

# ¿Compoturgia o Dramatición?

SARIO, Agustina / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-E-UBA)- agustinasario@yahoo.com.ar

---

Eje: Artes Performativas - Tipo de trabajo: ponencia

---

» *Palabras claves: danza contemporánea, performance, dramaturgia, composición, procesos de creación, estrategias compositivas*

## » **Resumen**

Tomando como punto de partida la noción de composición en danza de Laurence Louppe (Louppe, 2004) y su recorrido por la evolución de las estrategias compositivas durante el siglo XX (descentramiento de estrategias voluntaristas y pasaje a estrategias que generen apertura en términos compositivos), este artículo busca visibilizar las conexiones entre el campo de la dramaturgia y los procesos de creación en danza, presentes en el texto de Louppe, para profundizar su análisis.

Por otro lado, siguiendo a José A. Sánchez, los vínculos entre estudios antropológicos y teatro también permiten recorrer el siglo XX y llegar al paradigma performático y su diálogo específico con el campo dramático (Sánchez, 2020).

Este recorrido se propone poner bajo la lupa el “trabajo de la danza” y la aparición del dramaturgo o función dramática para abordar este vínculo como dimensión dramática específica en el campo de la danza contemporánea que propongo llamar *compoturgia* o *dramatición*.

## » **Presentación**

La intencionalidad de este relato es revisar los conceptos de dramaturgia y composición en el campo de la danza contemporánea. El interés es indagar estos conceptos y sus resonancias en el campo de la producción en danza contemporánea en la actualidad.

### *1. Introducción*

¿Estamos en un momento en que las categorías o funciones descriptas ya no adhieren a nuestras prácticas? ¿De qué manera la danza contemporánea actual dialoga con los conceptos de composición y dramaturgia? ¿Es necesario esclarecer este diálogo? ¿Es la dramaturgia, de alguna manera, sinónimo de lo que Laurence Louppe describe en *Poética de la Danza Contemporánea* como composición?

Al analizar, desde un movimiento constante e inagotable entre práctica y teoría, el recorrido que, en 1997, realiza Laurence Louppe en su ensayo, emergen preguntas y movimientos por el juego y las resonancias que sus palabras provocan en las prácticas de danza contemporánea actuales.

Lejos de atravesar el capítulo “La composición” con una recepción pasiva, contemplando el pasado y realizando articulaciones teóricas, Louppe recorre, o mejor dicho, se asoma a los *ateliers* de diversos creadores, principalmente del siglo XX, insuflando cuerpo y vida a cuestionamientos vitales extirpados de estos “*ateliers*” donde surgieron diversos trabajos. Reconozco en las palabras de Louppe el impulso creador, el impulso impostergable del coreógrafo, que genera una necesidad de “decir”, mover y poner o no “una cosa al lado de otra”, lo que es parte del “trabajo de la danza” e implica tomar ciertas decisiones y desechar otras.

La mirada de Louppe refuerza el entendimiento de la composición en danza como un lugar dinámico, no como el efecto de una construcción estanca y cerrada, sino como un acto compositivo ligado a la expansión de los límites y la búsqueda de vértigo, entendido como uno de los fundamentos de la danza contemporánea.

Así, en estos espacios de trabajo, se despliega una dinámica única, con ritmos, flujos de encuentro-desencuentro, donde bailarín y coreógrafo se afectan mutuamente y modelan una materia con una lógica propia. El material mismo, las texturas y los estados de cuerpo del bailarín toman sentido coreográfico. Esta comunicación cuerpo a cuerpo es un encuentro temporo-espacial donde se mueven lo que Louppe define como “estesias”, entendidas como las formas de afectación sensible que están más allá de cualquier conceptualización constructiva. Esta afectación estésica, cuerpo a cuerpo, también será una experiencia compartida por el espectador, con un diálogo intensificado entre ambos.

