



imprime en pdf

## “Toda pureza es estéril”, los tránsitos de la contaminación de Marianela Boán.

[\] revistaelsotano.com/de-viva-voz-71.html](http://revistaelsotano.com/de-viva-voz-71.html)

Por Bertha Díaz

Con un recorrido por más de 40 países y la autoría de una cincuentena de obras de danza, la cubana Marianela Boán se ubica como una de las figuras que más ha alimentado y remecido la escena danzaria del Caribe y de las Américas. Su 'Danza contaminada', como ella mismo ha denominado a su método, es una fuente de insumos fundamentales para pensar que es posible generar una teorización y un quehacer propiamente de nuestros territorios, en el ámbito danzario.

Fundadora de DanzAbierta, el grupo que marca un punto de quiebre en la danza contemporánea en Cuba –y lo sigue haciendo, gracias al deseo del movimiento que ella les heredó– y actualmente directora-fundadora de ProDanCo (Proyecto de Danza Contemporánea), en República Dominicana, Marianela ofrece mediante estas respuestas un canal para entrar en su poética, un laberinto tan claro, como misterioso y sorprendente.

**Me gustaría que comiences haciendo una explicación sobre la denominación de tu lenguaje/metodología como 'Danza contaminada'. Esto lo considero fundamental, pues supongo que bien hubieses podido usar otro adjetivo si hubieses querido simplemente generar una alusión al juego de tu danza con otras disciplinas/lenguajes artísticos, pero este 'contaminada' parece sostener de modo sutil y contundente a la vez, que las formas puras y disciplinarias han caído en desuso. La transgresión está latente en tu propuesta así como la insistencia en que, a pesar de la contaminación, lo que haces corresponde aún al quehacer danzario.**

Parto del convencimiento de que toda pureza es estéril. En el contexto de una cultura profundamente ecléctica como la cubana, lo negro-chino-español-indio-haitiano-europeo siglo XVIII, XIX, XX, XXI y XXII conviven en un mismo espacio con toda fluidez y normalidad. Danza Contaminada versus Danza-teatro; danza y lo que haga falta. Danza Contaminada por la mezcla de lenguajes artísticos en el mismo plano de importancia. El movimiento como motor inicial que genera una contaminación infinita con otros mundos movimentales y con cualquier otro mundo. Danza semántica en la que los signos navegan del movimiento a la palabra, a la acción, a la imagen, a la emoción, al objeto, expandiéndose y condensándose. Literalidad gruesa o delgada. Impulsos que van de un lenguaje a otro, contaminándose. Contaminación de roles; el bailarín-músico-actor-cantante, el músico-actor-bailarín el videógrafo-bailarín-músico.

Finalmente, me gusta la palabra contaminación porque es contra-corriente y políticamente incorrecta.

**Inevitablemente una danza que se ha transfigurado implica la presencia de un/a bailarín/a divergente, ¿qué buscas en alguien que trabaja contigo? ¿Qué características debe tener a todo nivel y cuál es su papel en el entramado creativo?**

A mi intérprete ideal le llamo intérprete trascendente. Para escoger bailarines observo sus ojos tanto como su cuerpo, observo su información técnica y su fisicalidad y observo sobre todo a la persona en sí, su necesidad inapelable de estar ahí, su curiosidad y su sed. Empleo todo el tiempo necesario en compartir con el intérprete la mayor cantidad de información posible acerca de improvisación, composición, técnica y dramaturgia antes de emprender una investigación específica. Mis procesos de creación son totalmente colaborativos; en ellos el intérprete se convierte en un co-creador aportando cláusulas de movimiento, ideas y vivencias. Mientras más trascendente sea el intérprete, es decir, mientras más compleja y total sea su participación en el proceso, incorporando a él todos sus sistemas y no limitándose a ser un cuerpo usable, más experiencial será el acto performático, mayor será su presencia. Necesito que la obra terminada se sienta como una propiedad colectiva, fruto en parte del genio individual pero sobre todo de la capacidad de traicionar permanentemente el material creativo a través del juego y el azar. Intérprete trascendente también por su capacidad de transgredir su formación original y ser capaz de indagar en otras artes o actividades en la escena. Es el bailarín que canta, pinta, toca un instrumento, actúa, baila una rumba, habla, modela, batea, se desnuda, filma... fluyendo de un *mood* a otro bruscamente, con humor, violencia, virtuosismo técnico.

**¿Cuál es el lugar del espectador/a en tu trabajo de creación?**

Concibo un espectador co-creador y activo que crea su propia obra a partir de la mía. Cuando creo, exploro la duda, hago preguntas, busco respuestas inalcanzables que se vuelven nuevas preguntas hechas desde diferentes perspectivas y con diferentes lenguajes. Cada parte de la obra es una pregunta frustrada sobre lo mismo. Por lo tanto para mí una obra es una cadena de frustraciones productivas.

