

LAS  
POSIBILIDADES



Grupo: Cavanillesia  
Chicamocha, UIS. Dirección:  
Eileen Bohórquez.  
(Foto: Zoad Humar)

# TEJEDORES DE SENTIDO

JULIANA REYES

Colombia es un país en el que la danza hace parte de la cultura popular y del imaginario colectivo; su utilización está ligada a nuestro carácter y a nuestra forma de relacionarnos. Sin embargo, a pesar de la fuerte presencia que tiene el baile en la idiosincrasia colombiana, el ejercicio dancístico profesional en Colombia es realmente reciente y más aún si hablamos de la llamada danza contemporánea.

A finales de los años setenta, las posibilidades de formación, promoción y creación en danza eran prácticamente inexistentes. Cuarenta años después, los avances son significativos: hay opciones de formación, agrupaciones jóvenes y otras con un trabajo y trayectoria consolidados, apoyos a la creación y a la circulación de las obras, etc., que nos permiten decir que existe un movimiento dancístico en Colombia, que está fortaleciéndose y reflexionando sobre su propio oficio.

Hoy vemos un interés creciente en la indagación sobre diversas técnicas de movimiento, la fusión de la danza con otras disciplinas y la articulación de los distintos elementos que componen la puesta en escena, en la búsqueda de sentido y de estructuración de una pieza. Esta pesquisa ha puesto sobre la mesa nuevas preguntas para la danza y su forma de contar: ¿Se puede hablar realmente de dramaturgia en danza? ¿Puede esta existir en una pieza carente de texto? ¿Alcanza este tejido visual ser una pieza dramática? ¿Es necesario siempre contar una historia para hablar de dramaturgia? ¿Cómo se estructura una creación coreográfica en términos de dramaturgia?

Durante mucho tiempo, se ha entendido la dramaturgia exclusivamente como la realización de un texto escrito que posteriormente será representado, equiparando entonces el concepto de dramaturgia con el de literatura dramática. Esta manera de concebirla está ligada a la forma como las obras teatrales han podido trascender en el tiempo, gracias a los textos escritos. No así, las artes escénicas –que podrían llamarse también artes efímeras– encuentran su sentido en el momento mismo de la representación, en ese encuentro vívido entre el intérprete y el espectador. Pero entonces, si el presente es un condicionante esencial del arte escénico ¿por qué reducir el concepto de dramaturgia exclusivamente al de literatura dramática?

Como bien dice Eugenio Barba, la palabra “texto”, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa “tejido”. En ese sentido no hay espectáculo sin texto. Añade el autor que si volvemos al significado básico, al origen primario, la palabra “dramaturgia” viene de “drama” que significa “acción” y de *ergon* que significa “obra o trabajo”; es decir, que dramaturgia vendría a ser el “trabajo o la obra de las acciones”.

En su *Poética*, Aristóteles examina la estructura de la tragedia y la comedia en la antigua Grecia y plantea cómo existe una estructura del espectáculo mismo; analiza todos los elementos del texto, la forma como entra el prólogo, los fragmentos del coro, etc., pero termina diciendo que, además del texto, existe el espectáculo mismo, la representación teatral. De esta manera, distingue y realza dos estructuras diferentes: los textos escritos y la forma de representarlos.

Si nos atenemos a la definición de dramaturgia que nos da Barba: “trabajo [u] obra de las acciones”, valdría la pena preguntarnos: ¿hasta qué punto la danza apela a la acción, a pesar de la estilización?, ¿qué diferencia hay entre acción, gesto o movimiento?

Como el mismo Barba señala,

(...) la acción es la unidad más pequeña, como la célula para el cuerpo; es lo que me permite cambiar, transformarme y transformar la percepción que el espectador tiene de mí y lo que cambia debe ser el tono muscular de todo mi cuerpo (1986).

Un gesto o movimiento que moviliza la periferia, se produce casi siempre como algo exterior. Mientras que el movimiento que transforma desde el interior, con una intención determinada, tiene un propósito que se visualiza en todo el cuerpo y que, a pesar de la estilización que lo acompaña, es una acción.

