

En busca de la identidad perdida (Apuntes para una dramaturgia de la danza en La era del cuero de Pablo Rotemberg)

SEGURA - Dulcinea / Universidad de Buenos Aires - dulceduldul@hotmail.com

Eje: Problemas Comparados de Dramaturgias / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: dramaturgia – danza - cuerpo

Resumen

La dramaturgia de la danza como especificidad concreta es un campo aún poco desarrollado como tal en las creaciones de danza que pueden verse en los escenarios de la ciudad de Buenos Aires. No quiere decir que no exista la dramaturgia en las obras sino que todavía no se ha profundizado lo suficiente como para tener una identidad propia en el ámbito local.

Tomamos como ejemplo *La edad del cuero*¹, obra de Pablo Rotemberg que explicita la participación de una dramaturga de danza, para pensar acerca de este rol y analizar qué elementos resultaron un aporte específico desde la mirada dramaturgica para la reflexión coreográfica sobre una identidad nacional.

Si, como afirma Levine, “los recuerdos forman los cimientos de nuestra identidad” (2018: 33) podemos pensar la identidad ligada a la memoria y también en vínculo estrecho con la historia, como un entramado dinámico que articula aquello que un grupo preserva de los acontecimientos, que formará parte del relato de su historia y constituirá la identidad de ese grupo.

En este análisis vamos a reflexionar acerca de la idea de identidad en la obra, en tanto la temática plantea la reconstrucción de una posible identidad nacional. Como exhibe Groppo (2002), para que puedan conservarse y transmitirse determinados acontecimientos es necesario que existan huellas concretas, marcas materiales, registros. Es en este punto donde nos preguntamos qué posibilidades tiene la danza

¹ Ficha: Coreografía e interpretación: Alejandro “Baby Cata” Desanti, Maximiliano Díaz, Carla Di Grazia, Nickytuns, Marcos Olivera, Ezequiel Posse, Facundo Posse y Carla Rímola.- Música original y diseño sonoro Axel Krygier.- Temas musicales Alberto Ginastera (entre otros).- Dramaturgista Eugenia Cadús.- Diseño y realización de videoproyecciones Lucio Bazzalo.- Diseño de iluminación Fernando Berreta.- Diseño de vestuario Endi Ruiz.- Diseño de escenografía Cecilia Zuvialde.- Coreografía y dirección Pablo Rotemberg .-

de constituirse como memoria respecto a una posible identidad y de qué manera una dramaturgia de la danza puede colaborar con ese proceso.

El cuerpo en escena presenta y representa una memoria, identidad e historia que se encuentran en permanente relación con su contexto. Cada cuerpo, más allá de lo que esté representando en su interpretación, es una marca temporal de su época. Esto se observa en el gesto, en la manera de pararse, vestir, peinar, andar, así como en los pensamientos, conocimientos, saberes, que circulan y modelan los cuerpos. Las piezas de danza presentan esos cuerpos al mismo tiempo que representan otros.

La dramaturgia de la danza

En su texto “‘No estamos listos para el dramaturgo’: Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza” (2010), el investigador André Lepecki, reflexiona acerca de la pregunta sobre qué debe saber un dramaturgo en la danza. Una de las respuestas que propone es que debe implicarse “a través de una metodología ‘inexacta pero rigurosa’ que no se base en el conocimiento y el saber sino en el fallo, el error y el errar”. A partir de un recorrido por su trayectoria profesional y apoyándose en un curso de “Dramaturgia experimental” que ofreció en la Universidad de Nueva York en 2001, Lepecki relata la experiencia que tuvo cuando encomendó a sus alumnos que formaran parte de algún proyecto artístico concreto como dramaturgos y se encontraron con la respuesta de los grupos artísticos de que no estaban listos para tener un dramaturgo en sus procesos de creación.

