

DramaDanza

ROSSANA FILOMARINO

Desde hace muchos años, aún antes de ser consciente de ello, mi camino se ha forjado buscando una alianza entre el teatro y la danza. Las formas han sido muchas y diferentes pero creo que una constante podría ser la utilización de un texto literario para la construcción de la obra coreográfica: desde la *Salomé* (Oscar Wilde) del lejano 1969 a *Reminiscencias de Ofelia* y *Galería de mujeres muertas* (Heiner Müller) de 1999, pasando por el *Fausto* (1979) o las canciones de Brecht y Weill (*Desastre y esperanza*, 1993), *Lady Macbeth* y *Las visiones de San Juan*.

Otra constante notable en mi producción ha sido la utilización de textos y de actores dentro de la misma obra coreográfica: *Silencio en voz alta*, construida sobre el ritmo de poemas de Neruda, *Las troyanas* de Eurípides, *Danzón de los años* (textos de Germán Castillo), *Cantar de cantares* y *Viejas historias* (*La maquinahamlet* de H. Müller). Si a todo esto agregamos la utilización de mitos (Ícaro, Orfeo, Quetzalcoátl, Eva, Ulises han transitado por mis danzas), creo que definitivamente no puedo escaparme del ámbito de lo teatral. ¿Por qué? Creo que el teatro y la danza son manifestaciones escénicas que, como todos sabemos, se han separado por razones históricas particulares pero que comparten elementos fundamentales en la manera de significar: ambas suceden en el espacio y en el tiempo y el vehículo transmisor de significados es el cuerpo humano. La danza renuncia a la palabra, expresión perfecta de la razón pero mantiene las líneas esenciales del pensamiento y lo expresa a través de la acción. La danza depura los elementos del drama, va más directamente al núcleo de pasiones y sentimientos y tal vez por eso puede expresar más claramente que la palabra ciertos aspectos de la naturaleza humana, como lo referente al mundo

de lo subconsciente y de los instintos, así como al mundo de lo mágico o ritual.

Trato de reflexionar y ordenar las experiencias en esta búsqueda de una alianza particular entre la danza y el drama: puedo mencionar algunos aspectos del arte dramático que utilizo en mis coreografías, independientemente de apoyarlas o no en un texto.

Creo que el trabajo del coreógrafo reúne en una sola persona los trabajos del dramaturgo y del director de escena: el coreógrafo tiene que concebir una estructura que exprese el tema y organizar todos los elementos dramáticos dentro de esta estructura; pero al mismo tiempo debe configurar un lenguaje de movimiento y crear un estilo que le permita transmitir concretamente la emoción que le producen los materiales temáticos, así como encontrar las formas de organización de los signos del discurso. En mi manera actual de hacer coreografía —una vez definido el tema principal— elaboro la dramaturgia a partir de tres elementos: de una mínima lógica de acción (de dónde parto y a dónde quiero llegar) que se va haciendo más compleja a medida que avanzo en el trabajo, de la definición del espacio y de la arquitectura musical. La estructura definitiva la determino durante el proceso de montaje; tomo siempre en cuenta la sucesión necesaria de las acciones para que cada una de ellas esté ligada temáticamente a la antecedente, a la par que vaya estableciendo elementos para la siguiente hasta llegar a la resolución final. Creo que la acción dramática debe brotar de otra acción y conducir a otra diferente, donde cada cambio de equilibrio implique cambios de equilibrio anteriores y venideros; debe ser progresiva —en cuanto a la estructura— y significativa —en cuanto a su relación

con el tema—. La experiencia de montaje de coreografías de larga duración me ha enseñado a no aferrarme a estos planteamientos como a un bastión de seguridad; han sido necesarios muchos años para aprender a atreverme a dejar abiertos los canales de la percepción del conjunto y a ceder a los requerimientos que la obra misma va dictando en el proceso de su propia existencia; adoptar, pues, una estructura parcialmente "abierta".

