

La Dramaturgia Del Bailarín.
“Cuerpos Dormidos, Cuerpos Escondidos”
Proceso de construcción de sentido del movimiento. De la
improvisación a la concreción de estructuras.

Prof. Rosana Cecilia Romano¹

Resumen

Este trabajo trata del proceso de concreción de estructuras coreográficas, a partir de la indagación desde la improvisación, de un grupo heterogéneo de bailarines, cuya preparación es diversa en distintas disciplinas artísticas corporales.

Se parte de conceptos tales como el cuerpo como instrumento primero y natural del hombre, la inclusión (cualquiera puede bailar según sus posibilidades), cuerpos dormidos, cuerpos escondidos que aparecen y se despiertan, formando redes de figuras, de movimientos, en un tiempo y un espacio, donde se concretará la producción y se consolidará en forma homogénea el grupo.

Palabras clave: estructuras coreográficas - improvisación - grupo heterogéneo

Abstract

This work treats of the process of concretion of choreographic structures, from the investigation about the improvisation, of a heterogeneous group of dancers, **whose** preparation is diverse in different artistic corporal disciplines.

It splits of such concepts as the body as the first and natural instrument of the man, the incorporation (anyone can dance according to his possibilities), slept bodies, hidden bodies that appear and wake up, forming networks of figures, of movements, in a time and a space, where the production will make concrete and the group will be consolidated

¹ Profesora de Teatro por la Facultad de Arte de la UNICEN. Profesora de Danzas. Directora del Ballet de Danzas Argentinas de la UNICEN. Ayudante de las cátedras Iniciación a la Danza y Danza y Coreografía del Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN. romano@arte.unicen.edu.ar

in homogeneous form.

Key words: Choreographic structures - Improvisation - Heterogeneous group

Desde sus mismos orígenes, el hombre, por mediación de las aportaciones de los sentidos corporales, ha sido un ser **técnico**.²

La historia de la humanidad confirma de mil maneras la aseveración precedente.

Tratando de encuadrar esta suerte de “laboratorio” del trabajo corporal desde la danza en este caso, incursioné en lecturas que me ayudarán a sostener los descubrimientos parciales de trabajos de improvisación y de montaje de coreografías.

Seleccioné conceptos que darán una razón de ser a las producciones realizadas por los bailarines.

“(…) el cuerpo es el instrumento primero y más natural del hombre”.

Me interesó mucho el planteo de Marcel Mauss, discípulo de Emile Durkheim, cuando se refiere a la **transmisión y el aprendizaje** del ser humano como categorías antropológicas fundamentales. El punto de partida es que los hábitos del cuerpo son de naturaleza social e histórica.

Entonces cada bailarín, desde su propia experiencia de vida (porqué no corporal), construirá estructuras determinadas, sin necesidad de dominar todas las “técnicas de las distintas formas y expresiones corporales”.

Esto es, la posibilidad y la capacidad de “crear” un producto artístico de manera no convencional.

Mauss sigue diciendo “la estructura social del cuerpo se edifica no sólo mediante la educación en un sentido estricto, sino también a través de la imitación y la adaptación”. “(…) el cuerpo es **el instrumento primero y más natural del hombre**. O más exactamente, sin hablar de instrumento, **el primer objeto técnico y el más natural**”. “Es la comprensión técnica del cuerpo humano lo que fundamenta el enorme alcance

² Mauss, M., “Les techniques du corps”, 1968, pp. 363 – 368 : “Entiendo por este vocablo (técnicas del cuerpo) las maneras (facons) como, en todas las sociedades, los hombres, de manera tradicional, saben servirse de su cuerpo”.

antropológico de las técnicas corporales”.

La conclusión a la que llegó este autor es que, “durante todo su trayecto biográfico, el ser humano, con la imprescindible ayuda del cuerpo, se encuentra en presencia de diferentes montajes físico – psíquico – sociológicos de series de actos muy diferentes”.

Mauss en todas las culturas humanas, supo descubrir y leer, en las emociones, la sonrisa, las posturas corporales, la forma de andar y las costumbres de mesa, toda una gama de sentimientos complejos, de razonamientos propiamente humanos y de adquisiciones culturales trabajosamente adquiridas, configuradas y transmitidas.

De esa manera el cuerpo humano se convertía en la materia prima de lo social.³

Uno de los “nutrientes” entonces de la construcción de sentido en las creaciones coreográficas, es el aprendizaje adquirido culturalmente en la vida de cada bailarín.

