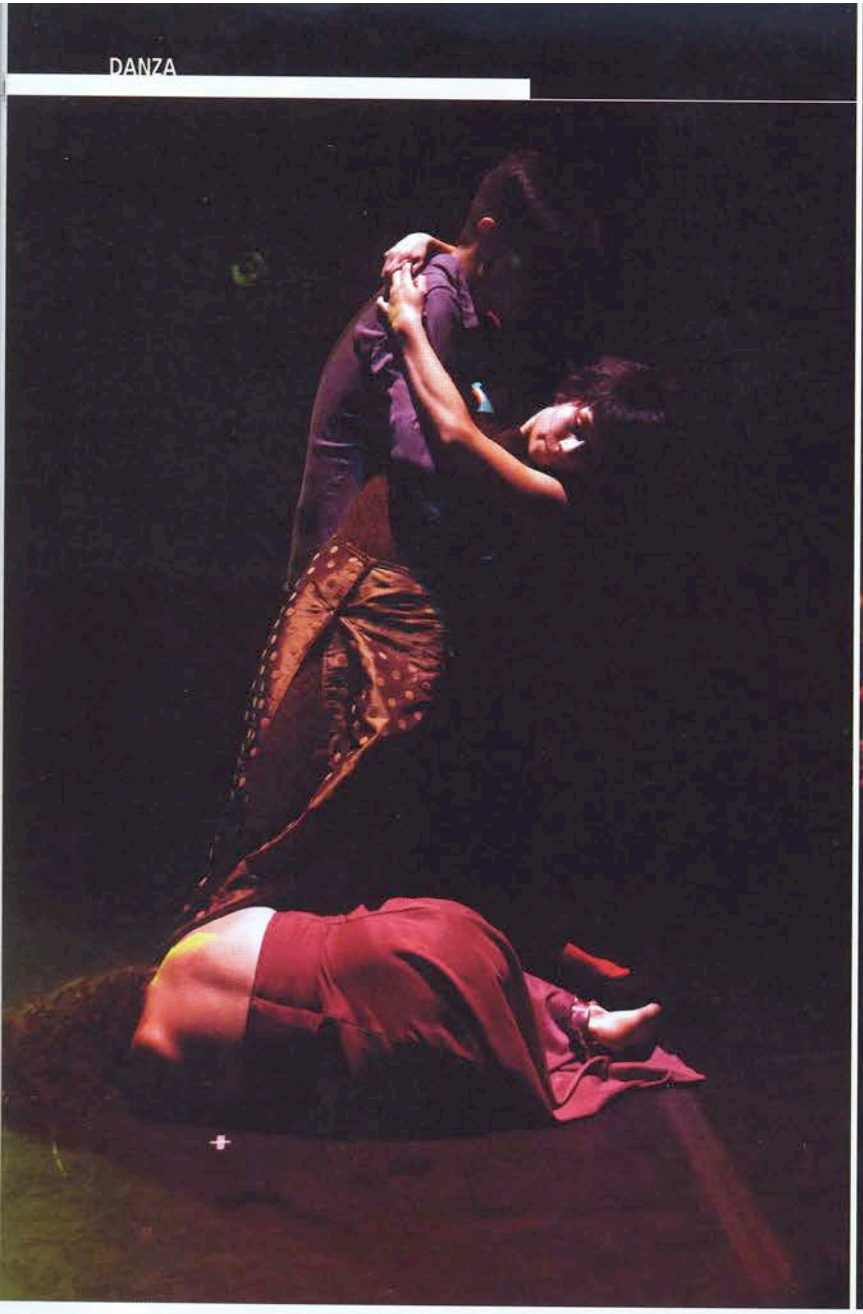
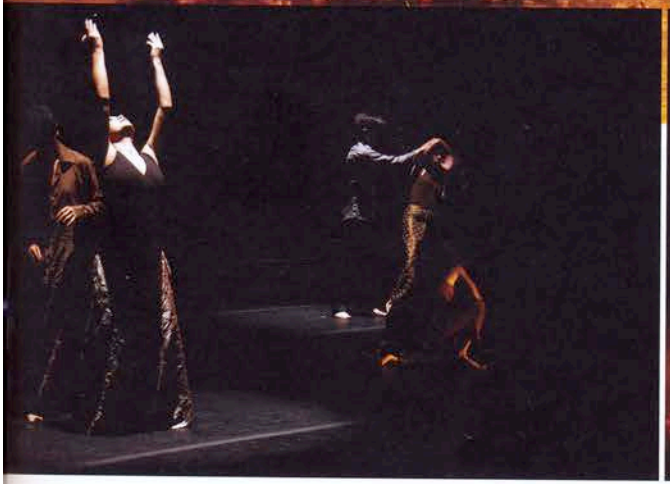