Otro punto de contacto que guardo con el arte teatral se refiere al trabajo técnico para crear una respuesta verdadera a un estímulo ficticio. Tengo hartas dudas acerca de si el método que estoy tratando de consolidar con cada nueva puesta en escena podría definirse —en relación con las técnicas de actuación— como *vivencial* o de *trance*: del primero utilizo el principio de despertar la creatividad del inconsciente por medio de un trabajo mental conscientemente dirigido; del segundo, el dejar fluir los impulsos del inconsciente mediante un proceso de sugestión. Realmente no sé qué tan contradictorios sean estos dos métodos en la teoría de la actuación (¡ojalá me lo puedan aclarar los especialistas!). Tal vez estoy afirmando una enorme barbaridad. Sin embargo, en la práctica, lo estoy haciendo. A partir de procesos intensos de concentración física y mental (aprendizaje de una rutina especial de calentamiento) y con la finalidad de reducir o abatir resistencias, persigo descubrir formas particulares e individuales de movimiento que respondan a impulsos interiores y no a códigos preestablecidos. El objetivo por alcanzar consiste en que la respuesta de memoria corporal hacia el trabajo *con* y *sobre* la imagen o conjunto de imágenes, lleve al bailarín a descubrir su universo emotivo y a concretarlo en formas de movimiento que expresen esos contenidos particulares. A partir de estos elementos se inicia entonces el proceso de transformación en el personaje *creado* y no —como normalmente hacemos— *recreado* a través de la imitación o de la actuación. Una vez encontrados estos impulsos y formas, trabajo su selección, organización y elaboración hasta llegar a la forma precisa definitiva, la cual organizo en secuencias obligatorias para el intérprete. Por tanto, el enfoque cambia y la repetición, que persigue el perfeccionamiento, se fundamenta entonces en un proceso de reacciones verdaderas que surgen del trabajo mental conscientemente dirigido. El bailarín, así, tiene siempre un margen para seguir los impulsos propios, para potenciar sus capacidades expresivas y creadoras pero al mismo tiempo le es forzoso ejecutar todos los movimientos asignados

y debe cumplir con una partitura, espacial y de secuencias de movimiento.

Si en el teatro dramático la palabra es el detonador de conceptos y emociones, su equivalente en la danza es el movimiento; considero que el trabajo del coreógrafo sobre el movimiento es equivalente al del director teatral sobre el texto: si uno cuida la entonación, el otro cuida la dinámica; si uno la claridad de la palabra dicha, el otro la calidad del movimiento, etcétera; en ambos casos cuentan la comprensión y la intencionalidad, el "estar en situación" de lo que se dice o se baila. Para mí, la meta es buscar la significación máxima del discurso a través del movimiento: cuidar que éste sea preciso, exacto, casi perfecto, en su potencial físico y emotivo en relación con el tema, pero dentro del parámetro de normas y reglas que debe asumir el intérprete aun en su libertad de ejecución. Busco entablar, a través del uso exhaustivo del cuerpo dentro del máximo esfuerzo, una comunicación profunda *con*, *en* el espectador; propiciar que afloren las emociones reales del que —aun sentado en su butaca— está participando en el flujo de energía generada en la escena y que se deja tocar emotivamente por los temas propuestos. Esto es, transformar el acto de danzar en un acto ritual a través del sacrificio del cuerpo; hurgar en las zonas más profundas e ignoradas de nuestros seres, tratando de encontrar formas, pulsaciones, energías no conocidas antes y compartir estas indagaciones con los espectadores. Este proceso —de tipo grotowskiano— no aporta ninguna seguridad: se asume el riesgo y el traspaso de los límites como una manera de hacer danza.

La línea expuesta podría abrirnos los caminos de otros temas. Básteme terminar asegurando que ningún creador —obviamente— parte de cero, aunque destruya todo lo que hayan hecho sus predecesores. Es tarea de todos nosotros, los que hacemos la danza profesional, enriquecer nuestro arte a través de la confrontación y la reflexión que nuestra práctica proponga y aporte, con las leyes de otras disciplinas artísticas. En el campo de la coreografía todavía no tenemos un corpus teórico como el que existe en el arte dramático y creo que el acercamiento a éste es sumamente fructífero: puede encendernos varias, muchas luces (por lo menos, *ésa* ha sido mi experiencia). Quiero insistir: en esta época de grandes cambios, en la que la informalidad y las ocurrencias dominan la escena y al arte dancístico, la experimentación verdadera es posterior al trabajo estricto, a la estructuración dramática y al rigor en el entrenamiento corporal. ♦