La danza no tiene un relato escrito que la anteceda, sino que se estructura como representación misma y su texto está compuesto por los diferentes elementos que forman parte de la puesta en escena, dentro de los cuales la labor del intérprete es la más importante.

Detengámonos aquí un momento. Miremos la labor del intérprete con detenimiento, volvamos a la fuerza expresiva que genera la acción, gracias a ese conjunto de impulsos que la empujan desde adentro. Esas intenciones son las que transforman las tensiones corporales; pero como decía Grotowski: "no hay una intención, si no hay una adecuada movilización muscular. Esa es la intención. Es eso. No es un estado psicológico, sino algo que pasa a nivel muscular y que está conectado a algún objetivo externo a ti" (Richards, 1995).

Sin embargo, el secreto del trabajo del intérprete no está tanto en el actuar como en el reaccionar; en esa capacidad de adaptarse continuamente, de escuchar tanto a los demás intérpretes, como al espacio y a su propio cuerpo; por eso acción y re-acción son determinantes en su labor interpretativa.

En muchas ocasiones buscamos la intención a través de la emoción, como si esta turbación interior fuera la única forma de encontrar el impulso necesario para el movimiento. Pero la emoción es también una reacción, que se produce como resultado de un estímulo interno o externo. De ahí que sea más importante trabajar con la acción y la reacción y no con la emoción en abstracto. Como bien nos dijo Stanislavski: "es imposible fijar en la memoria los sentimientos; se puede recordar solo la línea de acciones" (Richards, 1995). En el caso de la danza, es fácil recordar la partitura coreográfica y repetirla sin más. Lo que se vuelve complejo es trascender el movimiento y fijar la coreografía como una partitura de acciones, con los impulsos e intenciones que la generan. Un buen ejemplo de esto, es lo que nos ocurrió en el estreno de la obra "¿Por quién lloran mis amores?"<sup>1</sup>, dirigida por Tino Fernández; una pieza de *L'explose* en la que una bailarina baila en un espacio cubierto por 400 vasos de vidrio.

Durante el montaje de esta obra, nos centramos completamente en la emoción, una especie de psico-drama –casi terapéutico–, a partir de los relatos personales que la bailarina (Lina Gaviria) nos iba contando día tras día, mientras permanecía sentada en una silla. En el primer mes de ensayos, nos contó la historia de sus amores, con una generosidad tan desbordada que producía pudor; empezando por la muerte de su padre y la búsqueda del amor masculino en su adolescencia, hasta llegar a las vivencias más cercanas de su presente. Cada vez que conseguíamos llevarla a un estado emotivo, Tino empe-

zaba a construir la coreografía, que era repetida hasta que el estado de conmoción interior había pasado y ella era capaz de recordar la partitura. Después de un mes y medio de trabajo, nos dimos cuenta de que esa historia de sus amores, que creíamos estar contando, había servido para provocar la estructura de movimiento, la secuencia de acciones, para brindarle una ruta y una sensibilidad particular a la bailarina, así como para encontrar los impulsos e intenciones que movían la acción. Pero el relato visible para el espectador era otro, menos anecdótico, más físico y conceptual, en el que una mujer se enfrenta a un mundo frágil, peligroso y cambiante, en el cual ella escoge con qué se queda y qué desecha, en el que la coreografía surge de la contradicción entre el deseo de moverse y la delimitación espacial a la que está sujeta, el riesgo que enfrenta y la seguridad que busca, el orden con que empieza y el caos en que termina, la escogencia que realiza y el azar que la transforma. Entendimos que era necesaria una doble estructura: una que sirviera de hilo conductor interno para la bailarina, para darle claridad a su partitura de intenciones, acciones y reacciones, ligada de una forma contundente a su historia personal; y otra, menos narrativa, más conceptual, en la que participaban todos los elementos escénicos: la bailarina, los vasos, el vestuario, la música, la luz, las transformaciones del espacio escénico, etc., a través de la cual el espectador debía poder construir su propia lectura.

