revisión, una repetición de la experiencia, que por cierto no será la misma. Otro factor visible en el cine es su formato amigable, traspasable según aparecen nuevas tecnologías. La experiencia de espectador de película es adaptable, se puede revivir cuanto se quiera, incluso en el espacio íntimo del hogar y en torno a la misma pieza cinematográfica. Pero comúnmente, pensando en el espectador no especializado, -e incluso en el especialista -no se tiene acceso al guión, no es lo usual sentarse a ver un largometraje con el guión estudiado. Últimamente las películas que llegan al público de los hogares, incluyen un play off, que da cuenta del proceso de realización y de sus premisas, a través de las voces del director, actores, incluso de los diseñadores de vestuario. Pero persiste el carácter de transitoriedad al ver una película, que pasa ante nosotros según corre la proyección.

Entonces, ese espacio acotado para la ficción es común tanto para el teatro como para la danza y otros fenómenos del arte, sin embargo en términos de riqueza debiera ser uno de sus principales elementos de análisis a la hora de pensar la obra. Es habitual escuchar que ver danza es completar en el cuerpo mismo del espectador lo que propone su hecho escénico. Y creo que todos los que vemos danza podemos apreciar ese fenómeno, en el grado equivalente a lo que las propias piezas nos hacen como sentido. Eso efímero, sin duda es un valor en sí mismo para la lectura coreográfica.

En cuanto al tema del registro, es una realidad que la experiencia efímera de la danza le ha ocasionado vacíos de memoria. A propósito de eso, en algunos países se ha instalado ya con fuerza la especialización en Coreología, estudio que se concentra en el análisis y la escritura del movimiento, y que pretende especializar “coreólogos”, para un registro escritural (tipo partituras), de las obras coreográficas para su conservación y su registro intelectual. Pero esa práctica aún no nos es asequible.

Lo que sí ha fructificado de un tiempo a esta parte, es el rigor sustancial en la investigación histórica, que se ha esmerado en la reconstrucción, aportando un rico material de análisis, incluso de discusión sobre los distintos métodos reconstructivos. Leer las historizaciones ha aportado enormemente en la elaboración de las lecturas que se hacen sobre la creación coreográfica, en su acontecer escénico. La tarea sustancial de reconstruir historia, nos permite además, relacionar lo político y filosófico de sus propuestas en los distintos contextos, porque la danza no es, y jamás ha sido una isla artística, ni se respira exclusivamente a sí misma. La historiadora de la danza María José Cifuentes lo reflexiona en su primera investigación:

“Sabemos que la danza es un arte que se relaciona directamente con el contexto histórico y que se encuentra conectada con el escenario real de cada época, contemplando su relación con el medio y con la sociedad, por lo que existe en sus obras la visión del artista o creador como un reflejo de su época”.²

² Cifuentes, María José. *Historia social de la danza en Chile: Visiones, escuelas y discursos. 1940-1990*. Lom Ediciones Chile 2007 Pág.26

Otro de los grandes “peros” que se expresan en los distintos estudios, es la falta de autonomía de lugar, de pertenencia (identitaria) del arte que nos ocupa. Ese es un cuestionamiento necesario, que instala una pregunta transversal a todas las artes. ¿Hasta dónde “son”, por ejemplo el teatro chileno, o el cine chileno o la música popular argentina? Este tema, que afortunadamente es una materia que permanece en estado de pregunta en las distintas ramas del arte, se hace común a ellas, es decir, no es exclusivo de la danza.

Otro cuestionamiento dirigido a la falta de autonomía en la danza, refiere a su construcción teórica, lo que se puede apreciar en los términos que la definen. Se cuestiona que se pronuncia a través del lenguaje de las otras artes, como “fraseo” que alude a la formación de frases, venido de la literatura, o mejor dicho de la gramática. O “partitura”, venido de la música y etc., etc., etc. Pero no he visto que se ponga tal acento, a propósito de conceptos tan transversales como el de “montaje”, muy propio del cine, que se traslada cómodamente al teatro, y a otras expresiones. Montaje (del francés *monter*, armar, poner en su lugar las piezas) es un concepto aplicado a ordenar el material cinematográfico, que indica la fase en que el material rodado de una película se agrupa según el orden de la acción, antes de empezar el corta y pega de la cinta. Montaje y ensamblaje “son términos de la práctica artística utilizados para describir la manera como los materiales procedentes de diversas fuentes se agrupan para producir un objeto”.³

La claridad de los orígenes de los términos, permite elaborar una conciencia cultural respecto de las distintas disciplinas,

3 S.M.Eisenstein. Hacia un teoría del montaje. Paidós comunicaciones. I 15 pág 17.

y a la vez, saberse parte de un fenómeno de desarrollo cultural mayor, no restringido al propio arte.

En ese sentido, aquella observación sobre la autonomía (planteada en debates y distintas ponencias como una condición que le resta a la danza, si es que no se pone en discusión), entra en la lógica de la suma de teorías y semánticas que van definiendo a cada expresión del arte.

El principal gesto de autonomía no estaría entonces en compartir algunos términos teóricos con las otras expresiones, sino en identificarse como parte integral de una historia del arte, y también estaría en el repasar los propios términos, no sin la autoestima de reconocerlos desde los mismos procesos en que se ha desarrollado la creación dancística. Respecto a lo anterior, vale la pena reiterar el papel fundamental de la danza en los orígenes de las artes, desde sus manifestaciones rituales. Coreografía, que deriva de choería: ***“viene de choros, coro, que antes de significar canto colectivo denominaba danza colectiva”***.⁴

Sobre *pensar la danza*, sostengo que no es un requerimiento que sitúe el expresar sus pensamientos a otros como la principal tarea de sus creadores-ejecutantes. Y si bien es cierto que todo hacer conlleva un pensar, el deber de expresarlo, y ponerlo en un pensamiento colectivo, responde en cada arte según ocurran sus estilos. Entonces pensar la danza debiera ser un gesto que surge en las escuelas, al proponer sus mallas, en el diálogo permanente profesor alumno⁵ y de quienes quieran

4 Tambutii, Susana Hacia una teoría general de la danza. Copia impresa sin detalle editorial.

5 Sobre este punto Simón Pérez, en su ensayo “Maestros, escuelas y procesos de apertura: formas de aprendizaje y espacios contemporáneos de formación por la danza en

interrogar las obras. La posibilidad de abrir el pensamiento de la creación a otros, estará determinado por la voluntad artística de cada creador; su postura, su estilo. No por el hecho de no abrir el pensamiento de las obras más allá de dar un lugar significativo al título, o de expresar los móviles principales en el programa de mano, un creador es un no pensante. Sin embargo, creo sí que la danza debiera reconocer como parte de su totalidad a los que piensan en lugar de hacer, y no relegar su pensar a una no pertenencia.

“Hay un prejuicio con respecto a la reflexión teórica, dicotomía que hace que siempre pensemos que la mente ejerce un rol de policía gnoseológica sobre la “inspiración” que, por otra parte, también es una teoría. Pero uno siempre tiene una o varias teorías y la peor manera de tenerla es no saber que se las tiene”

Entrevista a Susana Tambutti, profesora titular de la cátedra Teoría general de la danza de la Universidad de Buenos Aires. Alcaíno- Hurtado. Retrato de la danza independiente en Chile. 1970-2000. Material inédito.

Como consecuencia de lo anterior, se hace fundamental expresar también el reclamo que surge a partir de la falta de discursos en la danza, reclamo que he compartido y que me motivó a ir en busca de esas ponencias autorales. Y al provocar esa instancia, se constata que develar las distintas posturas y construcciones, es intentar comprender el trabajo de alguien

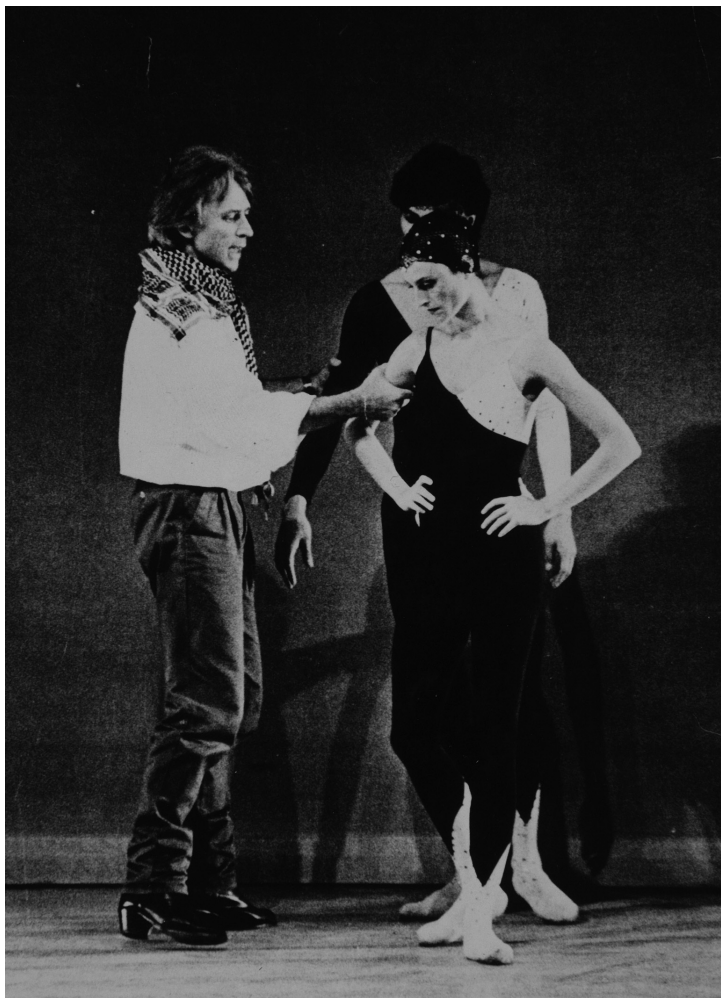
Chile 1990-2000”, hace un profundo análisis crítico, en donde esclarece las principales trabas con las que topan los procesos pedagógicos en los espacios de aprendizaje de danza en Chile, y su entrapamiento en la falta de reflexión teórica. Véase en libro danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena. Varios Autores. Editorial Cuarto Propio Pg. 109-149

que permanentemente está en búsquedas metódicas, que se desliza de un lenguaje a otro tras la experimentación, que descoloca como pocas expresiones, su rol de coreógrafo-director; ya que hoy más que nunca la danza se hace cargo de un aspecto incomparable con las otras artes, al involucrar en una categoría casi indescifrable al interprete en ese paso a paso que es componer coreografía. Ese lugar de la bailarina o del bailarín no es algo evidente. La relación entre el objeto de la obra, el coreógrafo y el bailarín se materializa con él, para él, o por él. En gran cantidad de ocasiones es el bailarín quien inspira la coreografía, según las posibilidades de su cuerpo. Como lo sugiere la coreógrafa Nuri Gutiérrez.

“Uno siempre está provocando algo que va a ser recibido y va a ser transformado por alguien. Estamos hablando de algo bien inmenso, que es otra persona, un intérprete, un bailarín, un alumno. Entonces ese recibimiento, esa respuesta, al final provoca una ensoñación, y viviendo esa ensoñación uno dice: esto funciona, esto me gusta o no me gusta, o en realidad este intérprete no, o este sí tiene lo que yo pensé. O la idea que estoy pronunciando no tiene ningún eco... siempre hay un reflejo de eso. Entonces lo que yo creo que a mí me gusta es la velocidad de ese reflejo”⁶

Ese aspecto importante que encarnan los roles de quienes conforman su puesta en escena, pone en crisis las lecturas sobre los nuevos modos de representación, y en eso me atrevo a decir que la danza es la que más nos pone en jaque

⁶ Alcaíno-Hurtado. Retrato de la danza independiente en Chile. 1970-2000. Material inédito. Entrevista a la Nuri Gutiérrez, coreógrafa contemporánea chilena.



En la foto: Patricia Riffart e Iván Nagy, archivo P. Riffart.

respecto al tema. Y para comprenderlo hay que involucrarse en esa ambigüedad implícita que se establece al ver la coreografía en el cuerpo de un determinado bailarín. Su cuerpo es el instrumento y a la vez es la danza.

La danza no puede existir sin el diseño de la danza: la coreografía. Pero la danza es el bailarín. La relación entre el bailarín y coreógrafo no sólo es aquella entre ejecutante y auteur; la cual, a pesar de la creatividad e inspiración del intérprete, sigue siendo una relación subsidiaria. Aunque sea un intérprete en este sentido, el bailarín es algo más. Hay un misterio encarnado en la danza que no tiene analogía en las otras artes escénicas.