Por **MARCELA CORREA**

EL IMPULSO EMOTIVO CORPORAL LLEVADO A LA DANZA

El grupo Talvez de danza contemporánea de la USFQ, creado en 2008, está inmerso en una búsqueda de lenguajes alternativos en danza/movimiento para la escena y un primer acercamiento ha ocurrido desde el lenguaje del movimiento auténtico, una técnica tomada de la danza terapia.

La práctica del "movimiento auténtico" consiste en cerrar los ojos y, en silencio, esperar el impulso corporal, que se desarrolla poco a poco, hasta tomar forma en movimiento. Lo interesante es que cada participante realiza movimientos únicos, personales que, al surgir como consecuencia de un impulso interno, están cargados de



emotividad, de ahí su gran valor terapéutico. Janet Adler, pionera en la investigación del movimiento auténtico, define a este tipo de danza como "una disciplina meditativa basada en el cuerpo... un proceso en el cual la urgencia espontánea de moverse no es advertida, juzgada, criticada o sopesada por la mente consciente".

La expresión pura del lenguaje de movimiento auténtico es efímera, pertenece al instante. Para efecto terapéutico tiene el valor de ser una expresión directa del estado del cliente/paciente, con su conflicto psicológico e historia personal. Como tal, este tipo de material corporal no sirve para una puesta en escena ante un público ajeno a la vivencia e historia personal del ejecutante. Sin embargo, como material de creación coreográfica las formas en movimiento que surgen son únicas, están cargadas con una emotividad intensa pero exacta, lo que vuelve a los movimientos fascinantes para el espectador.

La búsqueda del grupo consiste en encontrar la manera de mantener la carga emotiva y la fuerza del impulso corporal que son la fuente y guía en la práctica de movimiento auténtico, una vez que se traspasa ese material a la escena.

El segundo reto es consecuencia del primero: si las formas de movimiento que surgen en una sesión dedicada a la terapia son del instante, ¿cómo entonces recrearlas (imposible hablar de repetirlas) para la escena?, ¿cómo conectar al intérprete a la motivación original, motor del movimiento que se quiere recrear?, ¿y cómo lograr que el bailarín se mantenga en ese impulso, sin desviación, durante una presentación escénica?

Sin estructura, el intérprete-bailarín no siempre le transmitirá algo concreto al espectador: una improvisación de movimiento en escena puede ser clara y directa para el observador o dispersa y sin coherencia, según el capricho imaginativo del ejecutante.

Mi búsqueda, como directora del grupo, consiste en dar al lenguaje auténtico algún tipo de estructura formal que le permita al espectador seguir un hilo conductor sobre el cual pueda llegar a comprensiones. Comprensiones que no serían de tipo lógico, sino más bien reacciones emotivas con significados claros.

La primera investigación dio como resultado la obra *La escucha*, una puesta en escena en la que los bailarines se conectan a la interioridad que requiere la práctica del "movimiento auténtico" durante la mayor parte de la obra. El material de movimiento auténtico de esta obra se enmarcó en una estructura de secuencias de movimiento coreografiadas según los parámetros clásicos de la práctica coreográfica, y fueron ejecutadas por los intérpretes con rigor técnico. Estas secuencias de movimiento permiten al público asirse a un lenguaje estructurado a partir del cual logrará adentrarse en el material de tipo personalista que propone el movimiento auténtico.

Un segundo marco estructural de la obra se resolvió estableciendo escenas precisas, ejecutadas en una sucesión predefinida, con direcciones de movimiento claras y una secuencia musical establecida. Esta estructura no solo es ayuda auditiva y visual para el espectador, sino para la fantasía interior de los bailarines.

Una vez establecida una estructura, los bailarines buscan conectarse y seguir el impulso emotivo del cual parte el movimiento. ¿Cómo lograrlo? La premisa consiste en no iniciar el movimiento hasta que surja el impulso buscado con total claridad y fuerza emotiva. Usan la pausa como pauta de trabajo: pausas largas entre escena y escena o entre los distintos momentos emotivos. Estas pausas se vuelven el elemento guía, tanto para que los intérpretes se conecten al impulso motor, como para que el público asimile y dé significado a la fuerza expresada por los bailarines.

La escucha tuvo una respuesta muy positiva del público y, por esta razón, iniciamos una nueva búsqueda, basada en la misma premisa y con la variante de desarrollarla con un grupo más numeroso.

Lo que surgió fue un trabajo más cercano a la improvisación que al movimiento auténtico. ¿Cuál sería la diferencia? Movimiento auténtico es una técnica apegada a la terapia, el movimiento que surge es muy íntimo y emotivo. La improvisación es menos interna, aun cuando los comandos para la improvisación están basados en sensaciones o emociones, esta siempre tiene un carácter mucho más externo.

El segundo montaje se denominó *Gravis: diálogos sin diálogos*, basado en lenguaje de improvisación; la carga emotiva se alimenta más bien con cada encuentro entre bailarines, con cada "diálogo" entre ellos. En los ejercicios de improvisación, surgieron "calidades de movimiento" que sería la relación entre movimiento visible y motivación interna. En escena, los bailarines inician sus movimientos buscando la calidad hallada en los ensayos, luego para cada momento de la obra, cada intérprete baila relacionándose con el otro y este responde con una calidad específica. Este diálogo es el que retroalimenta a los bailarines para mantener, desarrollar o cambiar la calidad requerida para hilar la secuencia de la obra.

Para que *Gravis*, ejecutado en lenguaje de improvisación, sea legible a un público, sus estructuras son también muy precisas: nueve escenas con su música, sus momentos, sus inicios y finales. Las direcciones de movimiento o de imágenes estáticas realizadas por los bailarines están claramente marcadas. Los bailarines tienen opciones de juego en su desplazamiento espacial, pero dentro de límites claros. Cada imagen bailada es definida y se da en un momento específico de la obra; sin embargo, casi no existe fraseo o secuencias de movimiento coreografiadas, y la emotividad de la obra se desarrolla y resuelve en los momentos improvisados.

Para los dos montajes no existió ningún tema a priori con el cual trabajar. Por el contrario, este tipo de investigación implica una apertura total al material o imágenes que surgen en los ensayos, el material que aportan los bailarines y las imágenes que visualiza el coreógrafo desde su mundo subjetivo. Como coreógrafa lo que hago es separar *imágenes en movimiento*, momentos que al verlos me mueven emotivamente y cuya estética visual funciona. Así, se va acumulando un número de imágenes que luego decido hilar o poner en secuencia probando una música, luego otra música u otra secuencia. Desecho material que, aunque interesante, no cuadra en conjunto y así, poco a poco, el tema se devela.

Una vez claro y aceptado el tema tal cual es, el desarrollo de las obras toma una dirección más precisa, las premisas para los ejercicios de improvisación y de movimiento auténtico se concretan y la obra se encamina.

En conclusión, es el impulso emotivo expresado corporalmente y enmarcado para la escena lo que define esta forma de presentar danza y el que establece el tipo de comprensión del público, que comprende, pero no a través de su capacidad lógica, sino movido por el mensaje emotivo de la obra. Desde la danza terapia, cuyo material de trabajo es la emoción, propongo una obra escénica en la que el público se conmueva para comprender, esa es mi búsqueda. ■

REFERENCIAS

- Adler, Janet, *Offering from the Conscious Body: The Discipline of Authentic Movement*, Rochester, VT, Inner Traditions, 2002.
- Levy, Fran, *Dance and other Expressive Art Therapies*, New York, Routledge, 1995.
- Pallaro, Patrizia, *Authentic Movement*, London, Kingsley Publishers, 2007.