A medida que desmenuza en el artículo su pregunta respecto a por qué no estarían listos para la dramaturgia, explica a qué se refiere con dramaturgo, diferenciándolo de aquel que escribe obras de teatro, como algo completamente distinto. “...hablo de un colaborador que ayuda a que la obra vaya tomando forma a base de trabajar conjuntamente con el director o coreógrafo en el ‘plano de consistencia’ de la obra, así como siguiendo el desarrollo muy de cerca” (p.164).

Llegados a este punto, y tomando el primer señalamiento respecto a la dramaturgia que propone Lepecki, veamos qué sucede en la obra a analizar respecto al abordaje de la misma.

La era del cuero es una obra de danza dirigida por Pablo Rotemberg que se estrenó en la Sala Casacuberta del Teatro General San Martín sobre el final del año 2022. El elenco incluía, además del grupo de intérpretes y de la producción escenotécnica, una dramaturgista, la investigadora Eugenia Cadús. Si bien toda puesta coreográfica tiene una dramaturgia que puede estar más o menos pensada, ser evidente o poco clara, el lugar diferenciado de esta tarea no se suele explicitar en los programas, por lo que es llamativa su presencia.

En consonancia con la afirmación de Lepecki, y de acuerdo a su función particular en esta propuesta, la investigadora expresa que el rol de dramaturgista es “colaborar con el director de la obra en la búsqueda de los posibles sentidos de ésta, acompañando las investigaciones y documentación para la misma, lo que incluye la redacción del escrito que apoya a la pieza (programa de mano)” (Cadús, 2022). Según refiere, piensa en la dramaturgia desde las artes contemporáneas como un acompañamiento del proceso creativo en el que ampliar, apoyar o ayudar a conceptualizar la propuesta a partir de preguntas. De acuerdo a la autora, en esa colaboración se acercan materiales que pueden venir de referencias fílmicas, musicales, visuales, textuales, para apoyar la investigación que sustente la obra durante el proceso.

Podemos pensar que en la misma dirección que apunta el investigador, Cadús amplía el punto de vista de Lepecki, quien expresa que se identifica a la dramaturgia como mediadora en la difícil relación entre escritura y acción física, pero que en la danza se trata de una relación de tensión que no es entre escritura y acción sino que es “la tensión que se establece entre múltiples procesos de pensamiento y múltiples procesos de actualización” (p.167)

En su labor como dramaturga, Cadús colabora con el entrelazamiento de ideas para encontrar el sentido o los posibles sentidos para que empiecen a afianzarse en la obra, interrogándose sobre “cómo se hacen visibles [los sentidos] y cómo se mantienen o no”, y refiriendo que pueden no ser literales ni narrativos, pero sí conceptuales. Su tarea tiene que ver en cómo eso se va articulando a lo largo del trabajo de un modo coherente, “y si es incoherente, que sea a propósito” (2022).

En cuanto al rol de dramaturgista, la investigadora expresa que todavía se encuentra en proceso de reflexión porque es una tarea que se va aprendiendo en la práctica misma. En su caso particular, la intervención ocurre desde su lugar de investigadora de historia y teoría de la danza, que además de charlar con los intérpretes y estar muy cerca de quien dirige, puede colaborar en hilar la estructura, elaborar paratextos o acompañar en notas periodísticas.

La obra

De acuerdo al programa, la sinopsis de *La era del cuero* plantea un “mundo post apocalíptico” y la búsqueda por “rehacer algo que nunca estuvo ahí: una posible identidad, una danza nacional, una comunidad”. La interpretación está a cargo de seis bailarines de folklore y dos bailarinas de danza contemporánea que encarnan en sus cuerpos a esa nación desmembrada a través de la imagen del cuero, “signo de la corporalidad”. Un cuero que emula “aquello que queda después de partir, diseccionar, destripar y vaciar el cuerpo”, tal como expresa el programa de mano, en el que se declara que se abre

paso a “una existencia tan liminal como nuestra identidad. Una herida abierta, un entre lo vivo y lo muerto”.

