



Hacia una dramaturgia del movimiento.

**Análisis y reflexión sobre la dramaturgia en el discurso
coreográfico en la danza contemporánea venezolana**

Leyson Orlando Ponce Flores



**Fundación
Carlos Eduardo Frias**

Junta Directiva

Fernán Frias Palacios

Presidente

Guillermo Betancourt

Director

Guillermo Zuloaga

Tesorero

Rolando Loeb

Comisario

Mariantonia Frias

de Aristeguieta

Directora Ejecutiva

**Jurado del Premio
Carlos Eduardo Frias
VIII Edición
1999-2000**

Dr. Nelson Villasmil

Presidente

Prof. Iván Abreu

Lic. Gisela Alvaray

Prof. Marcelino Bisbal

Prof. Adolfo Carreto

Prof. Moraima Guanipa

Lic. Ibraim Guerra

Lic. Víctor Hugo Irazábal

Lic. Elisa Martínez

Lic. Maruja Mata

Lic. Filomena Millite

Lic. Freddy Moncada

Lic. Carlos Paolillo

Prof. Emilio Piriz Pérez

Dr. Max Römer

Sr. Rongny Sotillo

Dr. Fernán Frias Palacios

**Instituto
Universitario de Danza**

Junta Directiva

Hercilia López

Directora

María del Pilar Lama

Sub-Directora Académica



Colección Canícula

Cordinación Editorial:

Emilio Piriz Pérez

Diagramación:

Margarita Pérez-Pumar

Diseño de portada:

José Ramón Barbella

Fotografía de Portada:

Leonor Báez

de Azpúrua

Corrección y estilo:

José Luis Chvt

Producción:

Nancy Montoya

Impresión:

Editorial Texto

Hacia una dramaturgia del movimiento

Análisis y reflexión sobre la dramaturgia
en el discurso coreográfico como nueva
expresión de la imagen y el cuerpo
en la danza contemporánea venezolana
de finales de los noventa

Leyson Ponce

Tutor:
Andreína Womutt



Agradezco profundamente a Juan Carlos Vivas, Andreína Womutt, Santiago Sánchez, Prof. Orlando Rodríguez, Scarlet Ponce, Xiomara Moreno, Víctor Pastore, Eduardo Arias, Manuelita Zelwer, Sara V. Zelwer, y mi querida madre por la incondicional colaboración prestada para la realización de esta Tesis

"Mas el que razona con lucidez y saber, dice: 'yo soy cuerpo nada más que cuerpo; y alma no es más que una palabra que designa algo que forma parte del cuerpo'.

Es el cuerpo una magna razón, una pluralidad gobernada por un solo sentido, guerra y paz, rebaño y pastor".

Friedrich Nietzsche,
Así hablaba Zaratustra

A Carlos Paolillo

Prólogo

No deja de asombrarme la enorme creatividad y potencial investigativo de nuestros jóvenes al concluir los estudios de licenciatura. Año tras año, con un promedio aproximado de sesenta tesis concursantes al Premio Carlos Eduardo Frias, lo compruebo de una forma palpable; este hecho me llena de alegría y esperanza. Alegría al ver que el avance en materia de educación ha sido considerable en los últimos tiempos, aunque haya cosas y aspectos que deben ser perfeccionados y mejorados; esperanza, porque la generación de relevo tiene grandes potencialidades intelectuales, especialmente en los aspectos señalados anteriormente.

Así, poco a poco, pero con mucha constancia, la Colección Canícula se va conformando en una serie básica para el estudio de la Comunicación, en sus más diversos aspectos, y las Artes, en líneas generales. Son ya treinta y dos títulos los que integran actualmente la Colección Canícula, los cuales están repartidos de la siguiente forma: dieciséis tratan sobre Publicidad y Comunicación, y dieciséis sobre las Artes en las diversas áreas que integran el Premio Carlos Eduardo Frias.

Hoy presentamos cuatro nuevos títulos, resultado de la última convocatoria de este Premio:

El primero de ellos, la obra con el llamativo título *¡Sóbate que eso se hincha!*, elaborada por Carla Delgado, Marcel Rasquin y José Torres, analiza los diferentes mecanismos de impacto psicológico (*shock*) al momento de diseñar una campaña publicitaria. Primeramente estudia de forma superficial los diferentes tipos de mensaje publicitario. En su segunda parte, y más concretamente, se analizan tanto muestras de mensajes institucionales, que fueron reconocidos en su momento como controversiales en diferentes países occidentales, como las formas mediante las cuales éstos logran llamar la atención del telespectador.

Para realizar este trabajo los autores emplearon un cuestionario (aplicado a prestigiosos creativos publicitarios) del que posteriormente extrajeron resultados y gráficos; con el fin de alcanzar algunas conclusiones.

El segundo libro que hoy presentamos, *Y es que no hay teatro sin olor a vida* de Harumy Grossi Cabral, es un trabajo coeditado con la UCAB, que se basa en el conocido texto de psicolingüística *La inteligencia emocional*, escrito por Daniel Goleman (1995), para emplearlo aquí como método de localización y potenciación de las facultades histriónicas de los actores en escena. Grossi, además, utiliza otros trabajos de psicología y psicolingüística para que la inteligencia aplicada a las emociones le permita al actor manejar, ante el público, esos sentimientos a voluntad.

El tercero de estos nuevos textos de la Colección, editado en colaboración con el CONAC, es el titulado *Literatura y música caribe: una aproximación teórica*, de Héctor Bujanda y José Carvajal, un excelente estudio y de muy alto nivel.

Se trata de un análisis de intertextualidad de la literatura caribeña (y mexicana) que está construida a partir de referentes musicales autóctonos. Para esto, primero

analizan la transición de la modernidad a la posmodernidad, que es lo que permite este tipo de literatura. Luego estudian los procesos de intertextualidad cultural (música-pintura; novela-música, etc.). En tercer lugar recorren la identidad caribeña y latinoamericana en general, para luego hablar del gusto posmoderno por el *kitsh* y la literatura del *boom* en los años ochenta, la cual generó este tipo de literatura híbrida. Concluyen el trabajo analizando concretamente las diversas muestras de música latinoamericana (bolero, pachanga, ranchera, etc.) que han sido excusa literaria (*leit motiv*) para una serie de novelas latinoamericanas.

El último texto, *Hacia una dramaturgia del movimiento*, de Leyson Ponce, que editamos conjuntamente con el Instituto Universitario de Danza, es un análisis del discurso coreográfico en la danza venezolana de finales del siglo pasado (s. XX), desde el punto de vista de la dramaturgia. Este trabajo se estructura en tres partes, la primera de las cuales, "Declinaciones del movimiento", recorre las referencias principales para establecer una noción del drama en la danza escénica desde los neoexpresionistas, sobre todo en Alemania (Heiner Müller). La segunda parte, "Del cuerpo que somos al cuerpo que tenemos", establece la noción del cuerpo como instrumento comunicativo en la expresión dramaturgística. Y, finalmente, en el tercer apartado, "Hacia una dramaturgia del movimiento", se centra en la expresión corporal dramática en Venezuela, su incidencia y antecedentes en la escena nacional durante la década pasada.

Algunas editadas por la Fundación Carlos Eduardo Frías y otras, como ya dijimos, en colaboración con el CONAC, el Instituto Universitario de Danza y la Universidad Católica Andrés Bello; un total de cuatro obras son las que hoy podemos presentar a ustedes. Todas, sin lugar a dudas, son portadoras de estudios novedosos en sus correspondientes áreas, que nos dejaron gratamente impresionados.

Fernán Frías Palacios
Vice-Presidente
Fundación Carlos Eduardo Frías

Agradecimientos/ pág. V

Dedicatoria / pág. V

Presentación / pág. 1

Parte I

Declinaciones del movimiento / pág. 5

I.1: El drama en el nuevo siglo / pág. 7

I.2: Ser una con la danza / pág. 11

I.3: Un trágico visionario / pág. 13

I.4: El teatro de danza como metáfora de emoción y muerte / pág. 17

I.5: Descubrir la danza que llevamos por dentro / pág. 20

I.6: Sucesos políticos, fuentes creadoras / pág. 24

I.7: Desde el amor y hacia la muerte, danzo y danzo / pág. 28

Parte II

Del cuerpo que somos al cuerpo que tenemos / pág. 37

II.1: La noción de cuerpo / pág. 39

II.2: La palabra y la forma del cuerpo en movimiento / pág. 41

Parte III

Hacia una dramaturgia del movimiento / pág. 49

III.1: Los primeros pasos / pág. 53

III.2: Siguiendo generación / pág. 55

III.3: Miguel Issa, una visión desde la nostalgia danzada/pág. 61

III.4: La crítica como movimiento escrito de la dramaturgia en los noventa/pág. 66

Consideraciones finales/pág. 71

Referencias / pág. 77

Anexos / pág. 83

índice de fotografías

- 1 "Der Grüne Tish" (La Mesa Verde) de Kurt Jooss / pág. 14
- 2 Figura del Icosaedro de Rudolf Von Laban / pág. 16
- 3 "In der Wind der Zeit" (En el viento el tiempo) de Pina Bausch / pág. 18
- 4 Susanne Linke en "Bade Badén" y Reinhild Hoffmann en "Solo" / pág. 21
- 5 "Frauen Ballet" de Suanne Linke, ensayos con el FTS en 1993 / pág. 23
- 6 "Nelken" de Pina Bausch / pág. 27
- 7 Lutz Fórster en "Nelken" / pág. 30
- 8 "1980" de Pina Bausch/pág. 32
- 9 Pina Bausch en "Café Müller" en 1993 / pág. 34
- 10 "Ella, María Callas" de Miguel Issa en Temporada Dramo 1997 / pág. 65

Presentación

En 1992 entregué a la Universidad el anteproyecto de la presente Tesis de Grado. En aquel entonces, la pasión por continuar estudios superiores de composición coreográfica en Alemania se había convertido en una obsesión avasallante y reveladora. Pienso que de haber culminado el proyecto, hubiese sido una Tesis de Referencias, basada en los escasos documentos y videos de aquella época. Lo más significativo es que la motivación de su realización hubiese sido la evocación que siempre impone el objeto de estudio en la distancia y la fuerza intuitiva y primaria que movía todo bailarín que se iniciaba en la creación al inicio de esta década, en la que ni siquiera existía una Universidad de la Danza.

Ocho años después celebro esta entrega, ofreciendo un ensayo desde la óptica de la creación y desde un proceso que se manifestó primero en la intuición pura, en la revisión de principios para comprender el movimiento y en la experiencia liberadora de crear con y para el cuerpo escénico. Ahora desemboca en documento escrito, tan necesario en el arte de danzar. Lo que se expone no representa ningún producto final ocurrido en la obra coreográfica, sino una reflexión desde la proximidad vivida con las fuentes puras del "neoexpresionismo" en la danza alemana. Esto implica la desmitificación con lo lejano, un decir desde el encuentro cuerpo a cuerpo, y un testimonio que sirva de soporte analítico en el difícil pero gozoso transitar del cuerpo en movimiento.

Intentando romper el silencio que guardó durante su espera, el presente trabajo lo he escrito desde la primera persona del plural para que juntos, —ustedes lectores y quien suscribe— podamos introducirnos hacia un adentro en la creación al cual todavía temo por lo que encierra en su disipación: R. M. Rilke llamaba a esta disipación *todo tiempo de vivir y todo tiempo de morir como un solo destino*.

Pasé por el conflicto de no poder escribir estas reflexiones a veces tan íntimas, por la distancia que impone escribir desde la pluralidad como método científico. Pero me he permitido ser uno y parte de todos desde esa conjugación, y así he podido documentar los impulsos que revelan las relaciones entre la imagen, lo simbólico y lo significativo en el discurso coreográfico en autores que han enfocado sus obras desde y hacia una dramaturgia del movimiento.

Hacia una dramaturgia del movimiento consta de tres partes. La primera llamada: *Declinaciones del movimiento*, aborda el marco teórico como referencia para introducirnos al mundo de la danza escénica movida por los sentimientos en su sentido lingüístico y simbólico: el "expresionismo" y el "neo expresionismo", y los pioneros de esta corriente dancística, y el dramaturgo Heiner Müller, como representantes de una visión que define la dramaturgia del cuerpo y la escena. Con el ánimo de reforzar el análisis, he dividido el mismo en diferentes capítulos, en las que preguntas, problemas, hipótesis y respuestas están dadas de forma recíproca para aproximarnos a sus conceptos simbólicos, imaginarios y lingüísticos.

En la segunda parte: *Del cuerpo que somos al cuerpo que tenemos*, se revisarán los elementos que exponen una teoría de la corporeidad al servicio del creador, la identificación y definición de lo que entendemos como cuerpo, movimiento y dramaturgia. Conformado por dos capítulos: La noción de cuerpo y la palabra y la forma del cuerpo en movimiento.

La tercera y última parte, llamada: *Hacia una dramaturgia del movimiento*, se origina en la reflexión y el análisis producto de las experiencias que como creador he deseado plasmar ahora de forma escrita y que suelo estructurar usualmente con el cuerpo. Sin ánimos de pretender instaurar una "verdad", sino desde la más profunda humildad, he preferido compartir con este ensayo y a partir de los trabajos de otros creadores afines, los descubrimientos que otorga la experimentación, enfocados desde una definición de dramaturgia expuesta por Aristóteles, agrupada en Hegel y definida por Eugenio Barba en el teatro. Me he servido de estas premisas para establecer diferencias y afinidades entre el teatro y el discurso coreográfico de la danza expresiva. Danza que gira entre milenios y milenios, apoyada en una dramaturgia que se conforma desde lo comunicacional y significativo para generar la imagen simbólica: instancia reveladora que nos resuelve la exposición del problema hipotético de la investigación:

¿Será posible crear una dramaturgia del movimiento aún en ausencia del cuerpo? Las nociones de cuerpo, movimiento y dramaturgia se conjugarán en una suerte de modelo donde podremos graficar lo descrito a través de la obra "Ella, María Callas" del coreógrafo venezolano, Miguel Issa, co-director artístico de *Dramo Dramaturgia del Movimiento*.

Para concluir, luego de agrupar las características más importantes de este arte de vanguardia anexo un informe del crítico de danza más importante de Alemania, Jochen Schmidt, sobre el movimiento dancístico de su país en la década de los noventa, proveniente de su ponencia en la experiencia que compartimos durante el IV Festival Internacional de Danza en Jakarta, Indonesia, en 1996, sirviendo de soporte referencial en el marco teórico del proyecto; y los artículos referentes al movimiento de danza teatro de su homólogo en Venezuela en la misma década, el Licenciado Carlos Paolillo actual director del Instituto Universitario de Danza y del Festival de Jóvenes Coreógrafos. El ánimo de esta inclusión responde a cerrar lo que siempre estará abierto como movimiento, apreciación de una crítica que ha seguido la esencia misma del creador y su danza estableciendo otra forma de relación corpórea, que le da sustento literario, intelectual y de referencia a la obra originaria. Ambos críticos son los más relevantes de sus países en esta década.

Parte I
Declinaciones del movimiento

Declinaciones del movimiento nos introduce dentro de un marco de referencias obligatorias para aproximarnos a la noción del drama en la danza escénica. El "expresionismo" en el arte como manifestación propulsora de los sentimientos del hombre en la creación coreográfica desde la historia de los pioneros alemanes. Los neoexpresionistas de la danza contemporánea y Heiner Müller, un dramaturgo político.

1.1: El drama en el nuevo siglo

Adentrarnos en el mundo de la danza supone atender una dimensión muy particular de comprender el cuerpo, su movimiento y su expresión. En ella, la historia a hecho que se formulen conceptos para ubicarla como manifestación artística, en tal sentido, hemos considerado sumamente importante definir los siguientes verbos que se han introducido en la danza para configurar su léxico tan cotidiano a sus hacedores, pero tan extraños en su connotación, y que en el presente trabajo de investigación son constantes y determinantes de la reflexión y del análisis que hacemos de la dramaturgia y el discurso coreográfico.

En Alemania la palabra *Richtungyen* Venezuela direccionar, abren un campo de posibilidades más allá de su connotación de dirigir. Es decir, que al direccionar la energía, se atiende a la presencia de un objetivo o foco que no necesariamente está ubicado en el espacio físico sino en el espacio interior del intérprete. Es común la creación de un lenguaje que nos acerca mucho más a las imágenes para conseguir la traducción del imaginario del creador.

En su relación con el mundo, el creador se erige ante una soledad develadora de incertidumbres, se recurre a un nuevo espacio separado de la unidad misma de la naturaleza: lo dionisiaco, y ante este nuevo soporte, sin permitirnos desfallecer, nos anima el regocijo y el delirio de la obra en su revelación. En la coreografía, la función poética fluye a través de la herida que ésta produce al mundo, rasgadura que proviene de lo simbólico para representarnos en la escena, como germen de transgresión y palabra temblorosa en su semblante. Podríamos direccionar el animo, la contemplación, la duda, el conflicto y todos aquellos estados psíquicos que encierra el cuerpo. Desde esa ineludible unión, de símbolo y escena, el semblante viene a ser el reconocimiento de una verdad oculta en la imagen que se elabora desde sus significantes, generándose el deseo de otro deseo, o la representación del sujeto frente a su deseo como señalara Jacques Lacan en su Seminario de 1969-70 "El envés del psicoanálisis".

En el orden de la representación, nos acercamos a la palabra "graficar" que elude directamente a la ejecución que se hace del movimiento para representar la imagen. La improvisación por ejemplo podría ser una forma de graficar una emoción, o pauta, o principio. Es decir, que graficar atiende a lo físico del cuerpo, a su participación de éste en el espacio y a la urgencia de identificar lo que aflora en la

creación para reflexionar desde el interior de las emociones. Partiendo de esta naturaleza interior del sujeto y su entorno, nos pertenece en la creación sólo la instancia al equívoco, a la pérdida de esa fuerza o limitación que pueda imponer como espacio de revelación el impulso creativo. La angustia y el conflicto surgen ahora vulnerables ante la esencia del existir como sujeto, o la esencia de desfallecer como objetos.

La danza desde sus inicios convocó a un colectivo, refirió lo mágico religioso y mitificó sus héroes. La danza escénica contemporánea se ha reservado únicamente a individuos, y su partitura dramática la constituyen elementos del drama escrito, el drama del movimiento o el drama escénico. Dimensión particularizada como un arte del "ser", desde una herida unificadora con el delirio y los irreconocibles espacios de la creación, que el coreógrafo sustenta en su angustia y en discurrir su mundo al mundo, con los principios o métodos técnicos que la misma sociedad le ha impuesto como sujeto en la cultura.

Entendemos como imaginario todo el espacio del inconsciente, y dentro de él ubicamos lo simbólico, pero en nuestro análisis hemos tomado la definición que hace la psicología lacaniana sobre lo imaginario, lo simbólico y lo real.

En lo imaginario ubicamos la relación que tiene el sujeto con el objeto perdido, sus fantasías y delirios, el deseo inalcanzable. Intentaremos satisfacer nuestras necesidades pero nunca alcanzaremos ese objeto que es a su vez goce o dolor. En lo simbólico la relación está establecida desde el sujeto y su lenguaje, considerándose este como idioma del inconsciente. Lenguaje que nos representa desde sus códigos como nomenclatura del ser y de sus significantes. En lo simbólico creamos una unión del objeto fragmentado, es decir, entre el símbolo y lo simbolizado. Desde lo simbólico el chamán efectúa la cura, con el símbolo eternizamos nuestra muerte y nacimiento, dándole eternidad a nuestro deseo o falta. Esta es una función cultural, lo simbólico está en nuestra lengua con la que nos expresamos y hacemos cuerpo de ella. Es desde este punto donde nuestro análisis elabora su reflexión sobre la dramaturgia, el cuerpo real y el imaginario que es sólo la fantasía en la creación. El símbolo será nuestra respuesta, a la conversión del drama escrito en drama danzado. Entonces podríamos acotar que haremos referencia de un cuerpo real, un cuerpo imaginario y un cuerpo simbólico.

En los inicios del siglo la danza americana con Isadora Duncan, y los postulados expresionistas de Mary Wigman en Alemania, produjeron estilos y tendencias que perfilaron la técnica del gesto y el movimiento, propiciando en el creador su ansia de trascendencia. En la presente reflexión, la vertiente europea se vuelve más significativa no por ser más importante, sino por revelar históricamente que la danza ha sido en el contexto del hombre un proceso de trama aristotélica, llena de acciones, drama, y personajes que recrean el imaginario alemán y la imagen simbólica. Si bien Norteamérica impulsaba la fuerza de sus mitos indígenas y mitos griegos en las obras de Martha Graham codificando la técnica, en nomenclatura para depurar la proporción estética del cuerpo en el espacio, y la necesidad de la conquista y expansión que ha caracterizado este país, Graham se posesionó del tiempo y el instrumento cuerpo como abstracción propia de las nuevas tendencias de la modernidad.

"solamente por medio de un conocimiento técnico, puede lograrse una verdadera comprensión del Arte Plástico"?

Lo "técnico" ha condenado desde el olvido al propio "ser". Bajo la mirada de lo técnico, el hombre se ha apartado de su sentimiento trágico, lo técnico elude indiscutiblemente a la esencia de la forma vacía, obscureciendo la herida esencial, el goce *dionisiaco* y la función transformadora del arte. Pero esta afirmación puede ser solamente soporte del arte inanimado; en tal sentido, hemos tomado el ejemplo como referencia porque lo técnico en el arte del movimiento ha generado su propia historia como un metalenguaje del mismo lenguaje, la forma ha sido el puente para preparar el cuerpo para su avasallante explosión expresiva, lo lírico se ha circunscrito a la belleza de lo técnico y los nuevos códigos de la danza han generado nuevos formatos para perpetuar la esencia del hombre.

A principios de nuestro siglo, lo técnico aparece en las artes como una medida de contención a la avasallante postura y fuerza de la subjetividad. Por eso la danza moderna fue una irrupción de lo técnico, en el ballet codificado. La danza ha sido siempre la expresión de liberación del inconsciente del individuo y esta apertura ha permitido el empleo de los códigos técnicos para profundizar en la forma y recuperar el espíritu.

Con el advenimiento del expresionismo en el arte, Alemania fomentó una vía para proyectar su afán hacia lo subjetivo, se movilizaron los medios para centrar al hombre frente a grandes cambios y conflictos que acarrearaban los inicios del Siglo XX, a la herida esencial de la sociedad.

Con el ánimo de resaltar esta hendidura, nos introduciremos en lo lingüístico, reconociendo a éste como el espacio de lo inconsciente, donde el habla se ha convertido en medio de expresión que denota la corporeidad de una cultura, siendo a través de ésta donde puntualizaremos los enlaces que conducen a un razonamiento del cuerpo en la necesidad de su enfrentamiento con la sociedad.

Debemos hacer referencia obligatoria a una cultura que fundamentó sus principios en la razón y su filosofía, y que en los inicios del siglo XX, con su industrialización, englobó sus mitos y estructura lingüística como medios de expresión artística, para respirar forzosamente entre dos guerras mundiales contrarias a las formulaciones socio culturales de la era industrial.

La estructura del idioma alemán es similar a la del latín, los géneros cambian y los casos gramaticales declinan entre lo genitivo, lo dativo, lo acusativo y nominativo. El verbo principal de la oración se presenta al final de la misma, lo que semánticamente traslada al emisor dentro de un ámbito de suspensión frente al receptor. Si traducimos esta forma a la acción corporal, encontramos principalmente en la danza expresionista el factor repetición del movimiento dentro de instancias rítmicas variadas como la transición que sufre la oración, el verbo y su declinación. Podríamos afirmar entonces que la repetición del movimiento en la danza alemana no es físicamente una repetición literal, sino las declinaciones del movimiento, que se originan para ejercer la pulsión de construir el lenguaje coreográfico. Entendemos esta pulsión como una constante acción de exaltar el gesto a través de su acento.

El mayor exponente de este principio de la repetición fue Emile Jaques Dalcroze, padre de la dramaturgia del movimiento (1865-1950), quien propuso un sistema de ejercicios psicomotrices basado en la repetición para la depuración del gesto.

Siendo de profesión músico, Dalcroze estableció una íntima relación con la composición musical; el cuerpo adquirió la estructura del solfeo, dosificando en sus impulsos la correcta concentración del cuerpo ante las imágenes que producen las notas.

Dalcroze elaboró una dramaturgia del cuerpo, donde el movimiento tenía su justificación en la partitura y debía provenir necesariamente de éste, para abrir el sentimiento que era el espíritu revelador de la substancia del ser, en cuyo caso éste no tendría sentido por su sola representación.

¿Qué se estableció en la acción repetida de la danza expresionista alemana?

Los fraseos corporales repetidos fueron las acciones que pertenecieron al mundo de la imagen y el sentimiento. En la cercanía con el cuerpo, éste se comprime y padece el sufrimiento de su evocación, el gesto se contorsiona, deforma el rostro, surge la máscara y se acentúa la acción. Así convocó Dalcroze a la audiencia, aproximándola a la incomodidad del discurso que despertaba como una nueva manera de estar convulsionados ante el nuevo siglo que se avecinaba. Con sus obras inició una cercanía a una geografía del movimiento con sentimientos, hendiduras, temblores, paisajes oscuros simulando la guerra misma y sus tránsitos.

Con el afán de transgredir sus propias esencias como corriente artística, el "expresionismo" captó en las potencialidades expresivas del hombre la fragmentación de su discurso. Fue necesario construir un nuevo abecedario en las artes, permitiendo con esto una revalorización social del individuo convulsionado por un período de cambios y guerras. En su sentido más connotativo, es muy difícil definir esta manifestación artística, que se apejó mucho más a los procedimientos artísticos que a los principios de la dialéctica y la razón.

El Expresionismo generaliza la individualidad por creer que los padecimientos son iguales para todos en la sociedad. El psicoanálisis le va a influenciar en las teorías que intentan recuperar la nueva imagen como individuo. Así, el expresionismo tomará interés en ese estado interior que el análisis esta operando. La nueva individualización radicaré en dar una nomenclatura a través de los símbolos para que surja el hombre oculto sumido en sus pesadillas.

