

Dramaturgia de la danza contemporánea en Argentina. Estructura de una poética generativa.

RUGGERI, Mariela / CCC, AICA - marielaruggeri1@gmail.com

Eje: Danza y Artes del Movimiento - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: dramaturgia, danza contemporánea, procesos, condiciones de producción*

» **Resumen**

En esta ponencia propongo un acercamiento que permita establecer de qué manera se puede pensar la dramaturgia dentro del hacer coreográfico/performativo de la danza contemporánea en Argentina. Teniendo en cuenta la opinión de autores/as que presentan diversas miradas vinculando los procesos, las poéticas y los cuerpos danzantes en un análisis que lleva a pensar la dramaturgia como factor importante para la creación coreográfica. Me interesa poner énfasis en el hacer coreográfico de diversos/as artistas de Argentina, teniendo en cuenta el enfoque que le han dado los y las creadoras a sus respectivos trabajos, las particularidades territoriales que determinan modos de abordar los procesos y la complejidad que se observa en las condiciones de producción, situación que tiende a decidir el espacio de posibilidades para que el hecho artístico pueda acontecer de determinada manera.

Estas líneas son una versión reducida del proyecto doctoral desde el cual pretendo acercar una perspectiva sobre los procesos de construcción de la obra de danza que utiliza lenguajes contemporáneos y su consecuente implicación con la dramaturgia que la atraviesa, realizando recorridos teóricos que puedan desandar los diversos modos coreográficos utilizados. Con el objetivo de conceptualizar no sólo lo que revelan los significantes cuerpos que danzan sino también analizar y reconstruir las experiencias escénicas relevantes de las que forman parte, de acuerdo a la selección de obras realizada.

» **Breve estado de la cuestión**

Existe una variedad muy extensa de modos de nombrar la manera de crear obras de danza contemporánea, tales como: prácticas coreográficas, formas de construcción dramática, discursos coreográficos, procedimientos coreográficos, dispositivos, estrategias, narrativas, herramientas, tecnología, guión de imágenes, proceso creativo, creación escénica, construcciones, composición coreográfica, composición en

tiempo real y finalmente aparece el término proceso dramatúrgico, más como un título que como un procedimiento revisado y analizado, al menos teóricamente.

En el trabajo compilado por Patricia Dorín, ella se pregunta cuáles son las líneas que delimitan la tarea del coreógrafo/a, cómo se produce el proceso de creación y cuál es la labor del coreógrafo/a en relación a la obra (Dorin, 2017: 5). Estas preguntas se van desarrollando a lo largo del texto y se unen a muchas otras siempre vastas respecto a los modos de crear danzas. En Creación Coreográfica texto citado precedentemente, las personas convocadas a reflexionar sobre la creación en la danza contemporánea, específicamente sobre sus propias creaciones, utilizan en general el concepto “composición coreográfica” para referirse al modo de construcción de las obras, utilizando además diferentes modos de particularizar la relación que tienen con el momento creativo.

Oscar Araiz habla de “un principio alquímico en el hacer de una danza, lo que puede catalogarse de matemático, en el disponer de estas proporciones” (*Ibid*: 13).

Gerardo Litvak dice que es en el diálogo entre los conceptos, el material kinético y los distintos recursos compositivos donde comienza a constituirse un lenguaje y aparecen las posibles vías de desarrollo de la obra (*Ibid*: 27). Para Gabriela Prado no tenemos un guión que nos ampare, ni la palabra que calme la angustia, organizando un relato. Sólo tenemos el cuerpo y la cabeza de la danza para asumir el problema. Pensamos en relaciones de espacio, tiempo y energía (*Ibid*: 37). En el mismo texto Susana Tambutti analiza ajustadamente el devenir de la danza desde la alta Edad Media hasta nuestros días, destacando que ya Noverre (1727-1810) pretendía una dramaturgia propia para la danza, hasta observar cómo en la década del sesenta la repetición innumerable de las acciones, los cambios en la velocidad de ejecución (...) hacían que las estructuras coreográficas se desviaran de los antiguos cánones introduciendo una nueva dramaturgia al movimiento (*Ibid*: 83).

A partir de estas expresiones se observan al menos dos aspectos de un mismo tema, que los coreógrafos/as se refieren a su trabajo únicamente desde el lenguaje específicamente compositivo, a veces metafórico, y que desde la teoría se habla de dramaturgia como un hecho dado, quizás implícito en el hacer de la danza, pero no analizado como tal.

A lo largo de los veinte años que lleva el siglo XXI la danza contemporánea en la Argentina ha visto crecer exponencialmente los modos en que los creadores/creadoras dan entidad a las ideas coreográficas y performáticas. Desde este crecimiento se pretende indagar y encontrar las preguntas precisas que orienten la investigación hacia cómo se puede vislumbrar una dramaturgia y qué tipos de dramaturgia atraviesan un objeto artístico como la obra de danza contemporánea, que posee materiales expresivos y recursos distintos a otras escrituras teatrales. Dentro de estas características observamos una suerte de vacancia a la hora de investigar desde una mirada teórica este tipo de procesos, que están atravesados por particulares modos de producción y posicionamientos artístico-políticos que determinan la estética y poética de cada

obra. Procesos/Obras cuyos devenires y procedimientos deben formar parte del acervo de la disciplina en tanto producto artístico susceptible de ser revisado y estudiado, construyendo una episteme que dialogue con el acto creativo, sus tensiones, organizaciones y contradicciones.

