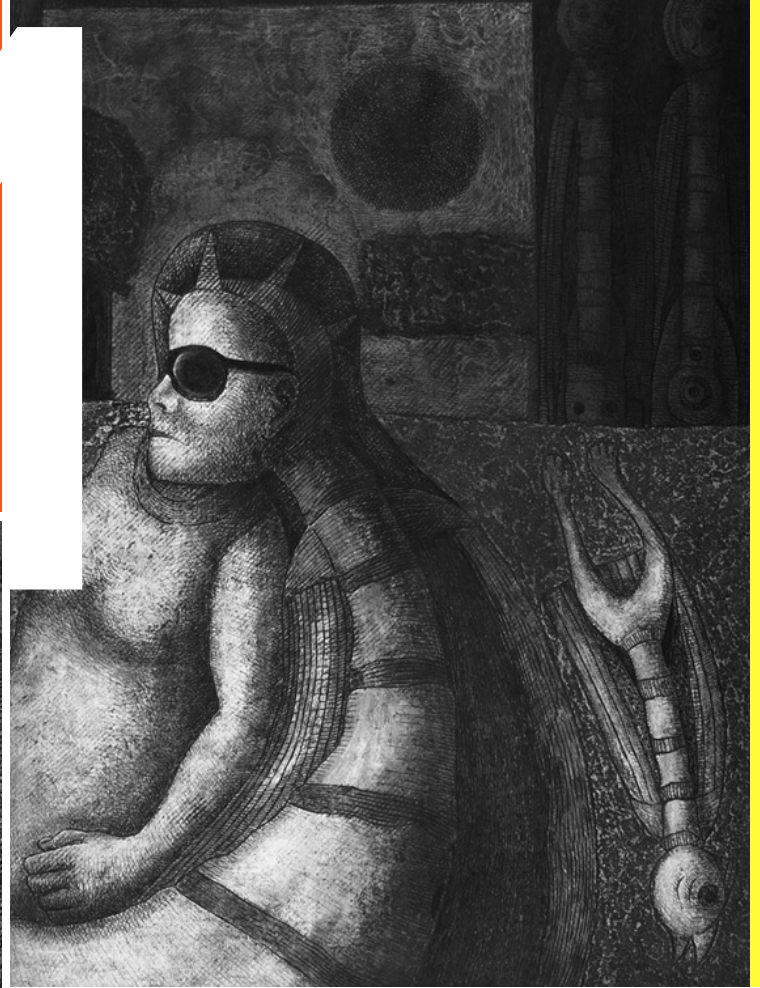


24



AÑO 11 N°21, JULIO - DICIEMBRE 2016

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

situArte

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

ENTREVISTA a Silvia Martínez, Javier Rondón y Maribel Márquez sobre la creación en la Danza-Teatro

Interviews with Silvia Martínez, Javier Rondón and Maribel Márquez, about the Creation in Dance-Theater

Recibido: 09-09-15
Aceptado: 15-10-15

Laura Petit

Facultad Experimental de Arte, Universidad del Zulia, Venezuela.
laupetit1@gmail.com

Quisimos indagar acerca del proceso creativo en la danza-teatro, para lo cual conversamos con los creadores y una de las intérpretes de *Bifronte*, propuesta escénica a cuatro manos, estrenada en el 2012.

1. Entrevista a Silvia Martínez, coreógrafa

Laura Petit: ¿Cómo fue la primera idea, el pensamiento, la emoción que te llevó a la reacción?

Silvia Martínez: Particularmente esta escena (*Ventana*) es una escena vivencial, una escena de mi vida. Este trabajo que se da con *Bifronte*, termina de articularse en el momento después de que muere mi madre. Entonces allí hay un proceso, un antes y un después de su muerte. Fue una terapia personal de mi relación con mi mamá y con mi hermano. Eso es *Bifronte* para mí. La relación de pareja también está allí. Pero todo tiene que ver con la sensación de que nunca puedes comunicarte; hay una barrera de comunicación, sea porque las personas están muertas o porque no las puedes tocar o no puedes hablar con ellas; hay muros. Por eso mi primera idea fue llamar "Muros" a la primera parte, y a la segunda parte, la obra de Javier (Rondón), *Sueños*.

Nuestra primera idea fue un espectáculo de dos partes, una parte de teatro, de Javier y otra parte mía. Mi idea era trabajar con un muro hecho con *mapping*. Pero luego logramos ensamblarla, insertar la danza en el teatro y viceversa. Teníamos más cosas en común de las que creíamos.