*Sontag Susan. Cuestión de énfasis. El bailarín y la danza.
Ed. alfaguara. Pg 215.*

La claridad de los discursos puede ser alcanzada en tanto se logre la aproximación a los modos y roles que surgen y componen tanto la realización como las nuevas teorías que aparecen en la danza contemporánea y su (para mí) seductora complejidad. La decodificación de una coreografía deberá saber dar lugar a las voces correspondientes de quienes conforman su mundo de escenificación. Decodificación que es mucho más obvia en otras artes, en las que el imperio del autor facilita la tarea. Roland Barthes sostiene en su texto “La muerte del autor” como en la imagen común de literatura, es

posible encontrar su centro tiránico en la persona del autor; sus gustos, su biografía, y lo contraponen con la idea aún inalcanzada, de atribuir al lenguaje el hecho de escribir, “el lenguaje actúa, no yo”.⁷

Sobre los discursos perdidos, esa ausencia retórica tiene que ver también con las ausencias de terceros personajes que colaboren con las preguntas a la creación coreográfica. Si uno revisa la historia de las artes visuales, ve como en la plástica se ha establecido una relación estrecha con la literatura, y como con un diálogo ha nutrido a ambas partes. Se podría decir que las artes visuales han construido ese gran discurso que ha sabido hacerse escuchar, con enorme complicidad y colaboración por parte de escritores, poetas y cineastas⁸.

¿Qué falta a la danza para conmocionar más a las otras artes?

7 Barthes, Roland. Bs As. Paidós, La muerte del autor: 1984.

8 Muestra de ello se dio en el marco de la Trienal de Chile 2009, la exposición “El Espacio Insumiso: Letra e Imagen en Chile de los '70”, exhibió valiosos documentos rescatados e incorporados al archivo del Centro de Documentación de las Artes del Centro Cultural Palacio La Moneda. La muestra incluyó originales de imprenta de los primeros catálogos de vanguardia en Chile, fotografías, videos y performance, que dieron cuenta del valor tanto de las teorías como la visualidad de las artes en la convulsionada década del 70. Las publicaciones y trabajos presentados muestran la estrecha colaboración entre artistas y escritores hoy reconocidos –como Eugenio Dittborn, Ronald Kay, Catalina Parra, Nelly Richard y Carlos Leppe- entre otros. Autoedición letra e imagen se combinan para dar forma a publicaciones a partir de material gráfico, entrevistas, cartas y manuscritos originales. Todas piezas que establecen cómo los escritores contribuyeron a la formación de una nueva escena en la crítica de artes visuales.

“La danza en cambio es un cuerpo crítico, que opera en el centro de la crisis de disolución (del cuerpo) y que debe contener la tragedia kinésica y la sordidez de la carne, como zona privilegiada del cuerpo dentro del mismo malestar de la cultura. Está más que claro que la danza ya no quiere bailar; lo que hace –recluida en una especie de mutismo vocal, aunque suspirante- es diseñar estrategias de recomposición de un cuerpo fragmentado a partir de su relación conflictiva con el otro, el gran otro (cuerpo) del rito escénico”

Fragmento del texto del escritor Marcelo Mellado sobre la obra El lugar del deseo, de Paulina Mellado.2001.(Tríptico de presentación.)



*Obra: El lugar del deseo, Fotografía: Kiko Fierro, Archivo Paulina Mellado
En la foto: Jorge Becker y Cristián Espejo.*

La danza inspira históricamente al escritor, pero no lo ha provocado aún a escribir significativamente sobre esa posible discursividad. Y cuando lo ha hecho, cuando ha invitado con su pluma al escritor o al cineasta, es innegable que se han moviliado sus retóricas.

Me atrevo a decir sin pudor que a la danza chilena, la que mejor conozco, le queda la tarea de abrirse a otras miradas que trasciendan el límite de lo escénico. Y que sobrepase a quienes estén involucrados en la propia práctica. Eso contemplando también, que desde hace un tiempo considerable se ha instalado la magnífica posibilidad de actores que colaboran en la escena de la danza, y al revés. En este caso, la provocación pasaría por repetir el gesto de provocar a otro a escribir sobre las obras, a interrogarlas. Aquello que en la plástica, en la música, obviamente en el teatro, se da recurrentemente, en la escritura de la danza aún es demasiado incipiente.

Sobre eso creo que hay que proclamarse con honestidad. Una anécdota: años atrás, cuando quise investigar por primera vez nuestra danza independiente chilena, caminaba con Patricio Bunster⁹, por Plaza Brasil, y se nos cruzó Carlos Pérez Soto¹⁰, Patricio me presentó a partir de mi ingenua intención,

9 Patricio Bunster (1924-2006) Bailarín y coreógrafo chileno. Actor símbolo del cine chileno. Activista político En la década del 50 integra del Ballet Jooss donde llegó a ser solista. Tras su regreso a Chile trabajará con el Ballet Nacional. Se desempeñó como profesor de las escuelas de Danza y de Teatro de la Universidad de Chile, participó activamente en el movimiento de la reforma de esta institución educativa. En 1973 es exiliado a la ex República Democrática Alemana. A su regreso en los años 80 funda junto a la bailarina y maestra Joan Turner el Centro de Danza Espiral para la formación de intérpretes, coreógrafos y profesores de danza. Se desempeñó sus últimos años como director de la Escuela de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

10 Carlos Pérez Soto Profesor de física, académico Universidad Arcis. Se ha especia-

“ella quiere escribir sobre la danza independiente” a lo que C. Pérez respondió “entonces debes preguntarte qué esconde cada uno de nuestros coreógrafos”. Su frase provocadora la fui comprendiendo en la medida que realicé cada entrevista. La creación está ligada a la vida de las personas, y confirmé que para llegar al porqué de las obras, había que meterse en la intimidad de sus vidas, de sus preguntas vitales, de su biografía. Y en las entrevistas se instalaba la barrera del pudor, o aparecían las emociones, transformando todo en un sacro lugar, en donde eso oculto aparecía con mayor o menor dificultad. Y el pie forzado de “danza independiente”, “en dictadura” daba la posibilidad de situarse dentro de una colectividad, que en el curso de sus procesos se atomizó, y el “qué esconde cada coreógrafo” surgía en el momento en que había que indagar en lo individual. A pesar de aquello, debo agradecer el hecho de que para ese momento logramos con mi compañera Lorena Hurtado, realizar la reconstrucción con la invaluable colaboración y apertura de todos, sin dejar mucho espacio a lo *oculto*. Pero escribir de danza, es pedir permiso muchas veces, demasiadas, vengas de una formación o de otra.

Otro aspecto que se establece claramente a partir de las distintas literaturas, es cómo la danza se construye a partir de la dialéctica que elabora el teatro, cómo indaga en sus discusiones, sin la clara conciencia en cómo, sobre todo hoy, el entre-líneas del teatro se ha enriquecido enormemente en toda su dialéctica, gracias al aporte de la danza, su materialidad silente, sus destrezas y capacidades.

lizado en epistemología y filosofía, marxismo, psicología y en la obra de W.F. Hegel. Entre sus libros destacan “Sobre un conocimiento histórico de la ciencia”; “Para una crítica del poder burocrático”. “Comunistas otra vez”; “Desde Hegel para una crítica radical de las ciencias sociales” (aparecido en México) y “Proposiciones en torno a la historia de la danza”.

“El tipo de pregunta que no me gusta es cuando se ponen un poquito intelectuales, en el sentido de la referencia al arte, referencia a pensar qué cosa estamos trabajando en dirección a qué. Cuando la pregunta se pone demasiado intelectualoide, ahí ya no me interesa más. Pero lo digo, lo hago saber. También depende del modo en que se pregunten las cosas. Cuando alguien quiere saber a cualquier precio de ti, en Francia, a eso le decimos sacar los puntos negros”.

*Entrevista a Dominique Mercy. Material inédito.
Alcaíno-Hurtado*

Entonces quien quiera escribir o llevar a otro el qué o el cómo del quehacer coreográfico, deberá enfrentarse al momento escénico con ciertos ojos concedores, a lo menos curiosos de interpelar a los creadores sobre sus obras. Provocar y dejarse provocar. De este modo la epistemología de la danza se nos hará reconocible a muchos más, y la podremos ver fuera de ese lugar subordinado en el que se sitúa (a sí misma) muchas veces. “La idea es hacer reconocible sus propios estatutos, crear la conciencia de lo que constituye.”¹¹

11 Mellado, Paulina ¿Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace? Reflexiones en torno a la composición coreográfica. Publicación, resultado del Seminario del mismo título, cuyo objetivo fue reflexionar en torno a la producción coreográfica y buscar un lenguaje adecuado que la nombre y que la vuelva a una cierta realidad a partir de las experiencias que se gestaran en el encuentro. pg 11



*Obra: Carne de Cañón. Colectivo de danza La Vitrina. Fotografía y Archivo. Ángela Vega Sepúlveda.
En la foto: Paulina Vielma y Exequiel Gomes.*

Algunos primeros planos.

La danza contemporánea es algo enorme, de inmensa innovación sobre todo en las cuatro últimas décadas. Se requiere gran espacio para clasificarla, revisar su historia y hacer mención a su inmensa variedad de expresiones y estilos. Por lo mismo desde un lugar tan particular, no ambiciono más que ser una pequeña parte más del puente que nos quiere llevar a nuestra danza (chilena) contemporánea.

Pensando en ello, mis primeros planos harán foco en sólo algunos momentos y aspectos en que la danza ha dado giros revolucionarios e innovadores en sus tendencias, pensando en que esos giros -entre muchos otros -han provocado diversidad

de estilos y (de nuevo) tendencias a partir de esas situaciones genéricas importantes. Cómo no recaer entonces en mencionar las que se distinguen como “cunas de la danza”, aquellas que han surgido desde Europa y Estados Unidos. Revisar esa prolongación desde las “cunas” hasta nosotros con una mirada crítica, es un intento más por despejar el campo visual, para ir a encontrarnos con la añorada autonomía, y con una pequeña punta del iceberg por la cual se asoman la gran cantidad de variables y cuestionamientos propios de nuestra creación coreográfica contemporánea.

Mirando retrospectivamente hacia esas cunas entonces, menciono esta vez a Isadora Duncan como primer gran hito. La historiadora María José Cifuentes ¹² relata que Isadora Duncan reconectó la danza con lo sagrado, y a su vez con lo más humano, y la considera como uno de los antecedentes que impulsaron el modernismo. Se hace importante citar a Isadora Duncan nuevamente como inspiradora de los movimientos que rompen los límites ideológicos establecidos, y que se encarnan en los cambios de la danza y en las revoluciones sociales del futuro.

“la Bailarina del futuro será una cuyo cuerpo y alma hayan crecido tan armoniosamente juntos que el lenguaje natural de esa alma tendrá que ser parte del movimiento del cuerpo. La bailarina no pertenecerá a una nación, sino a toda la humanidad. Ella bailará no en forma de una ninfa o hada, ni a una coquette, sino en la

12 Cifuentes, María José. Historia social de la danza en Chile: Visiones, escuelas y discursos. 1940-1990. Lom ediciones pág. 53

forma de la mujer en su más pura expresión. Ella se dará cuenta de la misión del cuerpo de la mujer y de lo sagrado de todas sus partes. Ella bailará cambiando la vida de la naturaleza, mostrando como cada parte se transforma en otra. Desde todas las partes de su cuerpo brillará inteligencia radiante, trayendo al mundo el mensaje de pensamientos y aspiraciones de miles de mujeres. Ella bailará la libertad de la mujer.¹³

Leer este párrafo es evocar los pasajes del Cuarto Propio de Virginia Woolf, es conectar la danza con los otros frentes del arte que buscaron, en este caso, resituar el rol de la mujer en la sociedad. Duncan se despoja de la opresión, incluso a partir de las vestimentas para liberar el movimiento, darle la naturalidad que la danza clásica le había restado. Al bajar a la bailarina de la zapatilla de punta, Duncan le da lugar al peso de las ideas, no solo de la mujer, sino también del hombre que baila. Y es así como también abre una puerta a los cambios que vienen.

Otro gran momento, que llega con el impulso de Isadora, es cuando la danza se suma a las divagaciones que consolidó el modernismo. Es así que podríamos llegar a decir que la danza, en su categoría de arte, y a partir de entonces, lleva a escena una accionalidad lograda a través de distintas dinámicas, que como objetivo principal, la cuestionan desde el mismo lugar que lo hicieron las demás artes. “El único interés legítimo del arte modernista era el arte mismo y los límites de su género.”¹⁴.

13 Duncan Isadora. (1877-1927) La danza del futuro (1902) Traducción Jennifer MacColl. www.impulsos.cl

14 .El debate modernidad-posmodernidad. Varios autores. Puntosur editores. Copia

En la danza surgieron interrogantes sobre el espacio, la música, la energía, el ritmo, las emociones implicadas.