**El secreto del trabajo del intérprete no está tanto en el actuar como en el reaccionar; en esa capacidad de adaptarse continuamente, de escuchar tanto a los demás intérpretes, como al espacio y a su propio cuerpo.**

Peter Brook dice que la preparación de una pieza teatral es diferente a la construcción de un edificio, en la que después de todo el trabajo, de fortalecer la estructura, de poner los ladrillos, etc., el edificio queda ahí terminado. El arte escénico –dice– se parece más a la construcción de un cohete que partirá hacia la luna, en la que se dedican meses y meses a la enorme tarea de preparar el artefacto que volará a la velocidad de la luz; y sin embargo, después esta labor de filigrana, lo que queda es una gran incertidumbre: ¿Será capaz de llegar a la luna o explotará en el aire? ¿Podrá regresar o quedará vagando en la Vía Láctea? "La preparación consiste en probar, verificar, ajustar, limpiar; pero el vuelo es algo de una naturaleza completamente diferente" (Brook, 2001). Para nosotros esta premisa se hizo clara el día del estreno de "¿Por quién lloran mis amores?". La obra estaba construida, probada, pulida y trabajada, con

<sup>1</sup> Pieza de la compañía *L'explose*, dirigida por Tino Fernández, con dramaturgia de Juliana Reyes. Intérpretes: Lina Gaviria (2001), Marvel Benavides (2002-2010), Luisa Fernanda Hoyos (2011-). Enlace: [http://www.youtube.com/watch?v=GY\\_tPuQt9k4](http://www.youtube.com/watch?v=GY_tPuQt9k4)



sonando, mientras la bailarina permanecía inmóvil en medio de los vidrios. De repente, subió la cabeza con suavidad –su rostro estaba bien, no había ni un rasguño–, se levantó haciendo un lento y bellissimo *cambré* que le ayudó a eliminar los cristales que estaban en su cabeza y, a partir de ahí, surgió la magia: ella siguió la estructura de la obra, sin poder bailar la mitad de las coreografías tal cual eran, pues estaba más que limitada por los cristales, pero con la claridad de quien sigue una nítida línea de acciones. Reconstruyó las torres con las que, según la estructura, había una relación que provocaba determinadas intenciones; redibujó el espacio, con una conciencia absoluta de dónde estaba en cada momento, por qué estaba en ese lugar y cuál era su relación con el espacio y los elementos. Ese día, las dos estructuras que habían sido trabajadas por separado, se unieron de una forma decisiva en su danza; dándonos a todos los asistentes el regalo de ver una acción danzada, frágil, inteligente y sensible.

En una pieza teatral, el texto escrito logra estar muchas veces por encima del intérprete; es decir, logra sobrevivir a pesar de una mala interpretación. Obviamente esto solo le sucede a los grandes textos. Sin embargo, una mala interpretación en danza, destruye el sentido, desarma el lenguaje y desbarata la estructura. Por tal motivo, en la dramaturgia de la danza el intérprete es el primer eslabón.

Crear una obra teatral o dancística, consiste antes que nada en la gestación de un organismo vivo y autónomo, una pequeña criatura que si está bien alimentada, bien educada y motivada, podrá hacerse mayor y el encuentro con el espectador producirá una verdadera explosión de sentido. Pero, ¿de dónde surge esta semilla creadora?

Formas de empezar una obra hay miles, no existe una fórmula para hacerlo; puede ser una idea, una historia, una noticia, un olor, un sabor, un sentimiento, un movimiento, una música, etc., pero, como dice Mauricio Kartun, “el auténtico proceso de creación comienza cuando aparece la unidad viva de la imaginación: la imagen” (2001). Es ella la que concreta las ideas y le da forma al impulso creativo.