La obra está articulada en distintos cuadros coreográficos que se completan con una potente escenografía audiovisual cuya técnica de mapping, diseñada por el realizador de video proyecciones Lucio Bazzalo, que ya trabajó con Rotemberg en otras propuestas, logra un buen equilibrio en la puesta, cumpliendo ese rol escenográfico.

El inicio está marcado por un despliegue audiovisual que emula un mundo en ruinas, con proyecciones en las que se ve humo en una tierra arrasada, como si se tratara del resto de un combate con fuego en el desierto. A lo largo del desarrollo, la propuesta parece realizar un sincretismo entre elementos que hacen referencia a la colonización hispánica y aquellos referenciados con los pueblos originarios, representados en las vestimentas, las alusiones verbales y al paisaje y los movimientos característicos del malambo.



La era del cuero (PH Carlos Furman)

Todos estos elementos son combinados en algunas coreografías cuyos movimientos aluden a una especie de hibridez zombi que se vincula con la imagen inicial de destrucción y tierra arrasada, en la que colaboran las visuales como apoyo de ese imaginario ya atravesado por gran filmografía alusiva a los zombis. Estas imágenes apelan a la evocación de un desierto que hace referencia a la historia nacional, como algo aprendido en los manuales escolares en los que la ‘conquista’ del desierto busca dar origen a una identidad aspiracional porteña. El director Pablo Rotemberg opina que la historia nacional es un tema recurrente en las obras de teatro y que la danza lleva ventaja en su abordaje. Su reflexión sobre el origen de la nación está planteada a partir de diferentes alusiones que van desde el nombrar a distintos personajes vinculados a la idea de patria como Sarmiento, Rosas, Moreno o Facundo Quiroga, la inclusión de textos en inglés, el Martín Fierro o la voz de ‘ordene patrón’ que expresan los intérpretes en varias oportunidades.

Cadús, que participó casi desde el principio de los ensayos, relata que parte de su rol fue sugerir referencias de imágenes o películas, en relación a la idea de patria, para luego charlar respecto a la necesidad de reafirmar la propuesta. Algo que les preocupaba era el uso que hacían del folclore, no querían que fuera tomado como apropiacionismo ni tampoco como una burla del folclore o la tradición. Si bien las imágenes de la danza suelen tener una carga simbólica que permite diversos sentidos, necesitaban afirmar bien el objetivo. En ese punto Cadús interviene como dramaturga, en un lugar de indecibilidad que, como remarca Lepecki al reformular su proposición inicial, es la tensión en el que la dramaturgia en la danza opera, entre “la casi nada contenida en un deseo (llamémosle, del autor, por ahora) y las realizaciones que están aún por venir (que podemos llamar la obra inminente)”. Y en esa intervención, puede potenciar sentidos, amplificarlos, silenciarlos, pero siempre actuando en un espacio de mediación, como “una interrogación que se resuelve momentáneamente, en una composición efímera” (Sánchez, 2010).

Si continuamos con la obra, podemos observar que está estructurada en tres actos que, si bien no avanzan en una narrativa tradicional de inicio, nudo, desenlace, llevan un orden que podría pensarse progresivo tras ese apocalipsis, aunque no necesariamente lineal, articulado, coherente, de acuerdo a la investigadora.

Era importante que no tuviera una narrativa lineal, una cuestión representacional y tampoco bajar línea, queríamos hacer hincapié en esta cuestión de una identidad nacional que siempre está en movimiento, que tiene signos que son múltiples, que va cambiando de acuerdo a los tiempos históricos, imaginar cómo sería si es que quisiéramos reconstruir algo así después de una especie de apocalipsis (Cadús, 2022)

Con estas palabras explica Cadús el trabajo en detalle acerca de lo que se puede expresar mediante los distintos signos en la escena. La investigadora y dramaturga añade que la división en actos está para homenajear los sentidos del ballet y de la ópera nacionalista reflexionando sobre qué pasaba con los *Ballets Russes* cuando vinieron a Argentina e hicieron ballets como *Estancia* y otros.