En esta escena yo quería que se viera sólo una ventana –por eso se llama así–. Y la idea partía de una mujer o un hombre –no tenía claro si iba a ser un personaje masculino o femenino–. La idea que me rondaba era la imagen de mi hermano que fuma en exceso, fuma,

fuma, fuma; no suelta un cigarrillo. Esa ha sido una constante, muchos años observando esa situación donde aparentemente está tranquilo y realmente no lo está. Fumar es lo único que lo calma interiormente. Cuando yo veo que él se siente ansioso, se para e inmediatamente prende un cigarro y fuma y fuma y fuma. Entonces yo veo una imagen donde hay una bola de humo, todo está lleno del humo del cigarrillo. Esa imagen la tengo desde hace muchos años. Entonces dije: "La voy a usar".

Lo que yo quería era que se viera sólo el cuadro y, a través de él, al personaje fumando, quería que al principio sólo se viera la lumbre del cigarro, una luz roja que fuera esa lumbre y se moviera, y el personaje de espaldas. Luego, secuencias donde se veían diferentes partes de ese cuerpo por fragmentos. Esa fue la primera idea. Un espacio donde estaba sólo ese cuadrado, con esa mujer u hombre allí ocurriéndole cosas, en medio del humo.

Me interesaba hablar de la ansiedad, de la soledad, de que el acompañamiento sólo era el cigarro; la pareja se convierte en el cigarro y termina ocurriendo que esta persona suelta el cigarro pero realmente no lo suelta, es por un segundo y vuelve otra vez. Está esclavizado en esa soledad y en esa ansiedad.

Posteriormente adecuó la propuesta a la mesa, que era el elemento escenográfico principal, que unificaba toda la obra. Entonces, en vez del personaje verse a través de una ventana del muro estaba sobre la mesa.

LP: ¿Cómo fue el trabajo coreográfico en Ventana?

SM: Por lo general, cuando voy a montar, estoy bastante clara en qué es lo que quiero y voy trabajando sobre la marcha; tengo clara la emoción, trato de no deslastrarme de la emoción. Antes partía del movimiento porque así te enseñan a montar en danza, a prestarle más atención al movimiento, pero trato de no separarme de lo que está pasando en el interior de ese personaje, de entrar en el espacio emocional. Me he dado cuenta ahora que he estado

revisando mis conceptos coreográficos, que parto mucho del discurso. En este caso el discurso era el de la soledad, el de esa mujer ansiosa o ese hombre ansioso. Necesitaba expresar en el movimiento ese desajuste, ese desasosiego.

En un principio yo le iba a poner un cigarro a Maribel (Márquez) y Javier me sugirió que no lo usara, que no hacía falta, entonces lo sacamos. Todo el movimiento parte de aquí¹, que era para mí la sensación interior que no es la sensación externa. La primera parte es toda montada por mí, la secuencia de movimiento de incomodidad en la silla, la expresión del desasosiego (Fig. 1 y Fig. 2). Después la angustia, un poco la caída. Le dije a Maribel: "Cae al piso, sal de la silla", entonces ella propuso el movimiento fuera de la silla (Fig. 3).