En Europa Rudolf von Laban, Emile Jacques-Dalcroze y Francois Delsarte desarrollaron sistemas que consideraron esta suma de elementos para comprender los propios límites. Según explica S.Tambutti:

“Los términos resultan invertidos: el movimiento no viene impuesto por direcciones prefijadas según un único código, porque su dirección proviene del movimiento mismo. No es un código a priori el que define el espacio e impone límite al cuerpo, sino que es el cuerpo el que crea su espacio y lo define. [...] Pero el aspecto más destacado y de gran influencia para las herramientas coreográficas futuras estuvo constituido por la explicación racional del movimiento realizada por Laban. Haciéndose eco de las ideologías existentes, buscó el retorno al ritmo original del cuerpo como un modo de reconciliar el arte y la vida, pretendiendo combinar el espíritu analítico heredado de las escuelas gimnásticas con el carácter natural de movimiento.”¹⁵

Es capital señalar que en ese momento los creadores piensan y observan el cuerpo en el espacio, y lo significan como su elemento de –comillas– escritura. Los sistemas Labanianos

impresa sin detalle de páginas.

15 Tambutti, Susana. Herramientas para la creación coreográfica. ¿Una escalera sin peldaños? Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires. 2007. Pág. 71

negaban el vacío del espacio, como también tenían la lucidez de cuestionar la existencia del movimiento sin el espacio. Y un “todo era matizado en un cambio permanente entre condensar, unir fuerzas, estabilizar y mover”. (Teoría del análisis. Laban notaciones) Laban basó sus estudios en una mirada observadora de las diversidades físicas, de las condiciones humanas en relación a su corporalidad, observó el defecto físico expresado en el movimiento, la diferencia mental, el diario vivir. Mencionar los predicamentos *labanianos*, es recapitular también muchos de los predicamentos que se han hecho nuestros coreógrafos por generaciones, hasta hoy. Preguntar -o responder- por las notaciones de Laban nos da elementos para comprender que cada estudio, cada teoría instalada anteriormente, los coreógrafos y bailarines deben experimentarla más tarde en su propio cuerpo. Desde ahí podemos exigirle “su algo más”, lo propio.

La danza expresionista surgida a principios del Siglo XX, explora desde la subjetividad, pero suma el gran aspecto de la exaltación de la emocionalidad, sobre lo cual, su principal exponente Mary Wigman, trabaja desde la plena conciencia. Ella *estudia* la emoción explorando con la tensión corporal y la distensión.

“La preocupación primaria que el bailarín creativo debe tener es que su público no piense la danza en forma objetiva, o la observe desde lejos con un punto de vista intelectual- en otras palabras separándola de la verdadera vida de las experiencias del bailarín; el público debe permitir que la danza lo afecte emocionalmente y sin reserva. Debe permitir que el ritmo, la música, el mismo movimiento del bai-

larín estimule el sentimiento y ánimo emocional dentro de sí mismo, ya que este ánimo y condición emocional ha estimulado al bailarín. Es sólo entonces que el público sentirá una fuerte relación emocional con el bailarín, y vivirá la experiencia vital detrás de la creación de danza. Shock, éxtasis, alegría, melancolía, tristeza, la danza puede expresar todas estas emociones a través del movimiento. Pero la expresión sin la experiencia interior en la danza no tiene valor." ¹⁶

Todo este paso evolutivo, que sí elaboraba un pensar, aunque se lo quisiese aislar de la emoción, tanto en Europa como en Estados Unidos revolucionaron la puesta en escena de la danza, trascendiendo hasta nosotros sus fronteras, con renovada vigencia. Y aunque fuese la emocionalidad el puntal de la elaboración en el expresionismo, el gesto revolucionario implicado en todo este periodo se ve reflejado tanto en los discursos como en las posturas vitales de las personas. ¿Por ejemplo hasta dónde la danza de Mary Wigman podía bloquearse al discurso Dadaísta, si ella compartió cercanamente con sus principales activistas?

Por otro lado la danza norteamericana, desde el modernismo en adelante no se involucra del mismo modo en las propuestas, pero indaga, desde lo técnico, nuevos lenguajes para nuevas temáticas rupturistas, como el feminismo, la marginalidad, removiendo las posibilidades corporales, fundando nuevas técnicas, por su novedad de destrezas. Se recurren

¹⁶ Wigman, Mary 1886-1993. La filosofía de la danza moderna. 1933. Traducción Jennifer Maccoll. www.impulsos.cl

a innovadoras formas de entregar obras, de experimentación de técnicas tras variados experimentos en términos cinéticos. Aparece en escena Marta Graham, que centra sus movimientos en el tórax y abdomen, en la relajación, contracción y respiración. "se establece un circuito vital entre el muslo y la pelvis, que sube por el torso y se cierra sobre sí mismo"¹⁷ Ni aún en la relajación se pierde el dominio del cuerpo. El cuerpo, con su biología, se reconoce como el instrumento, como el medio. Su antropología.

Otro gran momento, en el que muchos hacemos distinción, ocurre en los años setentas y ochentas, principalmente con la obra de la creadora Pina Bausch, donde emerge fuertemente la danzateatro. En camino a conceptualizarlo en su creación de obra, esta nueva tendencia une recursos teatrales y de la danza, para su representación. Un montaje de metáforas visuales, coreografías de exigencias polares, de mucha o poca destreza, repetición de acciones, una mimesis, lo aparentemente cotidiano, dieron pie a que ese nuevo concepto *Danzateatro* tuviera enorme repercusión. En su representación Pina Bausch utiliza la palabra, los diálogos, el canto, la música en vivo, las caracterizaciones, y lo que no es menor: artefactos escenográficos sin límite. La teórica Susana Tambutti hace una observación sobre estos modos de representación, que permitieron que un espectador "entrara" a la obra por cualquiera de sus partes, gracias a su sistema de montaje, y a ese límite en que explora la coreógrafa entre los movimientos lúdicos y cotidianos.¹⁸

17 www.danzaballet.com.

18 Tambutti, Susana. Herramientas para la creación coreográfica. ¿Una escalera sin peldaños? Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires. 2007. Pág. 84

Sobre este nuevo modo de representación, que ha sido un acontecimiento, surge esa posibilidad que incluso creadores nombren como *danzateatro* a cualquier puesta en escena, a cualquier montaje de danza al que se le ponga una palabra. Y se hace urgente aclarar que no es la palabra únicamente la que le da esa teatralidad a la danza. Ya es sabido que una de las fuentes de inspiración de Pina Bausch son las propias biografías de sus bailarines, o las respuestas a ciertas preguntas puntuales a las que la creadora enfrenta a los intérpretes. Y es en respuesta a esas preguntas que aparecen las distintas utilerías, diálogos, canciones y formación de cuadros cómicos o conflictivos, danzados, cada uno con un relato propio. De ahí en más, tanto la forma y el método de esta coreógrafa puntualmente, pasan a ser parte de un lenguaje muy considerado por seguidores de todo el mundo.

Es pertinente también enunciar que desde el *Contact improvisation* donde los cuerpos se escuchan unos a otros en razón de toda la piel, dando pie a la acción, “al aquí y al ahora” en una cadena de movimientos improvisados, que buscan alejar el movimiento del pensamiento, como un nuevo intento, pero esta vez desde la improvisación, a la expresión más teatral en el Butoh, que nace en Japón, en respuesta a la muerte y a la guerra, tras el impacto de la bomba atómica, y que en muestra de la extensión de los límites de la investigación, dice ir más allá del cuerpo como lenguaje, ya que ese lenguaje no emergería desde lo corpóreo y sí de debajo la piel, desde un lugar incorpóreo. (*Rhea Volij, Butoh, Paisaje y sensaciones*) Pero es el cuerpo el que una vez más expresa. Son los cuerpos de los intérpretes en la escena los que logran responder a una poética propia y autónoma.

Indagar en los símbolos y construcciones de los distintos lenguajes que han conseguido establecerse con nombre y apellido, va sumando elementos a considerar, a la hora de hacer una referencia a la dramaturgia de las obras de danza. Si es que ha de hacerse, porque los discursos que le son propios emergen de un cuerpo ideográfico que no pasa por la palabra

Son muchas las técnicas y lenguajes que marcan su razón y su movilidad. Pero todas y cada una no se desvían del hecho de que ese discurso por sí sólo no cobra sentido sin el fenómeno de la corporalidad, tomadas para su relato por el coreógrafo y bailarín, quienes para su creación desde los tiempos de Isadora Duncan, ya no consideran únicamente (o ni siquiera) a un espectador que busca ver figuras bellas y poseedoras de una mágica ingravidez. La creación coreográfica, como parte activa de la crisis de los nuevos lenguajes escénicos, busca indagar en las problemáticas humanas, en los recursos corporales y tecnológicos, en la interacción con otras disciplinas, lejos de un libreto prefijado.

“¿Qué es dramaturgia? ¿Es el discurso hablado de lo que uno hace?, ¿O es el sustento teórico con lo que uno trabaja? ¿Dramaturgia es lo que sucede? Yo podría decir que en cada obra de danza existe una dramaturgia, pero que tiene que ver con otros códigos. Entonces, de qué estamos hablando. Porque la dramaturgia va mucho más allá de la palabra. Para mí, la dramaturgia de alguna manera también se constituye de los elementos que se van relacionando. En términos conceptuales, filosóficos, sociales o puramente dancísticos, los elementos -de tiempo, espacio, energía, flujo, construyen una dramaturgia coreográfica que no tiene que ver con la dramaturgia verbal”

Elizabeth Rodríguez

Entrevista realizada en julio de 2005. La coreógrafa dio esta respuesta cuando se le preguntó por la dramaturgia en la danza. Alcaíno-Hurtado Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000 (Inédito)



*Obra: El Saco. Coreógrafa e intérprete: Marcela Escobar.
Fotografía: Kiko Fierro Archivo: Paulina Mellado.*

Dramaturgia. O el poder de la palabra

Para develar la pregunta que he instalado, sobre danza y dramaturgia, me es imprescindible partir por señalar la dramaturgia como un hacer específico, que también se renueva, se reinventa, pero se soporta gracias a sus movimientos históricos.

El texto teatral y la dramaturgia se definen como esa escritura para un conjunto o sistema escénico que nos permite ver en el escenario una organización, una estructura. El actor a su vez es quien representa las acciones anteriormente escritas y pronuncia los parlamentos pensados para su personaje. Dramaturgia por una parte entonces, es ese arte de escribir el texto de un espectáculo teatral, constituido por un conjunto

de elementos y segmentos escénicos que conforman la totalidad de la pieza a representar: diálogos, monólogos, y hoy en día generalmente da espacio en su escritura al lugar de la música, al texto escenográfico, espacial, de vestuario, lumínico y sonoro. Todo esto, sobre la imagen del actor, sus caracterizaciones, las entradas y salidas de los personajes.

“Drama”, del griego acción, se refiere a los textos literarios escritos para la representación y “teatro”¹⁹ del griego mirar, observar, refiere a lo representado. El texto dramático, es un texto literario que precisa de la palabra. Y si decide prescindir de ella en la representación, se consolida a través de ella en su planificación escrita. Como obra literaria se escribe en un tiempo equis, aunque su representación requiera de otro tiempo y espacio para realizarse.

La obra literaria dramática apela a la comprensión del lector y su representación requiere de la presencia y atención de un espectador. Pero ambas realidades tienen como soporte principal, la palabra. Los escritos dramáticos son textos que aunque no hayan sido representados, han sido creados para ser llevados a escena, contemplando desde un inicio la comprensión que el espectador pueda tener sobre esta. Dicho fenómeno acepta entonces la figura inicial de un dramaturgo, que es quien escribe el drama, quien moldea las palabras, crea espacios, tiempos, personajes, tramas, en los cuales se encuentran implícito el hecho de que un actor, a la vez lector, leerá el drama para representarlo más tarde, bajo la guía de un director.

¹⁹ Gomes de Silva. Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española. Fondo de Cultura Económica. México pg.668

El texto dramático conlleva un hilo conductor, una unidad dramática, que vincula los conceptos, las ideas, la premisa que quiere poner el autor en la pieza escrita. Así también da lugar al subtexto, a lo no dicho y lo suma con un poder de significado a su estructura. Si bien es cierto, la escritura dramática contemporánea se expresa tanto reinterpretando la vieja dramaturgia, como reinventándose, transformando las omisiones, los susurros, los silencios en parte fundamental de su texto, igualmente permite que el espectador se interrogue significativamente sobre lo visto y escuchado, gracias a que mantiene estructuras posibles expuestas tanto en el texto como en la acción representada. Por muy contemporánea, que sea la propuesta, considera un tiempo para sí misma, la escribe con su renovada lingüística, respetando los marcos de tiempo y espacio.