Trabajo con una estructura de collage en la que cada parte de la obra, aunque ligada al resto por elementos subliminales, es una pieza en si misma que podría ser colocada de muchas maneras en el todo. Para el espectador, esas piezas independientes, se presentan como piezas de un *puzzle* que el intentará armar a su manera según sus propios preconceptos.

Me interesa alterar la percepción habitual del espectáculo; lo que el espectador espera de él, sorprenderlo para despertarlo, hacerlo pensar, mover su pensamiento.

En Cuba, donde el teatro tiene un precio simbólico y es accesible a todas las clases sociales, me acostumbré a trabajar para un público de muy amplio diapasón cultural y social en teatros de más de mil espectadores, por eso mi obra puede ser a la vez popular y elitista, comunicativa y hermética, sofisticada y simple.

Creo en un tipo de comunicación frontal con el espectador y en la energía intelectual del humor. Me interesa que el espectador reaccione activamente a través de su risa o su voz y se lleve del teatro alguna reflexión acerca de su propia vida.

**¿Cómo han afectado el 'tránsito' en tu danza? Lo digo por tus saltos territoriales y por tu determinación de que tu cuerpo es tu territorio.**

Mi país es mi cuerpo. Eso descubrí cuando empecé a cambiar de país geográfico. Descubrí que todo lo que he acumulado en años de creación autoconsciente, laboratorio, experiencia, vivencias, afirmaciones estéticas, no es

devastado por el cambio geográfico sino que al contrario esa acumulación-decantación permanente viaja con uno en el cuerpo, y desde allí se reafirma y se transforma. Mi cuerpo no empieza ni termina conmigo, empieza con el cuerpo de mis antepasados personales y culturales y se expande hasta mi cuerpo virtual. Cuando muevo un brazo muevo infinitos brazos. Un nuevo contexto cultural y político pone una lupa en lo que eres, y te obliga a reconstruir tu imagen que ha sido conmocionada por la desubicación. En esa reconstrucción de la imagen el cuerpo actúa como un disco duro en el que algunos documentos se corrompen y desaparecen y otros, a veces no suficientemente valorados, se vuelven imprescindibles.

Me considero una coreógrafa épica. Para crear necesito sentir que estoy salvando la ciudad, que tengo una misión. En la Cuba de los años 80's y 90's mi obra fue haciéndose cada vez más contaminada e hiperliteraria (abstracción por saturación literal) dada la necesidad de cubrir el déficit de transparencia en el tratamiento de los problemas reales del ciudadano. Necesitaba ser clara y preguntar lo que estaba prohibido y al mismo tiempo suficientemente polisémica para poder violar la censura. Esta urgencia temática, la increíble fisicalidad del cubano, la inundación incontenible de una cultura folklórica y popular viva, más la influencia de la danza postmoderna y la danza-teatro, marcan lo que mi obra cubana resultó ser.

Al establecerme en EEUU quise buscar otras maneras de narrar y creo que de cierta manera lo logré, pero la esencia épica de mi trabajo, hasta donde lo permitiera el individualismo de una sociedad post-informática, quedaría indeleble, así como la idea de contaminación, que se tornó mucho más subversiva en una cultura antiséptica, paranoica y moralmente anquilosada como la norteamericana. Nuevos temas y formas de narrar aparecen en mi obra norteamericana. El uso del video como una reflexión acerca de la convivencia del cuerpo real y el cuerpo virtual, la falta de privacidad y la omnipresencia de la media. También la sobrevivencia del cuerpo a las posiciones del objeto, la auto-agresión del éxito sobre el cuerpo individual proyectada en la agresión a otros países, cuerpos y culturas; el arco que se tiende entre el aburrimiento del suburbio y la guerra de Irak.

República Dominicana significa para mí un re-descubrimiento de la cultura caribeña, un retorno al paisaje abandonado, una recuperación del sentido épico colectivo y de la misión. Los problemas de identidad cultural, sexual y racial, la pobreza, la falta de educación, la escasez como un arma letal, hacen de este paraíso un paraíso saqueado. El Caribe todo, incluyendo a Cuba, ha sido víctima de su belleza. Es como si una muchacha fuera violada infinitamente.

Me sorprende cómo a pesar de esa violación y ese saqueo, la alegría, el afecto, el sentido común, el disfrute verdadero de la vida y sobre todo una relación visceral con el cuerpo, sobreviven en el filo del paisaje. El saqueo me duele. Ya tengo un nuevo dolor épico; ya puedo crear.

Muchos de los dispositivos expresivos de mi obra cubana renacen en República Dominicana, enriquecidos con la experiencia norteamericana. Una vez más me reinvento deslumbrada por una nueva realidad cultural y social y estimulada por el talento y la sed de la gente de este pujante país. Mi obra excava en la ideología buscando lo humano, extrae cuerpos reales de los cuerpos oficialmente permitidos. Me fascina la forma en que nuestros cuerpos son empujados de un lado a otro por la ideología y por los espacios aún fuera de control donde se juntan, se establecen y danzan. Nuestros cuerpos saqueados son las primeras víctimas de la ideología, pero finalmente inconquistables.