Es función del director - coreógrafo motivar, guiar y “despertar” esos cuerpos.

“El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo siento”.⁴

Por El Camino De La Heterogeneidad.

El Ballet de la UNCPBA es un grupo muy heterogéneo.

En el año 1993 tengo la oportunidad de tomar clases en el área de Danzas, en el Centro Cultural Ricardo Rojas, perteneciente a la UBA de la ciudad de Buenos Aires, teniendo de profesora a Patricia Dorín; hoy me llega un texto de su autoría: “Danza y diversidad”.

Ella plantea el desafío de trabajar con gente que realiza una elección libre de las distintas disciplinas que allí se enseñan, aunque estén divididas por niveles, ya que el

³ Duch, Lluís y Melich, Joan – Carles, “Escenarios de la Corporeidad”, 2005, p. 198.

⁴ Merleau – Ponty, Maurice (1908 – 1961), 1999, p. 16.

funcionamiento no es comparable al de una escuela o academia.

Dorín dice: “(...) hablamos de un cuerpo que rompe este distanciamiento con un cuerpo bello, y toma al cuerpo no como un objeto ajeno para contemplar, sino como vivido dentro de sus propias posibilidades”.

Cita a distintos autores que aportan definiciones de conceptos, que son utilizados cotidianamente en danza: **entrenamiento** y **disciplina**.

Noverre describe en 1760 la idea de **entrenamiento**, fundando las bases de la danza académica y que aún hoy sigue vigente: “Ser bailarín es obligarse cada día y durante toda la vida activa a un entrenamiento difícil y cuidadosamente regulado... (...)”. (Noverre, 1760, s/p)

Foucault dice: “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación docilidad – utilidad es a lo que se puede llamar **las disciplinas**.” (Foucault, 1976, p. 141)

En nuestro Ballet trabajamos en coincidencia con la propuesta de trabajo del Cultural Rojas: la inclusión; **se acerca la danza a TODOS los cuerpos dentro de sus posibilidades**.

Para ello, se hace indispensable tener en cuenta constantemente los procedimientos que se usan para lograr y mantener una disciplina.

La mirada que el director tenga sobre sus bailarines será fundamental en este camino, porque el director – coreógrafo deberá confrontar su propio imaginario de la danza, su propio ideal de belleza, de estética, y trabajar a partir de la inclusión, combinando un entrenamiento profesional con un bagaje de conocimientos y experiencias totalmente heterogéneos que traen los bailarines.

Es un proceso dinámico y orgánico, que se debe revisar constantemente en los ensayos.

Pensando en el “estado” anterior y en el posterior de un bailarín al momento de abordar una creación coreográfica, me surgen estas denominaciones: “**cuerpos dormidos y cuerpos escondidos**”.

Al trabajo de **construcción de sentido** de una obra coreográfica, el bailarín puede abordarlo por diferentes caminos:

- **Forma 1:** primero aprende la coreografía (sucesión ordenada de pasos y movimientos, con un ritmo determinado) y luego “carga de significación u organicidad” dichos movimientos.
- **Forma 2:** primero conoce el argumento y la situación dramática y, en función de dichos estímulos, aprende la coreografía que le enseña el coreógrafo.
- **Forma 3:** a partir de un estímulo sonoro (la obra musical que será coreografiada), se crean los pasos y movimientos, atendiendo a los “climas” musicales, que llevarán a interpretarla según la historia planteada.

(Pueden existir otras).

Si bien soy bastante estructurada en distintos aspectos de mi trabajo, en otros y al momento de crear, trato de ser lo más flexible y abierta posible.

De esta manera trabajo con mis bailarines, pertenecientes al **Ballet de Danzas Argentinas de la UNCPBA**, en la ciudad de Tandil, que conforman un grupo sumamente heterogéneo desde los conocimientos previos que cada uno trae.

Algunos son bailarines de Tango y actores, otros bailarines de Danzas Folclóricas Argentinas, otros son bailarines de Danzas Clásicas y Modernas y actores, otros son acróbatas, bailarines y actores, otros son profesores de Educación Física, actores y bailarines, otros han incursionado en otro tipo de danzas (árabes, ritmos latinos, etc.), lo que hace que el trabajo grupal se enriquezca y permita una gama más amplia de posibilidades creativas, además de las disciplinas complementarias obligatorias que reciben en dicho Ballet (Expresión Corporal, Tai – Chi, Flamenco, Técnica Graham, Ritmos afro, Danza Odissi, otros).