El concepto dramaturgia en la danza contemporánea se presenta dentro de esta investigación como una dificultad al momento de intentar definirlo en el marco del objeto de estudio, lo cual hace necesario comenzar a entender que se trata de un procedimiento que necesariamente vincula las artes escénicas entre sí y que lleva implícito un concepto específico del cuerpo, aquel cuerpo que cuestiona el por qué del gesto y que consigue dotar de sentido a la imagen que su acción dibuja en la superficie de la piel, en un espacio y un tiempo (Galhós, 2009: 144). En este sentido, al buscar las primeras definiciones elijo a Miguel Rubio Zapata cuando dice que dramaturgia es todo ejercicio escénico sustentado en el juego de relaciones y convenciones que hacen posible el hecho teatral en cualquier colectividad humana, aún prescindiendo de la palabra (Zapata, 1998). Esta definición está incluida por Jorge Dubatti en un texto que da luz sobre las nuevas formas de dramaturgia teatral (Dubatti, 2012: 9) y abre un abanico de posibilidades de vinculación con el hecho teatral que implica la danza.

Por otro lado en el desarrollo que Dubatti hace respecto a las nuevas formas dramáticas encontramos dentro de lo que el autor refiere como “fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral” (Íbid:19) una fuerte vinculación con la danza si asociamos que existen similitudes muy importantes cuando se refiere a “dramaturgia de escena”, “dramaturgia de actor”, “dramaturgia de director”, “dramaturgia grupal” y “notación gráfica”, entre otros conceptos que difieren en la manera de nombrarse pero que pueden asociarse al hacer de los bailarines/as y coreógrafos/as en el momento del proceso creativo y que abren un vasto camino de relaciones hacia la investigación sobre la especificidad de creación en danza.

Pensar como Miguel Rubio Zapata acerca del hecho teatral que prescinde de la palabra, y vincularlo con el decir de la coreógrafa Gabriela Prado: “no tenemos la palabra que nos calme la angustia” (Dorín, 2017: 37) nos remite inmediatamente a la danza, y aunque eventualmente exista danza con palabra, quizás podemos comenzar a pensar en una escritura dramática que nos acerque a la idea que habla sobre un espacio de mediación, que nunca es cerrado.

José Sanchez plantea que la dramaturgia se presenta como una pregunta que se resuelve momentáneamente en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica (Sánchez, 2010: 19-20). Esta perspectiva que consideramos válida, implica la necesidad de realizar una revisión en torno a los elementos posibles para la experiencia escénica en la danza contemporánea, y en este sentido es preciso investigar como primordial el lenguaje del cuerpo, no ya como imagen solamente sino como cuerpo con una conciencia modificada, y sobre todo desplazada de su calidad performática moderna. Un cuerpo que en caso de utilizar la palabra se convierte en el cuarto cuerpo mencionado por

Valery, un cuerpo que introduce la oralidad, no desde la voz orgánica sino desde diferentes tratamientos de la voz mediada (*Íbid*: 30).

La mediación supone investigar además el modo de movimiento observando su calidad conectiva y colectiva, y ese movimiento parte de un cuerpo que hoy no se inventa, se intenta comprender, afinar, ahondar y sobre todo convertirlo en un proyecto lúcido y singular, y a partir de ahí inventar una poética propia (Louppe, 2011:63).

Laurence Louppe presenta y describe vasta y exhaustivamente los elementos necesarios para la creación en la danza contemporánea, sus reflexiones serán disparadores destinados a descifrar los modos de construir dramaturgia, ella plantea “examinar los procesos, volver a ponerlos en duda, buscar alternativas” (*Íbid*: 426).

Este proceso de investigación pretende vislumbrar cuáles son los componentes vitales del objeto de estudio dramaturgia en la danza contemporánea, que ahora se observa en una dimensión liminal, una suerte de concepto de umbral impregnado de nuevas tendencias que necesitan ser confrontadas y analizadas con el pasado inmediato para reflexionar los actuales modos de construcción.

Con la palabra “construcción” dejamos entrever que allí radicará el análisis, sobre todo de la metáfora que constituye el acto creativo y que excede cualquier protocolo memorialista del proceso, en sintonía con Roberto Fratini cuando dice:

creemos que la dramaturgia es una potencia mitopoiética, y que consiste fundamentalmente en amasar y complicar la maraña de los trayectos posibles entre signo y conceptos, evitando con cuidado las relaciones horizontales, desanidando la imagen dialéctica, (...) esa imagen será a la vez semánticamente más rica y escénicamente más fecunda que el concepto al que pretendía vehicular. (Fratini, 2018: 201).