Este trabajo de desciframiento “estésico” que se realiza en el *atelier* de creación de una obra es en sí mismo un momento de composición. Es un desciframiento perceptivo de lo que circula en la experiencia de encuentro en el tiempo y el espacio entre el bailarín y el coreógrafo, donde se genera un engranaje específico: el bailarín con su presencia y su materia sensible que coinciden con la materia misma de la danza y el coreógrafo en resonancia y profunda afectación organizando las tensiones que se despliegan. Es en base a este punto que emerge la pregunta acerca de la especificidad del aporte dramático dentro de esta lógica de trabajo.

En este recorrido, pretendo compartir algunas preguntas y reflexiones que me atraviesan, como intérprete, coreógrafa, coordinadora de “*ateliers* de creación” en el campo de la danza<sup>1</sup>, al confrontarme con el texto de Louppe. Estas inquietudes se dan en relación al vínculo que crean las prácticas compositivas y dramáticas en un proceso de creación de obra de danza contemporánea como así también en el trabajo de la performance.

## 2. Desarrollo

Laurence Louppe describe la poética en danza contemporánea como los resortes que favorecen la reacción emotiva a un sistema de significación o de expresión. También define la función poética

---

<sup>1</sup> Desde 1997 coordino junto a Matthieu Perpoint, Clínicas de Creación desde la estrategia del “Ensayo Creativo”, abordando el formato del solo desde la danza contemporánea y la performance.

como aquella que conlleva la doble intervención de un punto de vista artístico del lado del creador en interlocución con el receptor, a quien intenta conmover en su sensibilidad.

La danza, a diferencia de otras artes, no tiene instrumento de sustitución de su propia presencia, por lo que Louppe la concibe como la *poesía del cuerpo* que genera un diálogo cuerpo a cuerpo. Al referirse al sentido que toma lo coreográfico, Louppe se va a centrar en el material que se desarrolla durante los procesos de creación y en los estados de los cuerpos que los instrumentan alejándose así de la narratividad, de las imágenes y de los engranajes ideológicos para centrarse en el cuerpo mismo:

La idea misma de una “poética” invita por otra parte a centrarse en los recursos propios de los que se ha dotado la práctica. Es la danza, por lo tanto, la que dictará sus orientaciones mediante un trabajo constantemente reconducido. A menudo hablaremos del “trabajo de la danza”, tomando aquí la palabra trabajo en su sentido original, no de dolor, [...], la fuerza del cuerpo para producir, desde su propia materia, sus fuentes de energía propia (Loupe, 2004:33)

De esta manera, se establece la “poética” del lado de la *poiética*, ligada al hacer, con vitalidad y no ligada a reglas, recomendaciones o preceptos como sería desde una visión Aristotélica. La poética intenta delimitar así el conjunto de conductas creativas que dan origen y sentido a una obra. Nos muestra el camino que sigue el artista para llegar al umbral donde el hecho artístico se ofrece a la percepción.

Laurence Louppe ubica la poética en la negociación de estados de cuerpo, entre el cuerpo que crea y el que acoge la creación. Allí se abre una posibilidad de sentido que se diferencia de la narratividad.

Louppe va a elaborar su pensamiento centrándose en el bailarín, quien tiene como soporte su propio cuerpo y el movimiento: esa es su materia para edificar un universo significativo y un imaginario legible. Así la danza contemporánea vuelve al recurso propio y se sale de cualquier herencia o tradición. Se genera una necesidad de vacío para reinventar el cuerpo desde el despojamiento. La historia de la danza contemporánea es la historia del siglo XX con constantes prácticas de despojamiento para reinventar el cuerpo. El cuerpo tendrá un lenguaje propio y la danza aparecerá como palabra encarnada e impresa en el gesto.

Louppe ubica al cuerpo en las raíces del proyecto contemporáneo, que implica el descubrimiento de un cuerpo que esconde un modo singular de simbolización ajeno a todo esquema construido. En la invención de la danza contemporánea, ubica a un sujeto que da nacimiento a una materia, justificando, él mismo, su génesis y comprometiéndose como productor y lector de esta “*poética*”.