Al momento de realizar **Trabajos de Improvisación**, partiendo de distintos estímulos propuestos por el coreógrafo, cada persona “se zambulle” en el mar de sus conocimientos previos y comienza a hacer uso de aquellos “elementos” que puedan serle útiles en el **proceso creativo**.

En mi tarea de observación, voy tomando nota de los productos parciales a los que cada bailarín va arribando y cómo influye su aporte en el grupo, que indefectiblemente se va modificando. **Los cuerpos comienzan a aparecer y a despertarse**.

De este trabajo, se forman “**redes**” de figuras – movimientos – intenciones – miradas – sensaciones – sentimientos, en un **espacio – tiempo** que será el ámbito donde se concretará la producción.

Cuando se realizan **Trabajos de Coreografía de Repertorio** (son coreografías que corresponden a las distintas épocas del Tango y el Folclore Argentino, respetando sus caracterología, vestuario, intérpretes musicales y ambientación), se las aborda desde la **estructura coreográfica** y luego se las carga de **sentido** (como se planteó en la Forma 1), donde los bailarines estudian e investigan todos los aspectos (contexto histórico; costumbres; usos; etc.) desde la fundamentación teórica, que les completará la construcción del trabajo.

En el trabajo de **Obras Conceptuales**, se trabaja con las tres formas enunciadas (desde la coreografía, desde la improvisación y a partir de otros estímulos).

HACIA LA DRAMATURGIA DEL BAILARÍN.

A partir de la hipótesis de nuestro trabajo de investigación que enuncia que:

“a partir de la definición de dinámicas emocionales de base, administradas en forma consciente a través del uso de la energía, el actor puede producir formas expresivas que respondan a sus propios criterios estéticos y éticos sobre su representación”, realizaré el aporte desde mi especialidad (la danza), a esta búsqueda de “despertar y hacer aparecer cuerpos”, en función de crear productos genuinos a cada bailarín.

Esa creación se enmarca en una “**dramaturgia del bailarín**”.

Mi enfoque de indagación fue tomando la **Forma 3** de construcción, ya que se

plantea el recorrido “**desde la improvisación a la concreción de estructuras**”, en una producción de danzas.

Tomé dos trabajos: uno de pre - calentamiento con zapateo flamenco y una coreografía sobre la obra musical “Antiguos dueños de las flechas” (ritmo toba) de Ariel Ramírez y Félix Luna, cantada por Mercedes Sosa, que forma parte de un cuadro conceptual, realizado en función de los festejos del Bicentenario de nuestra Patria, llamado: “Argentina: doscientos años”.

Como punto de partida y, a modo de ejemplo, describiré dichos estímulos.

Para el **pre – calentamiento (estímulo 1)**, indiqué que se colocaran tres grupos en hilera, de laterales al público: uno de varones enfrentados con uno de mujeres y el tercero de mujeres detrás de éste; estaban alejados unos ocho metros, más o menos.

En el siguiente momento la consigna fue mirarse a los ojos entre los dos primeros grupos y el tercero fijar un punto en el ala opuesta del escenario, cada bailarín debía concentrarse en la respiración personal, ubicar el centro corporal y alinear la columna; las manos se colocarían en la cadera.

Marqué un ritmo de **zapateo flamenco** con mis palmas y ellos se fueron sumando de a uno, con distintos golpes y zapateos que condecían con el planteo rítmico inicial; esto se realizó en el lugar de partida unos 16 compases, para familiarizarse.

Cada bailarín se sumó con una estructura que debía repetir regularmente hasta el final del trabajo, seleccionando la forma rítmica que deseara (Ej: síncopa, contratiempo, división del compás, multiplicación del mismo, etc.).

Comenzó la traslación en una suerte de enfrentamiento, donde se cruzaron hasta traspasarse y llegar al lateral opuesto.

Yo seguí acompañándolos con palmas e indicando frases de ocho compases, para ayudar a sostener la estructura de base; luego ellos siguieron solos.

En esta improvisación se fueron generando distintos tipos de “diálogos”, donde por medio del “escucharse” fueron surgiendo climas, sensaciones, expresiones faciales y corporales, juegos de tensión y relajación, sostenidos fundamentalmente por “las miradas”, **los cuerpos se despertaron y aparecieron.**

Esos cuerpos se expresaron según el temperamento de cada bailarín; algunos más tímidos, otros más imponentes, otros discretos y otros exacerbados, pero todos se

despertaron y, en este “diálogo” improvisado, cada uno comenzó a aparecer, a mostrarse, en respuesta al primer estímulo.