Destacando por último los aportes de artistas investigadores, que recopilados por Mariana Gardey, teorizan acercando definiciones a tener en cuenta. En este sentido para Synne K. Behrnt, la dramaturgia de la danza se caracteriza por su perspectiva multidisciplinaria y la centralidad del estudio del movimiento y el cuerpo; es un proceso crítico, democrático y experimental de práctica y reflexión; la danza y el cuerpo se convierten en escritura o discurso autónomo, constituyendo una dramaturgia en sí misma.

Bojana Bauer habla de la dramaturgia de la danza como práctica, comparable con la poesía donde la danza se transforma en una disciplina de experimentación; el modelo de trabajo colaborativo incluye a críticos y teóricos dentro del campo de producción artística; el trabajo autorreflexivo y metadiscursivo aparece en bailarines y coreógrafos; para ella debe haber un equilibrio complementario entre la experiencia estética y el conocimiento conceptual.

André Lepecki pone el foco en la dramaturgia aplicada o en proceso, con su tensión entre procesos de pensamiento errantes y procesos corporales de concreción de esos pensamientos; el saber y la autoría le

pertenecen a la misma obra por venir, que resultará del trabajo en colaboración del coreógrafo, los bailarines, y el dramaturgista como cartógrafo y catalizador de los ensayos.

La dramaturgia en la danza contemporánea se muestra en una instancia liminal, lo cual alienta a considerar que el tema de investigación propuesto puede colaborar en la construcción teórica y seguramente en las prácticas de la disciplina, ampliando las posibilidades artísticas y el acervo bibliográfico.

› **A modo de cierre**

Observar el desarrollo escénico de la danza contemporánea en los últimos veinte años en Argentina, desde un pensamiento crítico, comparando fundamentaciones ya realizadas, debería revelar datos sobre al menos cuatro factores importantes:

1. El trabajo sobre los cuerpos y qué tipos de cuerpos son los elegidos, la danza que acciona los cuerpos y los formatos compositivos, para dar legibilidad y surgimiento al imaginario propuesto en las obras. La danza, evidentemente, propone el verdadero modelo por el que el espacio-movimiento del cuerpo expresivo es el más evidente (...) son las cualidades sensoriales y líricas del cuerpo-espacio canalizado por el/la coreógrafo/a las que elaboran el marco de composición en relación con la cinesfera de los/as bailarines/as (Loupe:69).
2. La construcción cultural de la mirada a lo largo del siglo XXI, que fue elaborando un pensamiento desarrollado a partir del cambio de paradigma respecto a la formación en danza, las posibilidades de investigación, la hibridación entre las artes escénicas.
3. La concepción de los artistas como seres políticos, que plantean cuerpos críticos, desplazamientos de hábitos, indisciplinados y heterogéneos. Evaluar el alcance político de una coreografía es arduo. ¿Cómo se asocia un tema coreográfico a una interrogación política? ¿Cómo proponen los cuerpos es escena modos de presencia ligados a un contexto dado, que ellos influyen y que los influyen? Estas preguntas remiten a tres elementos: el capital, el tiempo y el cuerpo (Fontaine:102).
4. Las condiciones de producción como factor decisivo, vinculadas directamente con las políticas públicas a través de las cuales o sin las cuales el sector de la danza puede desarrollar - o no - su trabajo artístico. La ausencia de políticas culturales que permitan desarrollo sustentable ha colocado históricamente al sector de la danza en un lugar complejo, que se acerca bastante a la definición de Marc Augé, cuando dice que si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar (Augé:83).

El estudio de estos elementos, interactuando en conjunto, serán investigados a través del correlato de diversas teorías y autores/as, de la propia práctica creativa y del pensamiento de los artistas convocados, tanto los/as coreógrafos como intérpretes, técnicos y toda persona vinculada a cada trabajo artístico.

Un recorte a dilucidar dentro de un territorio ilimitado y de fronteras porosas.

Bibliografía

Augé, Marc (2006) *Los no lugares, espacios del anonimato: antropología de la Modernidad*. Barcelona: Gedisa.

Dorin, Patricia (2007) *Herramientas. Creación Coreográfica*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Dubatti, Jorge (2009) *Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático*. Uruguay: Instituto Nacional de Artes Escénicas.

Fontaine, Gheisa (2012) *Las danzas del tiempo*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

Fratini, Roberto. (2017). *Escrituras del silencio. Figuras, Secretos, Conspiraciones Y Diseminaciones de una Dramaturgia de la Danza*. México: Paso de Gato.

Galhós, Claudia. (2009) *Unidades de sensación. Colección danza y pensamiento. Arquitecturas de la mirada*. Barcelona: Mercat de les Flors.

Gardey, Mariana. (2019) *Dramaturgia de la danza. Discursos y claves de investigación*. Ciclo de Conferencias Poéticas de la Liminalidad en el Teatro II, del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino". Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Louppe, Laurence. (2011) *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Sánchez; José A. (2010) "Dramaturgia en el campo expandido". En *Repensar la Dramaturgia* (Comp.) Murcia: Centro Párraga. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.