Así, las manifestaciones y las prácticas de danza enraizadas en el sentir, el hacer, la percepción y la ejecución son fuente inagotable e imprescindible para generar pensamiento. Siguiendo a Susan Leigh Foster (1996), Louppe concluye que cualquier análisis que se haga de la danza contemporánea tendrá como fuente la práctica y la movilidad, el desplazamiento entre discurso y práctica, observando no sólo el producto acabado sino la producción-proceso de creación.

De esta manera, con el legado moderno de prácticas y filosofías corporales, el bailarín en el trabajo de la danza contemporánea no inventa cuerpos, sino que “afina” su cuerpo, por medio de estos aportes, para transformarse en un proyecto lúcido, singular y habilitar, a partir de ahí, una poética propia que genera texturas a través del cuerpo y el movimiento. Estas texturas muchas veces subyacen al acto coreográfico, sosteniendo el sentido implícitamente: así los meses de ensayos y búsquedas, generalmente ligadas a los procesos, generan un entramado invisible que sostiene las creaciones escénicas.

El cuerpo de la danza contemporánea al que remite el texto de Louppe no tiene relación con dualismos como “naturaleza-cultura”, sino que es un cuerpo que deviene cuerpo, que no está predeterminado y que contiene una multitud de posibilidades y tonalidades poéticas.

En el entendimiento del cuerpo y el movimiento Louppe resalta el gran aporte de Rudolf Laban (1991) con su búsqueda visionaria del sentido del movimiento, los factores labanianos de análisis y la transformación de su punto de interés hacia final de su vida. Laban se había apartado por completo de la danza, es decir, ya no se interesaba por lo que hace un bailarín, o quien se mueva; su foco de interés se había desplazado hacia lo que hay en el movimiento, antes de la manifestación del movimiento y en las fases transitorias entre movimientos del bailarín. Laban señaló que existen valores contenidos en el movimiento que despiertan en el espectador adhesión o rechazo. Con esta información, se posibilita del lado del espectador, en su proceso de recepción, la aparición de un trabajo crítico por medio de una respuesta corporal lúcida y activa. De esta forma, señala Laban, se produce un despertar posible en la conciencia del espectador.

Este punto no es menor para el análisis de la dramaturgia en el campo del trabajo de creación, ya que señala el valor de una invisibilidad que circula entre bailarín y espectador, en el análisis de Laban, con la posibilidad de generar empatía. Algo se mueve antes de que el movimiento se manifieste o entre movimientos, remitiendo a las formas de afectación sensible, cuerpo a cuerpo, que Louppe describe como estesias.

Es a través de la composición que Louppe nos habla del rol del coreógrafo citando a Jackie Taffanel: “La mirada del coreógrafo se ejerce según una multitud de modalidades que se superponen y se alternan en función del momento del proceso de creación, es una impresión de multiplicidad” (1994) Asimismo recalca, siguiendo a Elie Faure (1994), que la composición en danza contemporánea se efectúa a partir del surgimiento de las dinámicas en la materia y no a partir de un molde predeterminado del exterior. El coreógrafo contemporáneo “compone”, agita, revuelve las cosas y los cuerpos para descubrir una visibilidad desconocida.

Esta línea de trabajo se aleja del formalismo o cualquier autoridad exterior a la experiencia misma para explorar un estado o un gesto, sus cualidades y sus elementos sensibles. Incluso aunque la exploración pueda llevar a construcciones narrativas o dramatizadas. Por ejemplo, Kandinsky (1954) señala la “necesidad interior” como vía de acceso a la composición, lo que está en la misma dirección que toda

la corriente wigmaniana. El trabajo surgirá de las tensiones propias de la materia, inherentes a la constitución del movimiento y a la experiencia emocional del creador.

Louppe señala que solía denominarse *dramatic* a las composiciones “abstractas de Humphrey a Cunningham. Es precisamente su ausencia de relato, de mimetismo y de discurso, lo que se relaciona con las raíces de *drama* puro, que ya ni siquiera tiene necesidad de contenidos para crear el marco de su actualización.” (Louppe, 2004:237).