Es claro que hoy el teatro no es básicamente texto, aunque históricamente se le ha dado privilegio por sobre los demás lenguajes escénicos. Si bien el texto sigue siendo fundamental, tanto por cómo recoge las problemáticas, por cómo se suma a las nuevas tendencias y a su vez se refuerza en sus posibilidades, la representación dramática le ha adscrito a los demás lenguajes que la componen un rango de importancia casi equivalente a la palabra. Las creaciones contemporáneas han dejado en evidencia que el cuerpo del actor, que la iluminación, que la escenografía, que el vestuario, la gestualidad, el maquillaje, los movimientos, todos esos elementos, logran una suma en la escritura, que ya no se espera exclusivamente que se proponga a partir del lugar de la dirección. Incluso se reinventan codificaciones para señalar esos otros lenguajes, que hoy también construyen los textos dramáticos o textos representacionales, entendiendo por representacional todo aquello

que hace que el texto dramático ocurra en el escenario. La luz, la kinética, etcétera.

Las variantes en las distintas propuestas de escritura, han instalado las diferencias históricas en la escena, en la relación de los autores, directores y equipos teatrales, marcando las tendencias, pero la palabra no pierde su lugar:

En una entrevista para esta investigación, la dramaturgista Soledad Lagos dice:

“Todo esto tuvo como resultado que hubiera una proliferación de puestas en escena, donde lo que abundaba era la imagen, y se pasó a textos que eran un zapping de imágenes. Después de un par de años de saturación de textos de pura imagen, se trató de llegar a un equilibrio con lo que eran ese texto escrito, y ese texto que se convino en llamar representacional. Un tipo de texto “dramático” que incluye todas esas claves que antes se le atribuían al montaje mismo.

Entonces ahora la gente escribe pensando para la escena y los textos “dramáticos” se han transformado en una especie de fusión entre un texto dramático convencional y un texto representacional.

Pero independientemente de todas las discusiones al respecto, si uno empieza a indagar cada vez más hacia atrás, se da cuenta de que

en rigor, los dramaturgos nunca han concebido el teatro como literatura. Es decir, siempre había aunque fuese una línea, con una pista que era el link de lo que iba a ser el montaje de ese material.

El teatro sin duda se lee distinto a la literatura, porque cada uno de esos textos, te obliga a imaginar la puesta en escena. No como ocurre con una novela o un poema, que te dan la libertad absoluta, para también empezar a elucubrar con escenarios posibles, pero que reconoces como escenarios mentales, porque el trasvasije de esa escritura al escenario no se percibe, independientemente que después alguien los adapte y muy bien”.

Entonces, las obras de teatro, en su texto siempre incluyeron el eje de la espacialidad. Hay autores, que son a la vez directores, que en su forma de llevar al papel aquello que escriben, acotan todo lo sugerido a esa espacialidad, que es aquello que después terminarán dirigiendo. Esos autores piensan desde la primera línea una escritura para la escena, con una clara conciencia de lo que significa la espacialidad o el rasgo volumétrico de la palabra. Al ver las obras uno puede leer también sus poéticas, sus discursos políticos, sus voces en las voces de los actores.

Innegable es también lo central del cuerpo del actor en la escritura espacial para esa escena. Así como la escritura del guión cinematográfico considera las posibilidades de los primeros planos, los efectos sonoros, las sinfonías de los distintos

montajes vistos en la pantalla, la escritura dramática hace posible su representación gracias a que devuelve al escenario, el cuerpo en plenitud de actrices y actores.

Aquella otra gran escritura dramática que se transforma a otro formato, es sin duda el guión cinematográfico, que se diferencia de la escritura teatral a partir de los recursos técnicos que compromete, como lo son el sonido, la cámara que nos acercará, alejará, y narrará la historia como el director lo disponga para su ficción. El cine además cuenta con otros niveles de relato, por ejemplo: el diálogo que ocurre entre los personajes, y sus relaciones que se dan en un nivel (diegético). Las voces en off, los créditos, la banda sonora ocurren en otro nivel (paradiégetico), y también son parte del relato, pero como acontecimientos pensados para los espectadores. Sólo ellos lo escuchan o ven, no así los personajes. Y así se pueden sumar otras varias instancias a la ficción. Por ejemplo cuando un personaje rompe su nivel, y mira a la cámara y habla a un espectador; transgrede pero es a la vez es parte de la ficción. Toda esta escritura, como la sustancialidad de los diálogos, y la gran estructura dramática con sus distintos paradigmas, generalmente queda en manos de un guionista que escribe las ideas propias o de otro, (adaptación) para otro, que en este caso es el director.²⁰ La figura del guionista *auteur*, aparece ocasionalmente, pero en general esta escritura pasa a manos del director; que suprime o pide agregar situaciones al guión para luego verlo interpretarlo por los actores, en las locaciones elegidas, espacio en donde el guión, por lo general sufre nuevos cambios en su escritura. Luego, la fase final, que es la del montaje,

²⁰ "Escribir guiones es transcribir imágenes, muchas veces, casi todo el tiempo, son las ideas y las imágenes de otro. Por tanto, es una escritura humilde." Carriere, Jean Claude. *The End*. Paidós cominuaciones España 1998. pg.16

brinda un ritmo secuencial definitivo, una nueva propuesta en imagen y sonido, conformando el nuevo relato, que es el que finalmente llega a la sala de cine. Podríamos decir que entonces son varios guiones los que se escriben para una película. Primero el que escribe y corrige en sus varias versiones el guionista en primera instancia. Luego el que se puede llegar a reescribir en el rodaje, y finalmente el que podríamos escribir luego del montaje, que es el que llega a las salas, ya con sus músicas, sus cortes y sus planos definitivos.

Retomando la escritura teatral, y vinculándola con la escritura cinematográfica, es importante destacar que ambas escrituras, la del dramaturgo y la del guionista, escriben acciones en tiempo presente (el personaje se para, camina, va, bebe. La luz está encendida), en donde los personajes “hacen” las acciones. Simplemente, si dramaturgos o guionistas escribieran sus obras en un tiempo pretérito (el personaje se paró, caminó, fue, bebió, la luz estaba encendida) no podríamos ver nada en escena, pues la escritura dramática siempre se traza en tiempo presente, ya que alude a una realidad que está “siendo”. Todas estas aclaraciones sobre las dos caligrafías mencionadas, para sus respectivos tipos de relatos, nos sirven para diferenciar y considerar los factores que se proponen en ellas. Y sabemos que entonces, a la hora de asumir una crítica, teorizar, hacer nuestros comentarios de espectador, podemos hablar de su dramaturgia, en tanto estructura, en tanto diálogos, en tanto ritmos en la escena y todas las demás referencias que se nos dan a partir de un texto.

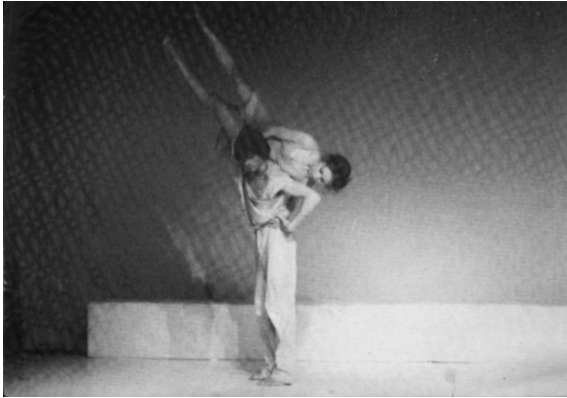
Y despertarnos entonces, a que de ello hacemos mención indirecta cuando pedimos una dramaturgia a la danza. Sólo así es posible aceptar, que si lo hacemos -porque es común aludir

a una estructura bajo ese concepto -es porque la danza también está “siendo”. Pero si llegamos a pedir una dramaturgia a la danza, es importante que se haga considerando los niveles y gamas de posibilidades que se dan en ella, y la construyen. No hay dialogo históricamente, y si lo hay, es en otros términos. Si es que hay un soporte audiovisual, como se ha usado en las últimas décadas, se hace pensando en las posibilidades del cuerpo, no de la palabra.

Al conocer esas dos realidades escriturales, asumimos también que el teatro saca de la pantalla al actor, y nos devuelve su voz real, sus gestos vivos, su cuerpo. Y sobre la corporalidad del actor, versus la corporalidad del bailarín, podemos decir que el actor también dibuja el espacio con su cuerpo, pero es dotado además de la palabra, incluso de una escritura previa sobre sus gestos. Pero como lugar de encuentro con la danza, hay que referir que esa otra dramaturgia que permite un silencio a la palabra, que no deja escrito todo el acontecimiento escénico, refiere a una dramaturgia que se completa con el cuerpo del actor, en su relación con el director, que lo redibuja y lo re-escribe para el montaje, en un nuevo trabajo dramaturgico. Entonces, tanto el bailarín como el actor escriben algo nuevo, algo propio desde sus propios cuerpos, pero la cualidad de sus movimientos y los objetos que sean puestos en ellos, resignificarán sus escrituras.

En este caso el actor suma y suma las “acciones” a su decir, a su histórica voz, o a su hacer corporal. El bailarín en tanto no requerirá dar un discurso explicativo de su moverse. Pero ambos, bailarín y actor representan su imaginario visual en un mismo rectángulo.²¹

21 En su texto *La Dramaturgia del Espacio*, el director y dramaturgo Ramón Griffero sugiere el rectángulo como escenario o lugar de creación y de representación. “La



*En la foto: Anne Carrie y
Dominique Petit. Archivo:
Teresa Alcaíno*

Pensando en las otras dimensiones (no exclusivamente físicas) de la dramaturgia en la que se sumerge el actor; aquellas que refieren a escritura y espectáculo, el teórico teatral Tadeus Kowzan²² establece diferencias puntuales siendo las más significativas el hecho de que para la dramaturgia escrita, la obra requiere de un lector; y para la representada de un espectador y sus demás sentidos. Y que para la recepción de lo escrito basta con la disposición imaginativa del lector; y para el espectáculo se requiere de un trabajo colectivo. Y es ahí donde el cuerpo del actor se pone a disposición de otro, y es en esa relación colectiva en que el texto sólo se sostiene como un pretexto, sobretodo en la puesta en escena post moderna, donde la figura de un director apela a lo mismo que hoy propone la dan-

fotografía, es un rectángulo, el cine, la pintura la televisión, los millones de rectángulos de Internet" y comprende las composiciones y estructuras narrativas, las poéticas del espacio escénico, realizadas sobre este formato. www.griffero.cl

22 Tania Maza. Dramaturgia. Escritura fronteriza o hija natural de la literatura

za, y que invita a que el espectador (no lector) entre en la obra como parte de ella. Esta relación colectiva, tal como en la danza se puso en crisis con la danzateatro, rompe con las leyes dramáticas instaladas, aquellas conocidas como planteo, nudo y desenlace, y permite que la nueva dramaturgia comparta territorio con la danza contemporánea, y se sume a la transgresión de la escena actual, pero no aseguro que obvie la palabra.

“Un problema recurrente en los montajes de danza contemporánea es la recepción del espectador, cuando la obra no es capaz de arrojarlo al placer de vivir o imaginar un cuerpo nuevo”

Silvio Lang. Pág. 13 Texto presentación para seminario Puesta en Escena dictado en Universidad Arcis. 2008

Danza ¿Para un público?

Durante el desarrollo de la investigación Retrato de la Danza Independiente en Chile. 1970-2000²³, realizada entre los años 2005 y 2006, tuve la posibilidad de confirmar en el curso de las tantas entrevistas realizadas a distintos coreógrafos y coreógrafas, una interrogante frente a lo innegable de la complejidad de lecturas que le proponen sus distintas obras a un público no especializado. Lo complejo, el no entender, es un buen punto de inicio cuando uno admite la pregunta como camino de aproximación hacia la obra. Pero esta otra complejidad manifestada en un público no cultivado, bloquea muchos puntos de encuentro.

²³ Investigación realizada por la autora junto a la coreógrafa y docente Lorena Hurtado.

¿Cómo se lee entonces una obra de danza? Primero pienso en la danza chilena, en las salas a las que yo asisto. Ahí es donde me ha tocado percibir en crisis al espectador: Ahí es donde se me ha hecho evidente que muy poco público puede dialogar con las distintas creaciones. Esta situación mantiene como consecuencia, que el público de la danza haya quedado reducido a estudiantes de la danza, amigos, y no a una audiencia cautiva. No es como el público circunstancial que pudo haber tenido la danza en la década del ochenta, a partir de una dictadura, en donde en un ritual de contracultura nos sumábamos a esa expresión común con claros y evidentes discursos escénicos que buscaban romper con las tiranías. Por lo tanto hoy no podemos hablar de *un público de la danza*, y sí de un público circunstancial que carece de herramientas, y de situaciones evidentemente comunes a los coreógrafos.

