



**PATRICIA CARDONA**

*Dramaturgia del Bailarín: Cazador de Mariposas.*  
Ciudad de México: CONACULTA-INBA, 2000.

**por Constanza Cordovez**  
**Universidad Mayor, Santiago, Chile**  
cocordovez@gmail.com

A pesar de que este libro se publicara el año 2000, la escasa circulación de escritos académicos en torno a la danza y sobre todo a la dramaturgia de la danza a nivel latinoamericano, lo transforma en una verdadera novedad. La versión libre *Dramaturgia del Bailarín. Cazador de Mariposas* en CD-ROM (2002) del libro homónimo (2000), es la creación de un mundo teórico con sus propias reglas —las de la etología— y una invitación a jugar a ser cazadores, a estructurar personalmente el contenido. El disco presenta cinco partes principales: «Los maestros hablan, «Técnica mental del bailarín», «Origen de la dramaturgia», «Dramaturgia del bailarín»: ejemplos históricos y «Dramaturgia de la vida». Cada parte y sin orden predeterminado, Patricia Cardona, entreteje el planteamiento comparativo del comportamiento animal y el comportamiento escénico, enfatizando en las estrategias de este juego dramático de articulación de acciones en relación a los impulsos vitales para que el bailarín logre una comunicación efectiva y capture la atención —a través de la tensión— del espectador.

La versión en CD-ROM agrega un gran valor extra al libro, ya que en sí misma es una composición compleja y cuidada de fotografía, música, textos escritos y hablados; que contiene análisis comparativos de imágenes audiovisuales (elemento esencial en la danza, ya que no es siempre traducible a significados lingüísticos) y además —como se anuncia al inicio de esta versión— porque es una metáfora, es la creación de un mundo con sus propias reglas y una invitación a jugar a ser cazadores, a estructurar personalmente el contenido.

Patricia Cardona, en México, es un pilar de acción, pensamiento y escritura en torno a la danza. Tanto sus seminarios como sus libros anteriores (*Anatomía del Crítico o La Percepción del Espectador*), han sido contruidos desde sus estudios de la etología —estudio del comportamiento animal con estrecha relación con la psicología comparada— integrados a sus estudios y experiencias teatrales.

El planteamiento de Cardona se basa sobre la idea de «organización del impulso vital» en el arte escénico y la «efectividad de la expresión corporal en la comunicación del bailarín/actor» (el énfasis es nuestro).

Con respecto a este impulso vital Cardona se distancia de las pulsiones freudianas, de teorías psicológicas y de corrientes surrealistas. Se queda, en cambio, con la relación ontogénica con el reino animal sin dar mayores fundamentos biológicos y rescata nuestra pertenencia a la naturaleza, omitiendo también lo problemático del término. Pero sí crea un corpus teórico en torno a la dramaturgia del bailarín sobre estas bases.

Cardona, postula que tanto los actores como bailarines echan mano a los recursos innatos animales para desarrollar destrezas, y así adquirir presencia organizando las energías corporales y ganar efectividad comunicativa al seguir sus impulsos. Estos recursos, según Cardona, garantizan la supervivencia interpretativa del bailarín y su «especie». Sin embargo estos impulsos no estarían condenados a perpetuarse en el terreno instintivo, ya que estarían siempre «transmutados, transformados según el nivel de conciencia y visión estética del coreógrafo o director de escena».

Cardona entiende por impulso «el estímulo nervioso que induce a la acción para satisfacer una necesidad, que puede ser física, emocional, psíquica y/o espiritual» La necesidad imprime en el animal, como el bailarín/actor, un estado de alerta indispensable para desarrollar energías orgánicas (organizadas) en una reacción de alta tensión. Esto, según Cardona, es la razón por la cual se acrecienta la presencia física del bailarín, lo que fascina y sostiene la atención del espectador.

A este punto, podemos vincular su teoría con el origen mismo de la danza que ella explica en el artículo «La agresión Ritualizada I. La percepción del espectador I»: «El origen de la palabra danza: *tanz* significa tensión. Ésta sólo se da en el enfrentamiento» (Cardona), lo que en la dramaturgia teatral, como sostiene Cardona, es el «conflicto», la raíz de la provocación de ese codiciado estado de alerta del espectador (el énfasis es nuestro).

Si seguimos el preludeo del disco, primeramente nos encontramos con la imagen y pregunta poética que le da título al libro *¿por qué cazar a una mariposa?*, cuestionamiento simple y cargado de una de las interrogantes básicas de la danza y el arte escénico, ¿por qué capturar lo efímero?

Esta pregunta-preludeo instala una relación poética no sólo entre el cuerpo que baila y el vuelo, sino también entre el imaginario poético del bailarín y el desafío de comunicar, impresionar y conmover al espectador a través de la peripecia y dinámica mental de la dramaturgia.