En esta filosofía de la composición se inscribe Nikolais, heredero a través de Hanya Holm, Wigman, Dalcroze y Laban, que propone las claves de una estética de la composición basada, sobre todo, en los datos internos de la materia coreográfica, lo que él denomina “abstracción”, es decir, una manipulación extremadamente concreta del material por sí mismo y no al servicio de un relato o una experiencia subjetiva. La composición se plantea como la acción de hacer existir una materia inexistente, materia que se compone a través del cuerpo del bailarín. Nikolais es quien plantea que el bailarín estructura una globalidad de organicidad, legible y pertinente.

Es importante señalar a esta altura los primeros vínculos detallados por Louppe entre lo dramático y lo compositivo caracterizados por su cercanía a la materia misma y su propia dinámica y no a lo narrativo o al relato. Es decir, me resulta importante señalar la particularidad del *drama* en el acto compositivo, el drama como la propia tensión de las texturas del cuerpo.

Es en esta línea que aparecen investigaciones que, por su esencia, cuestionan el lugar del coreógrafo, por ejemplo, aquellas de Steve Paxton. Según Cynthia Novack (1990:54), para Paxton la composición no debería ser creada por el coreógrafo, sino nacer entre los bailarines. Así, entra en escena junto a la composición el trabajo de la improvisación en danza, dos elementos indispensables en la danza contemporánea.

La improvisación en el campo de la danza contemporánea toma características propias distintas a lo que ha significado en otras épocas y otras disciplinas. Por ejemplo en el free-jazz, siguiendo el análisis de Louppe, la improvisación se vincula con una combinación inmediata de un léxico codificado-conocido, mientras que para la danza contemporánea permite la “producción” de una materia desconocida. Ya en la escuela alemana, Dalcroze y Laban impulsaban la improvisación como fundamentos de un arte sin fondo referencial.

A esta altura se esclarece que la composición como acto solitario—como sucede en la música, por ejemplo— es prácticamente imposible para la danza, ya que trabaja las redes relacionales de los cuerpos e imaginarios entre sí. Se trata de la materia del ser, el ser-en-movimiento, donde la afectación del creador por el movimiento es central para el proceso. René Thom (1990) nos habla de una *demiurgia* en la danza al hacer referencia a que el coreógrafo debe encontrar todo en sí mismo y en la relación que establece con el otro. Señala que es en ese encuentro en donde se da el “milagro” de la creación coreográfica, tirando de los hilos de lo invisible, dándole cuerpo a lo que no existe, haciendo existir lo invisible.

Vemos ya a esta altura la dinámica específica que se da en un proceso de creación en danza, donde el espacio intermedio es vital para la circulación de materialidades. El coreógrafo y el bailarín comparten un tiempo espacio y entretejen una dinámica de intercambios y afectaciones que guían sensiblemente a cada uno.

Loupe, analizando la historia de la composición en danza contemporánea, describe la necesidad compositiva de ir a buscar en otros lugares estructuras capaces de proporcionar aperturas en la composición coreográfica, lo que señala como un rasgo importante de la danza estadounidense. En Merce Cunningham, trabajos ligados al *all-over* o el azar, espacio descentrado o los procesos aleatorios post-duchampianos o cagianos permitirán eliminar estereotipos asociativos y establecer métodos de trabajo que propicien el surgimiento de lo indeterminado. También, la Judson Church lleva al extremo el cuestionamiento de las combinaciones voluntaristas, realizando una búsqueda activa de otros recursos para elaborar una obra, alterando el acto compositivo. Así, otras estrategias, como *tasks*, *cut-up*, *collage* aparecen frente a la hegemonía voluntaria, con sede en el yo del creador, para definir las articulaciones en la construcción de una obra. Esto permite, según señala Loupe, métodos de trabajo compositivo que promueven caminos hacia lo infinito.