Los creadores tienen una gran libertad en cómo interpelan al público. No hay un condicionante que los conduzca a tener que ser más explícitos o comunicativos con el espectador. Muchas veces las experiencias de danza en Chile son experiencias más de índole investigativo. Se trata de hacer investigación. Se plantean así. La intención de investigación aparece en todos los proyectos... querer indagar en el movimiento en torno a... sobre el espacio de... la perspectiva de... el cuerpo en... Si revisamos la danza de varias décadas atrás el impulso investigativo trasciende hasta hoy

Toda pieza que propone un tema puede configurar un signo, signo incluso como parte de una investigación para la escena. Pero no es claro que todos los coreógrafos estén conscientes de ese potencial a cabalidad. Muchas veces el público se enfrenta a un ensimismamiento autorreferencial, un narcisismo,

no en un mal sentido, sino como modo de crear coreografía. Y ciertamente, desde esa realidad, uno como espectador puede levantar muchas lecturas de esto, incluso puede sobrepasar las lecturas que el propio creador quiso poner en escena. Pero la idea sería que sin variar nada esa escena, pueda crearse un espacio de discusión, de lectura previa, de diálogo que dé la posibilidad de “entrar” en la obra a ese público que reclamamos.

En general los discursos de la danza son *estados*; cuando están partiendo, generalmente son un estado emocional, o de pregunta que tienen que ver con una historia personal. Entonces la danza pasa a ser como una herramienta para distintos propósitos. Pero podría pasar a ser un soporte donde se pudiera entablar un discurso sobre ese hecho subjetivo corporal, si encuentra otros soportes como puente con el espectador; lo que sería tarea de una crítica oportuna, de alguna literatura de terceros que colaboren.

El recurso del título de la obra, que da lugar a la palabra, generalmente es un punto inicial de reflexión al que el público debiera poder acceder. El diálogo previo, del coreógrafo con alguna prensa, podría llegar a provocar en el lector-espectador a, primero asistir a ver la obra, y luego a enfrentarse a los distintos cuerpos y sus distintos mensajes con una nueva apertura. Como dije antes, la visión que pudieran llegar a tener y a escribir artistas de otras artes, permite replantear y compartir el porqué de una creación. Y ¿para qué un por qué? Pues sin duda la creación artística se sostiene en distintos móviles de investigación, de inspiración, de cuestionamientos que no siempre debieran reservarse. Y si reservarse es parte del motivo, de la propuesta, de lo experimental de la coreografía, es interesante plantearlo así. Ese estado de investigación, de reserva podría provocar a un público a involucrarse.

El crítico Javier Ibacache²⁴ distingue ciertos factores como determinantes en la existencia (o no) de un público para la creación coreográfica. Señala, primero que la danza independiente (que es en el circuito que la danza contemporánea se realiza mayoritariamente) no tiene un espacio reconocido, hay importantes y marginales centros coreográficos, pero el público no sabe dónde ir a ver esa danza. Luego señala que las obras no aparecen en cartelera. Es muy difícil prever lo que va a haber en danza en un año. Eso no lo pueden siquiera saber los propios coreógrafos. Además cuando hay una obra, no pasan de ocho las funciones, porque gran parte de la producción está totalmente subyugada a los fondos concursables. Entonces no hay mucha oferta. Y luego, si el público llega a ver esta danza, se encuentra con que no tiene herramientas para entenderla, porque no hay un lugar en la prensa para ella, y menos hay medios especializados que lleguen a la gente. Y señala a cambio, que para un público no especializado, la obra trata entonces de una experiencia que ese público debe entender “sabiendo dejarse llevar” ya que lamentablemente señala el crítico, el público chileno es mucho menos preparado en su calidad lectora de lo que los creadores quisieran. No es menor los bajos niveles de lectura, los bajos niveles de comprensión, que dificultan de

24 Javier Ibacache, crítico de danza y teatro, gestor del proyecto Escuela de Espectadores, que nace el año 2006 en asociación con el Festival Santiago a Mil, como una instancia destinada al análisis de obras junto a especialistas y a un público muy variado, que se ha integrado siempre bajo la política de gratuidad. Escuela de Espectadores ha continuado con diferentes respaldos, de manera sistemática y desde entonces ha acompañado la cartelera de teatro y danza y se ha insertado como programa complementario de encuentros y festivales. Los encuentros son encabezados por Javier Ibacache y en ellos interviene de manera estable Soledad Lagos (investigadora teatral, traductora y dramaturgista) junto a un grupo de productores y profesionales encargados de la difusión, el registro de las sesiones y la aplicación de herramientas de evaluación entre los asistentes. Su ámbito de desarrollo ha cubierto hasta ahora las disciplinas del teatro, la danza y el cine documental. www.escueladeespectadores.cl

alguna manera la capacidad que un público común y corriente pudiera tener para decodificar la danza.

Por otra parte, Javier Ibacache plantea en su análisis que ha habido un cambio en Chile en los últimos tres años, ya que hay compensaciones que el público busca en el arte. Que son distintas a las que los creadores están presuponiendo.

“Lo que el público busca en el arte está mediado por la cultura del libre mercado. El público se siente más espectador y consumidor. Y el consumidor de arte quiere que se expongan algunas de sus necesidades y disfruta el arte con la entretención de hoy en día. Y por lo general la danza no es entretención. Puede ser descolocadora, puede ser interpeladora, puede ponerse crítica, Eso a no ser que el creador conjugue ciertos elementos, donde además de sumar varias reflexiones plantee un trabajo muy entretenido o interesante de ver.

La danza en Chile, en el imaginario común, todavía es tutú, y eso habla de que no ha sabido ponerse un valor a la danza contemporánea. No hay que olvidar que la danza en Chile hoy, son muy pocos periodistas o críticos, y que las propias compañías son las que se preocupan por su difusión, difusión que aparece en lugares donde un bailarín habla cosas que a pocos les importan. Es crudo, pero es así. El público lee que hay una coreógrafa quiere hablar del cuerpo en contraposición a..., o de vacío, a

partir de tal coreografía. Sin duda, ahí faltaría alguien que posicione la danza, que tenga atributos, un gestor que diga por ejemplo que la danza es sinónimo de contemporaneidad, que es sinónimo de una belleza pensada, sinónimo de nuevas tecnologías. Nada de eso hay en el imaginario del público en Chile.... lo que se ha podido constatar en la Escuela de Espectadores, donde la gente se pregunta por lo más básico, y para ellos eso, es el ballet.”

Si se mira al teatro, que tampoco tiene una política, pero independiente de todas a las apreciaciones que puedan surgir, cuenta con acontecimientos como Santiago a Mil²⁵, que por la gestión de sus productoras, ha establecido un evento en torno al teatro. Y eso ha permeado mucho al teatro, ha posicionado un lenguaje innovador, que llega a la gente, incluso masivamente. Pero la danza no tiene esa gestión, y no tiene lenguajes asociados. La danza pasa a ser un pariente anexo de ese fenómeno. La apatía se compensaría con una estrategia, -comunicacional a estas alturas -para poner en albor a la danza. Y poder llegar a las personas con el valor que tiene la danza y su imaginario, para que por fin poco a poco, el espectador pueda aproximarse a elaborar su propia lectura de las obras, sin una mayor crisis que

25 El Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil producido por Carmen Romero y Evelyn Campbell, es un gran evento cultural de las artes escénicas en Chile. Cada año presenta una variada cartelera nacional e internacional que incluye al teatro, la danza y la música. El certamen se desarrolla cada enero en diversos teatros y espacios públicos tanto en Santiago como en regiones. Su selecta programación y su gran difusión convierten este espacio en una gran vitrina para las artes escénicas, y en especial para las creaciones chilenas. El gran evento en que este festival se transforma, permite que un gran flujo de público asista a los distintos escenarios a ver danza, teatro y pasacalles. www.stgoamil.cl

la que los contenidos puedan generarle, pero no un estado de incomprensión y de lejanía absoluta.

No tenemos un buen nivel de análisis de la danza. Cuesta mucho teorizar de danza. Hay que tener mucha cultura filosófica, teatral, escénica, de historia de la danza. Teorizar es muy complejo, ya que se tiene que ver danza ¿y dónde se ve? Siempre está el tema del “no espacio” para crear y mostrar obra. No tener una contraparte, es una carencia importante para la danza. Es una realidad que no tenemos muchas palabras para hablar de danza, no tenemos muchos modelos de análisis.

La gente de teatro tiene un punto de partida con la elaboración de los textos, lo que refuerza un punto de vista. Tienen más claridad sobre los materiales con que trabajan. El lenguaje de la gente de danza, tiende a ser más elusivo. Hay que hacer el viaje de transposición del movimiento al cuerpo y del cuerpo al discurso.

En tanto, el teatro pasas por preguntas, por un trabajo con textos, con personajes, con materiales más evidentes. En teatro por ejemplo, falta mucho, pero hay mucho ganado. Hay espacios ganados, hay discurso, hay relecturas de las propuestas que vienen de afuera. Hay un público cautivo. Hay una actividad permanente. Hay un objeto dramático. Y el teatro se revoluciona a sí mismo, se destruye y se reconstruye. Pero tiene mucho trecho conquistado al tener un modo más claro de producción.

Para acercar un público nuevo a la danza, habría que poder darles a conocer los distintos materiales, las diferentes capas motivadoras que surgen de sus creadores.



*Obra: El Vaho en los Huesos. Coreógrafa Teresa Alcaíno. Archivo: Teresa Alcaíno.
En la foto Bárbara Vasquez y Ximena Pino.*

II

Elementos para un debate

Es como pedir prestado para la obra desde otros lugares. Por ejemplo, la relación con el cuerpo, que es algo que no está trabajado en el psicoanálisis concretamente, ya que ha sido siempre desde la palabra. En mi trabajo, justamente lo traslado de la palabra a lo corporal. Puede que esté cometiendo una herejía, porque trato de transformar todo en respuestas corporales. Finalmente los cuerpos son los que producen la dramaturgia. Realmente mis procesos están en eso, en lograr que sean los cuerpos los que produzcan las preguntas y las respuestas, y sean ellos los que desarrollen la narración. Entonces hay una mirada al interior del movimiento, hacia el inconsciente, y para mí ahí es donde se juntan la palabra y el cuerpo. Eso, después de un análisis del contexto y la situación en que uno está.

Entrevista a Paulina Mellado. Esta es su respuesta a la pregunta sobre la dramaturgia en la danza. Hurtado-Alcaíno Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000.

Entrevista a Carlos Pérez Soto

(Septiembre 2009)

- ¿Cuál es la realización histórica entre danza y dramaturgia?

La relación entre danza y dramaturgia depende muy directamente del estilo. No es una relación general, ni constante.

Para la tradición del ballet la dramaturgia siempre ha sido una cuestión secundaria. Aunque las obras son narrativas, las tramas son simples, los personajes esquemáticos, y la puesta en escena está más bien centrada en la visibilidad de las destrezas que en el desarrollo del relato. El punto extremo de estos esquematismos es el ballet clásico (Petipá), sobre todo en la versión academizada de los coreógrafos soviéticos (Vainonen, Lavrovski).

En el ballet neo clásico, en cambio, se trató de dar más importancia a los aspectos teatrales, a la consistencia y desarrollo del relato, a la construcción de personajes (Gorski, Fokine). Sin embargo, el punto central siguió siendo lo puramente coreográfico. Sobre todo en las versiones más cercanas al académico (Van Manen, Balanchine).

Es para el estilo moderno que la dramaturgia es realmente importante. Esto porque es un estilo centrado en la función comunicativa, y en el imperativo de dar a entender un cierto mensaje. La construcción dramática tiene su punto culminante en Martha Graham y, en un sentido distinto, en Mary Wigman.

-Por favor, menciona algunas obras y el marco de su mensaje.

Ballet academizado: cualquier versión soviética de El Lago de los Cisnes

Ballet neoclásico original: Petrouchka, de Fokine, en la versión del ballet de la Ópera de París.

Ballet neoclásico puro: Joyas, de Balanchine, en cualquiera de las versiones disponibles

Danza moderna expresiva: Jornada Nocturna de Martha Graham.

Danza expresionista: cualquier obra de Harald Kreutzberg, Sentimientos Humanos de Dore Hoyer.

También en este caso, la academización del estilo conlleva un debilitamiento de la función teatral, como puede verse en las obras tardías de Jooss, o de Pina Bausch.

En el caso de las diversas vanguardias, en la medida en que criticaron la ilusión teatral, la diferencia entre el ejecutante y el

público, la diferencia entre coreógrafo y público, la dramaturgia es netamente menos importante, hasta el grado que no es pertinente preguntarse por ella: es, justamente, una de las cosas que se critican del arte.