Dedicaremos un breve comentario sobre *Estancia*. En 1941 el empresario norteamericano Lincoln Kirstein le encarga al músico Ginastera la composición de un ballet acerca de la vida en el campo argentino para que lo representara el *American Ballet Caravan*. Inspirado en la vida del gaucho siguiendo el *Martín Fierro*, poema épico de José Hernández, Ginastera compuso *Estancia*, pero recién en 1952 la pieza se estrena en el Teatro Colón, con coreografía de Michel Borowski, convirtiéndose en un emblema del ballet nacionalista argentino (Cadús, 2020). Como explica Cadús en su libro *Danza y peronismo*, *Estancia* evoca un mundo pasado idílico en el que la gente del campo representa la bondad y “las raíces del auténtico ser argentino”, y la pieza constituye

un ballet que estiliza las danzas populares argentinas, hecho por un reconocido artista anti-peronista en base a un encargo del exterior, pero que persistió como el símbolo de la tradición argentina y la nación, tanto para peronistas como para anti-peronistas, para los representantes de la cultura de élite y los de las populares. (Cadús, 2020: 157)

Si bien el argumento de *Estancia* contrapone el ser del campo al hombre de ciudad, ese “gaucho idealizado de la cultura criolla pampeana que emanaba el alma nacional” (2020:161) es quien aparece solapado (y no tanto) en *La era de cuero*, en esa reconstrucción fallida de una patria de identidad única. Justamente es *Estancia* un símbolo de aquellos sentimientos contradictorios entre dos clases sociales en pugna.

El texto brindado por la dramaturga orienta la puesta coreográfica en una determinada dirección en la que las dicotomías de la danza durante el primer gobierno de Perón ya estarían dando cuenta de las tensiones de una identidad nacional.

Por otro lado, observamos que también se puede inferir su rol a partir de la estructura de la pieza, en la que se aprecia cómo la mirada dramaturgica orienta el sentido en la construcción conceptual de la identidad, lo que puede verse en la intervención respecto a la estructura narrativa en actos que homenajea al ballet nacionalista. De esta manera, su trabajo es generar una espesura consistente, tal como apunta Lepecki refiriéndose a la palabra dramaturgia, que se utiliza para “dar nombre a la consistencia, solidez y coherencia estética general de la pieza” (p. 165)

Esa coherencia toma forma en la estructura de los actos que exponemos a continuación para ver posteriormente cómo se enlaza la mirada dramaturgica con las ideas del director.

El comienzo de la obra plantea en su primer acto una “completa disgregación en la que se producen intentos de volver a cierta cuestión comunal” (Cadús, 2022). En la escena es quizás la desarticulación corporal de los intérpretes la que podría mostrar esa disgregación. Cadús explica que por eso es el acto donde están más presentes los zombis, que encarnan esa desarticulación que querían mostrar. Siguiendo a la dramaturga, el segundo acto se caracteriza por una atmósfera más densa a través de expresiones de violencia que tienen que ver con el descenso a los infiernos. En ese sentido, la dramaturga señala que la violencia puede ser simbólica a partir “de cualquier idea de construir una nación, de cualquier idea de reconstruir una identidad única”, y remarca la idea del infierno como la ira de los dioses y una cuestión más bíblica del apocalipsis.

En relación a su aporte agrega que tuvieron de referencia cuentos argentinos sobre el apocalipsis (uno de Roberto Arlt y otro de Lugones), que fueron parte de la inspiración y del proceso. En la escena se pueden percibir varios grados de violencia en los cuerpos que se sacuden, en los zapateos de malambo, los gritos, alguna corrida, los golpes que se propician entre los intérpretes, con los movimientos bien coreografiados. Esos cuerpos están todo el tiempo bajo la lupa de la dramaturgia que se enfoca en la corporalidad señalando el cuero de un cuerpo descarnado del que quedan las pieles. Cadús indica que pensar en el carnear está vinculado con imágenes que tenían de relatos como Matadero.