Muchos de los espectáculos de Pina Bausch surgieron de preguntas que ella le hacía a los bailarines, de temas y consignas que planteaba en los ensayos; premisas, quizá simples, pero que encierran la fuerza fertilizadora de la imagen. Raimund Hoghe, en su libro *Pina Bausch: Historias de teatro-danza*, recoge algunas de las preguntas y consignas que ella propuso para la creación de su obra “Walzer”:

Poner una trampa a alguien / construir pirámides / pensar una frase muy sencilla y expresarla sin palabras / Sostener un cigarrillo / Poses fotográficas / Formas correctas de la danza y cómo no se debe bailar / Imágenes de María / Cuando te enciendes de ira / sumisión / defenderse / ¿cómo se mata a un animal? / Qué se puede hacer con una sola mano / Juegos para ahuyentar el miedo / Rituales que otro sigue y que te sacan de quicio / ¿Qué creen que

una doble estructura que –creíamos– la hacía contundente y sólida. No obstante, a los pocos minutos de comenzado el espectáculo, en un momento en el que la bailarina levantaba una gran torre de vasos y la trasladaba sutilmente de un lugar a otro de la escena, un movimiento –que aparentemente no representaba ningún riesgo– hizo que la torre entera cayera encima de la cabeza de la bailarina en mitad del escenario. Todo ocurrió en una fracción de segundos: los vasos cayeron sobre su cabeza y buena parte del escenario quedó inservible a causa de los cristales. Ella estaba sola en escena, el público expectante. Nadie sabía si era un accidente o parte de una puesta en escena en extremo realista. Quizá era solo cuestión de quitar la música y decir que había sido un accidente, que necesitábamos unos minutos para barrer un poco y volver a empezar esta “experiencia danzada”. A pesar de ello, nadie dijo nada; nadie detuvo la acción, la música siguió

los demás quieren cambiar en ustedes?  
/ ¿cómo abren el huevo del desayuno?  
/ Enseñar una disciplina / Una seña para  
hacer algo en conjunto / Una chica virgen  
que fluctúa / Seis sonidos para mostrar la  
fascinación / cuando lloras / ¿Qué partes  
del cuerpo les gusta más mover? / ¿Cómo  
puede uno divertirse a solas? / Un juego  
con el propio cuerpo / consolar / Modalida-  
des de sacar el aire a alguien / Pose de des-  
pedida / Pose desvergonzadamente relajada  
/ ¿qué haces cuando quieres que te quieran?  
(Hoghe, 1989).

Kartun nos recuerda también que “la creatividad es la capacidad de relacionar elementos que antes no estaban relacionados y el artista es quien tiene la pauta que conecta”. Las imágenes logran insembrar la idea inicial, esa historia, olor o sentimiento; pero es la capacidad de transformar esas imágenes, de hacer asociaciones insólitas, la que produce el verdadero milagro de la vida; por eso la paradoja y la contradicción tienen la facultad de movilizar el universo creativo.

En *La mirada del avestruz*<sup>2</sup>, otra de las creaciones de *L'explose*, Tino planteó el tema desde el comienzo, de tal forma que todo nuestro imaginario empezó a moverse en torno a una idea concreta: las huellas que deja la violencia en un país como Colombia, donde la beligerancia es parte de la cotidianidad. Al principio me pareció un tema gigantesco, del que se ha dicho mucho y siempre queda mucho por decir. Pero fueron las imágenes las que le dieron cuerpo, olor, textura y sabor a la obra. La contradicción que generaba cada una de las imágenes abrió la ruta hacia el interior de la pieza: una mujer que intenta lavarse, pero cae a la tierra y se ensucia de nuevo; varias mujeres que intentan hablar, pero son silenciadas con violencia; una mujer que intenta moverse pero es encerrada por miles de zapatos viejos. A través de estas imágenes, quizá producto del inconsciente, se empezaba a plantear un ambiente de mujeres solas, un lugar donde los hombres han partido y las mujeres que han quedado, son las que aparentemente están contando la historia, un mundo donde toda acción parece quedar en el intento, donde todo deseo se trunca, donde nada ni nadie parece poder cumplir su cometido.

