

# Una Mirada Extranjera. Dramaturgia y Percepción en el Proyecto *Emovere*

*Publicado el 11 Marzo de 2016 por Rolando Jara*

Desde el punto de vista de la dramaturgia, una de las preguntas fundamentales que proponía el proyecto *Emovere: Cuerpo, sonido y movimiento*, aludía a la naturaleza del lenguaje: ¿qué tipo de especificidad aparece de la conjunción escénica de los cuerpos, las capas sonoras y el movimiento, a partir de la motivación originaria de trabajar en torno al tema de la emoción?

Esta pregunta incidía directamente en la inclusión de una mirada dramaturgica que pudiera colaborar en la elaboración de la obra resultante: ¿cuáles eran los vínculos y lugares de disyunción entre la dramaturgia y todos los códigos presentes en la obra y cómo se articularían coherentemente estos planos en un trabajo en el que el material provenía de una exploración constante del espacio emocional y su interacción con el gesto sonoro?

Ante la conformación híbrida del trabajo y el carácter evolutivo de los materiales, la dramaturgia, se desplazó, a la larga, al lugar de una mirada (y una escucha) extranjera, orientada a descubrir los módulos de acción, dialogando con un proceso cuyo devenir estaba ligado fundamentalmente a la improvisación corporal y su encuentro con lo sonoro a través de los modos de interacción variables durante los ensayos.

Esta mirada/escucha extranjera se abocó, antes que a proponer opciones estructurales, a indagar en las posibilidades perceptuales que ofrecía la construcción de *Emovere*, distanciándose del proceso de producción de la obra, mientras la coreografía y la dirección sonora sistematizaban el lenguaje desde dentro del espacio de improvisación corporal y sonoro, en un trabajo estrecho y directo con todo el equipo.

Desde la dramaturgia se concebía la obra como un paisaje (en el sentido que propone Hans Thies Lehmann, a partir de Gertrude Stein), con diversos módulos asociados a través de una sintaxis que se aleja de la lógica causal. Cada uno de los materiales: corporalidad, sonoridad, van relacionándose, haciendo aparecer distintas dimensiones emocionales y generando un comentario en torno a su propio carácter ficcional que, en definitiva, da origen a un movimiento diverso en la percepción de los espectadores.

Uno de los aspectos más problemáticos de este modo de producción artística fue el momento de incorporación de la palabra, entendida como material escénico. Esta dimensión, particularmente sensible al fenómeno de la creación dramaturgica, implicaba el uso de la voz proferida como estrategia de producción corporal. En efecto, la experiencia vocal permite hacer emerger una corporalidad específica, pero, además, se desprende del cuerpo físico, articulando otro cuerpo-dimensión sonora como material compositivo.

De allí que la relación entre la palabra escénica y el universo sonoro era liminal, a veces complementaria, otras, contradictoria .

Parte del equipo consideraba que las palabras distorsionaban la aparición de las emociones y direccionaban excesivamente la experiencia. En consecuencia, la opción respecto a la aparición de las palabras fue compleja y controversial, dando cabida a la concepción de un dramaturgismo que buscaba descubrir una forma de articulación de la dimensión ficcional, evitando cualquier reminiscencia de propuesta argumental o temática.

Finalmente, optamos por trabajar directamente con textos obtenidos de entrevistas a los intérpretes, a partir de la problemática de la emoción. De las extensas sesiones de entrevista, se llegó a una selección de frases que propuse, en principio, vincular a los cuatro humores medievales<sup>1</sup>: colérico, flemático, sanguíneo y melancólico. Estos materiales fueron utilizados de forma libre, sin intentar “ilustrar” ninguno de estos fluidos de manera exacta en las secciones del trabajo, ni establecer zonas definidas para cada una de las emociones, como en el canónico trabajo de Dore Hoyer<sup>2</sup>.

Una vez definido el uso del material vocal, se abrieron no sólo opciones a nivel del movimiento y la composición sonora, sino, además, la posibilidad de los intérpretes de interactuar con su propia voz (o la de los otros) permitió hacer aparecer otra dimensión del tiempo y una nueva forma de instalación de la subjetividad de los intérpretes<sup>3</sup>.

Por otro lado, el trabajo personal de los bailarines, a través de la técnica del *Alba Emoting*, implicaba, además, una temporalidad diversa de cada uno de los participantes, al momento de *entrar* en una emoción. Este devenir del tiempo alteraba permanentemente la materialidad de la obra, variando significativamente las relaciones entre cuerpo, modo de interacción y respuesta sonora. De esta manera, resultaba altamente complejo discernir el aparecer de la experiencia fenomenológica, en primera persona, de la emoción. La dimensión somática del trabajo alteraba radicalmente la dramaturgia corporal, entendida como administración de la energía en secuencias acotadas en el tiempo. Tampoco resultaba claro hasta qué punto la técnica del *Alba Emoting* permitía recorrer una emoción o representarla, de una manera didáctica.

Este último aspecto revela un despliegue dual de esta primera etapa del proyecto *Emovere*, el que puede ser concebido, por un lado, como una obra escénica y, por otra parte, como una práctica de interacción cuya determinación formal permanece abierta. Esta naturaleza ambivalente incide radicalmente en la percepción del trabajo como un todo, ya que la relación con el afuera (público) está marcada por el recorrido escénico de las/los intérpretes, cuyo paso por los dispositivos técnicos para abordar las diversas emociones se constituye en un elemento que modifica los rasgos estructurales en cada función.

En definitiva, desde el punto de vista de la dramaturgia, el proceso de *Emovere* está abierto en cuanto al desarrollo más profundo del concepto de *paisaje*, en la búsqueda de una superación de las barreras técnicas que, por momentos, se oponen a la aparición de la obra como objeto y/o proceso, a la indagación en la riqueza que esbozan las dimensiones de la palabra (como material sonoro y semántico) y al despliegue de la evolución progresiva de las emociones en el tiempo escénico.

Rolando Jara  
Dramaturgo  
Académico Departamento de Danza Universidad de Chile

<sup>1</sup> Esbozada por Empédocles y desarrollada por Hipócrates.

<sup>2</sup> Dore Hoyer : “Affectos Humanos” (1962)

<sup>3</sup> Szendy comenta su intento inicial de denominar “egofonía al extraño efecto de la escucha de sí”. En lo profundo del oído. Una estética de la escucha. Santiago de Chile, Ediciones/Metales Pesados, 2015.