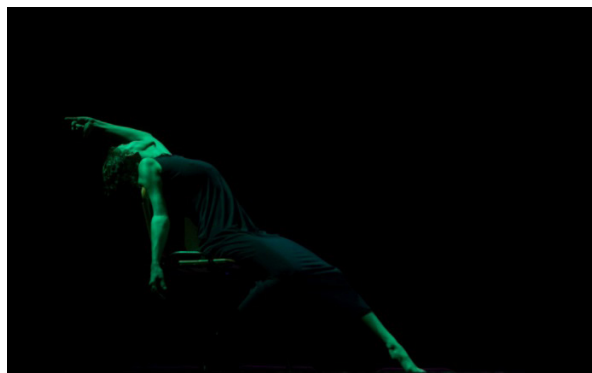


Figura 1
Foto Guary Otero

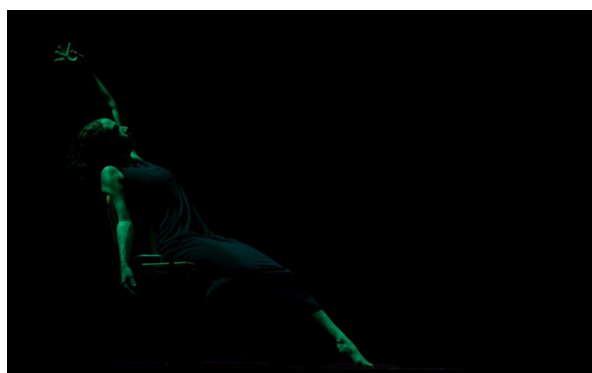


Figura 2
Foto Guary Otero

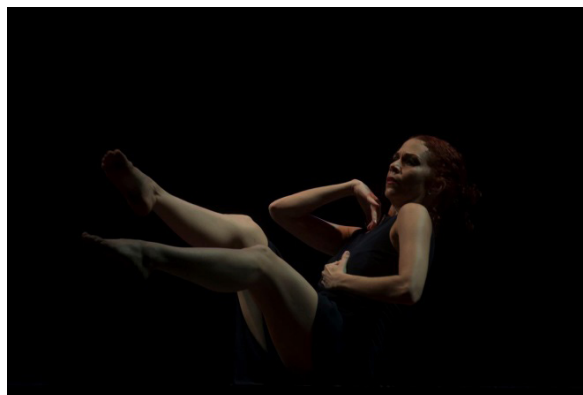


Figura 3
Foto Guary Otero

LP: ¿Cuál es la importancia de los elementos escenográficos y del sonido en el concepto coreográfico?

SM: Yo necesitaba elevar la escena y por eso usé la silla (Fig. 4). Yo vi siempre esa escena en lo alto. Cuando la imagen era la ventana yo la quería arriba, que el público tuviera que mirar para arriba. En todas las escenas danzadas de la obra yo quería utilizar los distanciamientos de las alturas.

Cuando hablé con Enrique (Rincón) sobre la música le dije: "Necesito algo como que rebote", y le expliqué la sensación de lo que yo percibía en esa escena. Algo como un llanto, como un grito. Yo le estuve hablando y luego cuando me mostró la música me impactó porque en verdad ese *a capella*² fue perfecto. Que no hubiera sonido más que la voz de él y sin entenderse nada. Logró captar las imágenes que le di.



Figura 4
Foto Leandro Morán

- 1 La intérprete se encuentra sobre la mesa en una silla. Cambia constantemente de posición, como si la silla le resultara incómoda. Con movimientos espasmódicos se mueve de un lado al otro de la silla, se sienta en el borde, luego hacia atrás, no encuentra cómodo. Su rostro expresa angustia.
- 2 Enrique Rincón Canaán compuso la música para *Bifronte*. Para esta secuencia coreográfica el sonido es un lamento ininteligible, tararea una melodía dolorosamente sin acompañamiento instrumental, sólo se escucha una voz desgarrada.

LP: Tú muchas veces has trabajado con actores, bien porque los has convocado a tus espectáculos o bien ellos han buscado tu orientación. ¿Ves alguna diferencia en el proceso creativo del intérprete con una formación en el teatro y el que se formó en la danza?

SM: Son muy diferentes en el sentido de que cada uno va a dar desde la fortaleza que tiene. En el caso de la gente de teatro la palabra tiende a ser mucho más importante, entonces las estrategias que usas con el actor tienen que ver con la importancia de que cuando le hablas de los códigos corporales le remites a la dramaturgia del texto. En cambio con los bailarines, por lo general los tienes que centrar más en la imagen del movimiento. Son diferentes procesos, pero al final, la experiencia me ha demostrado que ambos, juntos, generan un potencial. Por eso me gusta trabajar mezclándolos, bailarines y actores. Porque las potencialidades del bailarín me permiten explicarle al actor hacia dónde quiero entrar en el proceso del movimiento. Y en el bailarín me interesa que, trabajando con el actor, entienda cómo puede llegar a la profundidad de la dramaturgia de la palabra.

Ese intercambio profundo hace que se genere una fuerza interna, que es lo que le da esa esfera que la gente no comprende, pero que nutre todas las aristas del trabajo.

No puedo decir que con uno sea más fácil que con otro, porque eso depende de la naturaleza del proyecto. Me he encontrado con situaciones duras en el sentido de que hay cuerpos que son mucho más duros, que hay que explicarles muchas más imágenes, motivarlos más; si es posible, hasta moverlos, golpearlos, manipularlos, para que entiendan por dónde va la situación del cuerpo, para que profundicen, no solamente en la relación de la palabra, sino también en la relación del cuerpo. Eso en el caso del actor. Pero también hay que hacerlo muchas veces con el bailarín, porque está tan preocupado por verse bien en el nivel técnico que no sabe cómo hacer para que la palabra esté realmente conectada con el movimiento.