Este tránsito colocó a los bailarines en un estado de concentración individual y grupal que, no sólo prepara al cuerpo para el desarrollo del ensayo, sino que prepara también la mente y el espíritu para el trabajo.

Inmediatamente se comenzó a ensayar.

En el **estímulo 2**, narré la significación del tema musical y dividí al grupo en dos sub – grupos (**a** y **b**).

El sub - grupo **a** lo conformaron seis mujeres que en un lugar determinado del escenario, ubicadas detrás de un ánfora, realizaron con Expresión Corporal, la coreografía individual que consistió en:

- Cada bailarina eligió destacar y trabajar una parte de su cuerpo (el desarrollo fue en niveles bajo y medio y cada una utilizó diferente calidad de movimientos); la Situación Dramática fue “el miedo a lo desconocido, el abandono y el exterminio”.
- Una consigna técnica fue que debían aparecer y desaparecer detrás del ánfora durante todo el tema musical.

Esta parte de la coreografía transcurrió durante el canto “a capela”; cuando se sumó la parte instrumental rítmica, ingresó por el lateral izquierdo del público, el sub - grupo **b**.

Lo hizo con un paso típico de un ritmo toba, el cual es regular y continuado; la motivación fue la misma Situación Dramática que para el grupo **a** pero aquí el “motor” del movimiento fue el propio sub - grupo.

Trabajaron en función al ritmo del tema y al ritmo grupal.

La traslación que realizaron fue en un trayecto sinuoso, primer tramo por proscenio y segundo tramo por entre las ánforas, terminando el recorrido en el proscenio, sobre el lateral izquierdo del público.

El remate final fue:

- Sub - grupo **a**: cada bailarina apareció “despedida, de golpe”, como “expulsada” desde atrás de su ánfora, desde la parte del cuerpo que trabajó, colocándose en una pose

final, en el nivel normal.

- Sub - grupo **b**: fueron desplomándose de a uno, en un orden aleatorio, quedando tendidos en el suelo, como muertos.

A partir de este trabajo, me surgió una encuesta para seguir indagando sobre la **dramaturgia del bailarín**, en un grupo tan heterogéneo:

- ¿Desde dónde comienza a crear?
- ¿Cómo comienza a crear?
- ¿Qué herramientas utiliza para ello?

El objetivo de la encuesta es esclarecer qué rescata cada uno desde sus conocimientos previos, para llegar todos a un mismo producto homogéneo.

Conclusión.

La elección de trabajar con un grupo heterogéneo, me ha ubicado en un lugar, como directora y coreógrafa, de constante desafío y aprendizaje.

Es mi función analizar cada experiencia que el grupo realiza, desde distintas visiones y saberes, para seleccionar lo que será el producto final.

Despertar esos cuerpos, llevarlos a experiencias nunca transitadas, viendo como en el trayecto de búsqueda, descubrimiento y experimentación sin límites, aparecen de su escondite, tomando dimensiones diferentes a las hasta ahora ocupadas.

Esta experiencia, a mi criterio, recién comienza.

“(...) el cuerpo se ensaya, se equivoca, se corrige, aprende.” (Pain, Sara, 1985)

Bibliografía.

- CACHORRO, Gabriel, *Cuerpo y subjetividad*, UNLP, EDULP, Argentina, 2006
- CALMELS, Daniel, “Cuerpo y saber”, *Lecturas: Educación Física y Deporte*, Argentina, 1999
- DORIN, Patricia, “Cuerpo y Cultura: prácticas corporales y diversidad”, *Libros del Rojas*, UBA, Bs. As., Argentina, 2006
- DUCH, Lluís y MELICH, Joan Carles, *Escenarios de la Corporeidad*, “Antropología de la vida cotidiana”, Ed. Trotta, Madrid, España, 2005
- Ediciones Novedades Educativas, *El aprendizaje no resuelto de la Educación Física*, “La Corporeidad”, Argentina.
- GRASSO, Alicia E., *Construyendo identidad corporal*, “La corporeidad escuchada”, Ediciones Novedades Educativas, Argentina, 2006
- “El cuerpo en la Escuela”. En *Novedades Educativas*, N° 124, Argentina, 2001.