Sistematizando procedimientos entre esta oposición de arte y filosofía, los artistas no evadieron esta formalidad que indujo en la danza moderna la formulación de una figura geométrica para explicar el movimiento y el cuerpo: el Icosaedro de Rudolf Von Laban. Este tenía la forma de una esfera con 12 puntos tangenciales que designaban las 12 direcciones del cuerpo en los planos verticales, horizontales y axiales, intentando argumentar un razonamiento científico del movimiento en armonía con el arte.

Laban redimensionó a través del uso del espacio el manejo del cuerpo. Una vez determinado los principios del movimiento y el gesto, el Icosaedro en su aplicación generó otras posibilidades de movimiento: los centrífugos y los centrípetos, accionando el drama en las emociones que reposaban dentro de una partitura propia de la imagen introspectiva, sin escritura, sólo dramaturgia del gesto.

Rudolf Von Laban creó un método para escribir la danza "*Schriftanz*" (Escritura de la Danza), aportando una posibilidad de codificar de forma precisa la danza; es de esa precisión que surge entonces el dominio y obsesión por transcribir también la emoción, atrapando el espíritu del hombre en signos como el mismo idioma. En su libro *El Esfuerzo*, de 1947, dice que lo más importante era la trascendencia del hombre en movimiento, tal cual como señalaba Hegel en su definición del drama, direccionando así un formato para la dramaturgia del movimiento y sentando un nuevo paso en la historia del proceso dramático de la danza alemana que luego, junto a Mary Wigman, acentuaría las encrucijadas del movimiento en expresión.

Así se gestó el principio de identificación del cuerpo expresivo en las direcciones diagonales y axiales. En los recodos más angustiantes del alma: las piernas, los brazos y el torso, concentrarían como cuerpo su carga de máximo contraste con el deseo de bailar la energía más conflictiva de la expresión.

1.2: Ser una con la danza

Mary Wigman en sus unipersonales intentará formular lo que sus antecesores promovieron como dramaturgia del movimiento.

El hombre en conflicto con su existencia se nutre de sus propias historias y mitos. Introduciendo la máscara al sujeto personaje, Wigman reitera el principio expresionista de estereotipar al individuo. Desde su miedo, aparecerán múltiples personajes con gesto exagerado, volviendo códigos del hombre las caricaturas de un colectivo que es retablo de una sociedad mecanizada e incomprensible.

Su danza fue una manifestación del orden de un imaginario colectivo germano que imperaba con mucha fuerza en un país que promovía el nacionalismo como movimiento social. En este imaginario, los elementos de la cultura fueron consignas que pasaron a ser símbolos de la tradición: el poder, la raza, la educación, el arte etc. Mary Wigman no se escapó de esta realidad, en ella el cuerpo sufrió, los delitos de la nueva simbología sobre su cultura, de esa rasgadura el deseo por sobrevivir en la nueva sociedad nacional socialista la llevó a presenciar el auge y decadencia de la guerra. Motivo por el cual afrontó su creación desde el análisis y la reflexión. Sus escritos son testimonios fundamentales para apreciar el movimiento desde la visión expresionista del hombre, aquella que hace de la realidad un envés, o impresionismo de lo cotidiano.

Debió ser inevitable que su carrera, su vida y su arte estuvieran determinados en un principio por la incertidumbre y la inseguridad. Hasta el final de la Segunda Guerra su trabajo reflejaba una fuerte búsqueda estética y una dramática expresión del cuerpo. Esta es, desde nuestro parecer, la Wigman que más asombra, la más atrevida y la más original y pura.²

Mary Wigman señalaba que:

El reino de la actividad real del bailarín...no es el espacio tangible, limitado y limitante de la realidad concreta, sino el espacio imaginario, irracional, de la

*dimensión danzada, este espacio que parece borrar las fronteras de la corporeidad y puede transformar el gesto deslizado en una imagen de un aparente infinito, al perderse en una completa identidad como rayos, arroyos, como el aliento mismo. Altura y profundidad, anchura, delante, detrás, de lado, la horizontal y la diagonal no son para el danzante términos técnicos o nociones teóricas, pues los siente en su propio cuerpo y se convierten en su propia experiencia, puesto que a través de todo ello celebra su unión con el espacio.*³

Con esta reflexión, Wigman insta una característica fundamental para el desarrollo de la danza expresionista, y es que hay que entender el movimiento como una manifestación del imaginario que a su vez es nutrido por la cultura, y no supeditarla a la organicidad del cuerpo. Es decir que para Wigman la danza es un baile de las imágenes. Wigman habla del gesto como "de un aparente infinito que se pierde en una completa identidad". Para ella el movimiento entonces es una fuente de representación de los elementos de la naturaleza, generadores de un rito o culto místico como una producción trascendente y voluntaria de una cultura.

Quisiéramos resaltar lo que en otras disciplinas artísticas acontecía con el expresionismo en el arte: *Metrópolis* de Fritz Lang 1926, integra con el cine las pasajes de introspección hacia un mundo formulado en la pasión y relación con el concepto industrial de la sociedad urbana.

En el teatro expresionista se introdujeron nuevas formas de representación, puesta en escena y dirección. El objetivo consistía en crear un cuadro escénico globalizado que incrementara el impacto emocional sobre el público. Fue más un teatro de decorados y grandes puestas.

En la plástica, el grupo expresionista más importante del siglo XX apareció en Alemania de la mano de los pintores Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, quienes en 1905 fundaron un grupo en Dresden denominado "Die Brücke" (El Puente), luego se unieron Paul Klee y el ruso Wassily Kandinsky. Esta primera fase estuvo marcada por la visión satírica de la burguesía y el fuerte deseo por representar las emociones subjetivas. "Die Brücke" se disolvió en 1913, un año antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial.

La siguiente fase del expresionismo se llamó "Die Neue Sachlichkeit" (Nueva Objetividad) y surgió de la desilusión subsiguiente a la Primera Guerra Mundial. Fundado por Otto Dix y George Grosz, se caracterizó a su vez por el pesimismo existencial y por una actitud ante la sociedad sumamente satírica y cínica.

En Latinoamérica es el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín quien, influido por los muralistas mexicanos, utilizó una técnica expresionista al tratar temas indigenistas de su país.

La música alcanzó su apogeo en un período de guerras, la expresión se centró en la ansiedad, los terrores ocultos y el cinismo de la sociedad contemporánea. Para ello empleó composiciones cuidadosamente estructuradas y emocionalmente intensas, deformando las técnicas convencionales y reemplazando las armonías tradicionales por otras más complejas y disonantes. La música es a menudo atonal o producto de la distorsión, la polifonía (simultaneidad de líneas melódicas) es con frecuencia densa, y la melodía prácticamente irreconocible.

Con toda su fuerza por descomponer al hombre desde lo figurativo o desde su abstraccionismo, los grandes decorados precipitan a éste a un estado de alerta. Sólo cuando él y sus circunstancias son vistos con amplitud en sus manifestaciones vitales estamos ante una generalización, mientras que la particularización supone aumentar el acento sobre la circunstancia, simplificando el carácter, pudiéndose lograr un análisis más detallado de la colectividad como generadora de la circunstancia histórico-social en los inicios del siglo XX.

Aristóteles definía la dramática como el proceso donde el hombre se presenta diciendo y haciendo a través de la acción. Esta acción o drama luego va a ser referida por Hegel como la plasmación de un "movimiento total", es decir, una elaboración del proceso vital, que queda concentrada en un núcleo llamado "drama" (colisión de fuerzas que representan los afanes humanos por un lado y las circunstancias histórico-sociales por otro).

Estos conceptos desde sus definiciones serán la vía para adentrarnos en nuestro análisis. En el reverso de esas colisiones y partiendo de nuestras experiencias con la creación, hemos sentido aflorar la función poética que encierra esta dualidad de cuerpo contra cuerpo, de interioridad y exterioridad. Sirva pues esta "autorreflexión" como una instancia para aproximarnos al maravilloso acto de crear con el cuerpo, justificando el deseo de querer testimoniar con el espectador lo que en sí cada obra desea ser.

A comienzos del siglo XX, el drama viene a ser el espíritu del arte. Su estudio definirá las estructuras propias del mismo espectáculo por la fuerte influencia que va a ejercer el concepto en la escena. En la danza, el movimiento se va a posesionar de todas estas nociones y se recrearán con nuevas historias los detalles, dando paso a un visionario: Kurt Jooss, padre de la danza expresionista en Alemania.

1.3: Un trágico visionario

Kurt Jooss (1901 -1979), discípulo de Laban y con una amplia experiencia como director de espectáculos, funda en 1927 la Folkwang Hochschule en Essen (Centro de Estudios Superiores del Arte), en un antiguo palacio del 1700 en las riberas del Baldeneysee de la Ruhr Gebiet en Werden.

Este centro integró las disciplinas del canto, la música, el teatro, el mimo y la danza, por ser Jooss formado en todas estas manifestaciones. Otorgó a su vez un carácter de suma importancia a la creación coreográfica, relacionándola con el teatro y el mimo, fundamentándose en la emoción como eje central del movimiento. Le dio forma a la estructura esencialista de la emoción dentro del Icosaedro de Laban, iniciando con la fragmentación y la repetición la característica más importante de la particularización del individuo.

El concepto hegeliano del drama tomó fuerza con su máxima obra "Der Grüne Tisch" (La Mesa Verde) en 1932, consolidando una gran denuncia hacia el hombre y el mundo debatido entre las luchas de poder, las ansias de destruir y la burocracia del Estado.



"Der Grüne Tish" (La Mesa Verde) 1932, de Kurt Jooss.
Tomado de: *Ausgangspunkt Folkwang Hochschule*, "Zur Geschichte des Modernen Tanzes in Nordrhein-Westfalen", En: *Moskau Festival*, Moscú, junio de 1993.

La Folkwang Hochschule nació como un centro que reflejó ese dolor de la sociedad aún en ausencia del mismo drama.

E. Bentley⁴ señala a propósito de la trama que debe considerarse toda acción dramática como un proceso inherente al proceso histórico que se vive. Los estudios de Jooss fueron una perenne búsqueda de la esencia del gesto, la acción en la estructura de los planos de Laban, y el peso de la concavidad y fuerza visceral de Wigman; rebotan aún en nuestros cuerpos en quienes hemos vivido la experiencia viva de este centro, los signos sigilosos de un sentimiento trágico que aborda las pasiones del hombre.

No creemos, ni existe testimonio alguno, que en la primera etapa de la fundación de la Folkwang Hochschule, Kurt Jooss se haya planteado la dramaturgia como un hecho consciente, pero los acontecimientos propios del drama de una sociedad en conflicto propiciaron el afloramiento de la esencia suprema del "yo" desde su dolor, permitiendo lo que el drama necesitaba: el ojo del espectador como respuesta emotiva, que afirma que el drama es un hecho humano.

Si algo fue importante para Jooss en esa búsqueda esencialista fue la relación que estableció entre el fraseo físico y la fragmentación del mismo como proceso. Para esto, con la figura del Icosaedro y sus múltiples aristas, el cuerpo humano era el centro de ese espacio de líneas verticales, horizontales, diagonales y espirales que se entrecruzaban, siendo a veces un instrumento abstracto para profundizar en la experimentación netamente física.

*Aún en el caso que llegáramos a perecer todos en una guerra nuclear, los conflictos subsistirían, por lo menos en el terreno de la física y de la química. No se trataría entonces de un drama sino de un proceso.*⁵

Su pasión por la pantomima influyó en su necesidad de estructurar una nomenclatura del movimiento y el espacio a través de códigos; así, el Icosaedro fue un objeto geométrico que sirvió como mediador para estudiar las formas del cuerpo y su entorno, y ciertas posturas corporales como imagen eran mucho más dramáticas que otras por la lectura de señalización o simbología. Generalmente esta acentuación ocurría cuando se danzaba hacia las direcciones diagonales, que determinaban un cuerpo entreabierto y contrastado.

Asumir la danza significó tomar una posición ideológica. Se logró identificar las figuras o formas dramáticas de la composición y se transfirieron a los "Etudes" (Estudios), propiciando una confrontación con la sociedad en cuanto a la reflexión del drama en su interioridad como colectivo que, sacudido por el dolor del sistema, el movimiento aprovechó y desarrolló una profunda sintonía con los acontecimientos.

El contexto del Teatro de Ideas de inicios de siglo en Alemania, convocó a una revisión en la necesidad de expresar del artista y su denuncia de inconformidad. Ya no se utilizaba el escenario como un espacio que beneficiaba el poder de la Iglesia o la política, se iba al teatro y se hacía teatro para exponer ideas, siendo el creador por fuerza un intelectual o por definición un "traidor".

A propósito de la "traición y la misión" cabe la reflexión que hace Catalina Gaspar en la obra de Augusto Roa Bastos *Yo el Supremo*:

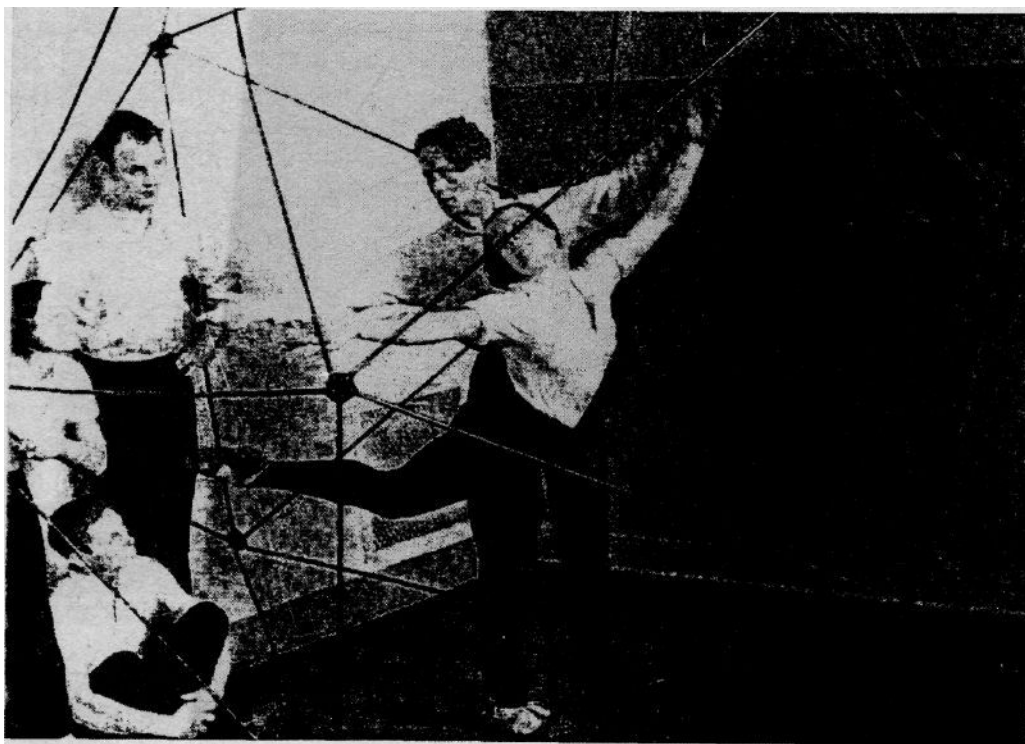


Figura del Icosaedro en la Folkwang Hochschule en Essen, Alemania, de Rudolf Von Laban.
Tomado de: *Ausgangspunkt Folkwang Hochschule*, "Zur Geschichte des Modernen Tanzes in Nordrhein-Westfalen", En: *Moskau Festival*, Moscú, junio de 1993.

... el intelectual es por definición un traidor, distanciado ideológicamente de los valores de la comunidad, y el signo de su traición es el ejercicio de la escritura, parásita del habla, tal como señaló Saussure al confinarla en un lugar subalterno a ésta, esquema cuya transformación constituye el centro del discurso de Derrida.⁶

Con Mary Wigman y Kurt Jooss, la danza expresaría una característica común en el movimiento y la dramaturgia, conformando un panorama de fuerte dosis de impacto y sus consecuentes influencias para las futuras generaciones.

Los acontecimientos siempre son los mismos, la cultura redefine su conformación y el arte enuncia la visión del infinito, visión única, inaprensible e irrepetible.

La reconstrucción de Alemania fue un proceso de tiempo, pero el lenguaje y sus conceptos racionales de la comunicación distinguen una nueva generación: *los neo-expresionistas de la danza*.

La reconstrucción de Alemania fue un proceso de tiempo, pero el lenguaje y sus conceptos racionales de la comunicación distinguen una nueva generación: los neo-expresionistas de la danza.

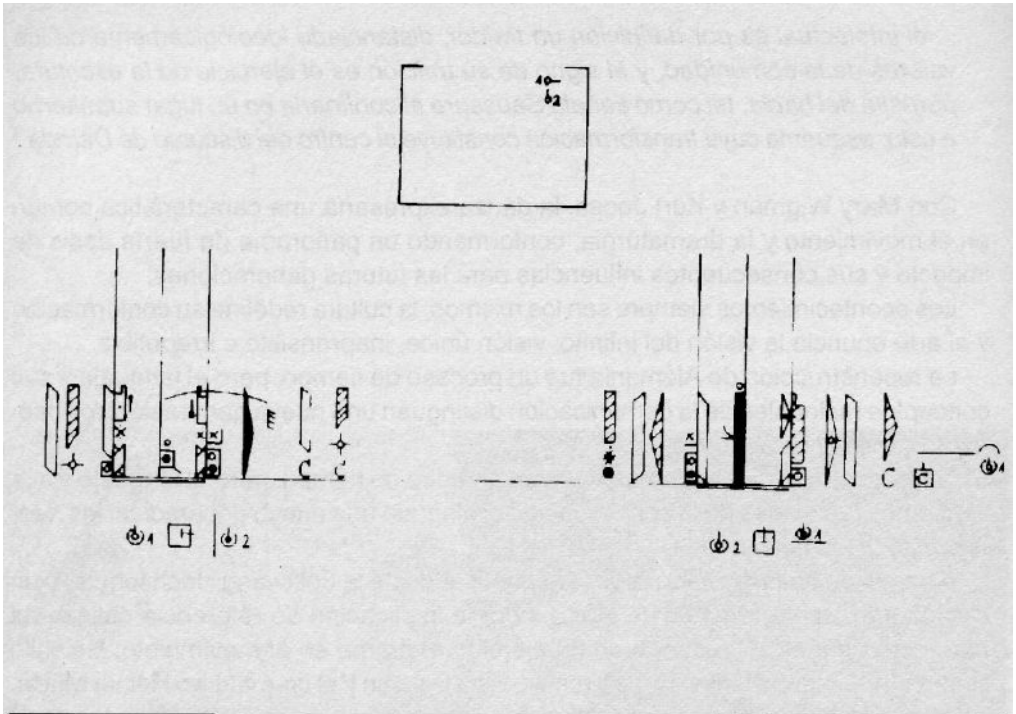
A través de cuatro coreógrafos (tres egresadas de la Folkwang Hochschule) y un dramaturgo, centraremos este análisis por la implicación de referencia obligatoria para comprender el proceso que ha ejercido el drama en el movimiento: Reinhild Hoffmann, Susanne Linke, Hans Kresnik, Pina Bausch y el dramaturgo HeinerMüller.

1.4: El teatro de danza como metáfora de emoción y muerte

Quien indaga en el espacio de la danza escénica, sólo admite que su territorio es exclusivamente una zona de migraciones entre lo que se afirma y lo que se niega. El riesgo se ubica en la cercanía de una insinuación o una exclusión, entonces quien toma la vía de la creación limita su respuesta en una espera dentro de ese espacio de migración, apareciendo la noción del destino y la muerte.

La obra como idea es y será siempre en el saber de su autor una instancia inenarrable, un enigma, pero todos y cada uno de los que la conforman hemos identificado en ella su transparencia. Nos separan solamente las circunstancias, por el intento de recuperar ese fragmento de inmortalidad extraviado tal vez en la expulsión del Edén. La danza teatro o teatro de danza siempre acuñó ese sentimiento de sacudida, de caída y espasmos para reconocernos como mortales con temor a lo precedero, volviendo el destino como un tiempo esencial del vivir y el morir: Creamos y nos aferramos a la creación, como otra visión del mundo.

La coreógrafa alemana Reinhild Hoffmann nos ha mostrado su sed inconmensurable por las grandes escenografías. Propone un teatro de imágenes, siendo éste un multiplicador fundamental de las ideas, ya que si anteriormente la fuerza creativa era un caudal sustentado en su cauce, las nuevas vertientes de la información *saturada de imágenes debieron ser la sumatoria de lo que es en esencia el sentimiento de esta creadora por expresar al hombre fuera de su control.*



Arriba: Ejemplo de Escritura Laban de la figura realizada en la foto de abajo.

Abajo: "In der Wind der Zeit" (En el viento el tiempo) de Pina Bausch.

Tomado de: Ausgangspunkt Folkwang Hochschule, "Zur Geschichte des Modernen Tanzes in Nordrhein-Westfalen", En: Moskau Festival, Moscú, junio de 1993.

Ich Schenk Mein Herz (Te regalo mi corazón), 1990.

Coreografía: Reinhild Hoffmann

Teatro de Bochum, Alemania (1990).

Siempre se tienen visiones y entonces una va a la sala y trata de hacer visible una parte de ellas. Se trata de un proceso siempre igual para todos los temas y no importa si el pensamiento es muy gráfico o menos gráfico, siempre surge una imagen.⁷

En su sentido connotativo:

Partiendo de la letra y música de una opereta dentro del proceso dramático *Ich Schenk Mein Herz* (Te regalo mi corazón), establece un escenario donde se satiriza a la sociedad burguesa. Los elementos propios de la superficialidad son los referentes para este teatro de danza, que utiliza todo un imaginario que podría ser muy abstracto o figurativo y esto es propio de una clase en decadencia que oculta su rostro para que surja la gran máscara, en una suerte de locura esquizofrénica, para lograr que los bailarines se transformen al ritmo de la música dodecafónica en víctimas de sus propios horrores. Se busca una excusa para danzar en un mundo que la coreógrafa denuncia como sin motivos para ello.

Para Reinhild Hoffmann la obra está ubicada dentro de un mundo mecanizado, conteniendo espíritu y cuerpo, pero a su vez ausente. Bien podríamos ilustrarlo con el mito de Narciso que al observarse por completo desfallecieron sus deseos por lo "otro", se contempló íntegramente aniquilándose como sujeto, dejando que las carencias fuesen renuncias e invitación a la liberación del cuerpo que para sí mismo era presencia encarcelada.

Hoffmann continúa en su investigación recabando fuerzas para confrontar la insatisfacción que todo creador asume ¿No es su obra sustancia liberadora? Creemos que es expresión que calma su obsesión, apaciguando sus recónditos más ocultos, donde encierra su imagen del tema que debe explicar la obra.

Siempre presente y en cada nueva obra se nos muestra luchando con los principios del investigador insaciable. Sus temas siempre serán los conflictos de la sociedad que habita, planteados desde una estética y sublimación contrastantes. Así intenta redescubrir alguna grieta por donde pueda sanar el mundo por lo que tiene de contradicción. Por eso sus obras poseerán el vacío que emite el hombre minimizado por su entorno: frivolidades, lucha de sexos, mujeres objetos y máscaras, son signos de una coreógrafa que se instala en la emoción y para la emoción como esfuerzo para que surja la cohesión de su dramaturgia, en la que el debate entre el cuerpo y la imagen confirman una totalidad transgresora similar a un inmenso cuadro de su *pintor predilecto: Rene Magritte*.

Zeche Eins (Cuenta uno), 1993.

Coreografía: Reinhild Hoffmann

Año: 1993. Lugar: Ciudad de Bochum, Alemania.

En su sentido connotativo:

Zeche Eins es un espacio escénico experimental que debido a su flexibilidad arquitectónica ha permitido desde sus escombros construir un paraje solitario en

una puesta conformada por pisos movedizos, paredes agrietadas, lanzas de madera y bailarines enterrados donde todos son lecturas que profesan la estética más sombría de la soledad del hombre.

*Otros dicen que soy muy emocional pero depende como se contemple. Yo no creo que cada uno de nuestros movimientos pueda hacerse sin emociones, nada se puede lograr con frialdad del movimiento y menos aún estetizar. Hay que encontrar las formas.*³

De la historia somos cómplices, ella nos habla desde su escritura y a pesar de ese panorama donde esta vertida, nos sentimos atraídos por la realidad que pueda semejarse a cualquier lugar de nuestros recuerdos, incitando con ello a la nostalgia y a lo no vivido —especie de presagio escénico— ya que detrás de los acontecimientos se presienten y adivinan las emociones más sutiles de nuestra condición de seres solitarios.

Con esta visión recurrimos una vez más a la memoria, teniendo la ventaja de haber presenciado en vivo esta coreografía; observamos que su autora no se apartó de su fascinación por los elementos plásticos y teatrales.

Su soporte ha sido fundir en el cuerpo un lenguaje dramático en el cual el texto es relevante para posicionarse con el discurso de la escena. Desde la plataforma del primer piso del teatro de Bochum, y con actores de espaldas al público, se establecía un diálogo sobre la existencia del hombre (texto). Al unísono los bailarines manipulaban sobre sus pechos unos cachos de venado (obstáculo punzante), para no permitir el contacto físico aún cuando sus deseos eran el reflejo del otro en un acto por recuperar el gesto perdido (escena). Estos fragmentos han sido dirigidos por los conceptos hirientes de una coreógrafa que nos invita e introduce en el proceso dramático de su obra para reflexionar y sucumbir con sus espectadores.

En ese conocer del creador se instala la fisura de su drama y la conciencia de su riesgo, jamás colmado. Quién percibe esta exigencia, descubre a su vez la fertilidad de la acción y la desmesurada presión hacia lo disolvente de la experiencia misma. Es allí donde la autora se interroga lo que como creadora disimula.