Toda la pieza se llevó a cabo sobre tierra negra, aquella que ensucia y que mancha, pero que también es símbolo de pureza y fertilidad. Estas primeras imágenes fueron producto de un juego sensorial con todos los sentidos, desde la vista hasta el olor y el sabor. Se generó entonces un color particular, donde el choque y la pulsión de las imágenes dieron pie a la coreografía, haciendo del acto de imaginar una acción viva y creadora.

Toda creación proviene de un impulso/motor, cualquiera que este sea, que arranca su funcionamiento cuando aparece la unidad viva de la imaginación que es la imagen, pero solo hasta que se lleva a cabo el acto de *decidir*, que quizá es el más violento de todos, es cuando realmente surge la obra de arte. Anne Bogart ha sabido describir esto de una forma brillante:

El arte es violento. Ser resuelto es violento. Antonin Artaud definió la crueldad como “determinación insistente, diligencia, rigor”. La ubicación de un asiento en un ángulo particular sobre un escenario destruye cualquier otra decisión, cualquier otra posibilidad. Cuando un actor logra un momento espontáneo, intuitivo o apasionado durante los ensayos, el director pronuncia la sentencia inexorable: “así debe ser”, eliminando las demás soluciones posibles. Estas tres crueles palabras “así debe ser”, entierran un cuchillo en el corazón del actor, que sabe que el siguiente intento de recrear ese resultado será falso, afectado y sin vida. Pero en el fondo el actor también sabe que la improvisación todavía no es arte. El trabajo solo puede comenzar cuando algo se ha decidido. La determinación, la crueldad que ha apagado la espontaneidad del momento exige que el actor empiece una labor extraordinaria: la resurrección de un muerto. El actor debe encontrar una espontaneidad nueva, profunda, dentro de esa forma establecida (Bogart, 2008).

*Decidir* es escoger algo, pero también es desechar, es saber eliminar, descartar, apartar, prescindir de determinadas cosas, que quizá en un momento creímos indispensables. La elección de un movimiento y no otro, de un objeto y no otro, de un lugar en el espacio y no otro, etc., es lo que construye el discurso; por eso, la genialidad del artista está en saber elegir aquello que es significativo para su creación.

Podemos percibir una forma por el límite que tiene. Podemos ver las cosas y diferenciarlas del aire gracias a los bordes, que realzan su materia. Son los límites los que determinan el cauce de un río, los que marcan la dimensión de una laguna, los que establecen qué es espacio público y cuál privado, los que nos dicen qué está bien y qué está mal, los que determinan nuestro comportamiento y nuestra manera de relacionarnos. Los límites precisan el mundo y construyen la civilización. Las reglas de juego sirven para imponer límites en el funcionamiento social del hombre y en sus réplicas más vivas: que van desde los juegos infantiles hasta las diversas formas artísticas. Un niño conoce perfectamente la importancia de una regla de juego y sabe que al quebrantarla anula el juego mismo. Si observamos a dos niños jugar a los pistoleros, veremos cómo saben que la muerte es el final del juego; se dejan herir, corren con el cuerpo maltrecho, sabiendo que en el momento en que se declaren muertos el juego termina. Si por error esto sucede, el niño sabe que tiene un comodín que es la imaginación, para buscar alternativas de reavivamiento que sean verosímiles dentro del juego mismo. Los oímos entonces, tomando pastillas súper poderosas para revivir, apelando a poderes sobrenaturales que los hacen más fuertes, etc. Todo cabe dentro de los límites acordados. Todo puede ser posible, cuando las reglas son claras e inquebrantables.

García Márquez habla de cómo los límites de lo verosímil pueden ser más amplios de lo que nos imaginamos, pero también de la necesidad de ser conscientes de ellos.

<sup>2</sup> Pieza de la compañía *L'explose*, dirigida por Tino Fernández, con dramaturgia de Juliana Reyes. Creación 2002. Enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=fADnlozYC-k>

L'Explose. Obra: La razón de las Ofelias. Dirección: Tino Fernández. Dramaturgia: Juliana Reyes. (Foto: Zoad Humar)



Es como jugar ajedrez. Uno establece con el espectador –o el lector– las reglas de juego: el alfil se mueve así, la torre así, el peón así... pero desde el momento que se aceptan esas reglas pasan a ser inviolables. Si uno trata de cambiarlas en el camino, el otro no lo acepta. La clave está en la gran jugada, la historia misma. Si te la creen, estás salvado; puedes seguir jugando sin problema (1996).