Es muy interesante ver los dos procesos; ver como ambos se están nutriendo silenciosamente, el uno observando al otro.

2. Entrevista a Javier Rondón, escritor y director

LP: ¿Cómo surgió la idea de fusionar el texto y la danza?

JR: Yo empecé a escribir una serie de textos y a visualizar una escena alrededor de una mesa con personajes diversos, y desde entonces pensé que pudiera ser un espectáculo que hiciéramos en conjunto Silvia (Martínez) y yo. Incluso, aún no estaban del todo escritos los textos. No fue que yo escribí una obra y después la invité para que ella resolviera la danza, sino que, desde el mismo comienzo empezamos a dialogar. La idea motora de *Bifrente* para mí

eran los sueños; la conexión eran los sueños y ella tenía una idea de muros. Me parecía que eran dos imágenes plásticas determinantes, excelentes las dos como ideas generadoras, pero no estaba muy seguro de que funcionaran juntas. O se trataba de sueños o se trataba de muros.

Esas ideas pasaron por muchos procesos, no solamente de diálogo, sino que fueron convirtiéndose en otras cosas. Ese muro se fue disolviendo, fue perdiendo la estructura física y ganando más bien en el sentido de guiar los textos que yo escribía como muros interiores. Como el texto que tú dices³, que hablas de muros que uno tiene o que a uno le imponen.

Tampoco tiene –y deliberadamente es así– una interpretación unívoca. Cada quien percibe el texto, las imágenes y la obra misma de una manera diferente al que está al lado. Eso es lo que me parece interesante, desde la misma génesis de lo que estábamos trabajando. Además, es muy diferente una obra a cuatro manos –hablando sólo de Silvia y yo como generadores–, porque después son muchas las manos. Todos los actores están allí y sus aportes fueron definitivos.

Como los textos no estaban cerrados, todavía eran permeables a los aportes de los ensayos. Los personajes se terminaron de perfilar por los actores que los interpretaban.

LP: ¿Cómo fue el proceso de organizar lo que Patrice Pavis llama el “texto espectacular”? ¿Cómo fueron los acuerdos con Silvia?

JR: Hubo momentos difíciles en ese proceso. Había unas imágenes muy claras que ella tenía y yo hacía las veces de traductor técnico, era quien traducía sus ideas a la tramoya. Al final sus imágenes estuvieron, fueron bellísimas y fueron posibles, y fue más por su insistencia (Fig. 5). De modo que también yo aprendí mucho con esa obra. Fue difícil desde el momento de la pre-producción; se solucionó cuando los ensayos comenzaron a hacerse más intensos y estas cosas técnicas ya estaban claras.



Figura 5

Foto Guary Otero

3 Monólogo que interpreto en *Bifrente*.

Lo recuerdo como un proceso donde aprendí mucho de los actores. Recuerdo especialmente un ensayo contigo⁴. Aprendí modos de llegar al actor y de hacerlo comprender, ayudarlo a crear las imágenes acordes al texto.

Silvia y yo, y quizás todo el equipo, casi hasta el ensayo general contábamos con un elemento de inseguridad. Sabíamos que íbamos a mostrar algo que no se veía mucho, que no era corriente. Que de algún modo también era nuevo en nuestras propuestas. Había riesgo y no sabíamos cómo iba a resultar. Podía resultar bien o no. Afortunadamente fue bien recibido. Pero lo que ahora da seguridad y la alegría que tenemos recordando esas imágenes, tuvo un momento donde era borroso y no era muy seguro.

LP: Para ti, ¿cuál es la mayor diferencia al momento de enfrentarse a un proyecto escénico entre los intérpretes formados en el teatro y aquellos formados en la danza?