¿Podrías explicar eso de las diferencias entre público, coreógrafos y ejecutantes?

El problema, para las vanguardias, es que el que el coreógrafo imponga ideas sobre los ejecutantes, y sobre el público, es elitista, poco democrático, propio de un arte que expresa las lógicas del poder. Y lo mismo ocurre si el ejecutante impone su ilusionismo, su destreza, sus trucos escénicos, embaucando al espectador. Para que el arte sea democrático, revolucionario, rupturista, es necesario que todos sean artistas, que el ejecutante sea coreógrafo, que el público esté directamente en la obra, como creador y ejecutante.

Surgen algunas opiniones que dicen que sobre todo la danza contemporánea requiere de un trabajo dramático básico. La razón que se expresa, es que no se da a entender. Y a partir de ese no entender se le reclama una dramaturgia. He leído críticas de danza, en que se critica el que una obra de danza carece de dramaturgia. ¿Qué piensas de esa exigencia a la danza?

Yo creo que lo esencial de la danza es el movimiento. Sólo respecto del movimiento cabe preguntarse por la teatralidad: la teatralidad contenida en los movimientos mismos. No corresponde poner al centro ni el mensaje, ni la buena actuación. La noción de desarrollo dramático debería pensarse en términos cinéticos, no en términos teatrales. Pero esto es particularmente difícil, y abstracto. Incluso para el teatro, que suele

afirmar la dramaturgia en los aspectos literarios de las obras, más que en la relación propiamente teatral, que es la que se da entre texto y actuación, entre el gesto y la palabra. Suele ocurrir, por esta dificultad, que la danza teatro es más bien teatro danzado: movimientos pensados en función de un texto, más que movimientos pensados en su coherencia mutua, en su desarrollo propio.

Sobre lo mismo. A qué se debe que a la composición, a la obra de danza, se le reclame con un lenguaje que no le es propio; “no tiene hilo conductor”, le falta estructura dramática, se perdió en su partitura”

Sólo en la danza moderna tiene sentido preguntarse por la coherencia en esos términos. E incluso en ellas es un error relativo, que se presta para confusiones. Los que dicen eso quieren ver teatro, no logran entender cuál es la esencia de la danza.

La danza vive con el lamento de que no tiene público. Crees que eso tiene directa relación con las distintas codificaciones que usa la danza contemporánea, o simplemente se debe a la falta de elementos de un público para entender la danza. O hay herramientas que la danza podría desarrollar en mejores términos. Hay un tema ahí, tengo una amiga doctorada en literatura, que era aficionada a ver danza contemporánea, hasta que dijo “no voy más a la danza, porque siento que siempre voy y veo la misma coreografía. Tal vez con otra gente, en otros

lados, pero es lo mismo siempre. Seres que hacen cosas" ¿Por qué crees que no hay público para la danza?

En realidad la gente que va al cine no suele ver lo cinematográfico del cine (sólo atienden a "de qué se trata la película"). La gente que va al teatro suele juzgar las actuaciones por la coherencia del relato. Y así. La formación de un público adecuado a la complejidad que han alcanzado las artes es bastante difícil. Mucho más difícil en danza, que es un arte relativamente marginal.

- Muchas veces no entender es un buen comienzo para preguntarse por el arte que se está abordando. Finalmente uno termina y comienza con una pregunta, lo que desde mi punto de vista es positivo. Pero hay casos en que el dilema queda planteado en el programa (díptico, tríptico, etc.) de la obra, y las posibilidades de la escritura introducen en los planteamientos autorales. ¿Crees que sería pertinente potenciar ese medio como puente con el público?

De nuevo, la respuesta depende del estilo. Los programas son informativos y relativamente exteriores en el ballet académico, son muy importantes como complemento en el estilo moderno (para darse a entender lo mejor posible), y no deberían existir, en el caso de las obras de vanguardia. Sin embargo, en el proceso de academización de las vanguardias, los programas, bajo diversos nombres, han llegado a ser parte esencial de las obras, completando su retórica, autorizándola desde referentes teóricos sofisticados, operando como autorización

del crítico (el “curador”) frente al público (usurpando de esta manera la capacidad crítica autónoma del público).

-Cuando empiezan a trabajar Rodrigo Pérez, María Izquierdo, y otra gente del teatro, y comienzan a hacer un trabajo que incorpora coreógrafos y/o bailarines en su escena, Surge la pregunta ¿Qué estamos viendo?

Una mezcolanza válida, que suele tener efectos interesantes, que es importante como espacio de mixtura y transdisciplina, pero en que tanto el teatro como la danza suelen verse disminuidos. E, incluso, en el peor de los casos, suele ocurrir que la danza estorba y traba a la teatralidad, y la teatralidad estorba y dificulta a la danzalidad.

-Si es que de tu perspectiva lo hay, ¿Cuál es el aporte sustancial que la danza está entregando al teatro por ejemplo?

La danza puede aportar al teatro toda una reflexión sobre la posibilidad expresiva de los movimientos como tales, es decir, de la dimensión puramente preformativa, pragmática, del lenguaje. El “teatro de danza” de Johann Kresnik es, quizás, el mejor ejemplo. A mi me parece, en cambio, que lo que se suele llamar “teatro físico” no es sino una renuncia a la teatralidad del teatro. Un síntoma del agotamiento de la necesidad y la capacidad expresiva de la época post moderna.

La post modernidad predica y practica la banalidad del arte. Ellos mismos hablan de la inutilidad de la expresión, y de la imposibilidad de la comunicación. Lo que yo digo es que con

eso no hacen sino expresar su impotencia de abarcar la complejidad de un mundo que simplemente los sobrepasa.

-¿Crees que el conocimiento adquirido de las distintas escuelas, en el marco de sus estudios formales, sería útil a los bailarines? Por ejemplo, conocer a Brecht, el lenguaje del cine, de la fotografía, herramientas actorales, etc.

Por supuesto que sería útil. El asunto crucial, sin embargo, es cómo traducir esas enseñanzas en términos cinéticos. Cómo llevar las distinciones de la literatura al movimiento. Cómo un gesto, o una frase, logra estructurar una metáfora o una alegoría.

-No me refiero a un aporte para una trasposición de lenguajes, sino que como un soporte teórico y de referencias mayores.

No creo que la danza necesite, por sí misma de este “soporte teórico”, o de “referencias mayores”. Los que ciertamente las necesitan son los críticos, no los creadores. No es la creación la que tiene que seguir al discurso y la crítica, son el discurso y la crítica los que tienen que seguir a la creación.

-De los coreógrafos y coreógrafas chilenos que pude entrevistar, varios asumen que le piden prestado al teatro, partiendo por los discursos sobre el cuerpo que tienen los directores más fundamentales acá. Cuál crees que es el discurso propio de la danza acá. ¿O de que debiera afirmarse, qué fuentes? No se cómo preguntártelo.

Toda la danza “chilena” a lo largo de toda su historia, ha dependido de la imitación de discursos importados. Los alemanes

de Uthoff, la mirada inglesa de Joan Turner, hecha realidad en Christopher Bruce, los intentos post modernos de Baldrich, o a través de Carmen Beauchat, el entusiasmo por Broumachon o por Maguy Marin, y ahora la locura por Pina Bausch.

Quizás se podría decir esto de una manera elegante: el discurso de la danza chilena ha estado desde siempre plenamente abierto a la globalización.

-En la danza contemporánea algunos coreógrafos (chilenos) sostienen que la dramaturgia está en los cuerpos. Qué piensas de esa afirmación.

Esa es justamente la cosa en la danza. Cuando lo dicen, aunque no sé qué cosa es la que cada uno quiere decir, están apelando a su olfato, a su buen olfato, como coreógrafos.

-Para muchos coreógrafos no es válido tener una propuesta escrita anterior, como punto de arranque. Porque la experiencia viva con el intérprete es el principio del camino para llegar a la obra. Me puedes comentar esta u otras formas compositivas propias de la danza contemporánea. O Históricamente.

Lo que he visto es que la forma más común de componer es la de improvisar y fijar. Muy poca gente se da el trabajo de tener un script, o un libreto previo a la composición de las frases, o de los episodios. O, más bien, que yo sepa, nadie.

Lo que sí se hace es “investigar” el tema. Es decir, reunir antecedentes diversos en torno al asunto que se quiere tratar; comentarlos en grupo, producir un cierto estado de penetración con el contenido, a veces más afectivo, a veces más

intelectual, y luego simplemente improvisar; a partir de ese estado cognitivo, emotivo, que se ha logrado.

Es frecuente que en el curso de estas “investigaciones” el asunto original cambie de manera sustantiva, o incluso se forme, a pesar de los propósitos iniciales. Y esto es porque la mayor parte del gremio parece creer que los movimientos surgen más bien de estados emotivos que de ideas claras y distintas acerca de algún asunto o tema.

Esto, que predomina acá, y que también es frecuente a nivel mundial, es muy distinto del racionalismo estricto de un Balanchine, de la imaginación poderosa de Martha Graham, o de los coreógrafos europeos más destacados, como Keersmaeker, Kylián, Preljocaj, Mat Ek, o Bejart, o los norteamericanos, como Mark Morris, o Bill T. Jones, que son coreógrafos capaces de saber de manera previa casi todos los detalles de la obra que se proponen, y que luego se dedican sistemáticamente a crearla, con espacios importantes, pero acotados, a la “libre inspiración” de la improvisación.

-Cuáles son los elementos que crees tú validan el que una pieza de danza sea una obra y no un ejercicio más, realizado con público. He escuchado que una creación coreográfica no es una obra “porque no tenía hilo conductor”

-Por supuesto, no es el “hilo conductor” lo que convierte a una obra en obra de danza, sino el que haya movimientos humanos implicados. La política específica de esos movimientos, depende de cada estilo, y el “tener hilo” o no es sólo una dimensión de esas políticas posibles. La diferencia entre “obra” y “ejercicio” depende de lo que uno considere, en general como

arte. Para el ballet son claramente distintos, por la destreza implicada, por el propósito narrativo, por la puesta en escena. Para el estilo moderno son distintos, pero sobre todo por la puesta en escena: si hay puesta en escena (espacio escénico, público, mensaje) hay obra, sino es sólo un ejercicio. Para las vanguardias cualquier ejercicio podría ser considerado como obra: depende de la voluntad de los coreógrafos, o de los ejecutantes, o del público.

Entrevista a Dominique Mercy

(Entrevista realizada por Lorena Hurtado y Gladys Alcaíno. Enero 2007. Barrio Lastarria.)

Dominique.- Cuando viajo me gusta venir siempre a un lugar, reconocer a alguien. Me gustó este lugar (restorán barrio Lastarria) ya conozco a este garzón y ya sabe lo que quiero tomar, este ya es un lugar especial para mí en Chile...

-Una pregunta sencilla: ¿Podrías hablarnos un poco de lo que es para ti el fenómeno de bailar? Lo de sencilla era broma... (Risas)

Hasta ahora no lo termino de entender.... (Canta un bole-ro) "que extraña forma de vida" Si, es así, es un modo de vivir, bailar es algo necesario, pero no lo sé decir exactamente.

-En algún momento la danza contemporánea, la danzateatro, la danza y sus variantes, dejaron de bailar incluso, de considerar la música, y empezaron a recurrir a otros elementos alejados de lo que era “danzar”. Y pudimos ver que en esta obra (Mazurca Fogo) se danza, y se danza mucho. Y por lo que dijeron en la conferencia abierta en la Universidad Católica.²⁶ bailan más ahora como compañía, que antes incluso. Podrías hablarnos un poco de ese proceso que han vivido como compañía

-Para mí lo dice una frase de Pina:

“cuando ya no basta el movimiento, la palabra tiene su puesto y su necesidad. Y cuando la palabra encuentra su límite, entonces regresa a su lugar el movimiento y la danza”.

Hay mucho que hacer con eso. Pienso que Pina nunca tuvo la necesidad de buscar una dirección o la otra. Buscó solamente un modo de decir, de compartir cosas en el escenario. Sin realmente definirse por una dirección precisa. Lo hizo cuando empezó a trabajar con personas que no eran tan “bailarines”. Lo hizo para encontrar un modo en que todos pudieran expresarse. Pero pienso que el hecho de que bailamos menos o mas, es una onda que uno sigue en su trabajo...