Para el tercer acto refiere que desde lo corporal aparecen intentos de comunión, de formar algo que finalmente fracasa, que está relacionado con el unísono grupal final de la coreografía que realiza el elenco, que en la dramaturgia tiene que ver con pasar de lo nacional a lo nacionalista, “a una cuestión fachistoide podríamos decir, que de todos modos se termina disolviendo, vuelven a estar disgregados, vuelven a este no lugar donde están esos seres habitando la escena”, según sus palabras.

Los aportes de la dramaturgia de la danza en la construcción de la identidad

Retomamos la pregunta respecto a la identidad de la patria, que se ve atravesada por la imposibilidad de su realización y la sombra de su disolución. En función de lo expresado, observamos que es en ese sentido que aparecen los zombis como una manera de hablar del apocalipsis que tanto Cadús como Rotemberg relacionan con la dificultad de constituirse como una nación con una identidad integrada y el director vincula con la transformación de aquello que parece inmutable y que metafórica coreográficamente a través del malambo. Rotemberg (2022) señala esta danza como un símbolo inestable para metafórico el fin de la Argentina que, de acuerdo al coreógrafo, no va a terminar, se va a transformar: “nuestro país se está disolviendo y por eso me gusta abordarlo desde el malambo, que sigue

siendo una expresión que parece que no tiene duda, eterna, como un símbolo de la argentinidad, de la patria, de la nación, inmutable, que no se va a deformar nunca”, puntualiza.

Aquí aparece el cruce con esa tradición de los zombis que viene de Haití, vinculada al culto vudú y relacionada por varios investigadores del tema con la situación de esclavitud, ya que se trata de un muerto que es resucitado para ser convertido en esclavo. De esta tradición Rotemberg destaca el término *undead*, explicando que no es que vamos a desaparecer como pueblo, nación o país, sino que se estaría en una especie de “estado *undead*, que no está muerto ni vivo, está en estado de mutación”, como podría pensarse el estado de esclavitud.

Es cierto, como señala el coreógrafo, que en la obra hay varias capas y texturas que pueden despertar diferentes asociaciones libres. “una imagen vale más que mil palabras o un movimiento vale más que mil palabras, lo que hacen en escena kinéticamente y coreográficamente, también habla de nosotres”, remarca Rotemberg.

Para trabajar en la composición sobre Ginastera como sobre el cuadro final Estancia, Cadús compartió su trabajo de investigación, mostró fotografías, y el elenco leyó el capítulo de su tesis para contextualizar un poco cómo fue la historia, cómo se hizo Estancia, y reflexionar respecto de la identidad nacional, las danzas nacionales, las danzas folclóricas.

Ahora, ¿cómo se expresa la dramaturgia coreográficamente? Una posibilidad es a través de los zapateos que realizan los bailarines de malambo que pueden emular batallas, un tropel de caballos, o afirmaciones sobre la tierra robada. “Siempre me fascinó la kinesis del malambo, me parece increíble” expresa Rotemberg (2022), quien pensó realizar la obra sólo con malambistas y con música de Ginastera, haciendo un cruce entre cierta idea de lo popular y de la música académica un tanto elitista, si bien luego incorpora la composición musical de Axel Krygier, pensando que la textura de la música de Ginastera podría resultar monótona para el espectador. Este cruce musical también lo hace en la danza al plantearse trabajar con bailarines de folclore y bailarinas de contemporáneo, mezclando danzas del pueblo con técnicas más estilizadas. Podemos pensar que es parte de una dramaturgia que busca tensionar la alta cultura y la cultura popular en esa búsqueda por la construcción de una identidad nacional.

Otra expresión de la dramaturgia que desarrolla la obra está en el vestuario. Allí se ve, en la textura de algunos trajes el dibujo de la estructura ósea como si los cuerpos estuvieran ‘descarnados’. También la paleta de colores que usan, cuyos tonos rondan el rojo y el púrpura, lo que también puede traer la asociación de la divisa punzó que caracterizó a los federales, parte de esas luchas por construir una determinada identidad nacional.