*... Ocurre como si el ser al interrogarse —el "es" de la interrogación abandonase su parte ruidosa de afirmación, su parte cortante de negación e, incluso, allí donde surge en primer lugar, se libera de sí mismo, abriéndose y abriendo la frase de tal modo que en esta abertura dicha frase ya no pareciera tener su centro en sí mismo, sino fuera de sí— en lo neutro.*²

1.5: Descubrir la danza que llevamos por dentro

Podríamos decir que el movimiento se aloja en todo aquello que acontece en lo desconocido. El acto en el que el creador fecunda la exploración de lo insospechado, lo sujeta fuertemente a la imagen y su conocimiento: el personaje teatral.



Arriba: *Susanne Linke en "Bade Baden".*

Abajo: *Reinhild Hoffmann en "Solo".*

Tomado de: *Ausgangspunkt Folkwang Hochschule*, "Zur Geschichte des Modernen Tanzes in Nordrhein-Westfalen", En: *Moskau Festival*, Moscú, junio de 1993.

La dramaturgia del movimiento está sustentada sobre dos planos de construcción escénica: el primero en lo que se conoce como una identidad del ser, y el segundo en lo que identificamos como realidad. La unión de ambos planos recrea un espacio vacío donde emergen las preguntas del existir en la creación. ¿Acaso no es ese espacio vacío el contenido por donde se le da lenguaje a los significantes?

Desde el adentro en la creación Susanne Linke, otra de las figuras de relevancia en la danza neo expresionista alemana y directora de la Folkwang Tanz Studio en su primera etapa, incursionó en ese vacío de lo femenino como tema de conflicto en la creación.

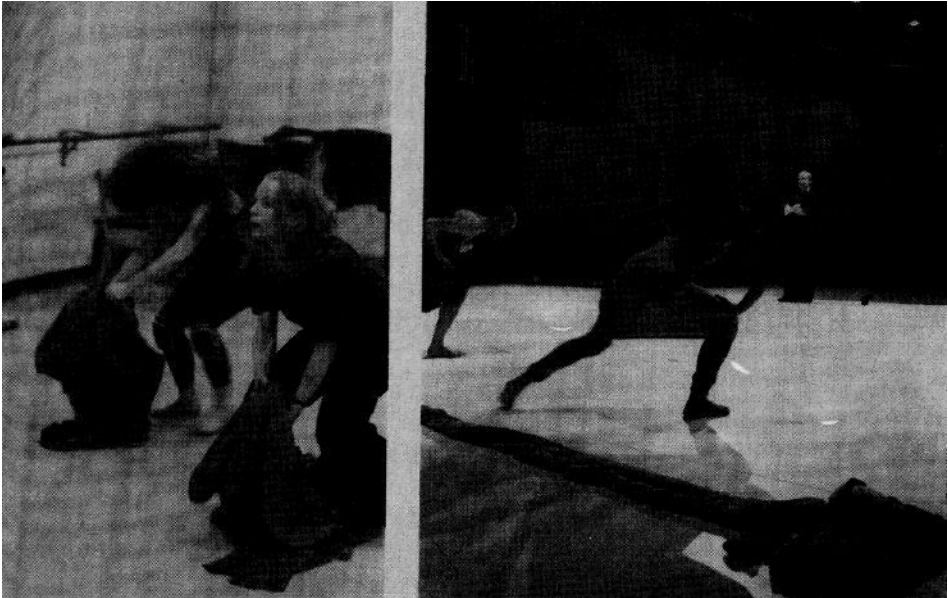
En su sentido connotativo:

Frauen Ballet (Ballet de Mujeres), en 1982, como coreografía apartó la forma tradicional de la danza para conseguir con el gesto proveniente de las imágenes que se contaban como historias domésticas, la explicación del mundo. Metros de telas eran los caminos que recogían pasos y vueltas que tiene la vida como signos de la contradicción entre lo femenino y lo masculino: Suerte de libre albedrío entre hombres que comparten su rol hasta perderse en su identidad sexual: característica del teatro de danza, en donde los códigos responden más al individuo como un ser universal y no individual.

En el análisis que hacemos del drama en "Frauen Ballet", Susanne Linke utiliza los recursos escénicos como la utilería, escenografía, y vestuario en instancias que recodifican el significado de las cosas para generar nuevos significantes. Podríamos citar los momentos en que estas mujeres toman sus telas sujetadas desde los pies hasta sus cabezas, construyendo una franja que atraviesa el escenario horizontalmente en donde sólo observamos múltiples seres sin cuerpos, sólo presencias.

Vibra la acción con el recurso textil, se acentúa la música y los cuerpos reaccionan con gestos exagerados propios de la condición femenina para intensificar el drama. Se parte de la idea de que si un autor no alcanza a ver íntegramente la vida y no intenta confundir a una audiencia con una verdad que aparece compleja y aún más extraña que la misma ficción, entonces no se ha insertado o construido una dramaturgia del movimiento.

La dramaturgia en Susanne Linke podríamos vincularla con la necesidad de construir acciones físicas asociadas a un ritmo corporal producto de las repeticiones simbólicas. Mediante la nomenclatura musical, Linke intensifica la expresión del cuerpo en un plano donde el movimiento se jerarquiza en acciones principales como el verbo en la oración y su ubicación posterior, dándole al efecto percusividad para incrementar en la medida que declina o repite el éxtasis de la danza: Entiéndase esta declinación como una variación sobre el mismo gesto, en un cuerpo sin origen ni muerte, una línea que no acepta fracturas, una danza sin estaciones —donde aún en la más precisa detención el cuerpo suspendido baila— y con ello la dimensión creadora vaciará los conceptos donde este cuerpo en resonancia con el mundo del creador producirá sus ruidos, pues todo en el drama es propósito; propósito que no es dable a comprenderse ya que el universo del arte se sigue centrando en el hombre y para el hombre, y mientras esto suceda, su principio será siempre el de arte dramático.



Susanne Linke ensaya "Frauen Ballet" (Ballet de Mujeres) con el FTS en el Teatro Neue Aula, Essen. Tomado de: Ausgangspunkt Folkwang Hochschule, "Zur Geschichete des Modernen Tanzes in Nordrhein-Westfalen", En: Moskau Festival, Moscú, junio de 1993.

1.6: Sucesos políticos, fuentes creadoras

Hans Kresnik posee otro ingrediente que junto a Susanne Linke y Reinhild Hoffmann son el corolario de los temas que impulsan el desarrollo del drama en la danza neo expresionista alemana: la política.

La posición de este coreógrafo define un perfil de denuncia muy interesante. No observamos su obra para recrearnos en el drama del autor o el nuestro, aflora imperiosamente el drama colectivo; la posición dialéctica del poder y su consecuente manejo de las masas. Sus obras son crudas, la esencia o ley de la escena obedece a criticar al sistema y el estilo de vida que tenemos.

En el concepto de su dramaturgia los personajes poseen caracteres que los definen como héroes o heroínas, en una composición completamente trágica. Son seres históricos, y como tal reales sus argumentos. Kresnik redimensiona lo controversial de estos personajes que generalmente fueron asesinados o se suicidaron como: Pier Paolo Pasolini, Rosa de Luxemburgo, Frida Kahlo, y la terrorista Ulrike Meinhof, entre otros.

Creemos que existe una fuerte apología a las acciones históricas de estos seres, inclusive cierta manipulación romántica con la anécdota. Pero la referencia suele ser fascinante para el autor y el personaje trágico se encarga de llevar las acciones a la catástrofe, teniendo en la mayoría de los casos prevalencia sobre el tema, la trama o el diálogo. Se va en contra del lema aristotélico de que el personaje debía estar supeditado al argumento, siendo para Kresnik el ser humano el mejor argumento para su drama.

Al modular el poder de las emociones y con ello el poder de las motivaciones, el creador se convierte en un dramaturgo social, pareciendo que el destino de los personajes históricos fuese exterior a ellos, siendo no obstante la derrota de los mismos una fuerza ajena a una necesidad de justicia o falta de ella.

En Kresnik el destino tiene un fuerte paralelismo con los personajes de la tragedia griega. Surge entonces la pregunta: ¿Podríamos definir a estos dramaturgos del cuerpo como una proyección de sus antecesores dramaturgos del drama Esquilo, Sófocles y Eurípides?

Creemos fuertemente que sí, porque en el plano de la creación encierran un cúmulo de significaciones extraídas del drama cotidiano y social, y por otra parte por la importancia que se da al individuo como centro del conflicto escénico. Los tres grandes trágicos sucesivamente fueron separando el coro de sus obras, introduciendo la psicología y el carácter mundano del hombre, mientras estos autores han dejado a un lado el fin esteticista de bailar por bailar, y, sin perder el principio de la danza, han introducido elementos escénicos que rescatan una unidad perdida en la historia y su gran diferencia con los pioneros expresionistas.

La dramaturgia de Esquilo prepara el personaje para su propio destino, Sófocles lo centra entre dos cuerpos, el interior y el exterior, y Eurípides abre la creación o unidad total donde el drama no separa danza ni teatro, fusionando Oriente y Occidente.

Con esta afinidad, quisiéramos concluir diciendo que hay una unidad primaria en el tiempo y el espacio, y hay una unidad superior que es la supeditada por el manejo

de la acción del drama en lo comunicacional o texto escrito y lo significativo o escena, y en el teatro de danza o danza teatro esta unidad suprema está presente, estableciendo constantemente puente entre el cuerpo que somos y el cuerpo que tenemos para expandir la emoción que rescata el habla del fracaso y afirma la fragmentación del ser.

Para este período no se puede hablar de teatro sin mencionar a Jerzy Grotowski, investigador del teatro experimental, que basaba los códigos de su representación en el entrenamiento de sus actores para crear la transformación del cuerpo en una metamorfosis que fue su traducción dramática y aporte a las artes escénicas.

Desde el teatro de experimentación, de Artaud, Craig, Brecht, Grotowski, Kantor y Barba, hemos considerado sumamente importante la inclusión de Heiner Müller dentro de esta línea de investigación que desemboca en sucesos políticos por la reflexión que hizo de sus obras en la década de los ochenta para reaccionar contra una sociedad fácil y consumista. Su producción artística posee características afines a los coreógrafos "neo expresionistas", haciendo de Alemania una potencia de vanguardias artísticas, muy especialmente en las artes escénicas.

Con una intensa obra elaborada en la Alemania Oriental (antes de la caída del Muro), trascendió los límites físicos del hombre proponiendo un teatro de reacción y fragmentación.

Debemos entender que las producciones artísticas de los coreógrafos referidos han sucedido en sus primeros procesos dentro de un marco social y político siempre al borde del desespero. Alemania, luego de haber hecho dos guerras mundiales, sufrió un proceso de reconstrucción ascendente y es allí donde se institucionalizan programas culturales de fuerte impacto social, entendiendo esto como la necesidad de reconstruir el "super hombre" de sus escombros, desde los cuerpos en opresión.¹⁰

La cultura se masifica y dentro de esos procesos de cambios el hombre reclama derechos, la división no deja de ser un drama colectivo. En la opulenta sociedad occidental el arte recurre a los principios de la razón y la dialéctica como epistemologías del conocimiento. Reinhild Hoffmann, Susanne Linke, Hans Kresnik y Pina Bausch, fueron una generación de postguerra que intentó tomar del teatro lo que sentía, le correspondían introduciendo nuevos lenguajes y formas para acercarnos al centro de la tragedia del hombre contemporáneo en un sentido estético resumido como: La poética del movimiento; es la instancia que sublima para aceptarnos bajo el concepto de Hegel como "seres en conflicto".

Verkofenes Ufer, Medea Material, Landschaft mit Argonauten (Ribera Abandonada, Medea Material, Paisaje con Argonautas), es una trilogía que indaga en el sentido semántico de su discurso, eliminando por completo los signos de puntuación que sugieren un panorama rico de significantes. Nos situamos ante un ámbito de inexactitud frente al texto por su carácter plurisignificativo; ningún lector puede determinar cuando termina y comienza una oración. Las imágenes emergen y declinan como el mismo idioma en que fue escrito (entendiendo declinar como la sucesión de transformaciones semánticas del texto, es decir que una idea puede convertirse en otras ideas); entonces reinterpretemos el texto, de él surgen otras lecturas precipitándonos al metatexto, el que se lee en el reverso de su significación y se

vuelve significado como una metáfora de la fragmentación. *"No puedo hacer un teatro con pie y cabeza si la vida donde existo no la tiene"*¹¹

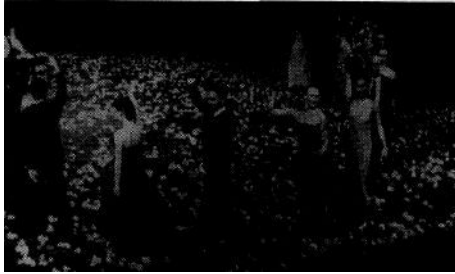
Naturalmente, los clásicos están presentes para decirnos que no hay tiempos y que hay historias. Medea, la poderosa mujer doblegada por su pasión, está en el texto de Müller traducida como una mujer de hoy. Signada por los conflictos limítrofes de la sociedad es una mujer colonizada; la xenofobia, el hostigamiento, la lucha de poder y la venganza son sus pasiones y territorios. Nos introducimos a través de un sentimiento trágico como una totalidad desgarradora, donde muy curiosamente Müller acota no actuar sus textos, para dejar fluir el drama que encierra la obra. Sí el actor se involucra con un drama personal aún en consonancia con la obra, se excede en la dramaturgia escénica de la cual forma parte, no habría oposición con lo escrito para que exista en los términos definidos por Barba como "dramaturgia", ocurriría un choque emocional, anulando la eficacia de la escena, porque las imágenes que la obra produce conducen la acción de la misma volviéndola signo y estableciéndola como interrelación dialéctica con la realidad en la cual es recibida. Se tornaría crítica y autocrítica de su propia constitución, en tanto que forma literaria y forma de la realidad son signos en la que se inscriben.

Los espacios en la referida trilogía son característicos de una sociedad marginada. "Ribera abandonada", la recreó en un sanatorio para enfermos mentales, "Medea Material" en un espacio de ficción y "Paisaje con Argonautas" un *Peep Show*, o sala de mercado pornográfico. Estos tres espacios colindan uno a otro en el borde de la desesperación, el texto de aguda crudeza en la medida que se interpreta desde la imagen nos revela una profunda poesía de la cotidianidad y la urbanidad de nuestro siglo.

En la década de los ochenta, Heiner Müller señaló que el hombre había llegado a un estado de ilusión triunfadora sobre el sistema. Es decir, que el hombre era un realista asentado y por sobre todo *light*. Se necesitaba gustar a todos y el teatro no se escapaba de ello. La naturaleza *light* (ligera), y los vicios escénicos del lenguaje naturalista, se alejan notablemente de la interpretación o reproducción de la realidad. Dentro de este contexto de teatro edulcorado, existe una resistencia o reducto donde *el hacer escénico rompe los lenguajes caducos y construye nuevas propuestas escénicas inmersas en la realidad*. En Heiner Müller las imágenes salen de sus textos cargadas de patetismo, los personajes son destructivos de sus valores éticos.

*La duda esta en el aire y yo no la voy a definir, pero si voy a formular la pregunta: ¿Dónde está el realismo? ¿Quizás en esa copia formal del sentimiento humano, que invade los escenarios, o en la transgresión del lenguaje que provoca en el espectador una impresión profundamente real? La razón quizás está, más que en el resultado, en el compromiso que el creador tiene con su época*¹²

Este teatro o resistencia escénica no parte siempre de una literatura dramática, existen propuestas escénicas que se formulan de conceptos, ideas o investigaciones en curso. En este sentido cabría mencionar los trabajos de Esteve Brassat "Arena Teatro" y "Callejero", los espectáculos del grupo belga "Zíngaro", las investigaciones de "MickeryTheater" en Amsterdam, el OdinTheater dirigido por Eugenio Barba en



"Nelken" (Claveles) 1983, de Pina Bausch.

Tomado de: Programa de Mano del Stadt Oper Wien, Viena Summer Tanz Festival. Agosto 1993.

Dinamarca, Bob Wilson en Norteamérica, Peter Brook, y DV8 dirigido por Lloyd Newson por sus propuestas para el formato de Video en Inglaterra y el desaparecido grupo inglés Impact Theater, entre otros.

El teatro como parte de la sociedad esta afectado de sus mismos males, y la ética del creador implica llevar a él otros lenguajes capaces de convulsionar a un público cada vez más adocenado y deseoso de un consumo escénico fácil.

Como observamos, estas premisas fueron el fundamento para la dramaturgia de este autor que se nutrió de Hölderlin, de la gran poesía alemana, de los románticos, y de donde proviene ese aspecto desgarrado de gran parte de sus textos.

Heiner Müller se fundamenta en textos dramáticos ya escritos. Diríamos que sus obras no son adaptaciones ni versiones, sino que escribió sus obras a partir de lo escrito. Para Müller no existió tiempo ni espacio de representación sino la autonomía de una escritura dramática.

Para finalizar este capítulo, hemos querido hacerlo con la coreógrafa más importante y representativa de la danza teatro alemana: Pina Bausch.

1.7: Desde el amor y hacia la muerte, danzo y danzo...

Bailarines, actores y cantantes se convierten en instrumentos indispensables en el mundo de soledad e incomunicación de Pina Bausch, constante en todo su discurso dramaturgico y dancístico. Ella es la coreógrafa de la fuerza primitiva y expresada con indetenible violencia, del imposible encuentro entre el hombre y la mujer, de seres inevitablemente desolados. La suya es una danza esencialmente humanista.

Carlos Paolillo
(*El Universal*, 20 de agosto de 1990)

Alojada con sus bailarines en la ciudad de Wuppertal, consideramos importante hacer referencia a esta singular ciudad de aproximadamente dos millones de habitantes, el mayor índice de extranjeros y más de setenta sectas religiosas. Wuppertal está situada en la zona industrial más importante de Alemania, el Ruhr Gebiet.

Las minorías del país se concentran en esta área de clima frío y gris. No obstante, debido a esta confluencia de nacionalidades y culturas, la ciudad ha sido proyecto de grandes acontecimientos como el de poseer el único metro aéreo de toda Alemania y el mundo, suerte de estructura monumental y arquitectónica: el "Schwebewang" (tren mecedor). Dentro de este contexto industrial se ha gestado una sub cultura rica en propuestas urbanas con repercusión directa en la música jazz y experimental. Allí se ha desarrollado el Wuppertaler Tanztheater (1973), donde Bausch ha visto crecer un proyecto de envergadura internacional y de referencia obligada dentro del ámbito de las artes escénicas tanto de Alemania como del mundo. "Es más importante mirar a la gente por la calle, que ir a ver un ballet".¹³

Pina Bausch parte de un principio que pareciera contradictorio, querer hacer coreografía sin usar el movimiento. Así nos acercamos a la hipótesis de la presente tesis de grado: ¿direccionamos el movimiento hasta su ausencia?, y ¿a qué movimiento nos referimos? En sus inicios, intentó danzar el concepto del drama, para luego aproximarse al concepto del hombre cotidiano. Su decir poetizante no se aloja en la inocencia y en la disposición para el encuentro con una afirmación que se hunde y se ensombrece. Pina Bausch encontró como primer obstáculo a sus mismos bailarines para este experimento, quienes no entendían el danzar con poca presencia de baile.

¿Hago teatro o hago danza? Esa es una pregunta que yo no me planteo jamás. Yo trato de hablar de la vida, de las personas, de nosotros, de las cosas que se mueven... y hay cosas que ya no se pueden decir con una cierta tradición de danza, la realidad no siempre puede ser danzada, no sería eficaz ni creíble, hay algo de equivocado allí adentro, no tanto en la idea de la danza, me explico, sino en la ficción, en lo forzado de la armonía.TM

Hay una necesidad de querer reproducir la realidad, pero en sus trabajos esta realidad esta fraccionada como el teatro de Heiner Müller. Permitámonos afirmar que la realidad escénica es creíble en tanto sus fragmentos sean verosímiles para el autor, la relación ficción-realidad debe estar mediatizada por la imagen que es la traductora de la verdad, siendo en su totalidad la ficción un planteamiento de imágenes al servicio del cuerpo para generar los "metasignificantes". Este término, permítanlo como una propuesta sin ninguna pretensión intelectual en generar conceptos. Atrevemos a definir "Metasignificante" como un proceso que se establece en el lenguaje del creador, partiendo de la idea de resignificar las funciones de las cosas a través de dos planos: el imaginario donde según el "Esquema de Landa" en el psicoanálisis lacaniano, el sujeto se sitúa frente al objeto de su deseo, y el simbólico donde el sujeto afronta "el otro" como parte de un "yo" idealizado. Esta corriente psicoanalítica señala que lo imaginario descansa sobre lo simbólico. Es decir, que el metasignificante es en la creación un significante del deseo, unido al significante del ideal para juntos resignificar y cubrir el ámbito de la carencia en la insatisfacción de la creación.

El metasignificante no es una metáfora. María Fernanda Palacios señala en *La poética del movimiento* a propósito de una copla flamenca 'tu te tienes que quedar como la rama temblando cuando el pájaro se va', y la metáfora;

Para mí eso es el movimiento, el que necesitamos: quedarnos alguna vez en la vida como la rama temblando cuando el pájaro se va. Si algo no nos deja así, no vale la pena;(...) pero la metáfora no es otra cosa que esa rama temblando con el pájaro ido, y lo sagrado esa vieja tensión que impregnaba antes el mundo. ¿Qué queda de eso? Una emoción, un estupor, más que eso no podemos pedir a otro; quizás en otro tiempo, en otro mundo fuera de distinta manera, pero a nosotros lo que nos queda es la rama temblando.¹⁵



Lutz Förster en "Nelken" de Pina Bausch.

Tomado de: Programa de Mano del Stadt Oper Wien, Viena Summer Tanz Festival. Agosto 1993.

En esta reflexión de Palacios la tomamos como ejemplo para explicar el concepto de metasignificante. Sería el movimiento de esa rama, el temblor mismo, desde lo visible, la acción interior que nos precisa la poética de la creación, lo que nos deja la acción cuando se vuelve "tejido", lo que nos libera como espectadores reinventando fábulas y como creadores ordenando el mundo de la interioridad

Café Müller (1978)

Coreografía: Pina Bausch

Música: Henry Purcell

Escenografía y Vestuario : Rolf Borzik

Iluminación: Dieter Simón y Robert Windeckers

Intérpretes: Malou Airado, Pina Bausch, Finola Cronin, Dominique Mercy, Jan Minarick y Jean Laurent Sasportes.

Pienso que dentro de las personas con las que trabajo, hay muchísimo danza, incluso cuando no se mueven.™

En su sentido connotativo:

Café Müller es una de las obras más evocadoras de la autora. La nostalgia es el tema central basado en su niñez. Tenían sus padres un café, y ella en sus ratos libres transitaba por debajo de las mesas, donde percibía el mundo de los adultos de una manera muy particular: encuentros y desencuentros, la constante en el ir y venir de las parejas - reflexiona ahora cuando recuerda - La obra resalta la acotación, el encuentro es un espacio de metáforas, los cuerpos se vuelven reflejo de otros cuerpos y ciegos transitan en un escenario cubierto de sillas. Lo secreto no es lo extraordinario, sino aquella parte de lo existente que olvidamos por distracción, pero que se revela como originario, como el silencio. Nos permite meditar y escucharnos, ya que ni el cuerpo ni el pensar son suficientes para contener la vasta emotividad que desprende el trabajo dramático que encierra la obra de esta creadora.

Desde el encierro, los elementos que reproducen el espacio de un salón de café, fragmentan una memoria que revierte el tiempo de la coreografía.

Das Frühlingsopfer (La Consagración de la Primavera), 1975.

Coreografía: Pina Bausch

Música: Igor Stravinsky

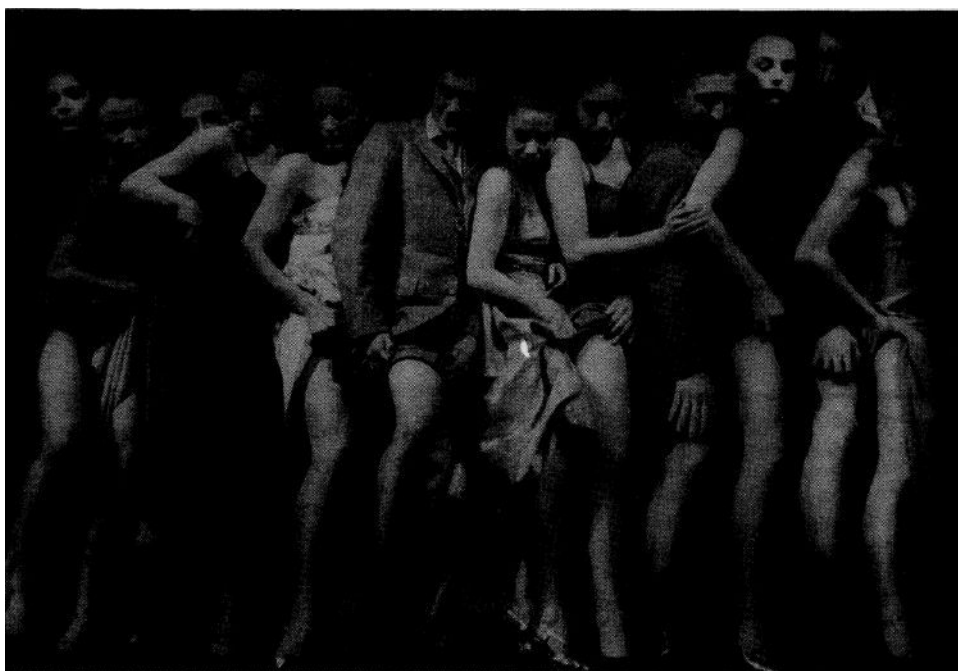
Escenografía y Vestuario: Rolf Borzik

Asistentes: Marión Cito, Hans Pop

Iluminación: Dieter Simón y Robert Windecker

Intérprete: Malou Airado, Pina Bausch, Finola Cronin, Dominique Mercy, Jan Minarick y Jean Laurent Sasportes.