**Sé que estás interesada en alimentar los procesos teórico-reflexivos sobre la escena artística en tu contexto actual, República Dominicana. ¿La idea es pensar la danza o elaborar un pensamiento desde ella? ¿Por / para qué?...**

Soy una creadora autofágica. He intentado analizar y nombrar cada milímetro de mi experiencia creativa para lograr una acumulación impulsora; acumulación superadora.

Entre los años 60's y los 2000, Cuba y yo vivimos etapas de extrema apertura y contacto con el mundo (fuimos incluso el centro del mundo), y etapas de total aislamiento en los que un video de Pina Bausch, un libro de Danza Contemporánea o una música cualquiera se convertía en una reliquia nacional que pasaba de mano en mano por todos los creadores de mi generación. Exprimir la información, imaginar el movimiento y las imágenes detrás de las palabras, era un ejercicio permanente y, desde entonces, la teorización y crítica del teatro y la danza son para mí un impulso creativo invaluable.

Cuando no había visto sino sólo fragmentos en video de la obra de Pina Bausch devoré el libro de Norbert Servos sobre su trabajo y fue para mí decisivo conocer su sistema de creación por dentro. De la misma manera a Barba, Grotowski, Kantor y Brecht los aprehendí en sus textos mucho antes de verlos, y a Terpsichore in Sneakers, de Sally Banes le debo la danza postmoderna americana antes de acceder a una imagen en movimiento.

Creo en la importancia de discernir 'moda' de 'sistema'. La teorización alrededor de un creador o de una obra facilita la comprensión de su 'sistema' o mecanismo de creación, evitando la imitación banal de un estilo o pose impuesta por la 'moda'. Creo en la enorme importancia de pensar la danza y aún más de captar el pensamiento que emana de cada obra de arte.

El teatro y el performance cuentan con un cuerpo teórico mucho más desarrollado que la danza. En América Latina existe un déficit de teoría y crítica de danza que necesita ser superado y estoy muy interesada en cooperar con su desarrollo en el Caribe y específicamente en República Dominicana.

En este momento, sintiendo ese vacío, escribo un libro que se llama 'La Estructura Traicionada' que recoge mis métodos de creación e investigación, construcción coreográfica, dramaturgia, composición e improvisación.

**En relación al proceso actual que llevas, sé que alientas a que los integrantes de ProDanCo salten hacia la composición coreográfica y ya han presentado sus primeros trabajos como creadores de sus propios espectáculos. Me gustaría que me cuentes de este proceso y qué ecos han generado en la grupalidad sus aproximaciones a la creación independiente.**

Siento una gran responsabilidad en la formación de coreógrafos ya que la danza contemporánea es un arte de autor; si no hay buenos autores no hay buena danza. En República Dominicana, la enseñanza sistemática de composición coreográfica, proceso creativo, dramaturgia de la danza y teoría y crítica de la danza es prácticamente inexistente. Los jóvenes con quienes trabajo en la agrupación que fundé y dirijo en República Dominicana, ProDanCo (Proyecto de Danza Contemporánea), tienen un talento extraordinario y una necesidad de aprender y de expresarse enorme, así que decidí crear lo que he llamado la Plataforma Coreográfica de ProDanCo para formar y producir nuevos coreógrafos.

Impartí un taller de varios meses en tres fases. Fase 1: taller de composición, estrategias de investigación, construcción coreográfica y dramaturgia de la danza. Fase 2: taller de proceso creativo en el que fueron saliendo proyectos específicos de los que se escogieron algunos para ser desarrollados. Y última fase: taller de puesta en escena con todo lo que eso implica teniendo en cuenta la dramaturgia de la luz, de la música, de la escenografía y del vestuario, o sea que fue un proceso en el que me fui transformando con gran placer de maestra en curadora.

En enero de este año se estrenó en Bellas Artes un espectáculo con cuatro obras surgidas de este proceso, algunas de las cuales han quedado en repertorio y se han continuado presentando, permitiéndole a los coreógrafos experimentar esa especie de cuarta fase, en la que la obra se transforma en el contacto con el público y la repetición.

La idea es poder realizar esta experiencia cada año y poder expandirla a otros jóvenes fuera del grupo.

**Para terminar, un juego de palabras: en qué lugar te interesa situar a tu danza: ¿en las ‘artes vivas’, en las ‘artes escénicas’, en las ‘artes del movimiento’ o en las ‘artes del tiempo’? -Explícame por qué.**

A las ‘artes vivas’ por su grado de “contaminación”; a las “artes escénicas” porque casi siempre transcurre en la escena; a las “artes del movimiento” porque el movimiento sigue siendo el generador esencial de mis procesos; y a las ‘artes del tiempo’ porque el tiempo es la sustancia en la que la danza transcurre. Puede haber danza sin movimiento, sin escena, sin contaminación pero no sin tiempo. En la danza siempre hay un devenir y un límite, el que impone el cuerpo humano.

**(ISSN 2173-8939)**