¿Pero qué entiende Cardona por dramaturgia? Cardona no responde definitivamente, pero anticipa. «Nosotros somos lectores e intérpretes de los sucesos de la vida, hacemos

dramaturgia, encontramos el orden al caos, estructuramos realidades, creamos significados». Luego, nos deja ante una encrucijada con cinco caminos, tenemos la opción —al estilo de *Rayuela*— seguir la estructura planteada o armar la propia entre los cinco puntos que ordeno en mis elecciones:

En «Los maestros hablan» Cardona convoca, con imagen y voz, a experimentados directores de teatro y coreógrafos como: Eugenio Barba, Guillermina Bravo, entre otros, y se hace eco de «las convicciones de los visionarios del siglo XX», como los llama; citas precisas, sin ninguna intervención.

En la «Técnica mental del bailarín», las voces se intercalan dando aseveraciones y preguntas en torno a cómo el bailarín sigue sus impulsos vitales, cómo integra al personaje invisible a su cuerpo visible, qué técnicas debe utilizar, cuándo se despoja de la técnica, entre otras.

«Dramaturgia del bailarín: ejemplos históricos» es la comprobación en imágenes de la tesis de Cardona, ya que en videos de corta duración hace un análisis de cómo se ha dado históricamente la dramaturgia del bailarín y esas imágenes las compara con escenas de animales «actuando» (el énfasis es nuestro). Estas acciones y estados comparados refuerzan la idea de presencia y fuerza comunicativa que adquiere el bailarín/actor que se conecta con sus impulsos vitales y estructura sus acciones de forma coherente y verosímil con el mundo que crea.

Aquí aparecen conceptos o ideas problemáticas que se establecen como ciertas quedando en nuestras manos ponerlas en cuestión, por ejemplo: la idea de personaje en el bailarín, la verdad escénica, coherencia, equilibrio, armonía, la impresión, entre otros elementos y conceptos que hoy están siendo problematizados en la escena misma.

En «Origen de la dramaturgia», Cardona ahonda lo visto en la parte anterior y detalla conceptos de su planteamiento del trabajo comparativo entre el comportamiento animal y el escénico donde destacan correspondientemente los binomios: estado de alerta/atención, dilatación corporal/presencia, cambio tono muscular/dinámica, progresión estratégica en el tiempo/ritmo escénico, movimientos indispensables/economía del lenguaje, movimientos impredecibles/sorpresa, manejo de contrarios/contraste, articulación y construcción de sentido/semantización. Estos binomios resultan de la agudeza y experiencia que tiene Cardona en la dramaturgia coreográfica que confirman —tal vez más que las imágenes— sus similitudes.

Y finalmente, en la «Dramaturgia de la vida», Cardona identifica los cinco momentos clave del tema dramático en torno a la articulación de las acciones en pos de un objetivo, que aclara «no es nunca predecible, ni mecánico y que están determinados por el impulso de sobrevivencia». Estos son: causa, consecuencia, objetivo, obstáculo y cambio, cinco momentos que tienen un correlato energético en el cuerpo según Cardona. La articulación u organización de las acciones —entendiendo por acción la unidad mínima del bailarín/actor— dependen del proceso complejo de la resolución de una necesidad según el contexto y una estrategia que sea eficaz (máxima escenificación con un mínimo de elementos). Luego vendría la aparición de conflictos que generan la energía

transformadora e intensifican la expresión del impulso y por último una nueva selección de estrategias para generar un desenlace definitivo del impulso. Acá cabe preguntarse ¿cuándo ese impulso alcanza su desenlace?, ¿será en cada una de las interpretaciones? y ¿qué pasaría si ese proceso es interrumpido, ya sea porque no cuenta con los cinco momentos clave o porque se escapa de la lógica causal? Y otras cuestiones que quedan flotando leves como mariposas en este mundo teórico que se nos propone.

Finalmente, el libro hace un paralelismo entre danza y estructura poética —que fue anunciada en un principio— desligándola de la narrativa y se establece un juego dramático con poemas (*poiesis* en relación a la poesía y como acción fabricadora) basados en estos cinco momentos. Hubiera sido interesante, y quizás muy difícil de concretizar, el mismo juego con cuerpos y movimientos, tarea en la que tanto el bailarín que interpreta y el coreógrafo que compone, se verán verdaderamente implicados en esta relación con el espectador.

El juego que queda abierto a la experimentación.

#### REFERENCIAS

Cardona, Patricia. La agresión Ritualizada I. La percepción del espectador. DRAM@TEATRO REVISTA DIGITAL. Consultado el 8 de abril desde <http://www.dramateatro.arts.ve>.

Recepción: marzo de 2008

Aceptación: mayo de 2008