Determinar las reglas de juego en una creación escénica es lo que construye la ruta de los intérpretes y del espectador. Podemos hacer una pieza con una unidad de tiempo, acción y lugar, o pulverizar esta noción de unidad y apelar a la fragmentación como orden posible, podemos hacer todo cuanto queramos, pero aferrándonos a las reglas de juego como soporte de la estructura creativa.

A lo largo de estos años en *L'explose*, con Tino hemos buscado distintas formas de abordar la estructura dramática y la coreografía, al mismo tiempo que hemos indagado sobre la participación de la emoción en el discurso dancístico. Esta pesquisa ha generado distintos acercamientos a ella y contrastes entre las piezas, como ocurre con "¿Por quién lloran mis amores?", donde la emoción real de la intérprete fue el sustento para la creación y la vida para la pieza; frente a trabajos posteriores, como "Frenesí"<sup>3</sup>, donde la frialdad de las acciones permite que el espectador complete el sentido, con su propia percepción emotiva de los hechos. Por ejemplo, al inicio de la obra, cuatro mujeres vestidas con camisas blancas desplazan hasta el proscenio cuatro camillas de morgue, donde reposan los hombres desnudos. Frente al público, lanzan con fuerza los cuerpos al suelo. La acción está vacía de emoción y es la imaginación del espectador la que es capaz de unir y completar el sentido; es ella la que ve los cuerpos de los bailarines convertidos en cadáveres, la que ve tortura en la caída de los cuerpos, la que descubre el terror de Abu Ghraib por un momento en el escenario; no es la acción ni la intención, es la imaginación de quien observa la que juzga, valora y concluye.

No existen fórmulas para desarrollar el quehacer escénico, ni recetas para crear una obra de arte, solo hay un juego de ensayo, prueba y error. El arte está hecho de eso: de probar, repetir, descartar, escoger... y repetir el proceso cuantas veces haga falta, hasta encontrar –como dice Rodin– la escultura que se esconde entre la piedra.

<sup>3</sup> Pieza de la compañía *L'explose*, dirigida por Tino Fernández, con dramaturgia de Juliana Reyes. Creación 2006. Enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=gd45WJwjxo8>

## JULIANA REYES

Dramaturga y directora de teatro, colombiana. Estudió interpretación gestual, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, España. Desde el año 2000 trabaja como dramaturga de la Compañía de danza *L'Explose*, Compañía con la que ha montado más de una decena de espectáculos, que han representado a Colombia en múltiples teatros y festivales en América, Asia y Europa. Es la autora del libro "Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza", investigación publicada por la Orquesta Filarmónica de Bogotá en el 2010.

### Bibliografía

Barba, Eugenio. "Caballo de plata (manual de orientación para coreógrafos)" en *Escénica Revista de Teatro*, Número extraordinario. México D. F.: Universidad Autónoma de México. (1986)

Bogart, Anne. "Violencia" en *El malpensante*, No. 85. Margarita Valencia (Traductora). (2008)

Brook, Peter. *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y opera*. Barcelona: Alba Editorial. (2001)

García Márquez, Gabriel. *Cómo se cuenta un cuento. Taller de guion*. Madrid: Ollero & Ramos Editores. (1996)

Hoghe, Raimund. *Pina Bausch: Historias de teatro-danza*. Barcelona: Ultramar Editores. (1989)

Kartun, Mauricio. *Escritos: 1975-2001*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires. (2001)

Richards, Thomas. *El trabajo de Grotowski sobre las acciones físicas*. Daniela Helmsdorff (Traductora), con la colaboración de Fernando Montes. Bogotá: Escuela del Teatro Libre. (1995)