Gran inspiración en esta línea, que huye de las composiciones voluntaristas y de la combinación como estrategia de creación, es el aporte del músico Robert Dunn, invitado por Cage al estudio de Cunningham. A partir de este encuentro, algunas estrategias, como el uso de “una sola cosa” o seguir “las fases de la luna”, promueven otro tipo de búsquedas. En esta línea inscribimos las performances de Simone Forti con sus “*one thing dances*”, con un acto despojado, neutro y sencillo que promueve otro tipo de recepción en el espectador, alejada de la evaluación y con un interés casi hipnótico que se desprende del gesto mismo. También por el lado de la Judson Church, Anna Halprin y la investigación en “*tasks*” o tareas, permiten composiciones que se alejan de lo subjetivo como motor de creación. Esta corriente continúa desarrollándose en EEUU donde, en los años setenta, aparecen propuestas minimalistas con coreógrafas como Lucinda Childs o Trisha Brown, permitiendo experimentar con otros parámetros, como por ejemplo el sentido de circulación o la acumulación, para alejarse de la composición con raíces subjetivas, decisiones voluntarias y una línea dramática guiada por la idea de un conflicto central como estructurante.

Loupe concibe la composición, del término *componere*, como la acción de poner una cosa junto a otra. Esta tarea en la danza está cerca de una visión arquitectónica, espacial y vinculada al ámbito del arte. Al definir la composición en sus Cursos de la Bauhaus, Kandinsky (1987) explica que “una obra no es más que una organización de tensiones”. Así la composición en danza se elabora, a través de lo que Deleuze denomina, a propósito de la línea de Bacon, la *lógica patética*: una combinación sensorial y emocional de una zona por otra (1983:54-55).

Dicho todo esto y para acercarnos al vínculo con la dramaturgia, Nathalie Schulman (1994) señala que lo que algunos llaman dramaturgia es la distribución que hace el coreógrafo de los estados o las líneas

de fuerza, la organización de los encuentros, entre quienes trabajan en la gestualidad, que generan datos corporales homogéneos o heterogéneos.

Al inicio de una creación, Susan Buirge (1998) destaca la presencia de un “vago deseo” del coreógrafo que será transubjetivado en el trabajo de grupo. De este modo, Jacky Taffanel (1994) lo describe como las reacciones de cuerpo a cuerpo, de conciencia a conciencia.

Así Louppe nos dice:

El trabajo coreográfico hace pasar enseguida al autor del estadio “primario” al estadio “secundario” de reparto, donde el otro entra en juego, como socio del acto creativo, no solo como confidente o interlocutor. Es una situación muy particular de este arte, muy dura, donde, por una o por otra parte, se corre el riesgo de sentirse desposeído: de su proyecto de crear y de ser, es decir, en el fondo, desposeído de su deseo (aún mucho más que del objeto de su deseo) (2004:224).

En el trabajo del coreógrafo, aparece la necesidad de ser afectado por el movimiento del bailarín para lograr una implicación personal de su propio cuerpo en el trabajo, una distorsión de la textura subjetiva. Lo que más arriba llamamos *desciframiento estésico* hace referencia a este punto, sus sensaciones se vuelven material perceptivo para que funcionen como guía en la toma de decisiones compositivas.

Una vez planteada esta dinámica sensible de afectación cuerpo a cuerpo entre coreógrafo y bailarín, que habilita el trabajo específico que se realiza en un proceso de creación de danza, Louppe señala en relación al rol de dramaturgo que es en Alemania, como tradición procedente del teatro moderno, donde aparece la figura del “dramaturgo” como responsable de proporcionar al coreógrafo una paleta de referencias tomadas de distintos corpus de saberes, que pueden servir, según su momento de intervención, como “resortes de inspiración o de justificación ideológica o incluso de reactivación estética, en ciertas etapas de creación” (Louppe, 2004:230).

También señala que en otros países europeos, como Francia, “en la mayoría de los casos, el coreógrafo es su propio dramaturgo” (Íbid) y remarca, aparte de las razones económicas, la convicción preexistente de “que la danza no debe tematizarse a partir de saberes preexistentes, sino integrar estos a medida que la dinámica creativa aparece...” (Louppe, 2004:231).