JR: En términos del espectáculo, creo que se enriqueció mucho y los que trabajamos allí aprendimos a ver las cosas como las miran los otros. Tú y yo, por ejemplo, viendo el modo cómo asumen su compromiso los bailarines, que es diferente a como nosotros lo hacemos y aprendimos. En ciertos momentos era gracioso, recuerdo, por ejemplo, que el modo de ensayar antes de una función era muy diferente. Nosotros (la gente de teatro) no estamos ensayando antes de levantar el telón y ellos sí (bailarines), ensayando la coreografía hasta el último momento. Pero, fuera de eso, entre los personajes realmente hubo un diálogo. Eso se hizo presente en el modo cómo las escenas se desarrollaban y cómo esos personajes interactuaban. Porque sólo hay diálogos en las escenas de *La Cena* (Fig. 6), y de *La Cueva*, de resto son monólogos. Los otros diálogos son diálogos con el cuerpo, diálogos en la danza. Entonces, esas dos maneras de dialogar, creo que nos iluminaron mucho a todos.



Figura 6
Foto Leandro Morán

LP: ¿Cuál fue la mayor dificultad?

JR: A mí me preocupa el asunto del esfuerzo, la proporción del esfuerzo convertido en funciones. Me quedó un gusto amargo al suspender ese espectáculo con tan pocas funciones, sobre todo, teniendo en cuenta la aceptación que tuvo y la buena crítica. Pero, por otra parte, es diferente una temporada de teatro a una temporada de danza. El componente dancístico en este espectáculo es muy importante, es diferente la exigencia corporal, el agotamiento que eso significa. Es una obra que a mí en lo personal me marcó mucho, me dejó muchas cosas.

LP: Para ti, ¿cuál es la diferencia entre la dramaturgia de la danza y la del teatro?

JR: Yo he trabajado con dos tipos de espectáculo. Unos donde el libreto está antes, está pre-escrito. Por ejemplo, *Noche de Reyes* (de William Shakespeare), *Gnädiges Fräulein* de Tennessee Williams; *Bifronte*, en cambio, fue una dramaturgia permeable: los ensayos orientaban y los actores en gran medida ayudaron a definir y a dibujar sus propios personajes. Y hay otros espectáculos; recuerdo, por ejemplo, *El médico de los muertos*⁵, en los que el libreto completo está al final, es un logro; un logro final. En vez de ser el comienzo, se va nutriendo de aportes y luego uno va transcribiendo y va modificando los parlamentos, va insertando cosas en el libreto, de modo que te queda un registro. Yo creo que la danza es así. La danza es un libreto que termina de escribirse en el ensayo general. Es cuando entonces puedes escribir, puedes comprender de un modo completo su dramaturgia. Porque no está pre-escrita, puede haber una idea que orienta, un esquema de desplazamiento inicial que va a ser muy transformado, se va a someter a grandes tempestades y cambios. Entonces el "libreto" es un logro final. No como la dramaturgia literaria que está escrita antes de empezar los ensayos, siglos antes, en algunas ocasiones.

3. Entrevista a Maribel Márquez, intérprete

LP: ¿Cómo fue tu proceso en *Ventana*?

MM: Fue buscar desde otro lugar. En la danza uno tiene un cuerpo que, de una u otra manera, se va codificando con el tiempo; se va llenando de códigos, de códigos del movimiento. Entonces todos los bailarines, aunque seamos buenos o malos improvisadores, tenemos una agenda de movimiento a la cual siempre acudimos, independientemente del tema que se esté tratando. Como Silvia me conoce –y me conoce bastante bien–, y sabe cuáles son mis códigos porque los compartimos, ella intentó que yo buscara desde otro lugar e intentó limpiar, sacar del juego, todos aquellos movimientos que eran

4 Ya teníamos tiempo ensayando y yo no lograba el personaje. Habíamos probado diferentes cosas sin resultado. En un ensayo Javier propuso que me ataran las manos con una larga sogá y dijera el texto mientras avanzaba y alguien halaba la sogá. Inmediatamente pude conectarme con la emocionalidad de la escena.

5 Adaptación del cuento de Julio Garmendia.

demasiado obvios. Intentamos buscar desde el gesto, desde la emoción. Era como hacer una danza –si se puede llamar así– desde otro lugar. Y digo si se pudiera llamar así, porque era más un discurso que una danza. Porque uno cuando piensa en danza piensa en pasos de baile enlazados, que se ven bonitos, que se ven bien y que van con la música. Pero, en este caso, era buscar cómo hacer un discurso gestual con este instrumento (el cuerpo) que está bastante afinado, tiene mucho tiempo haciendo cosas. Y cómo llegar a ese discurso emocional, desde el gesto, desde el movimiento y no desde la danza.