Intérpretes: La compañía



"1980" de Pina Bausch.

Tomado de: *Ausgangspunkt Folkwang Hochschule*, "Zur Geschichte des Modernen Tanzes in Nordrhein-Westfalen", En: *Moskau Festival*, Moscú, junio de 1993.

*El arte, como imagen, como palabra y como ritmo indica la proximidad amenazante de un afuera vago y vacío, existencia neutra, nula, sin límite, sórdida ausencia, asfixiante condensación donde, sin cesar, el ser se perpetúa en forma de nada.*¹⁷

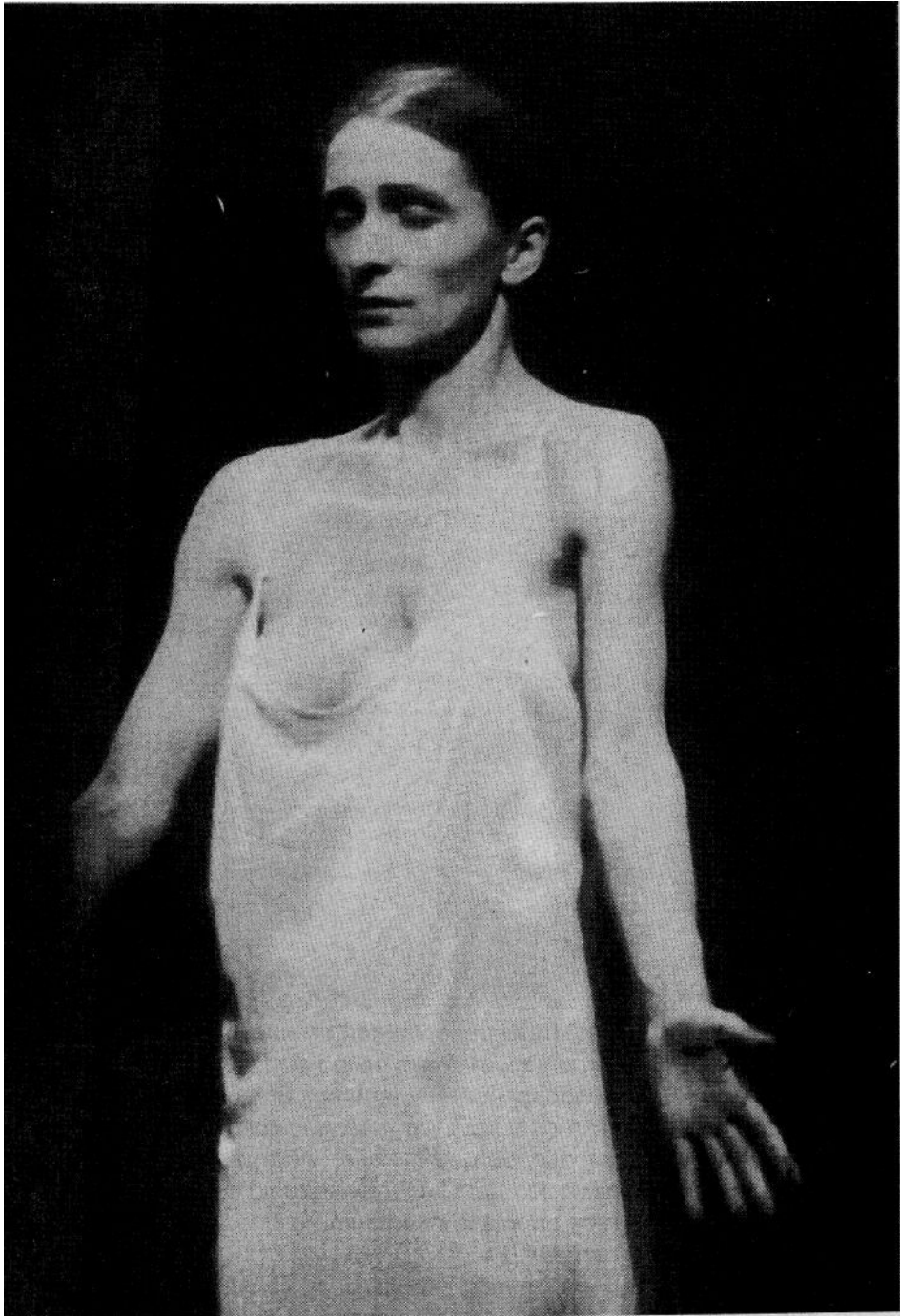
Sólo el ritmo da impulso y forma a esta obra: ritmo musical y corpóreo. La partitura de Stravinsky surge acentuando lo viviente del cuerpo, y éste se llena de historia en un rito de iniciación a la vida y por ende a la muerte como transformación.

Un escenario lleno de tierra es el espacio de lucha entre lo femenino y lo masculino, modulando las acciones que movilizan el concepto del mito y el rito. La obra circunda la necesidad que ha tenido el hombre de adorar lo que no ve como objeto de deseo. Desde este merodeo establece su centro en el origen del rito. Consagrar la primavera es aceptar la fertilidad como signo fecundante y fecundado. Desde adentro y afuera sentimos una totalidad que nos impregna de fuertes fraseos corporales entre el cansancio y la muerte prematura de la iniciada. Se ofrece a las fuerzas de la naturaleza una danza que arranca de sus entrañas lo que tiene de ancestral y lo que vaticina como esperanza o vencimiento.

En sus procesos creativos Pina Bausch le da al lenguaje su ejercicio, dejando que la misma obra le otorgue cese a su vencimiento. Esta ha sido la forma de crear la dramaturgia. Su principio fundamental es la contradicción. Preguntar forma parte de un primer eslabón para dar el salto a lo desconocido y dejar en la inercia el mismo temblor de la duda. Se parte de las respuestas que los bailarines dan en una primera fase, se decodifica cualquier referencia para tratar de dar con la pregunta de la obra, es bien sabido que el tema del amor es buen inicio, por ser deseo y tristeza. El deseo es la carencia que proviene de idealizar al otro y la tristeza es una insinuación que perturba el alma. De esta primera etapa se pasa a una segunda en la que los fragmentos reestructuran una realidad donde se gestan otras preguntas para espaciar las improvisaciones de los bailarines. Llegamos ahora a un plano de suspenso, señala Bausch. La obra podría volverse otra, transfigurarse, perderse y dejar de ser revelación.

Es sumamente importante entender que en el análisis del drama cualquier pauta escénica (texto, film, video, concepto, guión, pregunta, fotografía etc.), son fuentes originarias que derivan del desarrollo de la imagen en nuestra cultura, volviendo origen la obra. Somos un cuerpo que, más allá de lo físico, adquirimos una fuerte emotividad en los procesos introspectivos, y tenemos un cuerpo por donde nos acercamos al otro para ofrecernos a su juicio y sensaciones. Nuestra cultura ha establecido sus medidas, permitiendo que siempre surja el conflicto mayor del creador: gestar una plurisignificación para hacer del estudio del drama una fuente de revisión y reflexión cuando se afronta la incertidumbre. *"He llegado a un extremo en que ni siquiera deseo la certidumbre".*TM

La obra coreográfica de Pina Bausch esta llena de construcciones o *sketchs* (bocetos) que se erigen ante el creador en un proceso de meditación y análisis. No hay descanso, constantemente ha declarado que siente miedo. ¿No es acaso la construcción de una obra la edificación de uno mismo?



Pina Bausch en "Café Müller" 1978.

Tomado de: Programa de Mano del Stadt Oper Wien, Viena Summer Tanz Festival. Agosto 1993.

Sí, porque se establece un pacto con lo inhabitable ya que se construye y se teme a lo creado. Surgen las preguntas como obstáculos y estas se recrean para no habitar la nada, y entre este hacer y deshacer hay una suerte de conexiones dadas por respuestas que provienen del recuerdo, lo que nos instituye como seres ancestrales. La obra de Pina Bausch es repetición de repeticiones emotivas en cuanto al impulso de la creación, y hay que entenderla como la aguda reflexión de una autora que codifica desde su habla bajo un perfil de razonamiento dialéctico y comprometido.

Referencias bibliográficas

- 1 Mondrian, Piet. *Arte plástico y arte plástico puro*. Edit Víctor Leru S.R.L. 1961. Buenos Aires.
- 2 López, Hercilia, "Mary Wigman reconocida", En: Revista *La Danza*. Número 24, Fundación Instituto Superior de Danza. Caracas, 1996. Pág. 8.
- 3 Wigman, Mary, *Die Sprache des Tanzes*, Ernst Battenberg Verlag, Stuttgart, 1963.
- 4 Bentley, Eric, *La vida del drama*, Editorial Paidós, México D.F., 1990. Págs. 15-41.
- 5 Bentley, Op. cit. Pág. 16.
- 6 Gaspar, Catalina. *La lucidez poética*. Cuadernos de Difusión. Fundarte. Caracas, 1991. Pág. 25.
- 7 Hoffmann, Reinhild. "Documental en video". En: *La Danza alemana*. Inter Naciones.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Blanchot, Maurice. "La pregunta más profunda". *El Diálogo Inconcluso*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1970.
- 10 Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*. Editores Mexicanos Unidos, S.A., México D.F., 1983, pág. 38 (Traducción del alemán de F. Moran).
- 11 Müller, Heiner. "Geschichten aus der Produktion", En: *Rotbuch*, Ediciones de la RDA. 108, Berlín, 1974.
- 12 *Ibidem*, pág. 145.
- 13 Bentivoglio, Leonetta. "El Madrid de Pina Bausch un páramo hechizado", en revista *El Público*, Madrid, N°87, 1991. Pág. 15.
- 14 *Ibidem*. Pág. 14.
- 15 *Poética del movimiento*. Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1999, pág. 41.
- 16 Bentivoglio, art. cit. Pág. 15.
- 17 Blanchot, Op. cit.
- 18 Kafka, Franz. *La Construcción. La Muralla China*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1973.

Parte II
Del cuerpo que somos al cuerpo que tenemos

Del cuerpo que somos al cuerpo que tenemos contiene la palabra y la forma del cuerpo: la noción que tenemos de él como instrumento en la creación. El movimiento como esencia introspectiva: su filiación establecida desde un mundo interior hacia el exterior, y la dramaturgia como tejido del espectáculo.

II.1 : La noción de cuerpo

La estructura del ensayo es el corpus para adentrarnos en el movimiento y en los sutiles impulsos que lo generan y lo modulan. Con la apertura que ofrece la reflexión expandiremos nuestro análisis corriendo el riesgo de acertar o equivocarnos en las lecturas que acompañan toda definición del proceso creador. Lo más importante es documentar. La intención primera es aportar una crítica que nos convoque a la revisión, a permanecer siempre alertas, para no tropezar con la comodidad o el quehacer "espectacular" que vuelve delito y obscurece el honesto ejercicio de danzar y expresar.

En el cuerpo y la noción que tenemos de él, hemos considerado necesario precisar los conceptos que definen nuestra interpretación de la dramaturgia en el movimiento para aproximarnos al proceso final o acto escénico que expone la urgencia de una ruptura, en lo que desesperadamente y como instrumento visible tiene de mundo interior.

En el presente, el coreógrafo ha tenido que luchar entre dos concepciones de la noción de "cuerpo". Nos debatimos entre una dimensión que parte de lo interior para reconocernos como cuerpo y sentirnos desde él, adentro y conectado con nuestra propia alma; pero hoy en día la noción de cuerpo está sumida en un proceso de mercado de la imagen. Socialmente es el cuerpo visible que asiste a un desarrollo desmedido amparado en la tecnología, y ampliando infinitamente el campo de la producción de bienes de consumo, para abarcar los más variados aspectos de nuestra vida pública y privada. Tal proceso fue acompañado por el "descubrimiento" de un sinnúmero de propiedades corporales rescatadas por la investigación científica y muy hábilmente manejadas por la publicidad comercial.

El desarrollo de la fotografía, el cine y la televisión, han hecho posible un mercado para desarrollar visualmente una propuesta que genere culto a lo visible del cuerpo.

"Cuerpo" proviene de una raíz latina corpus, la cual a su vez procede del griego soma. Su uso es tan común que podríamos decir que ha perseguido al hombre occidental a lo largo de su historia y en todas las interpretaciones que ha hecho de esta noción.

"Cuerpo" (Del latín corpus).

Lo que tiene extensión limitada y produce impresión en nuestros sentidos por calidades que le son propias.¹

Aunque el término se aplica igualmente a cualquier masa, a la parte principal de una cosa, a la materia orgánica de los seres vivos y a la forma física de los humanos,

predomina en todos estos casos un sentido especial y sensible, en relación a que el cuerpo encierra nuestra esencia total de hombre y pensamiento.

La danza implica una meditación acerca del cuerpo, de ese lugar desde donde se proyecta el transcurrir de nuestra existencia.

'El hombre es ese animal singular que se contempla vivir, que se confiere un valor'—nos dice Paul Valéry, poeta que bastante meditó acerca de la danza—.

Yo vivo, yo existo y me observo a mí misma viviendo dentro de esta estructura epidérmica que me contiene. Al mismo tiempo el cuerpo me protege, me da concreción, me sitúa en relación a los otros, me ofrece un punto de vista...El cuerpo no es solamente el límite de piel que me resguarda en mi soledad. Es también contacto, abertura hacia los otros y hacia lo otro como fuente amorosa de conocimiento.

La piel, superficie sensible, es también materia irradiante, sabia, que magnetiza con la danza.²

Se designa técnicamente "cuerpo" a todo lo que ocupa un espacio. En la danza la entidad cuerpo en la mayoría de los casos es un cuerpo desdoblado, esta fuera de nosotros para estar en nosotros, lo pensamos como imagen. El cuerpo en nuestro análisis consta de tres estratos: el no visible, el visible y el espacio vacío entre ambos.

En el plano de lo no visible, la ubicación del cuerpo la conjugamos como lo que somos en una relación directa con el existir, y esta existencia está unida a la noción de alma o territorio psíquico de imágenes y emociones. De esta zona el intérprete establece la conexión con la imagen proveniente del texto u otra fuente.

En el segundo estrato ubicamos lo visible o cuerpo que tenemos. Sobre este plano fundamentamos formas para su uso, a través de estructuras que codifican el movimiento, bien sea proveniente de lo que se asocia en el afuera o del ser mismo en irrupción. La técnica por ejemplo se aloja en este espacio de cuerpo, donde el progreso de las posturas anatómicas son identificables durante el proceso de formación del bailarín. Y en el tercer estrato como cuerpos somos interrogación. Es un espacio de copiosas transformaciones donde el creador es certidumbre y duda y donde el cuerpo deja de ser referencia. Aquí se desarrolla el gesto y el movimiento.

Urgidos como estamos de aclarar nuestra propia identidad, resulta muy difícil establecer armonía en esta dualidad, donde nos aplicamos categorías y problemas extraídos de ambos extremos: el adentro y el afuera, como un silencio intermediario. Esa zona sin categoría también tiene movimiento, en ella surgen las acciones como residuo, como resto de nuestras uniones. El coreógrafo debe, a nuestro parecer, establecer puente entre ambos cuerpos, para responsabilizarse luego por el conflicto original que tiene con la creación. Al inicio nos encontramos solos con un cuerpo, él es el instrumento de trabajo que pulimos desde lo externo para trastocar el cuerpo inanimado, es una transmutación que deforma para construir siendo espejo y reflejo del yo, porque se va moldeando desde la nada lo irreconocible a sí mismo.

II. 2: La palabra y la forma del cuerpo en movimiento

Tenemos conciencia de nuestra finitud física y a ella aunamos sabernos sujetos pensantes y sintientes, para encontrar en estas vivencias sensaciones que chocan con nuestros deseos y se resisten a su explicación física y psíquica. No siempre el movimiento expresa lo que la partitura dice desde su discurso. En tal sentido la dimensión del cuerpo debemos expandirla para que el pensamiento se ajuste, se arregle a la disposición que creemos reinterpreta lo escrito.

Basar en hebreo, corpus en latín y soma en griego han contribuido a establecer distinciones entre el adentro y el afuera del cuerpo. Al parecer el pueblo judío no hacía separaciones entre lo físico y psíquico del hombre; fue posteriormente con el concepto griego de soma y corpus en el ortodoxísimo cristiano que comenzó a oponérsele la noción de "espíritu". Para la tendencia mística hebrea o Kabaláh,³ el cuerpo está compuesto por estados o sefiroths que forman un árbol de la vida, como pasos por donde se da entrada a la conciencia para trascender el cuerpo físico y alcanzar el cuerpo espiritual. Del idioma, que posee valor numérico en cada una de sus letras, emerge un sistema de ecuaciones que lingüísticamente declinan en otras expresiones ocultas en el verbo o "mensajes divinos" como sucede en el movimiento en la danza alemana, solo que estos mensajes proceden del imaginario que los contiene, es decir, el creador hombre.

Aun cuando nos paralicemos por una postura del cuerpo, su estimación permite una amplísima gama de posibilidades. Los occidentales jerarquizamos la cabeza y los centros nerviosos superiores, cabe destacar que en el expresionismo los brazos son los miembros que expresan la danza, en tanto que los orientales dan especial atención al abdomen —la región del "hara" de los japoneses, que asociado al "kiri", es la representación del aniquilamiento de la fuente de la vida, y del "chi" de los chinos—, por considerarlo centro de irradiación de fuerza y energía. El cuerpo es una realidad polivaluable, que puede dar origen a múltiples usos e interpretaciones, explicándose así que su concepto sea tan elástico como para albergar las notas físicas y psíquicas del hombre.

En la creación, la obra que pasa por tantos estados de ánimos y circunstancias tiene en esencia frente al coreógrafo un único foco: el cuerpo. Nos detenemos en él para transfigurar la obra y dejar que ésta module orgánicamente la figura en el espacio para ser fisura en el alma, a esa imponderable sensación llamamos direccionar el movimiento o direccionar la energía cuando se danza, por eso los japoneses, pioneros de la danza teatro, o danza de la muerte Butoh, introdujeron en su experimentación y creación el uso de las energías del cuerpo, ya que éstas están íntimamente ligadas con la esencia de las emociones, y por contradicción y choque el espíritu es el reflejo del drama que confronta el cuerpo.

En Norteamérica, la bailarina Ruth St Denis y su esposo Ted Shawn, viajaban al Oriente para extraer de las historias tradicionales las formas que ordenarían luego técnicamente. Estas formas del cuerpo siempre han estado próximas a su concavidad como recipiente del espíritu: "La contracción", forma codificada por Martha Graham que la definió como una curva de la espina dorsal generada por el sentimiento.

En nuestro trabajo analítico, la danza que se ha expresado a través de esta unidad del cuerpo es la danza a la que le abrimos sus costuras para estudiar su origen e indagar sobre cuales fundamentos el creador propone su discurso con los nuevos elementos que ha traído el desarrollo del concepto cuerpo e imagen: la dramaturgia del movimiento.

Podríamos definir como su característica principal que en la dramaturgia del movimiento debe mantenerse un manejo del cuerpo tanto físico como psíquico, y que sobre estos dos planos la función de la obra coreográfica es la de direccionar el cuerpo global y ofrecerlo a su drama o partitura de las acciones para mundanizar y dar forma a lo que esta invisible: el tejido conceptual de la obra.

Rompiendo lo individual debe quedar la unanimidad de lo lanzado a la aventura. Según Brecht, la obra, en su proceso dramático, coloca su fuente originaria en la tensión y se vuelve última palabra, se vierte hacia la audiencia para producir una reacción como un cuerpo total.

Basta con mirar hacia atrás para constatar los avances alcanzados en el conocimiento del cuerpo desde la antigüedad hasta nuestros días. De Hipócrates a Galeno, en el siglo II de nuestra era, observamos un importante cambio en la medicina occidental, envuelta en explicaciones mágicas, creencias animistas y enigmas. Pero ya en el siglo XVII se colocan las bases de la medicina moderna, con investigaciones sobre la farmacéutica, anatomía, y fisiología iniciadas por Paracelso. El mundo microscópico celular abrió una nueva posibilidad en adentrarnos en el cosmos más íntimo de lo humano, así como lo hicieron la Genética, la Teoría de la Evolución y el Psicoanálisis. Todas son corrientes de gran valor que han surgido de esa necesidad casi perversa del hombre por indagar en sí mismo para transgredir el límite humano y experimentar en lo desconocido esa parte divina o parte de nuestra intrincada interioridad.

La danza no ha estado de espaldas a los procesos evolutivos del cuerpo; investigaciones científicas se han aplicado a trabajadores del mismo como los atletas para mejorar marcas y ganar competencias, pero en el arte esta instancia se queda sólo en lo superficial. La técnica ha servido de medio para preparar un cuerpo físicamente a su dominio y así dar paso al movimiento interior. No importa una marca, un trofeo, sólo importa la instancia que se instala en el nacer y morir de cada representación escénica.

En estos tiempos en que oímos de clonación de cuerpos, nos surge una duda mayor y muchas otras hipótesis respecto a la reproducción de cuerpos desde nuestras células con la misma carga de información emotiva y genética. Resulta una fuerte incertidumbre pensar si la certeza de sentirnos cuerpo es tan vulnerable como la misma certeza de no ser. Con la presencia de otros (nuestros) cuerpos ¿qué armonía o desorden producirían en nuestra noción de él? ¿A qué cuerpo hablamos desde adentro y afuera? ¿A qué similitud de movimiento, si nos sentimos únicos en nuestra representación? Entonces, ¿podríamos pensar que ya no existe la dimensión privada del cuerpo que es la entidad que encierra nuestros deseos?.

En esta zona no hay posibilidad para la adhesión sino para una ondulante sorpresa que se nos avecina inevitablemente, si la pasión y el sentido siempre nos ha movido

a la experimentación constante. Las preguntas que nos han servido han generado respuestas que creemos colmarán el deseo de reestructurarnos como sujetos. Quizás el emblema de Narciso genere una noción doble de cuerpo y no padezcamos más de nuestra fracción en el ego. O tomemos la vía de Sor Juana Inés de la Cruz,⁵ en utilizar de la *Emblemática* un fin para exaltar sus misticismos, y realizar el viaje introspectivo explicado en su obra " Primero Sueño" sin *demiurgos*⁶ con la sola presencia de su cuerpo etéreo, y llegar a una duda mayor al despertar en ni siquiera poder explicar la imagen de una rosa y el sentido de ser una rosa.

La inmortalidad está cerca, y con ella, el drama de morir y vivir miles de veces. Sólo concluiremos diciendo que en la dramaturgia del movimiento se revaloran vertiginosamente las acciones y siempre la historia reclamará incluir en el cuerpo su gramática. La vida es transgresión de esa gramática que otros intentaron amalgamar como hombre y reflejo, como Dios y hombre o como el dilema de ser y no ser. Nos jugamos con el teatro de danza la suerte de nuestras individualidades.

Cada sujeto recibe a lo largo de su vida una compleja red de elementos de juicio, conscientes o inconscientes, físicos o mentales para normar su conducta en relación con el cuerpo propio y el de sus semejantes. Este sustrato es remodelado por las vivencias y reflexiones personales. Surgiendo un primer problema: ¿hasta qué punto es factible desarrollar una consciencia corporal objetiva, una interpretación mejor, más ajustada, del cuerpo real, aquel que somos antes de ser pensado?

Comenzando por el cuerpo como ser-para-sí, es decir por mi cuerpo en la perspectiva de mi consciencia, encontramos que el -para sí- es por sí mismo relación con el mundo, y esta relación es simbólica en la creación, la consciencia es consciencia de algo, está situada entre las cosas, se refiere a ella y al hacer la distinción respecto de ella se descubre a sí misma y se establece desde nuestro lenguaje y nuestras angustias en la representación que hacemos de las imágenes. *"En este sentido podría definirse el cuerpo como la forma contingente que la necesidad de mi contingencia toma".*⁷

El cuerpo es en primera instancia el obstáculo para ser en el mundo, pero si lo entendemos también como primera instancia para el movimiento entonces, ¿qué somos en el mundo si para cuando danzamos somos seres creados desde el desdoblamiento?

No podemos entender el cuerpo como un obstáculo, sino como un vehículo que nos reafirma desde la ficción a la realidad como un cuerpo contingente. En esta reafirmación ubicamos el movimiento como la esencia introspectiva de lo que no somos y deseamos ser. Ahora bien, tenemos que entender el movimiento como un fluir de energías en el plano del cuerpo no visible. Preparándonos para algo que desconocemos: como la relación entre el creyente, su Dios y la religión, y la asociación intérprete-espectador. Entonces en la representación podríamos considerarnos como cuerpos en contingencia para la vida y para la muerte. Cuando ésto sucede, el cuerpo visible, aún suspendido en la pausa se mueve. Sus sentidos ya no son los físicos, sino los sentidos ocultos, los que se alojan en la psique.

Desde su fijada inmovilidad, el cuerpo se vuelve trascendido por nuevos proyectos, se mueve desde el interior y hacia el exterior. El movimiento continuo nos hace

trascender ahora el mundo, y ¿qué se reafirma con ello? Se reafirman los fundamentos de la creación, el misterio de un proceso que evoluciona en cada interpretación que hace el creador de su territorio, tan variable y cambiante como la misma energía que es fluctuante.

Sartre en su teoría de la corporeidad señala tres dimensiones del cuerpo: *La primera es "existe mi cuerpo". La segunda "mi cuerpo es utilizado y conocido por el prójimo". La última "existo para mí como conocido por otro a título de cuerpo"*.⁸

Podríamos decir que de este vaivén llamado movimiento surge una dialéctica escénica que debe ser entendida como una danza de las contradicciones.