Recuerdo que en una pieza, “Two cigarettes in the dark”, hubo un momento en que trabajamos un “solo”, seguimos trabajando, buscamos otro poquito, y al final lo dejamos porque

²⁶ Encuentro realizado posteriormente a las presentaciones de la obra Mazurca Fogo, en el Teatro Municipal de Santiago. Enero 2007 de la compañía de Pina Bausch con coreógrafos , teóricos y bailarines

nos fuimos dando cuenta que no era tan necesario, que no valía en esta pieza, aunque me hubiera gustado bailar de algún modo. Pero no hubo esa necesidad de algo más danzado en esa pieza. Entonces, escuchamos la necesidad, la complicidad que se crea en el momento, en el interior de una creación. Me sorprendió también que Pina haya dicho (en el encuentro de U. C.) que bailamos más ahora, porque había un período donde casi sólo bailábamos. Son ondas, periodos más teatrales, o con más danza y más movimiento.

...Es un dejarse llevar, como un río de energía. En cada país, en cada región del mundo hay situaciones que marcan esas búsquedas y esos cambios. Es natural el salir de un lugar para después encontrar otro, y después regresar. Como lo hizo Pina en cierto modo. Me parecen muy natural este tipo de procesos.

-En este mismo encuentro en la UC, dijiste que no sabías decir lo que es DanzaTeatro. ¿Hay algo que puedas decir sobre esa expresión DanzaTeatro en tu vivencia?

No, porque también se podría sacar algunas descripciones de otro tipo, pero para decir la verdad, no me interesa poner un apellido. Claro que hay una diferencia entre una pieza clásica y una de Sacha Vals, pero no me interesa la clasificación, lo que me interesa es que si lo que veo es bueno, si me llega, si es lindo o me toca de algún modo. Y si no, qué importa que clasificación tiene. No estoy contra el hecho de que se clasifique, porque hay gente, como Uds. ahora por ejemplo, que pertenecen a esa parte de la danza, que necesitan las palabras, o que hacen el trabajo en ese sentido. Pero yo soy del otro lado. (Rie).

- Te lo pregunté, porque encontré muy bonito que dijeras ante todos que no te interesa lo que se diga de la DanzaTeatro, ya que incluso se les considera los precursores de esa tendencia.... Quería preguntarte ¿Hay algún referente dramático en la estructuración de estas obras?

No, por un tiempo hubo un señor, un dramaturgo, que ayudaba a Pina en el momento en que se enfrentaba al contexto, o a algún texto, o como asistente en el trabajo. Pero desde que él se fue, Pina nunca más tuvo a alguien a su lado, que tuviera esa función. Ella conversa con personas, pero ya no hay más alguien cumpliendo esa posición de dramaturgo. Con un guión o algo así. Ella parte su trabajo completamente como una página en blanco. La única cosa que se puede dar en el sentido de una dramaturgia, es cuando hacemos una composición, y el hecho de hacerla, aunque Pina siempre tiene algo atrás que no comparte al comienzo. Pero cuando entramos al proceso de componer, se marcan puntos de referencia, con lo que se puede hacer el parangón de una dramaturgia.

-¿Nunca saben Uds. como intérpretes sobre la obra que viene?

No, al comienzo, en los ochentas, se hacía siempre dos espectáculos al año. Y al tiempo ya estaba más claro el camino, en una obra estaban claros los personajes, en otra la opera. O bien estaba claro que nosotros cantábamos alguna vieja canción. Desde eso Pina construía un guión, por así decirlo. Pero poco a poco ella se distanció del hecho de tener una historia previa. Ahora, aparte del hecho de las coproducciones, no sabemos nunca para donde vamos. Realmente somos una página en blanco y no sabemos donde vamos a llegar. Si ella tiene algo previo, no lo se.

- ¿Y a Uds. no les provoca angustia eso que ella llama sus tiempos de silencio?

No es algo obvio, pero sabemos que es así.

-¿Qué te pasa a ti con las situaciones que se te van dando en los distintos países? Por ejemplo ¿Qué te pasó a ti con los talleres que diste acá en el Arcis?

Es siempre un poco lo mismo, pero es diferente también. Porque siento un aporte, ya que cuando empecé a hacer los talleres me di cuenta que no hacía falta un conocimiento, pero sí una cualidad de una cierta técnica. Y para mí eso es importante, porque siento que yo puedo compartir algo. Ha habido mucha gente que hace improvisaciones u otras cosas. Y yo quise proponer algo que se echa de menos, que tiene que ver con una técnica, aunque también me di cuenta que mucha gente quería hacer el taller; ya que habían visto espectáculos nuestros, y que la única cosa que les hubiese gustado eventualmente, es haber repetido un poco lo que vieron en el escenario. Que no es posible porque es todo un proceso, los que hacen la obra son los que están, Porque Pina reacciona a respuestas que ella provoca con sus preguntas. Conversaba con Lorena (Hurtado), que si con alguien de la compañía nos hiciéramos la misma pregunta, tal vez se daría la misma respuesta, con los mismos elementos. Pero también es probable que Pina seleccionara algo muy distinto a los que otros seleccionaríamos. Por eso siempre he encontrado delicado y difícil tomar ese pretexto para un taller. Claro que puedo compartir mi experiencia, y lo hice un poco, pero no me gusta construir con eso. Me gustaría trabajar un modo paralelo a lo que estoy haciendo, con personas que no sean bailarines, pero que tuvieran una cualidad de movimientos, pero todavía no.

-Cuando ustedes responden esas preguntas de Pina Bausch, ¿hay momentos en que ella les pide la opinión con respecto a sus decisiones?

A mí a veces, pero me complica, porque siempre reacciono demasiado temprano y Pina se deja mucho tiempo para pensar; para buscar. Y yo tengo la sensación de por qué está haciendo eso, no funciona... Tengo esa impulsividad. Y a ella no le gusta cuando uno es demasiado apresurado en ese sentido. Es todo un arte el saber cuándo compartir eso. Pero también respeta el que uno reaccione como lo siente.

-Pero me refiero a si ella abre ese espacio. Por ejemplo tú eres una persona de su confianza.

A veces lo hace, depende de la situación, depende del momento, en el tiempo.

-¿Qué te seduce de ella, qué hace que tu permanezcas con ella todos estos años?

Aparte del hecho que he tenido la experiencia más fuerte con su trabajo, está también el hecho de que tengo mi espacio. Todos lo tenemos. Pero mi experiencia es que desde un comienzo tuve una relación con Pina de bastante confianza a cierto nivel. Y me dejó mucho espacio a nivel de trabajo. Me dejó construir mi danza y la mayor parte del tiempo, lo hizo dejándola como yo la había propuesto, pero conversando a nivel de pequeñas indicaciones.

- *Mirando sus ensayos, me quedé con la impresión de que ella es bien poco invasiva con ustedes.*

Ella está buscando algo de nosotros, y tiene un modo para llevarnos hasta ahí. Lo que viste tiene que ver con cosas que ya están hechas. Solo viste correcciones. Pero en proceso creativo es distinto. Siempre ella ha tenido ese cuidado, esa distancia, ese respeto, pero siento que los años, le han dado más aún la posibilidad de saber dónde se encuentra, dónde está en relación a dar más espacio, de darse más tiempo, de darnos más tiempo también.

-*Y con Chile ¿qué te ha pasado?*

Los mismo, un mezcla de cualidad, de posibilidades de técnicas. Pero lo que había en general y que fue muy lindo, es que me di cuenta que permitió que en esos pocos tres días algo pasó, porque sentí en el estudio que había una gran sed, una gran necesidad de aprender, de tomar lo que uno puede dar, y eso es algo muy lindo.

-*Quería saber que otros coreógrafos te gustan que estén vigentes y que hayas visto el último tiempo, o directores.*

-Directores como Peter Brooks, son importantes. El joven director (Guillermo Calderón) que dirigió Neva, acá en Chile me parece alguien muy fuerte, lindo importante. También un norteamericano que trabajó en Alemania, Forsythe. Pero lamentablemente no veo bastante. Seguramente hay más per-

sonas que no recuerdo. Antes tuve experiencias bastante fuertes con el Bread and Puppet, fue una experiencia muy fuerte, Mouskine hizo cosas maravillosas también.

- ¿Tienes inquietudes como coreógrafo?

Nunca me consideré coreógrafo. Soy intérprete, con un espacio coreográfico, con un espacio de creación. Puede ser que algún día, no sé. Pero no.

-Dominique te quiero comentar que cuando vinieron en el ochenta, acá quedó dando vuelta en la atmósfera un nutriente de energía súper importante en nuestra danza, en nuestro teatro, porque además estábamos aislados por la dictadura. Y nosotras tuvimos la oportunidad de escuchar por los coreógrafos nuestros, lo importante que fue vuestra visita. Y en esta nueva visita, muchos estaban igualmente conmovidos, y ya no estamos en dictadura, es más fácil salir y volver. Pero de nuevo pasó algo.

-Tiene un poco que ver con lo que decía antes, soy de este lado y uds. de otro lado no. Uno está implicado en un trabajo de vivir, de trabajar, es cierto que somos conscientes de lo que pasa eso sí, pero no podemos quedarnos fuera de mirar lo que pasa. Nos damos cuenta de vez en cuando, como ahora, que realmente pasó algo. Uno se recuerda y sabe de ese ensayo por ejemplo que hicimos en un estudio de La consagración (de la primavera)... en el 80, cuando todos los estudiantes vinieron a ver ese ensayo. Es un recuerdo muy lindo, muy lindo, pero no es que uno salga de sí a observar el fenómeno.

Es un poco como ese día después de ese encuentro (en la U.C), cada uno expresa sus dudas, y yo el primero, y sentado

ahí escuchando hablar a Pina, a nosotros mismos. Me decía después, pensaba, es verdad hacemos parte de una cosa histórica, que hay un rol, un papel, en la historia del arte y de la danza desde muchos años. Pero la verdad es que uno desde su cotidianidad uno no piensa en eso, y está bien así, no ponerse en esa situación de espejo todo el tiempo. No se podría.

Por eso Pina es realmente increíble, porque sin decir mucho, pone siempre la pregunta en el trabajo, y no deja pensar que está todo hecho. Porque para ella misma es así, nunca presenta como hecha la situación. Hasta ahora, Pina siempre vive y trabaja con una idea nueva, con una pregunta, no como que ya está lista la cosa... Eso la transmite de un modo a la compañía. Hay una incertidumbre y ella la vive también.

-Tal vez lo que te voy a preguntar, con el tiempo ha variado. Pero cuál es la rutina que llevan como compañía cuando están en Wuppertall.

Es muy banal en ese sentido. Clases en la mañana, la mayor parte del tiempo de técnica académica, también clases como lo que yo hago en el taller. Durante mucho tiempo tuvimos un maestro que nos enseñó y llevó esa rutina, y que a mi me marcó mucho, me llenó mucho, y quedé muy influenciado por su forma de trabajar, de acercarnos a la técnica. Se llamaba Alfredo Corvina.

A veces tenemos bailarines o profesores invitados, algunos ex bailarines de la compañía, que dan clases en esa dirección. Ese training de una hora y media regularmente en la mañana y después tenemos el primer ensayo hasta las doce y media. Y después de seis de la tarde hasta las diez de la noche. Ese es el

ritmo que tenemos en Wuppertall, se pone más floja la rutina de clases cuando estamos por estrenar, porque la necesidad de ensayar se pone más urgente y varían y se alargan los horarios, dependiendo de la necesidad. Cuando hay obra nueva, más cerca del estreno, Pina nos va necesitando más.

-La clase de la mañana ¿es obligatoria para todos?

Normalmente sí, pero Pina es flexible, considerando que ya estamos bastante adultos para saber cuando es mejor quedarse en la cama. Pero oficialmente ese horario de la mañana es parte fundamental de nuestra rutina.

-Todas las personas que trabajan en esta obra por ejemplo, ¿son de formación académica. O también hay gente que viene del teatro u otras técnicas?

No, son todos bailarines que tienen una buena formación en la danza, más o menos fuerte en lo académico clásico. Eso ha sido siempre así, porque hay piezas como La consagración... que se necesita un cierto nivel técnico. No tiene que ser una técnica clásica perfecta, pero tienen que poder confrontarse a las exigencias de las distintas obras.

- ¿Y alguna vez han trabajado con actores que no tuvieran ninguna formación en danza?

Ha habido trabajos en que se han incorporado actores, actrices, cantantes de ópera. Algunos por alguna obra en específico, otros han permanecido algún tiempo en la compañía. Son excepciones.

-Voy a hacer la última pregunta, aunque es difícil. ¿Qué crees tu que encuentra Pina en sus bailarines que los hace parte de su compañía?

-No hay receta, tiene que pasar algo. Porque es cierto que uno puede trabajar con el mejor bailarín del mundo, y también uno puede trabajar con alguien sin un nivel técnico como ese. Eso lo vemos de persona a persona. También como directora de una compañía, es cierto que ella también tiene un ojo retrospectivo en el sentido de una obra, cuando algunos bailarines ya han partido de la compañía y hay que reemplazarlos, la búsqueda es también acercándose a eso que logró la persona que se fue, aunque sea algo nuevo y distinto, pero que llene ese vacío. Hay obras que requieren cierto tipo, y eso hay que considerarlo. Pero encontrar a las personas es bien personal.