Trabajamos básicamente desde una frase o desde unos sueños que ella tenía, que ella recordaba haber tenido. Estos sueños de Silvia eran de mujeres que fumaban, de mujeres que recordaban a sus parejas o a sus muertos y, a partir de allí, se empezó a construir toda esa serie de movimientos con la silla. Y toda esa angustia de alguien que entra un poco en ese estado esquizofrénico de pensar en sus amores o en recuerdos que la atormentan, era un soliloquio atormentado, donde se discutía con alguien que supuestamente estaba allí pero es la discusión con el propio ser, que tú pones en otro lugar, que pones en otra persona, pero que realmente es una discusión contigo mismo (Fig. 7).

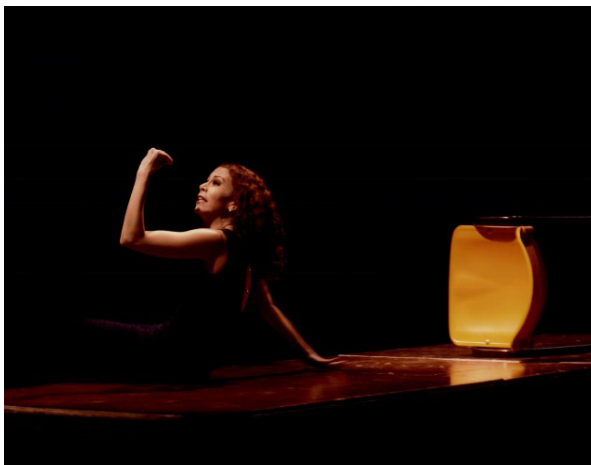


Figura 7
Foto Leandro Morán

LP: ¿Cómo fue para ti pasar del movimiento al texto y viceversa?

MM: Para mí siempre es un reto hablar, siempre es una cosa complicadísima, entre otras cosas, porque mi memoria es muy cortica. Porque en el caso de la danza tú memorizas muchísimas cosas, pero llega un momento en que dejas de pensar y es cuando verdaderamente comienzas a bailar. Dejas de pensar en el movimiento que viene. En el caso del texto, yo no sabía si eso iba a suceder, si yo verdaderamente iba a poder dejar de pensar en la palabra que venía para poder actuar, sentir.

Yo creo que hasta allá no llegué. Yo decía tres líneas, pero esas tres líneas a mí me parecían la obra completa. Porque cuando el momento iba a llegar, yo decía “Ahí viene, voy después de la palabra tal”; era muy duro para mí. Igual lo disfruté muchísimo. Y como el montaje era una cosa un poco irreal, creo que por eso se me hizo un poco más fácil, e hizo que yo, que no tengo experiencia en el teatro ni en la actuación, ni soy actriz, ni pretendo serlo, sintiera que no me veía tan mal.

Pero realmente si no lo logré fue quizás porque no se hicieron las suficientes funciones como para eso.⁶

En mi cabeza siempre existió: “Tengo que dejar de bailar, me toca el texto”, y después prendo el “suiche” de la mujer que baila. Yo no logré hacer esa simbiosis, lo reconozco. Me hubiese encantado poderlo hacer. El personaje de una u otra manera se consiguió desde el cuerpo; no llegó hasta la palabra. No llegó la combinación de las dos cosas. Creo que yo particularmente no llegué a ese personaje que baila y que habla.

LP: Tú dices que conseguiste tu personaje desde el cuerpo. Para ti ¿en qué se diferencia la construcción del personaje en la danza y en el teatro?

MM: Yo creo que al final es lo mismo, sólo que el recurso es diferente. En el teatro pasas a la palabra, el cuerpo siempre está, el gesto está, la diferencia para mí es la utilización del texto.

Debemos intentar trabajar en la posibilidad del intérprete, con todo lo que eso significa, con el cuerpo y con la palabra. En mi caso, quizás son muchos años solamente interpretando desde el cuerpo y ahí estoy en el espacio de confort y al teatro le tengo muchísimo respeto, porque creo que la intensidad de la palabra o la emocionalidad del texto pueden enaltecer algo o echarlo a perder. Entonces le tengo mucho respeto al uso de la palabra. Y respeto a la gente que lo sabe hacer bien y que ha estudiado para eso, entonces es como meterse en un lugar donde uno está como intruso.

6 Se hicieron 18 funciones de Bifronte entre el 2012 y 2015.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 11. N°21 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada
en diciembre de 2016, por el **Fondo Editorial Serbiluz,**
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

**www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve**