

Confluencia de la dramaturgia, lo ritual y la danza *butho* en *Belleza y escándalo* de Ciela Asad y *Conjueros* de Soledad Alloni



Perla Zayas de Lima

CONICET/ pzayaslima@gmail.com

Fecha de recepción: 04/07/2015. Fecha de aceptación: 27/08/2015.

Resumen

Son temas que interesan cada vez más a la gente de danza el uso del ritual, el rol del dramaturgo y el *butho*. En este sentido analizamos dos espectáculos estrenados en el 2015: *Belleza y escándalo* y *Conjueros*.

Abstract

The use of the ritual, the author function and *butho* are subjects of increasing concern for dance people. In this sense, we analyze two spectacles from 2015: *Belleza y escándalo* and *Conjueros*.

La temporada 2015 en Buenos Aires aporta un especial interés a críticos y estudiosos de la danza, ya que un número significativo de estrenos y reestrenos revelan cómo las producciones de coreógrafas de distintas generaciones trabajan en sus espectáculos desde diferentes ángulos la inserción de la dramaturgia, apelan a elementos rituales y se apropian de algunos aspectos de la danza *Butho*. *Belleza y escándalo* de Ciela Asad y *Conjueros* de Soledad Alloni ejemplifican lo anterior

¿Qué implica el término dramaturgia aplicado a la danza?

Desde que el término teatro-danza (o danza-teatro) irrumpió en la crítica a partir de los espectáculos estrenados por representante locales como Ana Itelman, Susana Zimmermann, Adriana Barenstein, Teresa Duggan, Silvia Vladiminski y Vivian Luz, entre otras, y de la difusión de los trabajos de Pina Bausch e, inclusive, de su visita al país, la polémica instalada sobre la pertinencia de esa categoría no ha cesado. Creo más operativo partir desde otro ángulo y, más que catalogar estos espectáculos,

reflexionar sobre el rol que la *dramaturgia* cumple en ellos, a partir de las opiniones de sus propias creadoras. Al respecto, un caso particular es el de Ciela Asad, quien escribe y publica textos poéticos, algunos de los cuales fueron el punto de partida para anteriores espectáculos. En esta oportunidad, el origen de *Belleza y escándalo* hay que rastrearlo en un borrador dado a leer a una dramaturga, Patricia Zangaro, y no a una coreógrafa. Resulta igualmente significativo el epígrafe de A. Rimbaud, el escritor que apostaba a un paciente y sistemático desarreglo de todos los sentidos, elegido para el programa de mano y para la información de prensa: “Una noche senté a la belleza en mis rodillas y la encontré amarga y la injurié”. Asimismo significativas son las categorías conceptuales asociadas que definen su espectáculo: *teatro performático de género* y *teatro trans-dramático*. Para Ciela Asad, el teatro posdramático refleja una nueva realidad caracterizada por la discontinuidad y la “fragmentación, tal como las describe Lehmann. Pero, dadas las diferencias que se registran en ese campo, prefiere hablar de un teatro performático, en cuanto “constituye una crítica o un intento de crear más conciencia entre el hombre y la sociedad, entre el hombre y la escritura”.

A partir de la concepción del teatro como un ritual que ofrece claves para interpretar el mundo, los recursos empleados por Ciela Asad y Soledad Alloni son capaces de: a) (re)conectar con las fuerzas cósmicas, b) funcionar como representación colectiva de una sociedad, c) expresar cosmovisiones, valores y normas, d) traducir los datos de la esfera social en un lenguaje simbólico¹.

Las apropiaciones locales de la danza *butho* -sobre todo, en los espectáculos de Rhea Volij- sintetizaron los dos principios difundidos por Kazuo Ohno “enterrarse con los pies” y “volar con los brazos”, lo que contribuyó a modificar la percepción del cuerpo y el espacio (interior y exterior) en un número significativo de coreógrafos y bailarines. En las coreógrafas que nos ocupan, la apropiación del *butho* se manifestó en dos planos: como elemento de entrenamiento y como principio constitutivo de los espectáculos. En el caso de Ciela Asad, la referencia al *butho* resulta menos evidente que en el de Soledad Alloni. En la primera, la investigación teórica se traspasa más en el entrenamiento previo y en el proceso creativo, que en el resultado final (salvo que se le quiera atribuir al *butho* la utilización de movimientos lentos y repetidos). En Alloni, algunos elementos característicos de este estilo señalados por Gustavo Collini Sartor (1995) son más evidentes, tales como bailar con el cuerpo casi pegado al suelo o en cuclillas, con los hombros encorvados, los pies hacia adentro y las piernas arqueadas.

En *Belleza y escándalo* se produce un desplazamiento de la figura tradicional del director. Asad asume en este espectáculo tres roles: directora general, autora y actriz, funciones que ella sintetiza bajo un solo término: “obradora”. Su trabajo apunta a mostrar lo simbólico que encarna el cuerpo, soslayando la literalidad en favor de la poesía, género al que le otorga potencialidades sorprendentes: no sólo, el punto de partida para la (re)presentación escénica, sino como instrumento que “puede ayudar a salir de la cultura del abuso.”

El arte funciona como reparación y restitución (“*partiremos ebrios de nacimientos*”). El papel fundamental del inconsciente, lo que está oculto o lo que se presenta de modo opaco y fragmentario (“*dialogar de nuestras sombras para construir tramas de alumbramiento y descubrir el sentido de hacer lo que hacemos*”). La importancia del proceso que confiere a la obra el carácter de algo inacabado y modificable (lo *performático* entendido como una “construcción permanente”²).

En *Belleza y escándalo*, trabaja la efectividad de cruces de lenguajes, que continúa (y, aparentemente, cierra) un ciclo de cuatro obras iniciado en 1990 (*Puesta en la*

1. En este punto estamos en deuda con las ideas expuestas en una obra insoslayable para entender el modo y el grado en los que los rituales y/o elementos rituales son incorporados a los espectáculos de danza, *Ritualidades latinoamericanas*, que reúne artículos en español y portugués compilados por Martín Lienhard (2003).

2. Todas las citas sin mención de autor corresponden al informe de prensa entregado por Ciela Asad.



Belleza y escándalo - Foto:
Gustavo Spalleti y Rocío Pérez.

escena (1994), *Las palabras del puente*, (1998), *La transmutación de Magnolia* (2007)). Como en esas oportunidades, busca la confluencia e integración de textos (“Nos nutrimos de variadas lecturas: *Historia de la belleza, historia de la fealdad* de Umberto Eco, *La ópera, la vida, la muerte* de Jorge Lavelli, *Poética del agua* de Gaston Bachelard, *Filosofía* de Michel Serres, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de Robert Venturi, *El abuso moral* de Raúl Etcheverry”), corporalidades, música, plástica. Por ello cobra importancia tanto el trabajo de Claudio Turica, quien compuso la música, primero leyendo el texto, y luego, trabajando con las actrices y sus composiciones, como así también el diseño del vestuario encargado a la artista plástica Silvia Ciurca.

La utilización de la palabra responde precisamente a la creencia de que la voz es en sí misma un ritmo (para Maiakovski, el ritmo era la fuerza/energía de la poesía) y la conecta simultáneamente con el cuerpo, la escritura y la proxemia. Así como los poetas escriben guiados por una música interna, desde la danza, Ciela Asad, inscribe los cuerpos en el espacio, combinando repeticiones con duraciones libres. Si bien la coreógrafa no cita a Merleau Ponty entre los autores que la inspiraron, encuentro una serie de coincidencias de su trabajo artístico con el pensamiento teórico de este representante de la fenomenología.

Asad describe lo que intenta mostrar su obra: dos mujeres de distinta generación atravesando un viaje reparador. Dos seres marcadas por el dolor y el abuso. Cuerpos entrelazados que se rebelan a los mandatos sociales en pos de cumplir sus sueños y deseos. Y cómo la solidaridad de género frente al abuso y la violencia del patriarcado



Conjueros - Foto: Celina Habib
y Fernando Reznik.

funciona como un puente en la búsqueda de la belleza y la felicidad. Es decir, que muestra al ser humano como “ser en situación”, que exhibe un comportamiento producto de la relación entre “organismo, conciencia y medio”, una “relación dialéctica entre mundo interior y mundo exterior”, una respuesta a una situación a través de un cuerpo que debe ser entendido como “significación encarnada”.

Se trata de un teatro performático en el que se recurre a lo intercultural, a la interrelación artística que incluye la palabra poética entretrejida con el lenguaje de la música y el de la plástica, en el que el espacio adquiere un significado ritual marcado por los objetos colocados en círculo: caracoles y mimbres, como asimismo, al sello rítmico que las dos bailarinas le imprimen. Pero no apunta a una proliferación de significados, ni a una diseminación de sentidos (Jacques Derrida), ni a líneas de fuga (Gilles Deleuze). A diferencia de la diseminación de sentido “derridiana” que alimenta la mayoría de los espectáculos performáticos, hay por parte de la autora/directora/*obradora* un interés en que la recepción reconozca los dos puntos fundamentales a los que apuntan todos los elementos y lenguajes elegidos: el abuso (psicológico, moral, sexual, el autoabuso) y los procesos creativos (al que apuntan todos los elementos paratextuales por ella producidos: declaraciones, entrevistas, informe de prensa, conversación con el público). En consecuencia, las ambigüedades y los vacíos semánticos generados por la confluencia de variadas materialidades y el trabajo interdisciplinario aparecen en el espectáculo, probablemente, como un efecto no buscado.

Dos personajes ocupan permanentemente la escena -Sara y Shin- quienes, en verdad, son uno solo en sus distintas etapas de vida, en sus luces y sombras, en cuerpo y espíritu. Shin (Sofía Saraniti) es el espíritu creativo de Sara, su doble y también la representación de su juventud. Sara (Ciela Asad) es una mujer de mediana edad que va purgar su historia de abuso familiar, su infancia con su padre, en un ritual íntimo, simbólico, fragmentado, a través de su poesía. La danza, cargada de elementos rituales, aparece como un mecanismo de confrontación y resistencia. Sin embargo, el código simbólico elegido no siempre es fácilmente reconocible (y, por ende, compartido) por los espectadores, a los que, en cambio, sí deslumbra con sugerentes imágenes.

Para Cecilia Hopkins (2015):

Sara y Shin son dos aspectos del mismo personaje, una mujer que decide elaborar artísticamente una historia de abuso familiar apelando al teatro y a la poesía (...) En algunas escenas, se alude a un padre temido, maltratador y a ciertas obsesiones infantiles acerca de la suciedad y la belleza. En otras, en cambio, se abre un diálogo simbólico entre la víctima y su propio espíritu creativo con la esperanza de superar aquella experiencia y ensanchar sus posibilidades expresivas.

Se trata de una dupla que no trabaja el concepto de opuestos o de complementarios, sino que prefieren mostrar diferencias sutiles. Una pareja femenina que transita su juego de dobles entre la presentación y la representación para tratar de hallar respuestas a las conexiones entre la poesía y las experiencias dolorosas y al papel de la memoria (memoria corporal, cuerpos impregnados por la memoria) como motores de los procesos creativos.

En la entrevista que Hopkins le realiza a la autora emergen dos preguntas centrales: por qué tomó el tema de la belleza y cuáles son los sentidos que la palabra escándalo asume en la obra. Allí, Asad afirma:

La idea de belleza que tenían los griegos en la antigüedad, la relación entre lo bello y lo bueno, también hace pensar en que lo feo es malo. ¿Quién no se sintió feo y rechazado alguna vez? Quisimos disolver estos opuestos en búsqueda de la sanación y la plenitud. Y esta obra es una invitación a superar estas dicotomías. En todo caso, todos somos bellos y escandalosos. (...) Escándalo podría ser no valorarse, avergonzarse de uno mismo. No ser benévolo con lo que generamos, no validar nuestras visiones. Por otro lado, la poesía es un escándalo: la metáfora subvierte el lenguaje. Y la mirada poética nos salva del escándalo de ser lineales.

Sus respuestas revelan tanto su fundamentación racional como sus inquietudes estéticas: búsqueda de una autodefinition, de un marco, pero también necesidad de romperlo. El marco del lenguaje traspasado por la metáfora y el de la poesía que deviene en "viaje iniciático"; el marco del arte, densificado por un efecto terapéutico; el marco de la filosofía ampliado de la conquista de la verdad a la conquista de la felicidad.

Como en el caso anterior, *Conjurios* de Soledad Alloni apela sistemáticamente a todos los sentidos. Y ciertas funciones tradicionalmente separadas aquí aparecen conectadas: las intérpretes son las creadoras a un mismo nivel, lo que invita a repensar tanto el rol del coreógrafo, como asimismo el del bailarín. La obra trasciende lo subjetivo y personal, para situarse en un proceso de relación y creación comunitarias donde la toma de conciencia con la realidad se realiza a través de ciertas representaciones inspiradas en ritos antropológicos regionalistas, en especial en rituales y creencias asociados a la Pachamama, el carnaval, las hechiceras y los fantasmas. Las seis bailarinas que se desplazan en dúos, tríos o solos, son presentadas como

oficiantes a través de siete secuencias. Ambos números portan una gran carga simbólica (Cirlot, 1995: 330): el seis corresponde a las seis direcciones del espacio (dos por cada dimensión) y también a la terminación del movimiento (seis días de la creación); y el siete al orden completo (gama esencial de los sonidos, de los colores, de los planetas y sus deidades, etc.).

Resulta especialmente significativo el informe detallado que la creadora trasmite en la información de prensa -a la que pertenecen todas las citas incluidas sin especificación- sobre los motivos del espectáculo, el proceso de creación, las fuentes abrevadas y los elementos empleados: la necesidad de reconocer el propio deseo, mantenerse conectada a él y honrarlo: “*Conjurros* se fundamenta en la necesidad de poner al descubierto las manipulaciones conscientes e inconscientes que alejan a la mujer y al hombre de su deseo, y propone poner en práctica la acción de conjurar para modificar el orden establecido”.

La directora explica cómo la obra se estructura a partir de imágenes poéticas que proponen al espectador transitar de la ensoñación a la vigilia (“La imagen poética es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje significativa. La vida de la imagen esta toda en su fulguración, en el hecho de que la imagen sea una superación de todos los datos de la sensibilidad”). Las repeticiones y agrupamientos están en función de lograr el ritmo adecuado (con su alternancia de esperas y acciones), un ritmo “orgánico” que sea “la respuesta a un elemento vivo” (Lecoq, 2007: 56). Todo parte de la confluencia de una dramaturgia de la imagen, una dramaturgia de los cuerpos y de una palabra dramática.

Las conjuradoras escapan del corral, caminan su historia infinita, peinan su huella, celebran el encuentro, vuelven al fondo del mar, se vinculan, sacuden sombras, siembran desde el vientre, invitan a latir. Mujeres hacedoras de sus sueños que aún deshilachan sus secretos, aquellos que no se confiesan, casi, ni a sí mismas. La obra, un fragmento en la vida de estas mujeres, nos devuelve imágenes en donde se condensa la sensación y el verbo en unidad, porque la reunión con la otra hace posible la realización de lo propio. Entre todas barren, adornan, arrancan, revolean, cuecen, sueltan, vibran, conmueven, se hacen oír sin gritar. Lo onírico es el fundamento de lo real y no al revés.

Las *performers* integran la compañía Hystera, formada en el 2013, con el fin de llevar adelante una investigación fundada en los textos y pensamiento de Casilda Rodríguez Bustos³ sobre la pérdida por parte de las mujeres de la percepción de su propio cuerpo por el peso de mandatos sociales patriarcales

El deseo sexual en la mujer pasó a ser considerado lascivo y deshonesto, para que cuando emergiera en la mujer, ésta se sintiera culpable y aborreciera y se distanciara de su propio cuerpo. Por ello la mujer empieza a andar tiesa como un palo, deja de sentarse en cuclillas y se generaliza el uso de la silla; se va educando el movimiento del cuerpo con el objetivo de paralizar todo lo que se pueda los músculos pélvicos y los uterinos, para que nuestro vientre no se estremezca ni palpite y no aparezca la pulsión sexual. La higiene se convierte en asepsia que elimina el olor de nuestros flujos, que es un factor específico de atracción sexual. (Informe de prensa)

La investigación histórica se complementa con un trabajo de campo que les permite a los creadores del espectáculo desplegar contenidos míticos. La coreógrafa trabajó a partir de cierto paganismo ancestral de las mujeres mayas con las que compartieron vivencias y se nutrieron de energías milenarias.

3. Ensayista española nacida en 1945, feminista fundadora de la Asociación Antipatriarcal. Sufrió el exilio bajo el franquismo, interesada en el estudio del parto y la maternidad. Analizó en varios libros la represión del deseo materno, la sexualidad, lo edípico.

Nos encontramos con un disparador estético y creador, el trabajo de las mujeres mayas del Taller Leñateros de los Altos de Chiapas, a quienes homenajeamos con el nombre de la obra y de quien aprendimos la tradición del conjuro. La existencia de las otras hace posible la realización de lo propio, entendiendo lo propio no ya como algo individual sino como espejo de una subjetividad colectiva. Nos interesa la acción de conjurar en sí misma, recuperar ese acto, o fundarlo en nosotras. (Informe de prensa)

El mundo familiar se entrelaza con el social y ambos con la naturaleza y, en este punto, la obra de Soledad Alloni ofrece muchos puntos de contacto con *El eco del silencio* (2015) de la coreógrafa y bailarina, Liliana Toccaceli, quien, también inspirándose en otro ámbito geográfico, propone una vuelta al origen en una triple vía: las relaciones familiares (madre-hija), de los seres con el territorio (la puna jujeña), del mundo cotidiano con lo mágico y el ritual (la Pachamama y el Carnaval), desde la apropiación y reinterpretación de los elementos contemplados (las labores, la tierra, la femineidad, la sensualidad, la maternidad, lo animal, el descontrol, el control, etc.), a través del entramado de distintos lenguajes escénicos.

Samuel Selden, en su clásico libro *La escena en acción*, advertía que no puede haber un pensamiento rico donde no hay una sensación adecuada. Imbuido de una especie de fervor místico, el grupo proyecta a través de actos rituales una dimensión en que se fusionan naturaleza y verdad, acercándose así al teatro de Peter Brook (“teatro de lo invisible hecho visible”) y al de Antonin Artaud (“teatro sagrado”). *Conjuros* se fundamenta en la necesidad de poner al descubierto las manipulaciones conscientes e inconscientes que alejan a la mujer y al hombre de su deseo y propone, en cambio, poner en práctica la acción de conjurar para modificar el orden establecido.

Cuando se pierde la posición de reconocimiento del propio deseo (producción propulsora de nuestra vitalidad), entonces el vivir se convierte en ese impulso acaparativo; el deseo se ha convertido en miedo a carecer, y el mensaje codificado que recibimos es que nuestro anhelo de vida se resarce con la apropiación. Del ser deseante, disuelto, fluyente y confluyente en un tejido social de ayuda mutua, se pasa al ente acaparador, definido por los deseos que reprime, por lo que acapara, por lo que es capaz de conquistar, por la cuota de poder que detenta. La vida en lugar de ser una expansión del placer y del bienestar, se convierte en sufrimiento, ansiedad y angustia. (Informe de prensa)

Desde un plano ideológico, las dos obras analizadas pueden leerse también a la luz de lo que Pierre Bourdieu señala en *La dominación masculina*. Desde un plano estético, ambas apuntan a una doble experiencia de transformación: en las creadoras y en los receptores. Ambas proponen un teatro ritual que apunta a lograr que los espectadores se involucren emocional e intelectualmente. En ambas, el proceso de creación se aproxima al que realiza la poeta Liliana Ancalao⁴ en el sur desde la “oralitura” -término por ella acuñado-: el mito, una historia digna de ser contada como lo es el secreto de la vida y la muerte se concreta en a través de un “triángulo pragmático” en el que un yo (Y) relata a un interlocutor (X) una historia recibida de un tercero (Z)⁵. En este caso, el relato se cristaliza en una conjunción de lenguajes (movimiento, dramaturgia, música, vestuario y diseño lumínico). En ambos, un tema que también se encuentra en el *butho* funciona como factor relevante: la idea del vientre materno como fuente primigenia, a la que se unen los recuerdos infantiles y la fuerza de la tierra, al tiempo que se apunta a que el espectador pueda reconocer y recuperar emociones que pertenecen a un ámbito primitivo, preverbal.

4. Poeta mapuche chubutense nacida en 1961, docente e investigadora del mapuzungun (idioma originario mapuche). Su obra más difundida es *Mujeres a la Intemperie* (2009)

5. Tomo el concepto de triángulo pragmático y su explicación de la ponencia de Débora Bustos y Alicia Gavryluk, “Cosmogonías, entre el mito clásico y el patagónico”, 12 de junio de 2015. Univ. Nac. de la Patagonia San Juan Bosco. Comodoro Rivadavia.

Fichas técnicas

Belleza y Escándalo

Autora:	Ciela Asad
Actrices:	Sofía Saraniti y Ciela Asad
Músico en escena:	Claudio Turica
Dirección actuarial:	Silvia Tavcar y Daniel Cuzzolino
Entrenadora en Danza Butoh:	Carina Do Brito
Música original:	Claudio Turica
Artista plástica:	Silvia Ciurca
Diseño de vestuario:	Silvia Ciurca
Relización de vestuario:	Marta Yarza
Fotografía:	Gustavo Spalletti-Rocío Pérez
Diseño de luces:	Juan Pablo De Rose
Puesta y operación de luces:	Daniel Cuzzolino
Diseño gráfico:	Dante Zaballa
Diseño y realización de máscaras:	Francisco Gutiérrez
Prensa:	Simkin & Franco
Dirección general:	Ciela Asad
Asistencia de producción:	Brenda Lucía Carlini
Duración:	45 minutos

Conjueros

Intérpretes Creadoras:	Ada Benedicto / Julia Biscayart / María Mercedes Giancarelli / Carolina Rubín / Rocío Vissani / Agustina Vulcano
Remplazos:	Mara Padilla
Diseño de visuales:	Natalia Segre
Diseño de vestuario:	Teresa (Terry) Núñez
Diseño de iluminación:	Julio López
Asistencia Vocal:	Sandra Farina
Músico en vivo:	Martín Arrizabalaga
Fotografía:	Fernando Reznik / Celina Habib
Diseño gráfico e ilustración:	Carla Benedetti
Prensa y difusión:	Simkin & Franco
Asistencia de dirección:	Pilar Rodríguez
Idea y Dirección:	Soledad Alloni
*Participaron de la creación de la obra Anastasia Peralta y Amalia Van Aken.	
Duración de la obra:	55 minutos

Bibliografía

- » Cirlot, J. E. (1995). *Diccionario de símbolos*, Colombia, Labor.
- » Collini Sartor, G. (1995). *Kazuo Ohno, El último emperador de la danza*, Buenos Aires, Edit. Vinciguerra.
- » Hopkins, C. (2015). "Ciela Asad y su puesta de *Belleza y escándalo* en Tadrón Teatro. Los abusos que van más allá de lo sexual", Buenos Aires, *Página 12*, Cultura & Espectáculos, jueves 30 de abril).
- » Lecoq J. (2007). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, Barcelona, Alba editorial.
- » Lienhard, M. (coord.) (2003). *Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario/ Ritualidades latino-americanas. Uma aproximacao interdisciplinar*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert,
- » Meyer, L. (1973). *Explaining Music*, Chicago & London, The University of Chicago Press.
- » Selden, S. (1960). *La escena en acción*, Buenos Aires, Eudeba.