Es a partir de este recorrido que podemos plantear el acto coreográfico como un acto de resonancias múltiples donde la encarnación de sentidos, que se gestan durante el proceso mismo, habilitan el lugar de un “espectador interno” que va detectando las vías dramáticas posibles, inherentes y específicas de cada proceso en particular. Llegamos a este punto intentando dar cuenta de la dinámica particular de los procesos de creación en el campo de la danza contemporánea, el acto compositivo, sus engranajes y materialidades específicas y los vínculos señalados por Louppe con la dramaturgia en el trabajo de la danza.

Para continuar, me gustaría introducir el capítulo “Dramaturgia en el campo expandido” (Sánchez, 2010) con el objeto de llegar a plantear el rol de la dramaturgia en relación al giro performático. Sánchez también ubica a la dramaturgia en un lugar intermedio, pero en este caso lo referencia a tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama. El teatro como lugar del espectáculo y encuentro social, la actuación como *performance* o lugar de los actores y el drama como la acción o espacio formal de construcción, que no necesariamente lleva a la construcción de un texto. Sánchez señala:

Y podríamos entonces descubrir cómo en distintas épocas y en diferentes contextos, desde cada uno de esos lugares se ha sometido a crítica y transformación a los otros. Podríamos entender también que la dramaturgia ocupa un lugar entre esos tres factores, o mas bien ningún lugar. Es un espacio de mediación.

Queda así presentada la dramaturgia como una interrogación entre lo teatral, la actuación y el drama. Esta interrogación se resuelve momentáneamente con una composición efímera que no se puede fijar en un texto, lo que lleva a Sánchez a plantear que “la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica”(Sánchez, 2010:20).

Sánchez se apoya en Erving Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Goffman,1959) donde se analiza el comportamiento social de individuos entendido como “actuación (*performance*)”. Goffman describe a la actuación como “la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (Sánchez, 2010:21).

Sánchez señala que al mismo tiempo que la antropología descubre la dimensión dramática de la vida social, numerosos creadores se lanzaron a prácticas escénicas no dramáticas –como *happenings*, teatro de situaciones, vivencias, artes del cuerpo– guiados por la constatación de que todos somos actores y por la utopía de que todos podemos dejar de representar nuestro papel de artistas.

Así Sánchez destaca la paradoja entre fijación y fluidez presente en la experiencia estética y social contemporánea recorriéndola desde el plano arquitectónico y antropológico. Plantea que el teatro, como institución actual, fija límites espacio-temporales y asume una convención social estática contraria a la fluidez de los intercambios actuales (Toyo Ito, 2000). Ito reflexiona sobre la ciudad como fenómeno y los cambios en las relaciones virtuales que invitan a repensar la fijación ligada a la casa como lugar de residencia familiar. Este recorrido a través de

la desintegración de la casa familiar, la multiplicación de los modelos de familia y de casa, las complejas relaciones entre lo público y lo privado que las comunicaciones virtuales (...) producen, nos llevan a considerar nuevas posibilidades del dramaturgias. Si la casa burguesa engendró el drama burgués, ¿qué dramaturgias genera la ciudad fenómeno y la casa abierta o expandida? (Sánchez, 2010:23).

En esta misma línea, desde la antropología, Victor Turner convirtió a la “actuación cultural” (ritual, teatro, danza, televisión, etc) en lugar cerrado privilegiado para estudiar los cambios sociales y visibilizar la relación entre estructura y transformación, presente en cualquier organización social humana. Para esto señala el cambio de énfasis teórico:

de la estructura al proceso, de la competencia a la actuación, de la lógica de sistemas culturales y sociales a la dialéctica de procesos socioculturales. Tenemos que pensar en cambiar campos sociosimbólicos más que estructuras estables (Turner, 1987:21).

De este modo, Sánchez encuentra en lo liminal las claves rizomáticas características del paradigma performático y su distancia con el paradigma teatral. Describe a la teatralidad del lado de la observación, representación, construcción con una movilidad donde el cambio existe como esencia dramática dentro de los límites de la teatralidad.

Del lado de la performatividad ubica la acción, el dinamismo, la huida de la representación, de esta manera, el cambio aparece como necesidad para seguir socialmente vivos, sin bordes que limiten la movilidad y en una negociación constante con el contexto.

Este giro performativo no solo tiene que ver con la definición de la performatividad sino con la tensión y el diálogo constantes con la teatralidad.