Quisiera reseñar una experiencia vivida junto a Miguel Issa (coreógrafo venezolano al que haré referencia en la próxima parte), en Seúl, Corea invitados a participar de una confrontación entre Oriente y Occidente. En esa oportunidad, la experiencia compartida fue crear una asociación como bailarín occidental con los impulsos energéticos que producen el movimiento en la danza tradicional coreana.

Para poder introducirnos en su espíritu, era necesario abordar un instrumento de percusión a través del agarre y el toque que las articulaciones de la mano daba desde nuestro centro o abdomen. Luego de un período de ensayos exhaustivos, emergió el primer concepto denominado "Chiatzu" o vaivén del movimiento. Este desplazar de derecha a izquierda o de adentro hacia afuera, tan sutil, tan imperceptible, era el orificio por donde fluye según los coreanos el arte de invocar la danza desde la oposición de sus energías. De esa experiencia, creemos haber confrontado nuestra manera de decir, con el detalle y la sencillez como principios fundamentales para equilibrar el cuerpo y el espíritu, y acentuar que en la dramaturgia del movimiento la contradicción es una característica que ha sido heredada históricamente en el manejo que el hombre ha hecho de su drama en la representación.

*las palabras en el teatro son sólo bordados en la trama del movimiento, He leído en alguna parte: "El drama es ante todo diálogo, discusión, dialéctica; mientras que el drama para ser representado, es ante todo acción, lucha intensa". Aquí las palabras son por así decir, sonidos concomitantes con la acción. Han de escapar involuntariamente de los labios del actor, sumido en el movimiento arrollador de la lucha dramática (El barracón: 1912).*⁹

En una intrínseca relación con la música, la danza no se presenta como una entidad separada en su ofrecimiento a los dioses de la naturaleza; la condición humana para esta cultura está sumida en una unidad de impulsos repetidos como partitura musical única e indisoluble.

Issa y quien suscribe tuvimos el gran honor de representar lo que hemos construido desde nuestro cuerpo en otra gramática del moverse. En ella experimentamos la fascinación por introducir dentro del rito nuestra esencia, pura, sin los principios aprendidos, dejándonos llevar por el mito para desembocar en el éxtasis: Nunca perdimos nuestra identidad al danzar, porque en esencia el enigma de la nueva cultura propició el drama del teatro intercultural.

Sobre este teatro intercultural señala Marvin Carlson con relación a la obra de Peter Brook *El Mahabharata*:

*La intención y la estrategia de Brook son claras, pero el resultado es más bien una acumulación de capas de culturas que una manera de trascenderlas. Incluso los seguidores fervientes de Brook han observado que un actor japonés con acento francés que pronuncia una transliteración inglesa de un texto en sánscrito se parece probablemente menos a un instrumento de pura expresión libre de toda cultura que a una torre de Babel contenida en un solo hombre.*¹⁰

En el proceso de la dramaturgia del movimiento, es importante revalorizar estas pulsaciones que generan el movimiento.

La experiencia anteriormente descrita se vuelve referencia toda vez que nos aproximamos al movimiento en su amplitud y desde una pluralidad cultural. Se debe siempre tener muy clara esa vía del adentro y el afuera, inclusive cuando el sentido se extravía. Esta es la única carta que abre las perspectivas para movernos desde el alma: la honestidad de expresar al hombre en este mundo.

Dentro del perfil del *Ausdruck Bewegung* alemán, o danza de la expresión, el movimiento fue una angustia por intentar reafirmar su padecimiento. El principio de la contradicción, como en los orientales, es un sentido o modalidad para crear el conflicto del fraseo coreográfico.

Debe entenderse que el legado de la Folkwang Hochschule en cuanto al movimiento va dirigido a que todo fraseo debe tener su propio "Schwear Punkt", o sea: punto de apoyo en su traducción literal, pero más bien, en su sentido más connotativo, punto de conflicto.

En un fragmento de entrevista que realizara la Dra. Patricia Stöckemann a Lutz Förster, profesor de la Folkwang Hochschule en la Deutsche Welle T.V. y que hemos registrado en vídeo, acotó acerca de la institución:

Ich denke, entscheidend ist nach wie vor, dass wir nicht "Tänser" ausbilden wollen, sondern tanzenden Menschen. Die von Laban, Jooss und Leeder entwickelten Prinzipien sind ja nicht als Selbstzweck entstanden. Sie wurden entwickelt aus der Beobachtung alltäglicher menschlicher Bewegungsformen. Dann erst wurde der Versuch einer Systematisierung unternommen.

Ausgabe des Tänzers ist es, die eigenen Persönlichkeit mit einzubeziehend, dass heisst, die bewegung als Ausdrucks seines Seins, seiner Gefühle oder wie auch immer begreifen.

Yo pienso que el factor determinante, es que no queremos entrenar "bailarines", sino gente que baile. Los principios desarrollados por Laban, Jooss y Leeder no se originaron y culminaron con ellos mismos. Ellos los desarrollaron observando las formas comunes del movimiento del hombre. Sólo más tarde se apreció su encuentro y sistematización para su comprensión.

La tarea del bailarín es introducir su propia personalidad y entender sus propios sentimientos para ejecutar el movimiento como una expresión de sí mismo.

El movimiento técnicamente debe separarse y en su desdoblamiento recurre a la carga expresiva que cada intérprete posee, volcando la danza hacia una estructura sólida e independiente. Si quisiéramos movernos desde la pureza de la emoción sin atender a la dramaturgia o tejido de las acciones, nos moveríamos, como señala Eugenio Barba, en el plano de la simultaneidad. La composición y estructura del entrenamiento impartido por el docente está centrada en direccionar al estudiante a localizar su propio drama, a través del sentido de oposición que encierra su movimiento en asociación con su personalidad. Toda la carga o puntos de máxima tensión se dirigen usualmente a los planos diagonales del espacio con movimientos de cierre y apertura lo que sugiere un cuerpo danzante y entreabierto.

Al crear oposiciones el actor crea resistencia: la resistencia a la que se enfrenta hace que cada movimiento realizado se vea amplificado en densidad, mayor intensidad energética y aumento del tonus muscular.

Pero también se produce una ampliación en el espacio: a través de esta dilatación en el espacio la atención del espectador es dirigida y precisada, y la acción dinámica ejecutada por el actor se hace al mismo tiempo comprensible.¹¹

Hegel expuso una teoría estética en un período de suma decadencia en la danza escénica. Escribió sus postulados luego del desvanecimiento del "ballet de acción", en un período de incertidumbre artística, originando una controversia sobre la creación en su exaltación del drama. Tiempo después emerge la corriente romántica, donde el hombre se va a refugiar en la ficción de personajes semi-humanos y alados.

La presencia de la muerte como metáfora del amor impregnará las historias; en este sentido cabe citar los grandes clásicos: *Giselle*, *El lago de los cisnes* y *Sílfides*.

Para Hegel el drama estaba conformado por dos fases, la primera concierne al individuo y su relación introspectiva, y la segunda al colectivo y sus interacciones. Establecía que los intereses de una parte y otra jamás serían compensados por su oposición, generando la esencia del conflicto como la sustancia más palpable de la condición humana.

Si revisamos históricamente en el pasado, en Aristóteles el drama respondía a la tradición de la tragedia griega, y ésta también estaba supeditada a dos concepciones, la primera al texto escrito y la segunda a la representación que se tenía de él.

Partiendo de estas dos posiciones podemos construir una apreciación de lo que consideramos como dramaturgia primaria. Debemos entender que las acciones son sus fragmentos y que éste es un entramado complejo con el texto para generar el "tejido" escénico de la obra. El tejido, en sumatoria, debe representar el conflicto que da unidad global a la representación.

El teatro de danza generado en Alemania expuso de una forma más amplia el espectro de estas acciones, que son relaciones que acompañan el entramado escénico como conjunto donde se involucra a los espectadores desde sus emociones, sus transcripciones, psiquismo y sinestesia; acciones eficaces en la medida que este tejido escénico sea concatenado y posea simultaneidad, como señalará Eugenio Barba al definir dramaturgia en su *Diccionario de Antropología Teatral*.

Barba señala una distinción de suma importancia en nuestro análisis que fue investigada sobre todo por Richard Schechner.

Existen dos modalidades dramáticas: la primera es la referida al teatro basado en el "texto escrito" y la segunda al teatro basado en la *performance text*. En su sentido connotativo, la primera modalidad responde a un texto creado por el autor en donde el proceso dramático no es transferido desde el significante del texto sino por la obra en su culminación. Intuitivamente podríamos señalar que se haría en la primera forma un "teatro tradicional" o en su segunda modalidad un "nuevo teatro".

En estas dos modalidades, es necesario crear un equilibrio entre la representación fiel del texto escrito, o la simultaneidad que representa su "libertad" ya que esto podría conducir la obra al caos y hacer que perdamos también su interés por ella. Pero, en la danza contemporánea se da un proceso diferente, ya que esta concatenación no va referida sólo al texto sino a la unión que ésta establece con el movimiento, y la simultaneidad que está intrínseca en el cuerpo en su total "libertad" en el uso de su expresión.

¿Acaso la coreografía no transforma la linealidad o concatenación del texto escrito y lo redimensiona en su simultaneidad cuando la afronta?

En la próxima parte nos detendremos en el desarrollo de la dramaturgia del movimiento y los principios opuestos de concatenación y simultaneidad para una corriente que se abre al nuevo milenio, predeterminando la ausencia del cuerpo visible y la exaltación del no visible como discurso que se distingue cada vez más desesperado por recuperar al hombre fragmentado a través de la imagen y su representación.

Referencias bibliográficas

- 1 Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima Edición, Tomo II. Madrid, 1984.
- 2 Sanoja Sonia. *Bajo el signo de la danza*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1992, pág. 17.
- 3 Kabaláh es el estudio de la ciencia mística que contiene "La Torá" hebrea. Basado en El Zohar o libro del esplendor.
- 5 Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695): Poeta, escritora y dramaturga mexicana. Profundamente influenciada por Ovidio y la Emblemática en el período barroco de la Nueva España.
- 6 *Demiurgo* es el término que designa a un guía espiritual que acompaña al ser humano en sus sueños o viajes místicos con la finalidad de revelarles los misterios del plano divino. Suelen ser ángeles o espíritus divinos.
- 7 Sartre, Jean Paul, *El ser y la nada*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1972. Pág. 393.
- 8 *Ibidem*. Pág. 442.
- 9 Meyerhold, V.E. El actor sobre la escena. En: *Diccionario de Práctica Teatral*. Grupo Editorial Gaceta, Col Escenología, México, 1994, pág. 125.
- 10 Carlson, Marvin, "El Mahabharata de Peter Brook y L'indiade de Arianne Mnouchkine como ejemplos de Teatro Contemporáneo Intercultural", en *VVAA. Tendencias interculturales y práctica escénica*, Colección Escenología, México D.F., 1994, pág. 117. (traducción: Pilar Ortiz Lovillo).
- 11 Barba, Eugenio, Nicola Savarese, *Anatomía del actor*, Editorial Gaceta, Col Escenología. México D.F., 1988, pág. 49.

Parte III
Hacia una dramaturgia del movimiento

Con los pies sobre la tierra danzamos.

No hay tierra que no haya sido humedecida
y amasada con el sudor y el peso de quienes
inventaron una de las primeras expresiones
humanas.

Sonia Sanoja

Hacia una dramaturgia del movimiento es un análisis sobre la incidencia del drama en Venezuela, y sus más fieles exponentes. El estudio y reflexión de la noción 'dramaturgia del movimiento', un ejemplo a destacar: Miguel Issa y la agrupación Dramo, y una reflexión sobre la crítica especializada: Carlos Paolillo.

III.1: Los primeros pasos

En 1948 llega a Venezuela el coreógrafo y bailarín mexicano Grishka Holguin, considerado el padre de la danza moderna venezolana. A los 51 años de haber introducido este movimiento en el país, quizás el mayor aporte del maestro fue la inquietud de mostrar las nuevas expresiones del movimiento en un territorio con muy poca tradición por la danza contemporánea. Sus fuertes influencias de la norteamericana Martha Graham acercan a nuestra cultura la noción del drama.

En el ámbito escénico de ese entonces, el arte estaba supeditado a un sector que si tenía interés por el medio, su visión era buscar afuera, en lo foráneo y, si no tenía interés, la apatía y el desconocimiento crearon un panorama que aunque se vislumbra aterrador, fue propicio para introducir una noción de la danza que asombraba por lo que tenía de insospechado.

En sus discursos coreográficos, Grishka Holguin recurre a la abstracción para generar simbólicamente un mundo esencialista. En su coreografía *Medea*, utiliza la versión original de Eurípides, introduciendo de esta forma los códigos de la técnica, en acciones asociadas a las contracciones del movimiento, como fuerte impulso grahamniano que es fuerza del espíritu para crear equilibrio originario y terrenal junto a valores y apreciaciones de un período por recuperar el gesto en su sentido más estético y plasmar la violencia como síntoma de una sociedad, utilizando dramas míticos como referencia a la pérdida de nuestros valores. A sus investigaciones por la experiencia danzada, se unieron otros coreógrafos y bailarines que dan hoy pauta para reflexionar sobre lo que somos como manifestación dancística: Sonia Sanoja, Graciela Henríquez y José Ledezma.

En 1998 el Instituto Universitario de Danza celebró en su homenaje, el cincuentenario de la danza moderna venezolana con *Grishka Holguin, Legado coreográfico*, convocando a bailarines profesionales de diferentes disciplinas y visiones emotivas bien particulares para conmemorar instancias en el tiempo de un proceso artístico que nos define el acontecer dancístico de hoy en Venezuela.

Quisiéramos hacer referencia muy especialmente, por la amistad que hemos establecido y la admiración a una mujer que irrumpió los cánones de la tradición; a Graciela Henríquez.

Sus obras están más cerca de lo teatral, el movimiento es sólo un instrumento para darle forma y contingencia. Es por lo mismo inusitada, y siempre polémica, con rápido andar y caracterizada por contradecir los fenómenos y sus implicaciones en la vida diaria y en el arte, lo que la convierte en un ser de fuerte crítica y autorreflexividad.

En sus atrevidos inicios fue censurada en México, país donde ha desarrollado sus trabajos durante más de treinta años con su obra *Tropicanas*. Sanciones y rechazos por introducir el calzado en los bailarines y la ropa cotidiana como acción transgresora, entendiendo que la danza debía ser descalza en oposición al ballet clásico, y los cuerpos debían mostrar sus líneas y formas estilizadas. No obstante, Henríquez acercó al concepto de danza el personaje teatral muy próximo a nuestra cotidianidad.

Resultan bien contradictorio los juegos de la historia; rechazar lo que observamos usualmente en la calle, era el impulso que movía a esta coreógrafa a la investigación; por eso invitaba a actores, cantantes y personajes ajenos a la danza con el único fin de representar lo que vivíamos. Son ejemplos en nuestra tradición dancística sus obras *Oraciones*, *Tropicanas*, *Gymnopedias* y *Mujeres*.

Hercilia López, en una charla que tenemos registrada y que fue organizada por Miguel Issa en la Cátedra de Actuación en el Instituto Universitario de Danza durante el mes de mayo de 1999, y a propósito de la visita de Graciela Henríquez cuando vino a Venezuela a montar su obra *Las Tardes de Salomé* en 1987, con la agrupación Contradanza en la *Sala Horacio Peterson* del Ateneo de Caracas, acotó: *"Mi primera impresión fue encontrarme con una coreógrafa que me ofrecía toda la libertad para interpretar la coreografía. No se trataba de virtuosismo ni pericias sino de vivir la obra desde su contenido y resolución.*

Todo este panorama refleja una autora que le dio y da fundamento al sentido introspectivo de la obra. Concebirla requiere de un análisis, de ensayos y errores y por sobre todo de construir una partitura coreográfica desde lo que implica la pre-producción, el desarrollo y su conclusión.

En 1995 presenta en Caracas, "Radoranzas", en la III Tercera Temporada Latinoamericana de Danza Contemporánea, "Sala Anna Julia Rojas" del Ateneo de Caracas. Obra con una estructura radiofónica en donde la selección de los pasajes musicales eran agrupaciones de períodos históricos de nuestra identidad tanto latinoamericana como mundial. Suerte de folleto narrativo que abría las posibilidades de juntar bailes de salón, danzas populares y movimiento de danza contemporánea.

En 1996, el Instituto Superior de Danza organiza la retrospectiva "Retornos" de Graciela Henríquez, celebrada en la "Sala Juana Sujo" en la Casa del Artista en Caracas, con obras realizadas entre 1969 y 1980.

Actualmente es antropóloga y desarrolla una Maestría sobre la Filosofía social francesa. Sus amplias ansias de conocimiento no la han separado de la investigación, ya que recientemente realizó junto a su hija Elisa Lipkau un espectáculo multimedia en la Plaza Mayor, en el Zócalo de Ciudad de México.

"Visiones" es una obra que quiere trascender el mundo. La dramaturgia que acompaña el espectáculo recoge la historia de la nueva cultura o "Nuevo Mundo" en su estructurada fragmentación. Las visiones de Moctezuma son premoniciones catastróficas sobre nuestro acontecer, la pérdida de la identidad y de los valores del hombre. Esta obra testimonia la historia en una relación predeterminada por la presencia de la coautora Elisa Lipkau, licenciada en Historia, que junto a las nuevas

tendencias del arte ha recogido y redimensionado el concepto histórico del "descubrimiento", aportando a las propuestas dancísticas mexicanas, un dejo de fuerte riesgo, innovación y libertad que tanto necesitan.

En el mundo coreográfico de Sonia Sanoja, no deja de seducirnos su estrecha relación de su danza con la palabra.

Sonia Sanoja en nuestros oídos es sinónimo de memoria, espacio y tiempo, como la misma danza. Si recurrimos a la imagen de esta coreógrafa bailarina en plena ejecución, ésta habita el aire, en saltos que tensionan la gravedad y nos suspende desde el afuera en una danza voladora de profundo peso terrenal. Si se tensiona la gravedad, ¿puede el cuerpo detener el tiempo en fracción y abrir un espacio donde sólo rebota la danza? Pues con Sonia Sanoja tenemos un profundo conflicto con las leyes físicas, su espíritu danzando burló, y hay testimonio gráfico de ello, la noción del subir y el bajar.

A propósito del cuerpo en el aire, Sonia nos devela en esta reflexión su desdoblamiento en el salto: *El aire es maleable. A merced de mi cuerpo, otro cuerpo se crea. Me recreo en su consistencia flexible. Juntos giramos el aire y yo. Un ritmo único nos enlaza*¹

En 1994 el Instituto Superior de Danza produce "Naturales", una reposición de sus obras realizadas entre 1960 y 1994.

José Ledezma, un consagrado a la danza, posee un valor incalculable en nuestra historia y formación. A él le debemos la rigurosidad de la educación corporal. Como director del Taller de Danza de Caracas ha sido encrucijada en diferentes generaciones de bailarines, optimizando el concepto de "técnica" para un mayor control y dominio del cuerpo en la coreografía. Habiendo partido de los principios de Merce Cunningham, los primeros pasos de José (Negro) Ledezma, testimonian una ruptura también con el coreógrafo americano. Su búsqueda fue reconocer que nuestra cultura tiene su propia forma de bailar; quienes experimentamos sus prácticas, reconocemos en él su acento en la partitura corporal, su apego al dominio del espacio para formar parte de su entorno, siendo su simbología lo que Barba señala como "concatenación" o dramaturgia corporal. Aún en ausencia de lo teatral en su sentido más formal, subyace en su movimiento una exaltación al tejido de las acciones, que son direccionadas por la misma pasión-cuerpo del intérprete.

El Instituto Universitario de Danza en 1999, asume la producción de la "Celebración del Movimiento José Ledezma 40 años de danza" con una selección de duetos y solos celebrado en la "Sala Juana Sujo" en la Casa del Artista.

III. 2: Siguiete generación

Dentro de las generaciones posteriores, las siguientes coreógrafas, a nuestro parecer, que han incursionado en las características de la noción cuerpo, movimiento y dramaturgia coreográfica en la definición que el presente análisis ha estado manejando, son sin lugar a dudas: Hercilia López directora de Contradanza y Julie

Barnsley, directora de Acción Colectiva. Existen otras agrupaciones que realizan investigaciones enmarcadas dentro del concepto danza teatro o teatro de danza, pero sin dejar de ser interesantes e importantes, me limitaré a las coreógrafas mencionadas anteriormente por ser guías referenciales del proceso dramático de los ochenta, dando pauta a nuevas generaciones en los noventa, y que han agudizado en sus visiones una vertiente al humanismo en danza y la revisión como parte de un proceso intelectual entre el cuerpo y la partitura escénica.

Quién las conoce, a primera vista intuye dos mujeres profundas; quién las conoce desde la parte creadora reitera de ellas esa fuerte convicción y procesos señalados por ellas como extenuantes que implican analizar el cuerpo y su movimiento desde su organicidad.

Hercilia López, caracterizada por trabajar en solitario, nos ha revelado la sustancia femenina que encierra su interioridad. Un conjunto de mujeres personajes han sido siempre los referentes del claustro de donde emergen. "Amapola" es quizás una de sus más célebres coreografías. En ella el tiempo de la contemplación dilata la espera en un intento por hacernos oír lo que tiene de muda.

Carlos Paolillo en un artículo dividido en tres partes sobre la danza teatro denominado *En el territorio de la danza teatro(y III):'Vn nuevo diálogo con la danza'*, señaló:

de una investigación rigurosa y permanente, resultado de su irreductible inconformidad, emerge la creación de Hercilia López. Desertora de la danza clásica, deslumbrada algún día por las imágenes de Nikolais, difusora entre nosotros de los postulados de Grotowski y creadora de una galería de personajes femeninos que comunican verdad, Hercilia López ha abordado la teatralidad en la danza de una manera honesta y singular.²

Nueve años después de esta reseña, Hercilia continúa indagando en solitario, su apertura a las nuevas propuestas de la danza la han perfilado hacia una investigación del cuerpo desde sus principios orgánicos y psicomotrices. Su amistad con David Zambrano, coreógrafo venezolano residenciado en New York y exponente de la "nueva danza", le ha abierto un gran espacio a la improvisación como fuente de libertad corpórea. Es sin duda un punto de referencia obligada en la conjunción del cuerpo expresivo y las emociones. De sus procesos, marcados fuertemente en los setenta por las vanguardias del teatro, creo que corre dentro de sus fraseos corporales un compromiso contingente que la ha movido como creadora a la búsqueda y renovación de la plenitud. Lo más importante en sus unitarios ha sido la enorme capacidad que ha tenido en desdoblarse como personaje y establecer con el proceso dramático de la obra su función trascendente, Hercilia es una creadora del tiempo que vive, sus coreografías son cátedras coreográficas para análisis de su dramaturgia y danza. Su fuerza, y vitalidad la sitúan como una mujer de profundo compromiso con su expresión y su cuerpo.

La obra se cierra al autor y se abre al lector (...) las obras no responden a las preguntas del autor sino a las del lector. Entre la obra y el autor se interpone un

*elemento que los separa: el lector. Una vez escrita, la obra tiene una vida distinta a la del autor: la que le otorgan sus lectores sucesivos.*³

En los años ochenta irrumpe en el ámbito dancístico y teatral venezolano un proyecto a tres miradas llamado Acción Colectiva bajo la dirección de Carlos Orta, Diana Noya y Julie Barnsley. No es hasta su constitución como compañía estable y bajo la única dirección de Barnsley que desarrolla de una manera consecutiva una labor de concientización del cuerpo y sus emociones en sus producciones coreográficas.

Una de las características más importante resulta de la transformación del intérprete en parte de sus códigos, creados desde una fuente visceral, orgánica y espiritual. Para Barnsley la excelencia de un bailarín radica en su posibilidad de pensar con todo su cuerpo, lo estético de él no es la prioridad sino la fuerza con que logre su escape, para hurgar en las limitaciones de su conciencia.

Entender sus procesos no es fácil, dado que su dramaturgia en general la va construyendo desde las mismas emociones. Surge entonces un concepto que utiliza constantemente: la energía, y señala —que ésta pasa a través de canales que el intérprete debe ir edificando dentro de sí— Podríamos afirmar que la dramaturgia de sus obras las ubica en la anatomía del bailarín.

De su experiencia con el "neo expresionismo" alemán, específicamente trabajando con Reinhild Hoffmann, Barnsley, procedente de una formación grahamniana en el London School of Contemporary Dance "The Place", en Inglaterra, ha absorbido de las fuentes puras de la organicidad y el sentimiento interior que suele ser desgarrador y desesperanzado, una vía para su expresión.

Incurrió en New York con maestros del Butoh o danza "expresionista japonesa", donde entendió sobre la confluencia de las energías y el apaciguamiento del "yo".

Julie Barnsley señala en un seminario sobre la poética del movimiento lo siguiente:

*En mi código, yo invento una técnica en la que el cuerpo esta siempre suspendido entre dos energías: una que se aproxima fuertemente a la tierra y otra que se esta guiando fuertemente del cielo: ese es el punto de partida, estar colocado entre las dos energías, siempre en contradicción, yo voy por allá y la energía por acá, para estimular lo máximo. Y en ese estado síquico-emocional se empiezan a destapar cosas del inconsciente que pueden ser feas, sumamente peligrosas...*⁴

Ha sido interesante observar desde afuera el proceso de esta creadora, y quisiéramos hacer referencia a su coreografía "Baxai" en versión coreográfica de "Las Bacantes" de Eurípides, estrenada en la "Sala Anna Julia Rojas" del Ateneo de Caracas en 1997.

Julie Barnsley en esa oportunidad ofreció una obra basada en otra escrita, aquella obra que habla desde su aposento, desde sus significantes y desde las revalorizaciones que hacemos de ella. De ese ofrecimiento abrió el tejido de una trama concatenada para darle simultaneidad en las acciones. Es decir que la historia es la cuasi esencia de la gramática, y su partitura que es el cuerpo es la atención mayor por donde debe pasar simultáneamente la anécdota.