-Muchas gracias, muchas gracias.

- Con mucho gusto, me encanta eso del español, decir, *con mucho gusto*.

Entrevista a Soledad Lagos²⁷.

(22 junio 2009)

-En el trabajo puntual de “Cuerpo”²⁸, cuando tú hiciste ese aporte desde el dramaturgismo ¿cómo se tomó el cuerpo del bailarín en la obra?

27 Soledad Lagos. Traductora inglés-alemán en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Magister Artium (M.A.) en Literaturas Románicas y Lingüística Aplicada Español e Inglés en la Universidad de Augsburgo. Doctora en Filosofía y Letras (Dr. phil.) en Literaturas Románicas, Lingüística Aplicada (Español) y Literatura Norteamericana, en la misma universidad. Desde enero de 1997 reside en Santiago de Chile. Se ha desempeñado como profesora e investigadora, en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Chile, Universidad Mayor, Universidad Finis Terrae. Desde 2004 a la fecha ha trabajado además como dramaturgista con los directores Rodrigo Pérez (“Provincia Kapital” y “Trilogía La Patria”) y Alexander Stillmark (“Pilotas”, de G.E. Lessing) donde también fue la autora de la versión chilena de la obra.

28 El director de teatro, Rodrigo Pérez estrenó en la Universidad Mayor, en el mes de agosto del año 2005, “Cuerpo”. Cuerpo se suma a otras dos puestas en escena, como

En este caso concreto de cuerpo, en realidad el aporte mío del dramaturgismo partió de la idea de cómo estábamos hablando de un tema tan delicado como era evidenciar la tortura en el escenario, desde un lugar de gran respeto, y también desde la certeza de que era casi imposible hablar de tortura sin violentar a los cuerpos que habían sido violentados, se pensó, y esa fue idea de Rodrigo Pérez, no mía de trabajar con bailarines que aportaran esa caligrafía del cuerpo que estábamos hablando al inicio, quizás una manera distinta de poner esos cuerpos en el escenario que sólo desde la actuación desde un concepto teatral puramente. No sólo texto. Porque el teatro es mucho más que texto, pero él pensó que los bailarines iban a dar un plus al tener una caligrafía corporal más centrada en áreas o en zonas que los actores no necesariamente han desarrollado desde la misma manera. Los actores quizás han desarrollado una gestualidad corporal, pero que tiene que ver en apoyarse en las acciones, que no es lo mismo actuar con el cuerpo esas acciones, sin palabras, etc. Entonces mi aporte desde el dramaturgismo no iba tanto en cómo trabajar con los bailarines, sino mi aporte se centraba en cómo hablar de un tema como ese, con respeto, insisto, pero al mismo tiempo evidenciando la imposibilidad de no abordar la violencia que significaban esos cuerpos en el escenario. Violencia en cuanto a imagen, y violencia también desde la premisa de que esos cuerpos violentados están conviviendo con nosotros en la calle, y nosotros como ciudadanos no queremos verlos. O simplemente no los vemos porque están coexistiendo los cuerpos violentados, con los cuerpos de quienes los violentaron. Enton-

parte de una trilogía "Patria" compuesta por "Cuerpo", "Madre" y "Padre". El director para "Cuerpo", sumó a su elenco de actores a los bailarines y coreógrafos Claudia Vicuña, José Olavarría, Carolina Cifras y Elizabeth Rodríguez. Sobre "Cuerpo" hace referencias Soledad Lagos en la entrevista.

ces mi aporte específico tuvo que ver con trabajar esa idea del transeúnte que es el transeúnte que uno se topa al cruzar la calle y detenernos en esa gestualidad de esos transeúntes, descubriendo eventualmente esas sombras, esas huellas, esos no dichos, esos vacíos esos silencios etc. Para eso lo que yo hice fue traer textos de índole teórica al montaje y discutir tanto con los actores, como con los bailarines y diseñadora. La necesidad era deternos en esos cuerpos que coexisten en el espacio como el de esta topografía ciudadana y darle una mirada que eventualmente tuviera la idea de que la historia no está en los libros, y que es una idea de Walter Benjamin. Yo traje esos materiales principalmente a las discusiones sobre cómo llevar a escena los datos del informe Valech, porque me parecía que había que deternos ahí.

¿Qué te pasó cuando viste el resultado?

Yo acompañé todo el proceso de gestación de la obra, acompañé todos los ensayos y acompañé todas las funciones de "Cuerpo", y en sólo una parte de la trilogía tuve que ausentarme por un viaje. Pero estuve prácticamente en todo el proceso. Tu me preguntas ¿qué sentiste? Yo lo pasé muy mal, en términos también corporales, es decir, yo terminaba cada función de "Cuerpo", y no podía evitar llorar. No podía evitar la conmoción. Por eso te digo, lo pasé muy mal. Fue un proceso tremendamente instructivo, precisamente de todo el dolor que existe en esta sociedad que es un dolor del que nadie se ha hecho cargo. A mi me pasaba que sólo mirando esas funciones, me sentía terrible, porque me decía "no voy a llorar, si ya lo conozco" igual terminaba mojando pañuelos y miraba a la gente del público, y los veía casi siempre en un estado de silencio y de conmoción. ¿Qué me pasaba? Era una sensación muy corporal de ver a esos

cuerpos en escena en relación de violencia también. Se trató de mostrar que lejos de ser un tema explicitado, discutido, y del cual se ha reflexionado, es un tema que se ha mantenido en un lugar No lugar, y que por lo tanto no se ha procesado. Y a mi me pasaba eso, que sentía todo eso que los bailarines y actores me mostraban en el escenario. Y acompañé el proceso completo, porque me propuse mi labor de dramaturgista sin saltarme partes del proceso y acompañarlo completo. Fueron prácticamente dos años de “Cuerpo”, “Madre” y “Padre”.

¿Crees que esos cuerpos de bailarines, entregaron eso que Uds. buscaban que se viera en el escenario?

Por supuesto, la idea de incorporar bailarines de Rodrigo me pareció un acierto, por lo que sucedía en escena. Hay algo que los bailarines aportaron en distintos términos que los actores, y es que los bailarines hicieron que las cosas *acontecieran*. O sea, el hecho de que algo ocurra, los actores lo entregan desde otro lugar. Y los bailarines lo hacen *haciéndolo*, aunque parezca redundante. Y eso pasa cada vez que ponen su cuerpo en escena. Entonces ese hacer que algo acontezca yo creo que fue el gran aporte de los bailarines. Y que hizo que los actores no sólo repitieran o recordaran- *ahora viene este gesto*-, sino que también por su parte fueran conforme la temporada, permitiendo que en ellos también acontecieran cosas corporales que de otro modo, hubiesen estado más limitadas al recordar y al volver a hacer, que no es lo mismo.

¿Y has visto danza?

Sí, por interés propio. Y percibo algo que en teatro no es tan diferente. Hay obras que duran seis semanas en cartelera, y hay

un enorme despliegue técnico anterior a esas seis semanas. Y son obras que ni siquiera reciben apoyo de los fondos concursables, y cada una de esas obras son de esfuerzos titánicos. La danza no está alejada de ese circuito de obras tremendamente importantes por su aporte, pero que se pierden después de unas cuantas funciones. Ahora, afortunadamente también en danza, las compañías están teniendo el hábito básico de dejar registro. Durante muchos años, yo investigaba teatro y no tenía ni siquiera videos que consultar.

En la danza tengo la percepción de que hay un público muy ávido, que es un público que además es muy fiel. He seguido la danza por interés propio, y me he encontrado con personas como Carolina Cifras que es alguien de muy bajo perfil, muy consciente, y que para mí constituye una de las “voces” que han surgido en la coreografía.

He visto danza en salas muy alternativas, en términos que se están cayendo, en un circuito que es inexistente en términos de salas formales, y va gente. Es un público muy fiel, muy aperrado. Tan aperrado como los mismos bailarines y coreógrafos creo que son. Ahora en teatro, insisto, la realidad no es tan diferente para una gran cantidad de compañías.



*En la foto Francisca Morand Y José Olavarría en la obra "2010". Coreógrafa Carolina Cifras.
Fotografía Paula Campos Archivo: Carolina Cifras.*

Bibliografía

Aristoteles. Poética, Gradíco SRL. Argentina

Alcaíno-Hurtado, Retrato de la danza independiente en Chile. 1970-2000. Material inédito:

-Entrevista a la Nuri Gutés, coreógrafa contemporánea chilena.

-Entrevista a Susana Tambutti, profesora titular de la cátedra Teoría general de la danza de la Universidad de Buenos

-Entrevista Paulina Mellado, coreógrafa contemporánea chilena.

-Entrevista Elizabeth Rodríguez, coreógrafa contemporánea chilena.

Barthes, Roland. Bs As. Paidós, La muerte del autor. España. 1984.

Carriere, Jean Claude, The End. Paidós comunicaciones España 1998.

Cordovez, Constanza, Construcción de una memoria de libre acceso. www.danzateorica.com/memorias/pdfs/constanzacordovezpdf.

Cifuentes, María José, Historia social de la danza en Chile: Visiones, escuelas y discursos. 1940-1990. Lom Ediciones Chile 2007

Duncan Isadora, (1877-1927) La danza del futuro (1902) Traducción Jennifer MacColl. www.impulsos.cl

Eisenstein. S.M, Hacia un teoría del montaje. Paidós Comunicaciones. 115 pág 17.

Gomes de Silva, Breve diccionario etimológico de la lengua española. Fondo de cultura económica. México pg.668

Griffero, Ramón, Las poéticas del espacio escénico. www.griffero.cl

Kowzan, Tadeusz, El signo del Teatro. Arco Libros, España. 1997

Lang, Silvio, Texto presentación para seminario Puesta en Escena dictado en Universidad Arcis. 2008

Lecoq, Jaques, El cuerpo poético. Una enseñanza sobre la creación teatral. Editorial cueto propio 2001. chile

Maza, Tania, Dramaturgia. Escritura fronteriza o hija natural de la literatura. Impreso sin referencia editorial.

Mellado Marcelo, Tríptico de presentación. El lugar del deseo, de Paulina Mellado.2001.

Mellado Paulina ¿Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace? Reflexiones en torno a la composición coreográfica. Autoedición. 2008

Pavis, Patrice, Diccionario del Teatro. España, Paidós Comunicaciones. 2003

Prado, Gabriela. Herramientas de la creación coreográfica. Preludio. Varios Autores. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. 2007

Pérez, Simón. Danza Independiente en Chile. Reconstrucción de una escena. Maestros, escuelas y procesos de apertura: formas de aprendizaje y espacios contemporáneos de formación para la danza en Chile 1990-2000. Varios Autores. Editorial Cuarto Propio. Santiago 2009

Richards, Thomas. Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Alba editorial 2005. España

Sontag Susan. Cuestión de énfasis. El bailarín y la danza. Ed. alfaguara. Argentina.2007

Tambuti, Susana. Hacia una teoría general de la danza. Copia impresa sin detalle editorial.

Tambutti, Susana. Herramientas para la creación coreográfica. ¿Una escalera sin peldaños? Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires. 2007.

Wigman, Mary 1886-1993. La filosofía de la danza moderna. 1933. Traducción Jennifer Maccoll. www.impulsos.cl

Índice

I Sobre Danza y Dramaturgia

¿Es posible hablar de una dramaturgia en la danza?	10
Danza. Un campo de ideas	13
Algunos primeros planos.....	30
Dramaturgia. O el poder de la palabra.....	41

II Elementos para un debate

Entrevista a Carlos Pérez Soto.....	61
Entrevista a Dominique Mercy	71
Entrevista a Soledad Lagos.	82

¿Es posible hablar de una dramaturgia en la danza?

Pensar la escena de la danza como se hace hoy, donde hay un espacio, donde se pone un dialogo o una canción, y una diversidad de zonas y lenguajes, de caligrafías, aleja la posibilidad de pensar la danza desde una dramaturgia. Porque aún en sintonía en como se piensa hoy la escena, cuando se habla de dramaturgia, necesariamente se habla de leyes dramatúrgicas que vienen de la literatura. Si se piensa en dramaturgia en la danza, uno evoca las adaptaciones clásicas, con estructuras dramáticas en su origen. Sin embargo, el concepto dramaturgia para la creación coreográfica se repite.

La pregunta entonces, no pretender otra cosa que dar espacio a los códigos propios y vivos de la danza, en un sincero intento por reconocerla.



GOBIERNO DE CHILE
CONSEJO NACIONAL
DE LA CULTURA Y LAS ARTES
FONDART

Creando Chile