En la escena nada es inocente y los colores, la disposición de los objetos o las sugerencias lumínicas aportan de la misma manera que la coreografía y el gesto de los intérpretes, si bien, las expresiones más simbólicas se prestan a interpretaciones que dependen del análisis del observador. Así, las cintas blancas similares a vendas que viste una de las intérpretes junto a un artilugio en el cuello podría sugerir una mujer herida pero con características cyborg, o una especie de encarnación futurista de la luz mala. Sin embargo, esta figura que ejecuta un solo con movimientos de wushu, un arte marcial chino, simboliza lo viene en el futuro porque para el director, después de la caída de Occidente, llega China. Señalaremos que esa apreciación detallada quizás no está tan a la vista como podrían resultar otras asociaciones, y esa es también una decisión de la dramaturgia tal como se observa en la siguiente afirmación:

Para mí la danza en eso es como la música, no me estoy preguntando qué quiere decir con esto o con lo otro, no la pienso conceptualmente, qué significa, la pienso como una cuestión formal. Para mí es la gran virtud de la danza, que también hace que la dramaturgia pueda ser confusa o más compleja. Por eso siempre trato de pensar, al igual que con la música, en un nivel de abstracción que se puede interpretar lo que uno quiere (Rotemberg, 2022).

El tejido invisible de la dramaturgia en la danza entrelaza los hilos de la dirección y del equipo para dar forma a esa tensión entre lo no hecho aún y las múltiples posibilidades de ser.

En *La Era del cuero*, el malambo y la danza contemporánea, la música académica y la popular, los colores del vestuario y las proyecciones, conforman una totalidad que se fuga del sentido unívoco en su intento por reflexionar respecto de una identidad nacional desde la danza.

Entre esos signos que dan cuenta del carácter de obra nacional (o sobre “los padres de la patria”, en palabras de Rotemberg), y lo conflictiva que resulta la construcción de una identidad nacional, se observan las imágenes fabriles militares de las proyecciones, con una marcada estética soviética acentuada por el color rojo (símbolo de sangre, fuego y pasión), así como las patas del teatro por donde salen y entran los intérpretes, que están cubiertas con tiras de plástico tipo frigorífico en lo que podría constituir una posible alusión metafórica de la nación como matadero, o como están presentes las sugerencias de combate mediante proyecciones de humo y fuego.

En ese estado de tránsito en el que no se está ni muerto ni vivo, unos zombis malambistas bailan un carnavalito, como parte de una patria que no termina de construirse. La dramaturgia organiza y orienta, haciendo sonar sus tonos en el conjunto para que llegue al oído del público un sonido que amplificará sus sentidos en una dirección multiplicada.

Bibliografía

- Cadús, Eugenia. *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de élite y culturas populares*. Buenos Aires: Biblos, 2020.
- _____ Entrevista personal realizada por la autora, 2022.
- Franko, Mark. *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.
- Grosso, B. “Las políticas de la memoria”. *Revista Sociohistórica*, N° 11-12, 187-198, 2002.
- Lepecki, André. “No estamos listos para el dramaturgo: Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza” en *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, (Manuel Bellisco y María José Cifuentes, coord. y edit.). Murcia: Centro Párraga. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, 2010. <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>
- Levine, Peter. *Trauma y memoria. Cerebro y cuerpo en busca del pasado vivo*. Barcelona: Eleftheria, 2018.
- Sánchez, José A. “Dramaturgia en el campo expandido” en *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, (Manuel Bellisco y María José Cifuentes, coord. y edit.). Murcia: Centro Párraga. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, 2010. <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>
- Todorov, Tzvetan. “Los usos de la memoria de la memoria” Santiago de Chile: Colección signos de la memoria. Serie ideas, 2013.

Fuentes

- Rotemberg, Pablo. Entrevista personal realizada por la autora, 2022.