Sánchez destaca la importancia, en los últimos años, de la reflexión sobre performatividad lingüística y plantea que el cuerpo contemporáneo es un cuerpo lingüístico. El lenguaje incorporado implica necesariamente colectividad y conectividad, lo que remite a una conciencia de cuerpo ampliada y desapegada, en contraste con el cuerpo ligado a la imagen o a la sensación hasta el momento predominante en la escena.

Sánchez señala en este contexto, desde los años setenta, la aparición de prácticas de oralidad en la escena contemporánea y en la danza especialmente. Así el tratamiento de la voz, su materialidad, su preexistencia a las palabras son eje de diferentes investigaciones coreográficas, como por ejemplo las de Ivana Muller, estando del lado de la fluidez donde el movimiento fluye desde los movimientos en voces e imaginarios más que en los cuerpos físicos de los performers.

De esta manera, Sánchez atraviesa una primera aproximación a la dramaturgia ligando cuerpo y escritura para preguntarse

¿cómo pensar la coreografía desde la oralidad y no desde la escritura o desde el código escrito? ¿Cómo es entonces la dramaturgia de la danza ya no condicionada inmediatamente por la imagen del cuerpo, por el tiempo de la música, ni por el código escrito, sino exclusivamente por un cuerpo lingüístico que es también voz lingüística (colectiva-conectiva) y que tiene la capacidad de desapegarse de sí mismo tanto como de su propia voz? (Sánchez, 2010:32).

Sánchez destaca la relación entre relato y acuerdo como una manera de seguir contando historias, y ubica la actividad dramática entre la tensión entre ambas esferas: acción-relato/situación-acuerdo también se pregunta acerca de las dinámicas de la dramaturgia no en el espacio de la ficción cerrada, sino en el espacio de lo social o “campo expandido”.

Con este recorrido por Louppe y Sánchez, podemos observar la evolución de creaciones que transitan desde un paradigma teatral a uno performático como clave para pensar las creaciones en danza contemporánea y su especificidad en términos dramáticos.

La dramaturgia en danza contemporánea, desde un paradigma escénico o performático, será una dramaturgia desencadenada en un “aquí y ahora” del cuerpo en el proceso de creación. Este trabajo, desde la materialidad que emerge del cuerpo del performer o bailarín, está anclado y atravesado en una situación político-temporo-espacial donde la creación sucede y se mantienen diálogos, más o menos visibles en los trabajos, pero siempre continentales y fundantes.

Habiendo recorrido estos autores, y considerado los cambios de paradigmas (teatral-performático) y los aportes a diversas concepciones de cuerpo (cuerpo a devenir-cuerpo lingüístico), podemos afirmar que las particularidades del proceso creativo y la necesidad de comprender el cuerpo desplegado en cada proceso como eje de las creaciones dan a la dramaturgia en danza una modalidad propia. Aparece así la necesidad de nombrar la dimensión dramática propia del proceso compositivo.

Es dentro de esta dimensión que la función dramática despliega particularidades como ser el hecho de no estar necesariamente asumida por una única persona, por ejemplo: el dramaturgo. La dramaturgia en el campo de la danza es una función fluida y dinámica que la pueden encarnar diferentes actores que participen del proceso de creación: bailarines, coreógrafo, vestuarista, iluminador, asistente, etc.. Es decir, asumen esta función cuando a lo largo del proceso de creación estimulan los resortes compositivos y las posibles circulaciones de materialidades y entendimiento de los cuerpos, promoviendo visibilidades que emergen de la materia misma. Así, las interlocuciones, cuestionamientos, aportes de referencias, asociaciones, puestas en acto que van asumiendo quienes participan del proceso de creación, permiten ir avanzando en el entendimiento de la materia, favorecen las condiciones para que la materia misma emerja y habilitan al coreógrafo una fluidez de intercambios e interlocuciones facilitadoras a la hora de la toma de decisiones.

Otra particularidad de la función dramática en el trabajo de la danza es que está atravesada por las texturas que despliegan los cuerpos y por los vínculos profundos con las motivaciones hacia el movimiento, pudiendo este materializarse en gestos, movimientos, palabras, oralidades, acciones o cualquier otra invención nacida de un cuerpo en sintonía y a disposición de los resortes que estimulan la búsqueda. Para trabajar la dramaturgia en danza es vital dar espacio y cuerpo a la escucha sinestésica como fuente de entendimiento de materialidades.

Es importante señalar también que la dimensión dramática se entrama en una lógica de trabajo propia de la composición que está basada en la prueba como modo de generar y comprender las materialidades, como práctica que vagabundea y genera apertura.

## › **A modo de cierre**

En la actualidad, la necesidad de comprender el cuerpo que despliegan nuestras prácticas es prioritario para lograr una coherencia, por más incoherente que sea la unidad coreográfica planteada.

El cuerpo “expandido” o desmarcado de patrones preexistentes porta el germen que Louppe plantea al inicio de su poética, la necesidad de invención como fundamento contemporáneo de esa práctica. El contexto político, social, económico afecta a los cuerpos de manera múltiple y es parte constitutiva del proceso de creación.

La creación es entendida como un recorrido sinuoso, más o menos largo, con algunos momentos de claridad y muchos otros de intuición, vagabundeo y “trabajo” de amasar las materias que surgen en los ensayos. Los cuerpos, desbordando, resonando, generando pensamientos y afectos van delimitando un camino posible. Ahí, la función dramática se da con particularidades de escucha “sinestésica”, fluidez, dentro de un espacio de cambio movido y transformado por la materia que emerge del trabajo y circula entre los cuerpos.

Es en este estado de las cosas que me planteo la necesidad de pensar en *compoturgia* o *dramatición* como posibles conceptos ligados a una dramática específica en el trabajo de la danza. Esto nos permite centrarnos en el trabajo compositivo y el entramado entre cuerpos como un campo donde las prácticas se reinventan. Esta redefinición, lúdica, cambia la perspectiva desde dónde observamos el trabajo de la danza y no deja a la dramática como una saber constituido, externo, que viene a aplicarse a la danza, sino como una práctica que sucede en el trabajo de *atelier* o creación con sus propias particularidades.

De esta forma, lo específico de la dimensión dramática ligada al trabajo de la danza o lo que propongo llamar *compoturgia-dramatición* lo encontramos en la circulación de afecciones entre cuerpos, en sintonizar con esas afecciones como aperturas y visibilidades que permiten tomar algunas decisiones y desechar otras, avanzando en un entramado propio y particular de cada proceso creativo.

## Bibliografía

- SÁNCHEZ, J.A, (2010). "Dramaturgia en al campo expandido" en Bellisco, M. & Cifuentes, M., *Repensar la Dramaturgia-Herrancia y Transformación*, Murcia: Ed. Centro Párraga.
- DELEUZE, G (1983). *Cinéma 1. L 'image-mouvement*, París, Ed. Minuit. [Trad. esp.: *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* (trad. de Irene Agom, Barcelona, Paidós Ibérica, 2009)].
- FAURE, E (1944). *L 'esprit des formes* (Histoire de l'art II), París: Ed. Gallimard, 1922, reed. col. Folio, 1991, Pág. 131 [Trad. esp.: *El espíritu de las formas*, Poseidon, Buenos Aires, 1944].
- KANDINSKY, W (1954). *Ecrits complets* (trad. fr.), Denoél-Gonrhier, 1970.
- LABAN, R. (1991). *Danza educativa moderna*, México: Ed. Paidós.
- LOUPPE, L. (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Paris: Ed. Contredanse.
- TAFFANEL, J. (1994). "*L'atelier du chorégraphe*", tesis doctoral, Universidad de París VIII, (inédito).
- NOVACK, C. (1990). "Sharing the dance, Contact Improvisation and American Culture", Ed. Madison University of Wisconsin Press.
- SCHULMANN, N. (1994). *A propos des "Echelles d'Orphée" de J.Nadj* (inédito).
- THOM, R. (1990). *Apologie du legos*, Hachette.