En "Baxai", la fuerza de la tragedia griega fluía a borbotones en las oposiciones que la dramaturgia del movimiento ofrece dentro de la obra escrita. Los cuerpos se debaten en trance, en el logro de éste el cometido es más impactante por la conexión que se da entre lo interior y lo exterior que tenemos y somos como cuerpo. La obra dota con el fulgor de su estructura escénica la posibilidad de representar el drama acentuado hasta ser de si mismo pesadilla.

Sobre la dramaturgia señala Eugenio Barba:

*La palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa 'tejido'. Lo que concierne al 'texto (el tejido)' del espectáculo puede ser definido como 'dramaturgia; es decir drama-ergon, trabajo, obra de las acciones, la manera en que se entretienen las acciones, es la trama.'*⁵

Barba indica que la dramaturgia es energía y movimiento y que entre estas dos instancias el trabajo que mueve a la energía a producir el movimiento se llama las acciones.

Podemos afirmar la importancia de las acciones dentro de este vasto territorio que es la dramaturgia. De ellas dependerá la unidad o equilibrio de la obra. Si asociásemos a un ejemplo, creemos que serviría entenderlo como: existe una dramaturgia general correspondiente al espectáculo, intervienen las reglas del teatro y sus observadores, es decir, los espectadores; existe una dramaturgia de la obra que estriba en la relación entre la energía y el movimiento y hay una dramaturgia del intérprete que esta asociada a la relación del cuerpo para su cuerpo. Estas tres dramaturgias son tejidos que conforman la totalidad del fenómeno teatral. Lo que afirma Barba como la noción unificadora de texto y la escena, además de formular lo que ha sido designado como "vida" del texto como "vida" del espectáculo.

En Barba la estructura del drama son acciones que representan el trabajo de unificar las dramaturgias entre texto y escena, pero la energía que se necesita para fomentar ese trabajo viene dada en la relación dialéctica que existe entre ese texto y esa escena, es decir, en las oposiciones de energía, la contradicción.

Si observamos los procesos coreográficos de los creadores mencionados, notamos una gran afinidad en todos, y es que comparten el principio de la contradicción en sus trabajos, bien sea desde la partitura escénica o texto que representan.

En el plano de lo lingüístico señala Nicola Savarese,⁶ que el texto cumple una función de comunicación y, el plano de la escena una función de significación.

Ahora bien, el movimiento que es acción y energía, no cumple en la danza asociada al texto su papel de comunicación. El texto escrito como obra originaria e inspiradora de versiones coreográficas se decodifica con el movimiento para construir un nuevo lenguaje; entiéndase que este lenguaje es "lengua muerta", sólo pertenece al hablante que se ha quedado sin habla, es decir, en la transmisión del texto el coreógrafo no tiene lengua, sólo cuerpo, y si partimos de las definiciones de las escuelas freudianas-lacanianas, la lengua es el idioma del inconsciente. ¿Entonces qué sucede? Nos vamos introduciendo en un túnel donde no parece haber salida, pero he ahí lo más importante y revelador de estas reflexiones para despejar el

problema hipótesis mayor de la investigación. El movimiento debe ser acción, cuerpo y energía, pero no basta sólo esta ecuación. Las funciones de estas relaciones en la creación debemos volverla nomenclatura del habla, es decir, lenguaje y es allí donde creemos tener una herramienta fundamental, clave para el desenvolvimiento de la obra: la imagen.

Con las imágenes nos introducimos en una abstracción que podría no tener pies ni cabeza. Es allí precisamente donde se debe abordar el tema de la obra, lo que la circunscribe y la aloja en nuestro imaginario, determinando su naturaleza. Comenzamos a vivir de esas imágenes que secan y obsesionan en ocasiones; con ellas desde ese imaginario elaboramos su simbología como una relación de vértigo interno. Se comienza ahora con una nueva dimensión que rompe las fronteras del lenguaje y se vuelve partitura imaginaria y simbólica que se opondrá a los elementos de la escena y permitirá que el proceso en ese instante sea sólo símbolo.

Es importante acotar que este imaginario simbólico, como proviene de un sustrato introspectivo, está sometido al manejo de las emociones. Es aquí cuando recurrimos a estados de ánimo, al recuerdo, a la nostalgia y el amor y así sucesivamente, en sus equivalentes opuestos: nos introducimos en el drama de la imagen.

Graficar las imágenes en el cuerpo corresponde a una etapa que se vuelve goce en la creación. Surge la improvisación y, a través de ésta la edición y búsqueda de las formas que más establezcan relación con la imagen que es texto. En esta fase debemos entender que el movimiento cumple una función de significación que, aunado a la función de significación de la escena, nos dará desde la contradicción u oposición la necesaria dramaturgia en el movimiento que está sometido a dos planos que desde sus significaciones ya no se oponen.

Entramos ahora al segundo problema de la hipótesis, dirigida hacia un enfoque de estructuración del movimiento como lenguaje. El creador se vale ahora de la escena, y los significantes que ésta encierra como dramaturgia. En la escena hay flexibilidad, pero ahora debemos hacer de esa libertad elástica comunicación, y serán los elementos simbólicos los que van a transcribir el habla del movimiento: la música, la utilería, el vestuario, el escenario y todo lo que conforma la escena debe formar una unidad lingüística. En lo simbólico, cualquier objeto que intervenga en el movimiento debe ser movimiento mismo, debe otorgar lectura, tan sencillo como entender como espectadores que una vela encendida nos da la imagen de brillo y luz y la sensación de calor y, que la esperma derramada sobre el intérprete puede producir dolor. Con este ejemplo podemos mostrar que las cosas tienen su valor semántico, pero en la dramaturgia del movimiento estas cosas se reinventan desde todas sus acepciones para generar "la cosa" traducida como "la lengua", o idioma de la simbología del movimiento. Esta es la inversión semántica que en la creación le confiere a la danza con dramaturgia de la década de los noventa su particularidad de ser tan inaprensible, a diferencia de la danza teatro tradicional de los años setenta y ochenta, la nueva danza y el teatro "tradicional".

Las nuevas definiciones, pertenecen siempre a la búsqueda del creador en expandir sus territorios. La noción de dramaturgia del movimiento, repetimos, responde a esa búsqueda de los creadores en los noventa. Nos es difícil ubicar dentro del concepto de danza teatro su decadencia y agotamiento. Los cimientos

han sido siempre muy fuertes, entendiendo que la reacción a la violencia y sus angustias está asociada a las emociones del hombre. Estas no cambian de rostro, sólo de vestiduras. Más allá de este planteamiento, el proceso en Venezuela ha sido incontrolablemente asimilado en los años ochenta, por ser nuestra sociedad tradicionalmente muy teatral. La influencia del cine mexicano ahondó en la nostalgia y las pasiones del hombre latinoamericano, la novela radial fomentó en el radio-escucha el discernimiento de tramas llenas de personajes estereotipados, y la telenovela con el *rating* mayor de audiencia en T.V., han sido el escenario de una cultura llena de simbologías como parte de nuestra memoria colectiva. Con esto queremos asentar que celebrar la danza no significa recoger una historia escrita y representarla y hacer de ello un panfleto. Es fácil de reconocer una obra deficiente en su dramaturgia, pero también es muy fácil identificar un deficiente movimiento "puro" a través de las imágenes que el cuerpo transcribe.

La coreografía, en su sentido formal, engloba un estudio y manejo de las dramaturgias que la conforman. Si asociamos las acciones con la forma del cuerpo, éstas son la substancia que promueve de energía la obra y la recorre en toda su dimensión. Asociar la coreografía como la muestra de un proceso de trabajo implica no cerrar un concepto de unidad que se cristaliza como la necesidad de crear un mundo con sus complejas interpelaciones. Usualmente dos de los mayores problemas que confrontamos con la coreografía son su exagerada asentamiento en la dramaturgia comunicacional, lo que genera una rigidez y el sometimiento de las formas a un contexto escénico sin investigación. La otra posibilidad es cuando el peso recae en la dramaturgia de la escena o la libertad de su "sublimación", lo que genera una obra recargada en sus elementos escénicos, mostrándose rica en imágenes pero vacía en su contenido, y perdiéndose la direccionalidad del discurso.

Dentro de las perspectivas de confrontar los problemas coreográficos mencionados en el párrafo anterior, nos centraremos en el movimiento cuando el concepto o la noción que tenemos de él intenta sustentar la definición de coreografía.

A través de la improvisación como fuente dramática, volviendo a su sentido formal, la coreografía no es improvisación, porque la improvisación es una fase de acción que cumple el servicio del ir y venir en el tránsito del movimiento. ¿Podríamos afirmar en estos casos que estamos ante la presencia de "accionografías" y no coreografías? Con esta pregunta no pretendemos crear polémica en la definición de coreografía. Procuramos aproximarnos a su definición formal como punto de partida para reflexionar sobre lo que es un proceso que siempre, según sean sus objetivos, provendrá de lo interno y lo intimista para culminar siempre en expresión.

La coreografía implica la culminación de un proceso, en tal sentido preocupa la informalidad generada en algunas propuestas de danza "pura", o "nueva danza" que testimonian sólo el hecho de lo recreado desde sí y para nadie, introduciendo la creación en un plano de "espontaneidad" arbitraria. Con mayor frecuencia observamos esta característica, en el orden de los conceptos explicados en este proyecto de investigación, cuando las obras sólo están justificadas en el cuerpo. Pareciera que la razón radicara en un postulado estético que los americanos, con fuerte contundencia, introdujeron en los años ochenta de la mano de una de sus pioneras, Trisha Brown, basándose en las experiencias conceptuales de la experi-

mentación del *Living Theater*, el *Happening* y la *Performance*. Estas características de la improvisación pura como concepto coreográfico en el orden del "performance art" americano y la danza contemporánea tenían un sentido socio-cultural de fuerte impacto en una sociedad que ingresaba luego del drama "Vietnam", al consumo desmesurado y el "fast food". En la actualidad y en nuestra realidad la expresión es muy válida pero a su vez peligrosa por lo que pueda encubrir como carencia en la formulación del discurso.

La absoluta negación de cualquier relación con la dramaturgia escénica en lo formal produce en los ochenta una fuerte tendencia a la dimensión del conocimiento del cuerpo, lo que por una parte agregará al estudio del movimiento ramificaciones que desembocarían en la fisioterapia, la danza, las técnicas de postura y el "body mind centering", y por otra parte, estructuras con grandes disposiciones a la exposición de la abstracción donde la tensión dramática de la pieza es consecuencia del proceso vivido dentro de su inmediata representación.

Dentro de la corriente de "nueva danza" o "danza postmoderna", en Venezuela tenemos a la compañía Espacio Alterno que dirige Rafael González. En ella, este coreógrafo ha sabido relacionar los elementos de sus acciones a una dramaturgia de la escena. A diferencia de la postura americana, lo significativo en su caso es que recurre a elementos de composición plástica, lo que establece como puente entre las acciones, la dramaturgia del cuerpo y el discurso de la escena para lograr lo "coreográfico" en su sentido formal. Existe un ejemplo bien particular de lo referido anteriormente y es su coreografía "Quatour", cuarteto masculino en donde el elemento plástico es localizado en el manejo de la iluminación (señala Barba, que esta es una instancia propia de la dramaturgia escénica sublimada). Las acciones están limitadas dentro de un área donde toda expansión aún en su planteamiento de danza "pura", discurre hacia la interioridad de los personajes abstractos al espectador pero bien configurados al concepto escénico, por la necesidad de su creador de establecer una armonía que va del cuerpo a la imagen, el movimiento y la dramaturgia.

III. 3: Miguel Issa, una visión desde la nostalgia danzada

En el ámbito de la danza contemporánea venezolana de los noventa, la dramaturgia del movimiento ha permitido que se aproximen a la creación coreográfica, artistas con sólida formación dentro de otras disciplinas como la música y el teatro. Tal es el caso de Miguel Issa, Co-director artístico de la agrupación Dramo Dramaturgia del Movimiento, el cual hemos tomado como objeto de estudio en la presente investigación con su obra: "Ella, María Callas" (1997).

Miguel Issa es un creador con una trayectoria bien interesante. Proveniente del área de la música, se aproxima al cuerpo desde sus primeras experiencias con el teatro que a su vez le abre las puertas de la danza. Es decir, que su formación no es convencionalmente la de un bailarín, propiciando en sus investigaciones una búsqueda dirigida hacia la dimensión del gesto y la elaboración de nuevos códigos escénicos en la coreografía. Actualmente es codirector artístico de Dramo Drama-

turgia del Movimiento, donde ha desarrollado desde su experiencia con la música una dramaturgia corporal muy particular en su lenguaje e innovadora en su representación.

Las obras de Miguel Issa están enraizadas en su memoria. De su imaginario emergen los recuerdos, su expresión de vida, su fuga. La obra de Miguel Issa cobra connotaciones que se debaten entre la fiesta y el lamento. Emergen codificando una cura, porque hay en ellas y él un proceso psicoanalítico de su historia. Es interesante que la decantación de su movimiento es para redimir el ser desde la nostalgia, pero el drama que nutre su creación está instaurado en el espacio vacío entre el cuerpo que somos y el que tenemos. Desde esta dimensión de lo que se quiere ser, sus personajes (bailarines del gesto por excelencia) danzan el delirio de representar lo que no fueron; en ese sentido Issa se aloja en partituras escritas tanto musicales como de imágenes (la fotografía y el canto) para construir su lenguaje.

Suele construir la dramaturgia de sus obras bajo un proceso de adherencias de informaciones; los intérpretes suelen delinear las formas corporales como producto de un proceso de improvisaciones basadas en el doblaje, la música, los conceptos y su interpretación de las imágenes gráficas. De este proceso, Issa se convierte en un desplazador de los pequeños productos de estas improvisaciones y entremezcla sus funciones. Si lo graficamos el ejemplo sería: la forma corporal de una cantante en plena ejecución o en doblaje, debe eliminar el canto, la música, y traslada fuera de su formato, a otro relacionado con una fotografía de celebración o duelo. El movimiento comienza a ser una simbiosis concatenada de formas y sentimientos. De esta fusión surgen las características que perfilan la evolución de los personajes que construye. Se podría decir que construye para deconstruir y con ello hacer que aparezca la expresión más delirante de la emoción.

Sus procesos son arduas faenas, su dramaturgia entonces se concibe desde lo originario de sus recuerdos. Así se resguarda al personaje del acoso de ser borrado, se aferra a la vida, la vida ilusoria, falleciendo y emergiendo un delirio perverso, obsesivo, que perturba al mismo creador en la forma del fanatismo.

Ella, María Callas (1997)

Intérprete: Sue Ying Zabala

Musica: G. Donizetti, G. Puccini, V. Bellini, R Mascagni

Fragmentos de los filmes:

* *María Callas: Debut a París*, 19 de diciembre de 1958

Director Geroges Sebastian (Teatro Nacional de la Opera de París)

* *Conciertos en Hamburgo* 15 de mayo de 1959

Director: Nicola Resigno 16 de marzo de 1962

Director George Petre

* *Concierto en el Covent Garden de Londres* 4 de marzo de 1962

Director: George Petre

* *Tosca* // Acto 1964

Director: Cario Fellici Cilario

Director de Escena: Franco Zeffirelli

* *María Callas*

Filme dirigido por por Tony Palmer

Diseño de Iluminación: Dario Perdomo

Musicalización: Miguel Issa

Grabación y mezcla de Sonido: Miguel Noya

Diseño Gráfico, Vestuario y Maquillaje: Efrén Rojas

Coordinación de Escenario: Wilfredo Cohen

Asistentes: Eduardo Arias y Miguel Siso

Realización de Vestuario: Marbelia Solorzano

Diseño de Video: Miguel Issa

De su gran fascinación por el canto lírico, Issa se adentra para proponer una coreografía de dos planos que suman el arquetipo del personaje. *Ella, María Callas* es la iniciación por la que una fanática de la diva se va despojando de su identidad para posesionarse de la de su ideal, la del cuerpo simbólico, la cantante. Por el aficionado, presentimos esa pasión que han generado las arias más dramáticas de la opera, el llanto como marca o signo de la perdida, y el escalofrío como síntoma de la angustia. Socialmente estos padecimientos son afrontados como placer y goce musical; no obstante son sinónimos de una emotividad producida por el dolor.

Con el tema de la diva, Issa reafirma las pasiones que afloran con el canto puro, la voz como abstracción que trasciende las regulaciones escénicas, es bien sabido que en ciertos pasajes, los espectadores cierran sus ojos para sentir la voz, y ésta opaca todo planteamiento escénico y sus significantes.

En el discurso coreográfico la voz es partitura, pero el coreógrafo se ha valido de la fuerza escénica que encierran los personajes "divas" en el ámbito operístico. Las divas evocan la gloria, los aplausos, el dominio del mundo. Desde esta perspectiva, Issa desde su fanatismo real, atrae la fascinación y la transforma en ficción de la corporeidad de su personaje, por eso el espacio escénico trasciende el hogar convencional de este "ordinario" personaje en tránsito a su locura. Su lugar esta definido por una sala de representación compuesta por elementos que van a reforzar la estética de la transformación de su identidad:

Objetos:

Una mesa	Un televisor
Una capa	Una cartera
Un <i>flash</i>	Un pañuelo
Un cuchillo	Una copa de vino
Un grabador	Un <i>video beam</i>

. Las funciones de estos objetos están determinadas desde su naturalismo, es decir no se van a modificar para resignificar otras cosas, ellos en sí son representativos de la circunstancia representada virtualmente por la pantalla.

Partiendo de sus funciones, los objetos sin variabilidad se redimensionan en la medida en que son objetos de la fanática, y objetos de su ilusión. El flash, por ejemplo, sale de una cartera y en correlación con imágenes del film sobre el acoso de periodistas en su máximo esplendor; la fanática, desde su prisión, que es la imposibilidad misma de su trascendencia, se retrata a si misma para vivir su delirio. Aquí el concepto de reproducción virtual a través de las proyecciones de vídeo, generan la posibilidad de graficar ese delirio.

Miguel Issa, introduce en el plano dramático del texto, que es canto, su representación virtual, lo que genera la introducción de la imagen simbólica desde lo real, como el mismo recuerdo. Las grabaciones son testimonios registrados como las obras escritas. Desde sus imágenes la dramaturgia del video nos habla como recuerdo, pero este recuerdo virtual es, a su vez, el delirio de la fanática abriendo su espacio introspectivo para que fluya su conflicto, que no es su frustración, sino que Issa traslada a la esencia que encierra cada aria en su ópera originaria como dolor; entonces observamos una compleja fragmentación del delirio que es nostalgia y es locura. Pretexto para desnudar el personaje y centro en el concepto dramático de la coreografía.

En *Ella, María Callas* se oponen en la concatenación de su drama y su sublimación, dos nociones de imágenes que traducen en lo simbólico el nuevo habla de la obra.

Es muy interesante la gama de significantes que ha introducido el creador en su ficción, porque el habla al que hacemos referencia es un habla que se basa en el canto; éste habla cantado destruye la palabra hablada y, bajo el signo de una máxima pureza musical, el canto es grito que irrumpe en nuestra interioridad con el sollozo. El más puro goce lacaniano. En suspensión, el aria nos confronta con una suerte de desespero, un efecto de anticipación en donde la voz nos angustia por lo que tiene de insospechada y no por lo que tiene de significación. Desde esta semántica, Issa reestructura sus códigos, porque ahora el objeto grabadora viene a ejercer la función virtual de la imagen en la voz, para producir la fusión entre la fanática y la Callas en la representación. La voz real grabada y la voz simulada sintetizan la voz del drama. En esta conjunción el coreógrafo realiza la oposición escénica de los símbolos y los significantes. La fanática no tiene borde, y transita los parajes ficticios de la Callas, porque lo que se fanatiza no es la mujer o la "diva", sino la representación que hizo la "diva" de los personajes operísticos. Aquí observamos otra simbiosis escénica de símbolos, entre el personaje virtual y el personaje teatral, hay un resto que fragmenta el ser y su necesidad de escape.

Desde lo simbólico, el personaje de representación virtual: Callas, es la suma de todas las heroínas del canto, en donde luego del conflicto trágico, generalmente son sacrificadas. A tal efecto Issa sacrifica su personaje bajo la partitura de "Tosca". Ella, la que no es María Callas se lanza al precipicio desde lo alto de su espacio que simboliza el lugar del Castillo de Santangelo en Roma. La relación amorosa es aspirada trágicamente en "Tosca". Mario, su amor, está muerto, y bajo esta premisa,



"Ella, María Callas" de Miguel Issa.

Fotografía, tomada del Programa de Mano de la Temporada de Dramo Dramaturgia del Movimiento en 1997.

Fotógrafo: Eduardo Arias.

Diseño: Efrén Rojas.

la bailarina sucumbe con el último grito de "Tosca", que es María Callas y es ella. Desde la voz, el agudo pasa a un sobre agudo y se desvirtúa la palabra femenina para volverse grito de mujer y de dolor, que desgarrar el silencio y produce el efecto de un oír en la distancia de la expresión. Así el goce operístico abre los infiernos y desde la fosa emerge una gran luz que absorbe toda la agonía de este drama que no soporta silencios y que es pura expresión de sonidos.

En la obra de Miguel Issa y en la agrupación dancística Dramo que dirige junto a quién suscribe, se da otra característica fundamental para terminar de comprender la dramaturgia del movimiento que estamos exponiendo. Existen en el transcurso de la obra dos cambios de vestuario, pero la resolución de los mismos no está signada por una pausa, sino por la ausencia total de la bailarina, es decir que hay danza en ausencia de cuerpo, la imagen virtual proyecta fragmentos de gloria de la "diva", pero debemos entender que estas proyecciones poseen un guión dramático, las secuencias tienen correspondencias como la misma secuencia corporal. Nos ajustamos a lo comentado anteriormente, en donde la imagen como símbolo le da cuerpo al discurso y por ello sustento, o como propone llamarla Ferdinando Taviani, "de los significados acordados"; somos cómplices de un lenguaje que nos acoge bien sea por el texto, el movimiento o la escena y participamos en su conclusión de un proceso formulado desde la noción del drama.

Hacia una dramaturgia del movimiento, no es en definitiva un enfoque de su problemática. Estas aproximaciones deben considerarse como herramientas de trabajo que suman, desde nuestra visión del movimiento, nuevos elementos, pautas, o guías para esclarecer desde la lectura escrita lo que abordamos en la práctica con el movimiento.

III. 4: La crítica como movimiento escrito de la dramaturgia en los noventa

Dentro de todo proceso de experimentación, se recorren pasajes de gran incertidumbre. En este sentido el rol del crítico es el de ser velador en distancia del intrincado tránsito de la creación.

La crítica en sí es otra forma de creación, en su transformación como respuesta, su esencia está comprometida desde el habla con ese otro lenguaje que es símbolo en el cuerpo. Desde este principio el habla del crítico debe ser desde su conciencia racional, la que se aparte de la indisoluble subjetividad.

Jochen Schmidt, es el crítico más importante en Alemania en esta década. Su reconocimiento radica en la innegable pasión que todo autor debe poseer desde su creación; como comunicador social muchas veces el crítico da la respuesta a la obra original en la que fluye o no la relación semántica de las interpretaciones.

En 1996 participamos, en el marco del IV Festival Internacional de Danza de Indonesia en la ciudad de Yakarta, en un seminario donde obtuvimos su ponencia que hemos traducido e incluido como anexo en la presente investigación por considerarla de gran apoyo a nuestro marco teórico y muy específicamente, lo que atiende a la danza alemana de los noventa y su dirección al nuevo milenio.

Por su parte, en Venezuela, en la década de los noventa la presencia de Carlos Paolillo, actual director del Instituto Universitario de Danza y el Festival de Jóvenes Coreógrafos, ha sido fundamental para definirlo como el crítico de mayor relevancia en el ámbito dancístico. Ha sido indudable su pasión por la danza y su labor de apoyo en la difusión. También incluimos tres artículos que escribió para El Universal sobre la danza teatro alemana y venezolana bajo el nombre de *En el territorio de la danza teatro*.

A nuestro parecer, un crítico se funda en su asistencia al hecho escénico. De las representaciones se obtienen significantes claves para definir el contexto de las obras; con este fin el crítico es un transgresor en el tiempo. Desde el presente asienta testimonios para el futuro, es decir, abre históricamente la dimensión temporal de los referentes.

La crítica de danza tiene una tarea muy difícil y, es traducir el lenguaje del movimiento al lenguaje escrito. Entonces podrían ocurrir dos cosas: la primera, narrar la historia de la obra, si esta la tiene, lo que produciría un efecto de agotamiento ya que nunca la narración de la obra podrá ser superior a ella misma. Y la segunda posibilidad estaría en describir los elementos que conforman la obra únicamente desde lo escénico, situación separatista del espíritu accionador del discurso. En este sentido, el crítico es un espectador que debe poseer conocimiento del "facto" escénico, debe estar en disposición de leer el metalenguaje de la obra y a partir de ahí, construir el otro lenguaje, el recepcionado.

De esta relación de discursos en la dramaturgia del movimiento, la obra nace del texto o la imagen y debe volver a ella como tal. El crítico con esto ejerce una función conciliadora de texto a texto, y es a su vez la proyección de lo simbólico que posee el mundo del creador.

En esta relación de devolución, ese reflejo que rebota en la obra debe tener efecto de recuperación, y así propiciaremos una relación incesante entre remitente y remitido, para poder alcanzar con la coreografía la plenitud de la experiencia vivida, en experiencia escrita.

Andréina Womutt, bailarina, directora de la Dirección Sectorial de Danza del Consejo Nacional de la Cultura y tutora de la presente tesis, declaró en diciembre de 1994, acerca de la crítica en el marco de las "Jornadas de teoría y crítica de la danza", celebrada en la Casa de Rómulo Gallegos en Caracas: *Necesita el artista de una reciprocidad que le obligue a pensar y reflexionar sobre su propio trabajo. La obra misma debe revisarse ante la crítica.*⁷

Por su parte en las mismas Jornadas de teoría y crítica, Hercilia López al respecto acoto: *Es importante enfrentarse a una crítica que se tome su tiempo y analice el trabajo del coreógrafo aportando elementos de análisis profundo. Es la crítica un ejercicio de dificultad tanto como lo es la creación misma.*⁸

En Venezuela, Carlos Paolillo ha sido el que ha representado la danza desde la crítica. Sus escritos son agudas reflexiones sobre el proceso y el producto. Su ojo, propio de un espectador asiduo a todos los espectáculos de danza, le ha proporcionado una destreza en analizar obras coreográficas porque vive en el ámbito y para él codifica los resultados que, según Womutt, son el momento donde realmente concluye la obra.

Si bien el oficio del crítico es la escritura de la "escritura", Carlos Paolillo ha sido a su vez el promotor de la revista "La Danza", para la que convoca a creadores y comunicadores a dialogar sobre los acontecimientos del movimiento dancístico nacional e internacional. En este sentido, ha propiciado plataformas para el ejercicio de la crítica y plataformas para la creación; esto, en suma, nos coloca frente a un especialista que ha dedicado gran parte de sus años a la labor de estructurar la danza elaborando una dramaturgia de la crítica, con ésta involucra todas las instancias inherentes a los procesos inquebrantables de la creación, unificando en sólo lenguaje lo que le hacemos llegar al espectador.

Si uno de los aspectos centrales de la dramaturgia del movimiento es su flexibilidad, debo hacer de ella un acto de exposición y poder aclarar el sentido que encierra como obra y ficción

Referencias bibliográficas

- 1 Sanoja, Sonia, *Bajo el signo de la danza*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992. Pág. 107.
- 2 En: *El Universal*, 3 de septiembre de 1990.
- 3 Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V. México D.F., 1998. Pág. 14.
- 4 *Poética del movimiento*. Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1999, pág. 41.
- 5 Barba, Op. cit. Pág. 213.
- 6 *Ibidem*.
- 7 Womutt, Andreína, López Hercilia, "En torno a la crítica" en VVAA, Jornadas de teoría y crítica de la danza, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 1996. Pág. 49.
- 8 *Ibidem*. Pág. 48.

Consideraciones finales

Asumo de nuevo la primera persona del singular para abordar estas reflexiones finales. Este permiso ocurre desde la necesidad que siento de poner un punto final al trabajo escrito, aún cuando en la práctica, el movimiento es perpetuo, es gestación y en él agencio sólo el punto y seguido por ser este un trayecto originario de la creación y del difícil arte de danzar los sentimientos.

Acercarme a la noción de dramaturgia necesariamente implica adentrarme en una serie de problemas, donde los conceptos de cuerpo y movimiento serán siempre premisas para aproximarnos a su comprensión, por lo que tienen de enigma y misterio.

Si el arte de danzar por ser en sí mismo es representación, no constituye por lo tanto una excusa aproximarme a su sentido semántico, a lo que posee de lenguaje y de campo simbólico con respecto a su imaginario. Para teorizar sobre lo que se mueve y transforma, la danza es una reflexión en acción. Desde ella me sitúo y así se discurre ante el mundo para colocarme como un sujeto, y como un cuerpo.

Las reflexiones expuestas han sido descubrimientos que provienen de la misma experiencia viva, no se teoriza desde la distancia del cuerpo, sino desde lo que me aproxima a su vértigo. En este sentido, puedo extraer de la primera parte de la investigación las características y sus variables en cuanto a los antecesores inmediatos en Alemania, tanto a comienzos de siglo como ahora a finales de milenio, donde he centrado esta investigación.

Con la reflexión entre creador y cuerpo, he presenciado el movimiento donde están presentes la convivencia y el desalojo de esta relación. Los espacios donde surgen los conflictos cobran la forma de otros cuerpos, que nos abren las fronteras de la obra, estos son : un cuerpo imagen o visible que acepta comparaciones con el ideal; un cuerpo escrito, del que hablamos y tiene forma la palabra, y el cuerpo real donde situamos las acciones. Desde estas posiciones, la dramaturgia del movimiento esta constituida por cuerpos donde se gestan los significantes de la creación.

En el plano del cuerpo imagen, lo simbólico viene a resolver lo que la danza no tiene de palabra; en el plano del cuerpo palabra, se ubica las fuentes del discurso coreográfico o "texto" de la obra, que cumple la función de la comunicación porque ésta habla desde su origen con el espectador, y por último, el cuerpo real donde depositamos el universo de las imágenes y sus consecuentes traducciones del texto en lo simbólico. Desde este cuerpo somos goce para el otro por ser objetos del otro.

En su sentido semántico, la dramaturgia del movimiento ha sido una estructuración lingüística. Desde el expresionismo hasta nuestros días, el lenguaje hablado ha sido el sintetizador que ha motivado el movimiento desde la nada para producir su nuevo semblante como otra lengua. He señalado cómo los alemanes, precursores de esta corriente dancística, modularon su discurso desde la declinación que posee su idioma, y cómo desde esa declinación la danza adquirió nuevos significantes que la proyectaron hacia un movimiento de la obsesión y el dolor. La repetición fue la forma más literal de representar el cuerpo hablando. Con el tiempo, este fluir de energías propició el agotamiento y con ello la agonía del hombre en guerra.

Partiendo de las nociones de cuerpo y movimiento, me he aproximado al concepto

de dramaturgia muy sigilosamente. Ha sido necesario expandir su contenido, y en ese orden he establecido y he reflexionado desde un cuerpo visible que representa las formas y el mismo movimiento, y el cuerpo no visible donde he concluido como el espacio de adentro donde se aloja la esencia de la danza como expresión simbólica del drama.

Comenzando por el cuerpo como ser-para-sí, es decir por mi cuerpo en la perspectiva de mi consciencia, encontramos que el para sí es por sí mismo relación con el mundo, la consciencia es consciencia de algo, está situada entre las cosas, se refiere a ella y al hacer la distinción respecto de ella se descubre a sí misma como cuerpo, es decir que de mi cuerpo, la conciencia que habita en él elabora la noción del movimiento.

El cuerpo, para las artes escénicas, ha sido materia, herramienta, y campo de creación y experimentación. Un vínculo indisoluble y al mismo tiempo intangible, pero perfectamente visible a partir de sus expresiones. En Dramo Dramaturgia del Movimiento hemos desarrollado una línea de trabajo donde la premisa es el cuerpo. Idea de crear a partir de un proceso dramático. Necesitamos nutrir el mundo del movimiento, la dimensión corporal. Esto significa que generalmente tenemos un punto de partida, y cuando no lo hay lo elaboramos, proceso donde se hace necesario el corpus de la acción.

Existe entonces otra dramaturgia que denominamos "dramaturgia de la imagen" y que nos permite crear la simbología que descifra el lenguaje de la creación. En tal sentido, la imagen es la instancia esclarecedora que vuelve la obra unidad desde su compleja estructura coreográfica.

El énfasis en las imágenes con movimiento posibilitan entonces la creación de una estructura coreográfica en ausencia del cuerpo, el recurso de la imagen virtual cubre ese espacio deshabitado porque entra en el proceso de lo escrito como partitura y lo codificado como escena.

La dramaturgia es el estudio del drama, desde su definición aristotélica y hegeliana, pero ha sido la definición de Eugenio Barba por la que he afrontado el análisis de la investigación, porque en su definición siempre se aproxima el concepto de unión, fusión de opuestos, y esta oposición le da vida al drama por la tensión que ejercen sus acepciones. De esta manera, en la idea de construir fragmentos el concepto de dramaturgia lo utilizamos en el movimiento con una fuerte variable: el movimiento.

La danza contemporánea discurre su lenguaje a través del movimiento; así, la definición que he utilizado de dramaturgia debe sufrir una contracción en el plano de lo escrito. Su transcripción debe ser una inversión de los significantes y es a través de las imágenes simbólicas que vamos a resolver este problema.

La imagen simbólica sustituye el texto como historia del drama. A través de la imagen vamos a establecer las señalizaciones de la obra y el espectador. Estas imágenes son alojadas en el cuerpo y deben convertirse en movimiento por pautas muy precisas provenientes del creador. Así codificamos el lenguaje en una relación semántica desde la escritura texto y la escritura cuerpo, produciéndose entonces la relación dialéctica de la coreografía como espacio de dramaturgia y movimiento, concluyendo con una definición propia de dramaturgia del movimiento como la

transformación de la partitura escrita en imagen simbólica, por ser ésta la unión semiológica del cuerpo y la palabra como expresión danzada.

Desde la danza alemana a principios de siglo, y hasta nuestros días en Venezuela, he citado a los coreógrafos más resaltantes que han determinado en la historia su aporte como investigadores del movimiento y que han desembocado por así decir en una vertiente donde toda identificación estética es concepto de dramaturgia.

Existe un enorme compromiso en nuestra vida, y es la de transferir de la realidad a la ficción verosímil el mundo en forma de una coreografía. Hoy en día se suceden cambios drásticos en nuestra cultura y por ende en nuestra vida, y no ajeno a ello. Aún mantengo la observación como único foco que me une al mundo. Constantemente emergen preguntas que se contestan o no; en fin, ese es quizás el emblema de nuestro fin de siglo y quizás la mayor consideración de este trabajo: danzar el delirio y celebrar el acoso de la soledad, mientras intente artísticamente recuperarme de la fragmentación de estos tiempos.

El aporte mayor que he considerado como base fundamental en la reflexión, ha sido que mi aproximación al objeto de estudio no ha partido desde el análisis del resultado coreográfico de los creadores más representativos que he citado, sino más bien de la reflexión producto del proceso, del día a día con el entrenamiento corporal y coreográfico, por el que viví entre alegrías y padecimientos con los neoexpresionistas de este milenio en la Folkwang Hochschule en Alemania.

Referencias

- Aisenson Kogan, Aída, *Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Anónimo, *El zohar Libro del esplendor*, Conaculta, México D.F., 1998.
- Alatorre, Claudia Cecilia, *Análisis del Drama*, Grupo Editorial Gaceta, S.A. México D.F., 1994.
- Aristóteles, *La poética*, Editores Mexicanos Unidos, México D.F., 1985.
- Barba, Eugenio, *La canoa de papel*, Grupo Editorial Gaceta, S.A., Colección Escenología, México D.F., 1992.
- Barba, Eugenio, Nicola Savarese, *Anatomía del actor*. Editorial Gaceta, col escenología. México D.F., 1988, pág.49.
- Baril, Jacques, *La danza moderna*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1987.
- Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1977.
- Bentley, Eric. *La vida del Drama*. Editorial Paidós, México D.F., 1990.
- Berg, Philip S., *La conexión cabalística*, Centro de Investigación de la Cábala, Jerusalem, New York, 1988.
- Bernard, Michel, *El cuerpo*, Editorial Paidós, Barcelona, 1985.
- Blanchot, Maurice, *El Diálogo Inconcluso*, Monte Avila Editores. Caracas, 1970.
- Bourcier, Paul, *Historia de la Danza en Occidente*, Editorial Blume, Barcelona, 1981.
- Carlson, Marvin, ""El Mahabharata de Peter Brook y L'indiade de Arianne Mnouchkine como ejemplos de Teatro Contemporáneo Intercultural", en VVAA, *Tendencias Interculturales y Práctica Escénica*, Colección Escenología, México D.F., 1994 (traducción: Pilar Ortiz Lovillo).
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Siglo XXI, México D.F., 1982.
- Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1980.
- Eckerle, Christine, *An Introduction to Kinetography Laban*, Folkwang Hochschule, Essen, 1997.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Editorial Lumen, Barcelona, 1995.
- Freud, Sigmund, *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- Freud, Sigmund, *El yo y el ello*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- Gaspar, Catalina, *La lucidez poética*. Cuadernos de Difusión. Fundarte, Caracas, 1991.
- Gil, Eduardo, *Analítica para una problemática del sujeto*, "Artaud: texto en voz alta", Editorial Ateneo de Caracas, N° 1, Caracas, 1979. Pags 133-142.
- Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México D.F., 1980.

- Hoghe, Raimund, *Pina Bausch Tanztheatergeschichte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1986.
- Hutchinson, Ann, *Labanotation*, Theatre Arts Book, New York, 1977.
- Idries, Shah, *Aprender a aprender*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1988.
- Kafka, Franz, *La Construcción*. La Muralla China, Emecé Editores. Buenos Aires, 1973.
- Kantor, Tadeus, *El teatro de la muerte*, Ediciones de la Flor, Argentina, 1987.
- Mondrian, Piet, *Arte plástico y arte plástico puro*. Edit. Víctor Leru S.R.L. 1961. Buenos Aires.
- Lacan, Jacques, *Escritos I*, Siglo XXI Editores, México, 1984.
- Laban, Rudolf Von, *Modern Educational Dance*, Verlag, Munchen, 1985.
- Meyerhold, V.E. El actor sobre la escena. En: *Diccionario de práctica teatral*. Grupo Editorial Gaceta, Col escenología, México, 1994, pág.125.
- Nasón, Ovidio, *Las metamorfosis*, Editorial Juventud, Barcelona, 1991. Pág. 65-66
- Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, Editores Mexicanos Unidos, 1974.
- Nietzsche, Friedrich, *Así hablaba Zaratustra*, Editores Mexicanos Unidos S.A., 1983. Págs 38-39.
- Ossot, Hanni, *Memoria en ausencia del cuerpo*, Fundarte, Caracas, 1979.
- Paolillo, Carlos, "50 años de coreografías en Venezuela. Mil rostros y una danza", en VVAA, *Itinerario por la Danza Escénica de América Latina*, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 1994. Págs. 121-147.
- Paolillo, Carlos, "La postmodernidad y la Nueva Danza", en VVAA, *Danza en libertad*, Fundación Instituto Superior de Danza, Caracas, 1995. Págs. 18-20.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V. México D.F., 1998.
- Poética del movimiento*. Fondo editorial de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1999, pág.41
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima Edición, tomo II. Madrid, 1984.
- Rossellini, Raffaele, *La liquidazione del corpo*, Sonda, Milán, 1989.
- Sanoja, Sonia. *Bajo el signo de la danza*. Monte Avila Editores, Caracas, 1992.
- Sartre, Jean Paul, *El ser y la nada*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1972.
- Sachs, Curt, *Historia Universal de la Danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1944.
- Satz, Mario, *Arbol verbal*, Editorial Kier, S.A., Buenos Aires, 1991.

Stanislavsky, Constantin, *Creación de un personaje*, Editorial Diana. México D.F. 1997.

Wigman, Mary, *Die Sprache des Tanzes*, Ernst Battenberg Verlag, Stuttgart, 1963

Womutt, Andreína, *Movimiento perpetuo*, Fundarte-Alcaldía del Municipio Libertador, Caracas, 1991.

Z'EV ben Shimon, Halevi, *Kabalá y psicología*, Editorial Kairós, Barcelona, 1996.

Hemerográficas

Alvarenga, Teresa, "Linke está sola", En: *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 29 de enero de 1989.

Archivo hemerográfico de Dramo Dramaturgia del Movimiento.

Ausgangspunkt Folkwang, "Zur Geschichte des Modernen Tanzes in Nordrhein-Westfalen", En: *Moskau Festival*, Moscú, junio de 1993.

Bentivoglio, Leonetta, "El Madrid de Pina Bausch un páramo hechizado", en revista *El Público*, Madrid, N-87, 1991. Págs. 8-45.

Bentivoglio, Leonetta, "Teatro danza, descripción de un paisaje", En: *El Público*, N-76, España, 1990.

Entrevista: "Maestra Intuitiva", por Ponce, Leyson, en: *La Danza*, Instituto Superior de Danza, N-16, enero-marzo 1994. Pág. 7.

Entrevista: "El Arte de Escribir la Danza", por Ponce, Leyson, en: *La Danza*, Instituto Superior de Danza, N- 23, enero-marzo, 1996. Pág. 7.

Folkwang Hochschule Zeitung. Heft 14 jahrgang 7. Sommersemester 93. Alemania. Gleede, Edmund, Komm tanz mit mir, En: *Ballet 1977*, Alemania, 1977.

Issa, Miguel, "Barba y el Odín", En: *La Danza*, Instituto Superior de Danza, N-24, abril-junio, 1996. Pág. 3.

López, Hercilia, "Mary Wigman reconocida", En: Revista *La Danza*. Número 24, Fundación Instituto Superior de Danza. Caracas, 1996. Pág. 8.

Michel, Marcelle, "El Ritual Bausch", (La danza Pina-Billy I) En: *La Danza*, Instituto Superior de Danza, Número 4, agosto 1991. Pág. 7. Traducción: Nella Ochoa.

Michel, Marcelle, "El Vocabulario Forsythe", (La danza Pina-Billy II) En: *La Danza*, Instituto Superior de Danza, Número 5, septiembre 1991. Pág.7. Traducción: Nella Ochoa.

Müller, Heiner. "Geschichten aus der produktion", En: *Rotbuch*, Ediciones de la RDA.108, Berlín, 1974.

Ocampo, Carlos, "Graciela Henríquez la danza recobrada", En: *La Danza*, Instituto Superior de Danza, N- 26, enero-abril, 1997. Pág. 2.

Paolillo, Carlos, "El Teatro que la Danza Encontró", En: *La Danza*, Instituto Superior de Danza, N- 2, mayo 1991. Pág. 7.

Paolillo, Carlos, "En el territorio de la danza-teatro (I)" Danzar el sentimiento, En: *El Universal*, 13 de agosto de 1990.

Paolillo, Carlos, "En el territorio de la danza-teatro (II)" Europa, el continente signado, En: *El Universal*, 20 de agosto de 1990.

Paolillo, Carlos, "En el territorio de la danza-teatro (III)" Un nuevo diálogo con la danza, En: *El Universal*, 3 de septiembre de 1990.

Rappa, Rosa María, "Dominique Mercy, Memoria expresionista", En: *La Danza*, Instituto Superior de Danza, N- 27, mayo-diciembre, 1997. Pág. 9.

Schmidt, Joachen, "German Dance in the Nineties", En: *Indonesian Dance Festival*, Yakarta. 1996.

Viana, Luis, "Pina Bausch. Desvelos e incendios de un discurso", En: *La Danza*, Instituto Superior de Danza, N-18, julio-diciembre, 1994. Pág. 8.

Videográficas

La Danza Expresionista Alemana. Kultur video

La Mesa Verde. Kurt Jooss

Die Klage der Käsering (El Lamento de la Emperatriz), film dirigido por Pina Bausch. 1989.

Café Müller. Pina Bausch.

La Consagración de la Primavera. Pina Bausch.

Barba Azul. Pina Bausch. RAÍ Italia.

¿Qué hacen Pina y sus bailarines en Wuppertal? Norddeutscher Rundfunk, por Wildenhahn Klaus, 1982-83.

Lutz Förster Portrait. Deutsche Welle Plus 1.1993.

Oriente-Occidente. Susanne Linke. 1988.

Frauen Ballet. Susanne Linke.

Folkwang Tanz Studio Nachrichten. Deutsche Welle T.V. 1998

Butoh Ein Tanz aus Japan. Deutsche Welle Plus 1.1993.

Folkwang Hochschule in Moskau. Deutsche Welle ZDF. 1994.

Ich schenk mein herz(Te Regalo mi Corazón). Reinhild Hoffmann. Inter Naciones.1990.

Ella, María Callas. Miguel Issa, 1997. "Sala Rajatabla".

Visiones. Graciela Henríquez, 1999.

Danza alemana en los noventa

Por Jochen Schmidt

Crítico de danza alemán

Ponencia para el Festival Internacional de Danza de Jakarta Indonesia en 1996.

Traducción: Leyson Ponce

La reunificación de Alemania hace seis años ha cambiado todo en el país, con excepción de la danza escénica contemporánea. Por supuesto ahora hay más grupos de danza como nunca antes, duplicándose hasta acercarse a cien compañías. El impacto de la unificación de Alemania sobre la danza moderna ha sido mínimo. A pesar de haber coreógrafos en la parte Este del país que intentan mirar en diferentes direcciones, aún antes de la caída del muro se estancaron en sus desarrollos estéticos con la nueva política cultural de "libertad"; supongo que fue una reacción subconsciente, el porque muchos de ellos en el Este han sentido como un acto colonialista el Oeste.

Durante los primeros seis años de la gran Alemania la estética dominante en la danza fue una sola, la producida en el Oeste para el Este. Sólo dos personas de la parte oriental ejercieron un rol importante en la occidental. La coreógrafa Birgit Scherzer del Este de Berlín quien lideriza una pequeña compañía en la ciudad de Saarbrücken en el Sur Oeste cerca del borde con Francia, y el profesor Martin Puttke, quien fue muy reconocido como director del Ballet de Berlín oriental, para luego tomar el cargo del Ballet de Essen. Se reconoce como uno de nuestros mejores líderes de nuestras compañías de ballet.

Muchos coreógrafos del Oeste se fueron al Este para tomar la dirección de compañías en la formación de la GDR. Y el cambio más sustancial en la danza moderna sucedió en la ciudad de Weimar- ciudad alemana de Schiller y Goethe y del teatro clásico. Joachim Schlömer, quien fuera educado en la Folkwang Hochschule en Essen, bailó con Mark Morris en Bruselas, donde formó su primera compañía en la ciudad Bávara de Ulm, realizando algunas obras para la agrupación de Mikhael Baryshnikows, "White Oaks Dance Project". Es considerado uno de los coreógrafos más importantes de Alemania- Joachim Schlömer tomó la posición de la dirección del Teatro Nacional de Weimar y cambió la agrupación del ballet a la danza contemporánea- Durante dos años ha creado cuatro producciones, una de ellas con el título "Highland" presentada en Indonesia el pasado año 1995. Las otras han sido muy interesantes, la coreografía sobre "Goldberg-Variations- de Bach, la excitante pieza para Iannis Xenakis composición "Kraanerg", expedición que realizan los bailarines a través de un eterno hielo hacia el polo norte, y la última, exactamente hace un mes, una versión muy particular sobre la obra de Shakespeare, "Hamlet", profundizando en los huesos del mismo drama con sólo cuatro personajes en escena: Hamlet, Ofelia, Polonio y el fantasma del padre de Hamlet. Pero no es un pequeño cuarteto (como la "Pavana del Moro" de José Limón), la compañía completa está bailando, lo lamentable es que después de dos años Schlömer dejará Weimar y se cambiará a Basilea en Suiza. Pero el teatro en Weimar ha anunciado que tendrá otro coreógrafo de danza contemporánea en su lugar: Ismael Ivo, un bailarín brasileiro,

quien vive en Alemania desde hace mucho tiempo y hasta ahora esta radicado en Stuttgart como centro para su pequeña compañía que funciona a destajo: esperearemos a ver que sucederá.

Si hacemos una revisión de cerca de la danza alemana de hoy, encontraremos el término "danza teatro" una y otra vez. Habrá mucho sentido en explicar este término a este punto de mi lectura. La palabra "danza teatro", inventada por el gran coreógrafo alemán Kurt Jooss (quien creó la "Mesa Verde") a finales de los veinte, consiste en dos palabras: "danza" y "teatro". Pero no quiere decir una historia dramática contada por el movimiento, pero si una especial forma y estilo de danzar.

A finales de los sesenta es retomado su concepto por: Johann Kresnik, Pina Bausch y Gerhard Böhner. En 1973 Pina Bausch en una entrevista conmigo, dio una sentencia que luego sería una constitución para el gran sentido de la "danzateatro"; ella dijo, que estaba poco interesada en como se mueve la gente, pero si en lo que los hace mover- frase muy inusual para una artista que trabaja con el movimiento- Casi al mismo tiempo Bausch y Kresnik inventaron las nuevas formas de este tipo de danza: correspondiendo a lo que ha sido llamado collage en las artes visuales y montajes en el cine.

No dieron uso al tradicional movimiento de la danza clásica o la danza moderna (especialmente Pina Bausch), buscaron movimiento sobre el diario vivir de la gente, lo colocaron en escena y lo llamaron danza. Ellos querían contar historias, dándonos desde el inicio hasta el final largas anécdotas. Recolectaron muchas escenas cortas para escenificar, pequeñas y grandes, danza y teatro, y la unieron como piezas de vidrio en el caleidoscopio, algunas veces una vez, otras tres o cuatro o cinco o seis, tratando de iluminar una con otra en un nuevo sentido y al presentar todas juntas darnos un sentido más plural y en muchos idiomas a los espectadores. Especialmente Pina Bausch que en ciertos puntos incluye textos y cantos. La danza por si misma no era importante para ella. Siempre trató de danzar y encontrar nuevas formas de danza, pero las dificultades con las formas de danzar se volvieron más persistentes porque las diferencias entre las formas tradicionales de la danza (Piruetees y saltos) con la experiencia diaria de la vida se volvieron ambas importantes.

El nuevo estilo de "danza teatro" no vino en un solo momento. Se desarrolló lentamente durante los años siguientes. Pero en la segunda mitad de los setenta la nueva forma fue fundada y estructurada en los principios del Show Musical. Una dramaturgia del contraste haciendo de la repetición y de las cuasi variaciones de la música el gran modelo del estilo. Balanceado entre un contraste dramático y una audacia perfecta las piezas- en especial las de Pina Bausch - combinan la paz y el caos, el vacío, la soledad, la alegría y las lamentaciones, los ruidos y silencios, la iluminación y la obscuridad, juegos con frustraciones, la vida y la muerte, los solos y los grupos, el movimiento y el no movimiento todo en una danza. Ellos tratan de satirizar las formas más extremas al mismo tiempo. Casi todas las obras de Pina Bausch poseen un alto standar de perfección, y casi otras obras de otros autores, se han acercado a ella como fuente.

Por años hemos contado con cinco personalidades como los pioneros de la "danza teatro", primeramente Pina Bausch, luego Gerhard Bohner, quien proveniente del

ballet clásico se convirtió en coreógrafo contemporáneo, Hans Kresnik proveniente del ballet y dos mujeres: Reinhild Hoffmann y Susanne Linke la gran solista.

Gerhard Bohner esta muerto, murió en el verano del 93: primer sacrificio de la epidemia SIDA en la escena de la danza alemana, todos extrañamos y lamentamos su seriedad y claridad. Reinhild Hoffmann fue la primera en tomar las consecuencias de la nueva estética de la "danza teatro" quien incluye textos y cantos cercanos al drama de la música. En el verano del 86 mostró su compañía con trabajos provenientes de tres disciplinas (opera, drama y danza) en el Teatro de Bremen y el Teatro de Bochum Schauspielhaus, donde sólo representó dramas. Hoffmann propuso que la comunicación entre actores y bailarines traerían nuevos estímulos para ambos, es decir, drama y danza. Pero no funcionó del todo. En Bremen por un tiempo Hoffmann se acercó a Pina Bausch en su estética y cualidad, pero en Bochum se sintió de vuelta en el experimento, lo que propició al cierre de la estación su culminación, y ningún teatro tomó el riesgo de darle un nuevo chance para la experimentación.

Susanne Linke, quien al arribar a los cincuenta años está en un punto crucial de su carrera como solista. En 1994, buscó lugar donde trabajar con su grupo sin preocupación de dinero que era su constante padecimiento. En otoño del 94 tomó la dirección de danza del Teatro de Bremen, un lugar muy famoso para la "danza teatro", allí Hans Kresnik estuvo trabajando dos veces así como Gerhard Bohner y Reinhild Hoffmann.

Uno de los últimos trabajos de Linke fue una coreografía grupal para seis hombres, y esta obra con el título de "Ruhr-Ort", excitante lugar en Alemania de áreas industriales, muy simbólico argumento en este trabajo con un nuevo aspecto dentro de la "danza teatro", generó un movimiento muy laborioso, con acciones pesadas y grandes ruidos que daba un hombre con un martillo en una gran plancha de acero, fue una pieza muy interesante; mostrándonos que Susanne Linke puede ser no solo una magnífica intérprete sino una inspirada coreógrafa para grupos grandes.

Linke desde su experiencia con grupos ha coreografiado dos piezas más. La primera "Märkische Landschaft", para siete hombres quienes considerados como ángeles exploran la línea muerta entre el Este y el Oeste En mi opinión es inclusive mejor coreografía que "Ruhr-Ort" la más nueva, y que "Hamlet Scenes" que a mi juicio es muy emblemática de los valores de la sociedad alemana.

Escribí en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* como título: "15 bailarines Buscan una obra", pero cuando Susanne Linke coreografió "Hamlet Scenes" hubo extenuantes circunstancias políticas y administrativas locales que han forzado al Teatro que recibe 5 millones de marcos al año, un recorte en su presupuesto de tres Millones, y por supuesto en lo que automáticamente siempre apunta el recorte es a la danza teatro de Linke. Nadie sabe que sucederá.

Susanne esta compartiendo la dirección del Tanztheater en Bremen con un joven suizo bailarín y coreógrafo Urs Dietrich, quienes han desarrollo una intensa labor como intérpretes de duetos.

Quisiera referirme luego a los jóvenes coreógrafos, pero, primero regreso una vez más a mencionar a los que fundaron la danza teatro durante los sesenta y que

en este momento y sin ninguna duda hoy continúan en el tope de la danza alemana. Muy especialmente: Pina Bausch y Hans Kresnik.

Este coreógrafo y permítanme comenzar por él, nació en el sur de Austria, pero ha realizado toda su intensa carrera artística en Alemania específicamente en Colonia como bailarín clásico. Siempre pensó que la danza tenía que ser algo más que hermosos movimientos en sintonía con hermosas partituras musicales. Después de dos coreografías, una de ellas de impacto escandaloso, por el contenido en contra de la policía y los estudiantes en 1968, lo convierte en el primer joven coreógrafo en tener su propia compañía. Desde 1960 hasta 1970, Kresnik dirigió el Teatro de Bremen, y ahora desde 1993 está residenciado en Berlín. Es considerado el "salvaje hombre de la danza teatro alemana", siempre bajo fuerte presión sus obras tienen el tema político, son obras, crudas con desnudos brutales que intentan criticar la sociedad alemana, durante todo este tiempo se ha mantenido con el mismo punto de vista acerca de los valores sociales de esta época.

Quisiera ahora reseñar a la genial coreógrafa de la danza teatro alemana: Pina Bausch.

Comenzó sus estudios en la Folkwang cuando tenía 15 años, y muy rápidamente se convirtió en la primera estudiante de Kurt Jooss (quien fundó la Escuela en 1927), y que luego de su emigración, regresó en 1953 para continuar con su labor y con un espíritu de libertad que hasta el día de hoy observamos quince años después de su muerte en el ámbito de esta institución.

En 1962, Pina Bausch regresa a Alemania luego de su estadía de dos años y medio en Norteamérica, para ese año ingresa en los Ballets Jooss, dirigido por Kurt Jooss, para luego comenzar su trabajo coreográfico en 1968. "Im wind der Zeit" (En el Viento el Tiempo), con esta obra ganó el Primer Premio Coreográfico en Colonia, donde ya comenzaba a ser famosa en el medio por su gran talento coreográfico.

Ese mismo año toma la dirección de la Folkwang-Ballet y es pedagoga en la Folkwang-Universidad. Cuatro años después, en verano del 73- algunas semanas antes de la muerte de Mary Wigman, dio punto final a la danza moderna alemana-Bausch toma la dirección del Wuppertal Ballet y le da un cambio rotundo hacia lo que será su trabajo de experimentación.

Hasta ese tiempo lo que había aprendido de la Folkwang y en New York, era realmente danza moderna. Realizó algunos trabajos cortos, entre ellos sobre la partitura de Strawinskys, "La Consagración de la Primavera" y las Operas de Glük, en esos momentos a mitad de los setenta ya había saciado su pasión hacia el movimiento clásico, moderno y tradicional, espero me excusen por usar estos términos, pero ella intentó abrir nuevas fronteras. Yo no estoy seguro si fue debido a una decisión consciente, pero sucedió porque Pina Bausch poseía toda la fuerza de una artista para colocar sus influencias de sus experiencias personales, desde las artes, la política y la sociedad, nunca fue una feminista por considerar su enorme interés hacia el ser humano en general a pesar de sus sucesivas obras de denuncia al maltrato de la mujer objeto: "Barba Azul", "Los siete pecados capitales" de Brecht y Weill "Ven Danza Conmigo", todas llenas de gran feminismo y detalles y especialmente llenas de simpatía con la convicción de mujeres que afrontan al hombre desde toda posición.

Fue el período cuando comenzó a buscar nuevos lenguajes en el cuerpo y extraer el movimiento que tradujera mejor otras formas de lenguajes, fue realmente una ironía que tuviera que agregar, textos al movimiento e imágenes teatrales al gran esfuerzo que implicaba crear sus obras.

A finales de los setenta, el camino de creación de Pina Bausch desarrollado con el Wuppertaler Tanztheater, comenzó a generar nuevas obras. Ahora la coreografía no parte del movimiento, sino de preguntas, estas preguntas son cientos de preguntas, provocan en el bailarín respuestas: verbal y no verbal. Ellos muestran algo de su memoria, a veces alegre, a veces triste, y otras veces muy normal. Algunos de sus bailarines en estas situaciones explotan, exponiendo sus mundos internos. Otros se protegen a sí mismos. Nadie es forzado a hacer algo (por supuesto después de cierto tiempo si no son capaces de ofrecer algo, están entonces en la compañía incorrecta), en ese punto señala Pina "estoy comenzando a conectar una cosa con otra, mis obras no parten de inicio a un fin, sino de un adentro hacia fuera".

Una semana antes, Pina posee más de veinte horas de acciones y situaciones ensambladas, en ese momento nadie puede ayudarla en lo que debe hacer, ella tiene que decidir. Frecuentemente, decide muy tarde, a veces cambia radicalmente toda la estructura entre el ensayo general y la función un día después, otras veces el cambio ocurre el mismo día.

Mucha gente y críticos les ha perturbado que sus obras de hecho no tienen título la noche de la premier; una de sus últimas producciones no tuvo título por cuatro años. Casi todas las piezas de Pina en esta década son *Working Progress* (trabajos en procesos).

Durante quince años Pina es sin comentarios la reina de la danza escénica en Alemania; sólo algunos críticos muy estúpidos han intentado minimizar la fuerza creativa de esta creadora del siglo, muy especialmente jóvenes críticos en los años ochenta por aquello de danza y teatro y por la pérdida del impacto en sus prejuiciosos corazones. Es indiscutible que si algo hay que reconocer en Alemania y el mundo, es la obra de Pina como la mayor exponente de la danza teatro del milenio.

Desde 1983 hasta 1991 el departamento de danza de la Folkwang fue dirigido por Pina, como un espacio para jóvenes talentos. Hoy el director es Lutz Förster quién es uno de los líderes de su agrupación durante años en el Wuppertaler Tanztheater y director durante dos años de la compañía de José Limón en New York. Como todas las universidades americanas, la Folkwang posee su compañía como un espacio para coreógrafos importantes en el mundo como: Carolyn Carlson, Lucas Hoving y los trabajos de noveles jóvenes de la Escuela como: Stefan Brickmann, Rainer Behr, Daniel Goldin y Henrietta Horn, joven que aún no ha terminado sus estudios, pero que ya ha obtenido premios en la competencia de Geselkirchen hace algunas semanas, así como en años anteriores sucedió también con Urs Dietrich y Joachim Sclömer.

Otra gran coreógrafa no conectada con la Folkwang es Sasha Waltz, quien fuera estudiante de una alumna de Mary Wigman en Karlsruhe, de allí se fue a Amsterdam y como Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann y otros coreógrafos alemanes, vivió en New York por casi dos años en la segunda mitad de los ochenta.

En 1994, ganó el Segundo Premio de Coreografía en Groningen en Holanda con su obra "Trabalenguas" veinte a ocho" lo que le ha permitido el apoyo del Instituto Goethe, para presentarla alrededor del mundo como sucediera con Susanne Linke anteriormente.

A mediados de los noventa en Alemania -según mi opinión- ha sido el período más interesante de la danza, inclusive la clásica si contamos a Williams Forsythe, director del Frankfurt Ballet. Coreógrafo clásico llamado el "Balanchine de los noventa". No es alemán, es americano, pero como otros: Hans Kresnik de Austria, Liz King, Rosamund Gilmore y Vivienne Newport de Gran Bretaña, Urs Dietrich de Suiza, Chrtistine Brunel de Francia, Kristina Horvath de Hungría, Pavel Mikulstik de Checoslovaquia, Daniel Goldin y Marilen Breuker de Argentina, queremos verlos como parte de la danza escénica alemana.

En el territorio de la danza-teatro (I)

Danzar el sentimiento

Por: Carlos Paolillo

Lunes 13 de agosto de 1990.

El Universal.

Abordar la danza-teatro como expresión estética del hombre contemporáneo occidental, que ha transitado en el medio de no pocas angustias un poco más de la mitad del siglo y espera con interrogantes y, acaso con desconuelo, la inminencia de los tiempos por venir con la próxima centuria, expresión que ha hecho del gesto y de la comunicación, a través del cuerpo humano, una función interesante donde las posibilidades de creación y también la polémica se multiplican, significa adentrarse en el terreno de las etiquetas, de los conceptos pre-establecidos y la rigidez formal.

Pero, de que hablamos en concreto, y he aquí el primer sello, el prejuicio inicial, de ¿danza teatralizada o de teatro en silencio? A penetrar en esta discusión encontrada y excitante dedicó Leonetta Bentivoglio una investigación, que en forma de monografía ha publicado la revista *Teatro in Europa* y la reprodujo *El Público* de Madrid. La misma ha sido tomada por nosotros como punto de partida, a fin de reflexionar sobre este tema que ha originado en los últimos treinta años, fundamentalmente entre los europeos, el camino de la danza como manifestación del hombre de hoy.

Lo primero será interpretar precisar los orígenes de la danza teatro, para luego aproximarlos a una definición posible de la misma. Tal vez para encontrar el lugar del nacimiento de esta forma de expresión haya que buscar en las técnicas y en los códigos de la danza contemporánea "clásica" o quizás su génesis pueda ubicarse en cierta condición intrínsecamente teatral del hombre que la ha llevado a través de toda la civilización a reinventar permanentemente el antiguo arte de presentar o también una revalorización, en un descubrir de nuevas posibilidades ilimitadas, ocultas u olvidadas, de comunicación del cuerpo en sí mismo sin necesidad del entrenamiento convencional y por tanto existentes en cualquier ser humano, no necesariamente bailarín.

El presunto decaimiento del texto, de la palabra escrita o hablada o así como el agotamiento de una técnica corporal saturada de reglas fijas, todo unido al surgimiento de la llamada cultura de masas y sus ansias totalizadoras, quizás hayan sido factores contribuyentes al nacimiento y desarrollo de un teatro y una danza menos "puros" y excluyentes y más abiertos a otras formas de decir en el mismo escenario. Así, el teatro se "contaminó" de movimiento interno, subjetivo y poderosamente expresivo, mientras que la danza hizo suya una gestualidad profunda y significativa, que quizás su naturaleza rígida le negaba, encontrando verdadera profundidad y sentido.

El gesto y el cuerpo redimidos

La danza teatro, tal como lo refiere Leonetta Bentivoglio, es un descubrimiento que lleva a través de la mirada teatral. La definición que ofrece Ugo Volli, la considera como "la composición posible de la factura entre el arte de la representación (teatro) y el arte del cuerpo (danza), que es característica exclusiva, singular y en verdad nada positiva, de nuestra cultura".

El referido proceso de conjunción de ambas disciplinas claro y existente de siempre en el arte escénico oriental inicia su concreción en Europa, aunque el fenómeno en este continente se ha observado y analizado desde una perspectiva meramente teatral. Por eso, se refiere hablar en estas latitudes de *teatro danza*, más que de *danza teatro*. ¿Sutileza o etiqueta?

En realidad, mucho más que eso: los analistas e investigadores del teatro fueron con seguridad los primeros en percatarse de las posibilidades de esta ligazón o reencuentro y de sensibilizarse ante tal posibilidad. De este modo, los festivales internacionales de teatro europeos se vieron revitalizados con proposiciones, a través de las cuales el gesto vivía a plenitud y el cuerpo recuperaba su verdad. Allí esta Grotowski, el Living Theater y los Laboratorios Teatrales, símbolo inequívoco de la vanguardia teatral de los años setenta, herederos de la tradición de Artaud y Brecht.

Al tiempo, la danza vivía con igual intensidad este proceso desde las particularidades de su naturaleza y las realidades de sus necesidades. Pina Bausch, bailarina, fue la revelación. Con ella vino la eclosión del **Tanztheater** alemán, una danza que hace evidente su esencia dramática y su vinculación directa y profunda con el terreno de las emociones. Una danza para expresar el sentimiento.

En el territorio de la danza (II) Europa, el continente signado

Por: Carlos Paolillo

Lunes 20 de agosto de 1990.

Grotowski y Bausch. Dos nombres que desde realidades distintas y a través de procesos disímiles abordaron el cuerpo y le otorgaron una dimensión dramática teatral. Dos creadores expresión de Europa, un continente adolorido, en el que la danza teatro o el teatro danza surgió con la intensidad de la vida.

Y si Grotowski es el teatro, Pina Bausch es la danza. Una danza violenta, desgarrada, que habla de Europa además de Alemania como país vibrante de vanguardias artísticas. Como gran representante del "neo expresionismo", otra etiqueta más con la que se intenta definir una concepción estética que encuentra puntos de conexión con el determinante movimiento expresionista de la primera mitad del siglo XX, se considera a esta bailarina heredera de los principios, las enseñanzas y también vivencias de Kurt Jooss y Mary Wigman, nombres fundamentales en la danza escénica de la Alemania contemporánea.

Bailarines, actores y cantantes se convirtieron en instrumentos indispensables en el mundo de la soledad e incomunicación de Pina Bausch, constante en todo su discurso dramático y dancístico. Ella es la coreógrafa de la fuerza primitiva y expresada con indetenible violencia, del imposible encuentro entre el hombre y la mujer, de seres inevitablemente desolados. La suya es una danza esencialmente humanista.

Los transgresores del *tanztheater*

Si los años sesenta trajeron consigo los inicios de una investigación lúcida y renovadora de los códigos del teatro y la danza europea la década siguiente los setenta, lanzó al mundo una generación de creadores que emergieron en nombre de la transgresión. Así junto al cine, la música y las artes plásticas, el arte de representar y el arte del cuerpo insistieron en intensificar su función llevándola a extremos de creatividad y verdad, muy especialmente en el ámbito alemán.

Es el último tiempo para la consolidación de un lenguaje que rechaza la idea, hasta ahora prevaleciente del "cuerpo ideal", rigurosamente formal, para oponerle la concepción de un movimiento libre y renovado. De este modo, nuevas o redescubiertas técnicas surgieron, no para imponer ataduras, sino para concientizar una nueva forma de utilización corporal en beneficio del espíritu.

Son los años plenos de actividad de Bausch que ofrecieron la violencia ancestral de *La Consagración de la Primavera* y la profunda desesperación de *Café Müller*, dos de sus obras esenciales. También, época de revelaciones a través de la danza de Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik y Susanne Linke, quienes con sus personales aportaciones han hecho del "neo expresionismo", una corriente filosófica y estética influyente y trascendente.

Francia: la nueva danza

Alemania representa un caso particular para la danza teatro. En ese contexto, la fuerza de sus condiciones y el rigor de sus creadores han hecho de ella una expresión con perfil propio, perfectamente diferenciable del movimiento vivido en Francia, el otro gran centro europeo de danza y cuyas influencias se han hecho sentir.

La nueva danza francesa es un producto artístico resultante de la difusión de los principios de Merce Cunningham en Europa a comienzos de los años setenta, postulados que abolieron los limitantes conceptos preexistentes del tiempo y espacio. A partir de Cunningham, el espacio escénico y la presencia del hombre en él fueron

distintos, hecho éste que se tornó determinante en la concepción y la composición de una obra coreográfica, al punto de que en este creador norteamericano se reconoce los orígenes de una nueva era: la danza postmoderna.

Desde este momento, la danza americana, sus técnicas, especialmente las derivadas de Cunningham, se expanden con rapidez. Los setenta y los ochenta constituyen décadas para una "penetración" norteamericana en la ideología de la danza europea, hasta ese momento plena de teatralidad germana. A partir de ese entonces, la comunicación de ideas y sentimientos a través del movimiento puro, aunque no vacío, logró un nuevo sentido y una expresión distinta.

Así, desde la revolución que en su momento representó la presencia de Carolyn Carlson, portadora del ideal danzario de Alvin Nikolais, los promotores del concepto renovador de "danza de autor"- Dominique Bagouet, Maguy Marin, Françoise Verret y Jean Claude Galotta -, la nueva generación de creadores cuninhanianos, hijos del contacto improvisado de Steve Paxton, hasta la danza-ritual, interior, visceral y seductora de Hideyuriki Yano, la danza europea adquiere un nuevo gusto francés.

El rescate de la cotidianidad, las formas de relación del hombre contemporáneo, cada vez más a partir de su propio individualismo, la carencia de identidad y la alienación personal, que también se tornan colectivos, temas siempre presentes en la danza alemana, son ahora abordados por la danza francesa desde otra perspectiva tal vez menos desoladora, donde la reflexión intelectual y el humor se convierten en factores esenciales.

Es esta la aparente de la danza teatro europea, manifestación que por orígenes, objetivos y búsquedas estéticas, se proclaman como "antiamericana", esencia y condición definida a través de la dignidad de los creadores alemanes y que en su expansión hayan recorrido a principios formulados por la danza americana. Una contradicción, creemos, en realidad inexistente, ya que estos principios, tal ha sido su depuración y proyección, cada vez más constituyen un patrimonio universal al servicio de la identidad de toda la danza como expresión teatral del hombre.

En el territorio de la danza (y III)

Un nuevo diálogo con la danza

Carlos Paolillo

Lunes 3 de septiembre de 1999

Considerar la danza teatro contemporánea como expresión estética intensa y visceral, significa abordar un movimiento artístico poseedor de una ubicación geográfica y cultural precisa que se extienda desde la Alemania del tanztheater hasta el mediterráneo, con las manifestaciones de la danza francesa, italiana e incluso española.

Continuando, como hasta ahora hemos hecho en esta serie de trabajos, con las reflexiones de la investigadora Leonetta Bentivoglio, publicadas en la revista **Teatro in Europa** y reproducidas por **El Público**, de Madrid, señalaremos que las mismas enfatizan en la identidad y la personalidad de la danza teatro en esa región, en contra posición con la situación de la coreografía de autor en el norte de Europa,

donde el modelo norteamericano, bien sea representado en revisiones de los principios de Martha Graham o de la danza minimal de Lucinda Child, se impone; modelos que la perspectiva antipsicologista, antipedagógica y antitecnicista de la danza teatro, considera superados ampliamente.

Aquí conviene revisar las afirmaciones del crítico alemán Norbert Servos sobre las cualidades de la danza teatro que la convierten en una expresión diferente de la danza escénica tradicional, bien sea romántica, clásica, neoclásica o moderna. Apunta Servos que "entre ellas la distancia es tan vasta como la existencia entre la representación impuesta por el poder y la asimilación individual del mundo, entre el dominio de sí y el abandono".

Se trata de una ubicación entre dos extremos: el "yo forzado" y el "yo verdadero", contradicción que ha marcado el camino no solo de la danza sino buena parte de la cultura occidental. "Así, mientras la danza teatro apunta hacia una libre expresión de la danza, la otra aprisiona el deseo de libertad en un rígido corsé de reglas. Mientras una reitera con determinación su rebelión contra las obligaciones externas, la otra se arrodilla ante el ideal frío y sonriente de las condiciones dominantes", escribe Servos. El mismo crítico concluye: en la danza teatro el cuerpo es fábrica de emociones.

La influencia en Venezuela

Alemania y el mediterráneo han sido centros desde donde la antiestética violenta y despreciada de la danza teatro se ha proyectado con mayor o menor repercusión no solo el resto de Europa sino a Latinoamérica también.

El movimiento de la danza contemporánea en Venezuela ha sido un receptor particularmente del sentimiento, esencialmente humanista, que representa la danza teatro como expresión del movimiento.

Desde orígenes distintos, aunque todos provenientes de la nueva danza europea los influjos de la danza teatro se han convertido en Venezuela en realidades concretas poseedoras de identidad y personalidad propia.

De Pina Bausch surgen casi directamente y plenos de teatralidad los conceptos de Carlos Orta, que unidos a una necesidad fundamental de investigación en lo esencial latinoamericano, constituyen los planteamientos coreográficos de este creador venezolano, discípulo y ex bailarín de Bausch, enraizado profundamente en el espíritu de la danza alemana.

Adriana Urdaneta, Jacquesw Broquet y Luz Urdaneta, provenientes de la presencia de Graham en Inglaterra a través la London School of Contemporary Dance, representan en nuestro medio una búsqueda de lo teatral a través del movimiento con perfiles propios y dentro de un concepto de espectáculo integral.

También procedente de la misma escuela inglesa, pero con evidentes referencias del neoespressionismo alemán, Julie Barnsley, ex bailarina de Reinhild Hoffmann, investiga dentro de estos códigos expresivos tras el logro de una danza que refleje fundamentalmente las vivencias y contradicciones del hombre occidental urbano.

De Cunningham y su expresionismo abstracto, deviene, en particular expresión mística, Abelardo Gameche y su danza, que se ubica en una dimensión oriental,

aunque desde la perspectiva del hombre de este hemisferio. También de Cunningham y una variada experiencia que comprende desde Bausch hasta el Butoh y las nuevas tendencias del teatro, surge la obra de Luis Viana, que crea seres apartados; solitarios, protagonistas y víctimas de su propia marginalidad.

Finalmente, de una investigación rigurosa y permanente, resultado de su irreducible inconformidad, emerge la creación de Hercilia López. Desertora de la danza clásica, deslumbrada algún día por las imágenes de Nikolais, difusora entre nosotros de los postulados de Grotowski y creadora de una galería de personajes femenino que comunican verdad, Hercilia López ha abordado la teatralidad en la danza de una manera honesta y singular.

Auge, decadencia y un nuevo rumbo

Los años setenta constituyeron la década del gran florecimiento de la danza teatro alemana. Años intensamente creativos para Pina Bausch los cuales produjeron lo más significativo de su obra. Luego los ochenta produjeron la llamada "aventura francesa" de esta manifestación, logrando desarrollar y proyectar su personalidad. También estos años trajeron la voz y el gesto de la nueva vanguardia alemana, los neoexpresionistas, herederos de la violencia y la veracidad de Bausch. Tiempo de auge para la danza-teatro.

Los noventa, y es una tendencia cada vez más evidente, será el momento para la reflexión, para la búsqueda de nuevas definiciones, ante un cierto agotamiento acusado por la danza teatro, atribuido quizás a una desmesurada creación de obra por parte de los nuevos creadores, urgidos por las exigencias del mercado del arte al cual esta expresión, antes marginal, ya arribó.

Tal vez esta saturación sea la responsable de la situación que hoy día se palpala del uso cada vez mayor de los códigos clásicos por parte de los más innovadores creadores.

Quizás se trate de un ciclo. De un retorno al punto de origen. La danza teatro en su desarrollo y expansión vive el momento de un nuevo diálogo con la danza misma

**ESTE EJEMPLAR SE TERMINO DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES DE EDITORIAL TEXTO
AV. EL CORTIJO, QUINTA MARISA, N° 4
LOS ROSALES - CARACAS - VENEZUELA
TELEFONO: 632.97.17**

Depósito Legal:
If56120007923003
ISBN:980-6388-30-5
ISBN:980-07-7226-X



**Fundación
Carlos
Eduardo
Frias**

**INSTITUTO
UNIVERSITARIO
DE DANZA**