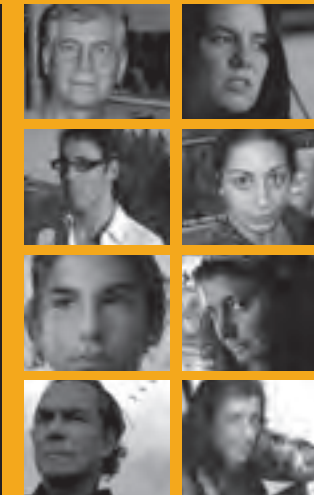


CUERPO Y OBJETOS



Autoridades

Ministra de Educación y Cultura
Ing. María Simon

Subsecretario de Educación y Cultura
Dr. Felipe Michelini

Directora General
Panambí Abadie

Director Nacional de Cultura
Dr. Hugo Achugar

Coordinador General de Proyectos Culturales
Gabriel Calderón

Coordinadora General del Programa Laboratorio
Prof. Mariana Percovich

Coordinador del Área Dramaturgia
Arq. Carlos Reherrmann

Dirección Editorial del Proyecto Publicaciones
Prof. María Esther Burgueño

- Roger Mirza
PALABRA Y CUERPO EN EL DOBLE
ESPACIO TEATRAL
- Carolina Silveira
USTED ESTÁ AQUÍ
Reflexiones en torno a la “creación de sentido”
en danza contemporánea.
- Martin Inthamoussú
INTERDISCIPLINA, TRANSDISCIPLINA
Y MULTIDISCIPLINA

- Tamara Cubas / Lucía Naser
UN ARTE QUE (SE) PIENSA EN LA ACCIÓN
- Sandra Massera
DE TAMAÑO NATURAL
- Javier Perazza
¿QUÉ SON LOS TÍTERES?
- Gustavo Martínez
ENTREVISTA

CUERPO Y OBJETOS

El contenido de los textos firmados es de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Se permite la reproducción de los contenidos siempre que se cite a los autores de este cuaderno.

Solicitamos el envío de un ejemplar a la Dirección Nacional de Cultura, Programa Laboratorio.

Diseño: CLK I equipo de comunicación

Impresión: CEBRA

Corrección: Adriana Arigón

Diciembre de 2008.

Programa Laboratorio:

San José 1116

11 100 Montevideo, Uruguay

www.dramaturgiauruguay.gub.uy

laboratorio.mec@gmail.com

Tel.: (598 2) 903 1261

ÍNDICE

Reflexiones en papel

Mariana Percovich _____ 4

El cuerpo y los objetos en escena

María Esther Burgueño _____ 6

Palabra y cuerpo en el doble espacio teatral

Roger Mirza _____ 9

Usted está aquí.

Reflexiones en torno a la “creación de sentido” en danza contemporánea.

Carolina Silveira _____ 19

Interdisciplina, Transdisciplina y Multidisciplina

Martín Inthamoussú _____ 33

Un Arte que (se) piensa en la Acción

Lucía Naser / Tamara Cubas _____ 38

De tamaño natural

Sandra Massera _____ 53

¿Qué son los títeres?

Javier Perazza _____ 64

Entrevista a Gustavo

“Tato” Martínez _____ 67

Reflexiones en papel

Hace un año, nos reuníamos en el Teatro Circular: directores, dramaturgos y coreógrafos de todo el país. Se fundaba desde la Dirección Nacional de Cultura el Programa Laboratorio: un Centro Nacional de Creación, Investigación y Formación orientado a estas tres disciplinas, que hasta la fecha no cuentan con carreras en el Uruguay.

Una de las cosas que aparecieron como temas de preocupación para todos, fue la falta de reflexión, o de espacios de reflexión, además del saludable Coloquio que organiza la Facultad de Humanidades, con Roger Mirza a la cabeza, y que en el año 2008 nos abrió la puerta de una milagrosa Maestría de Teatro.

Pero los artistas teatrales uruguayos, no tenemos ni costumbre, ni posibilidad, de escribir sobre nuestras disciplinas, ni de sistematizar y ordenar de manera creativa, nuestros pensamientos y discusiones sobre lo que hacemos. Porque hasta ahora no hay publicaciones de Artes Escénicas en Uruguay. Además del proyecto Web que venimos desarrollando con los dramaturgos, nos parecía importante dejar publicaciones en papel, para que llegaran de manera gratuita a todo el país.

Es por eso que convocamos a María Esther Burgueño, una reconocida profesora, crítica e investigadora del teatro contemporáneo, y decidimos generar un proyecto editorial.

Invitamos a muchos artistas de todo el Uruguay y de la región a escribir sobre temas como el texto teatral, el cuerpo, la existencia de lo nuevo, la Movida Joven, las influencias de Europa en nuestro teatro, los objetos o las tendencias de la representación hoy.

Llegamos a reunir artículos y autores, para publicar tres cuadernos: uno sobre *Dramaturgia*, otro sobre *Cuerpo y Objetos*, y otro que titulamos *Lo Nuevo*, además de dos libretas teóricas. No pretenden ser ni representativos ni totalizadores. Apenas, y como primer intento: son. Estos cuadernos y libretas, son el resultado de las personales respuestas a nuestra convocatoria

Especialmente con la publicación de las dos libretas queremos reconocer la labor de dos teóricos e investigadores claves para el teatro contemporáneo en la región: nuestro Roger Mirza y el investigador argentino Jorge Dubatti.

Esperemos que lentamente publicar reflexión sobre el teatro que hacemos se haga costumbre. Estos materiales dejarán registro de parte de las tendencias de la primera década del siglo XXI en teatro, danza y títeres en Uruguay y en el mundo.

El nuevo Director de Cultura, Dr. Hugo Achugar, propone, y en eso estamos trabajando, la creación de nueva institucionalidad para las Artes Escénicas: el Instituto Nacional de Artes Escénicas, que consolidará lo que se viene haciendo en materia de fortalecimiento en su más amplio sentido, de la danza contemporánea, el teatro, los títeres nacionales.

Estos cuadernos quedan con ustedes como cierre de un año intenso del Programa Laboratorio y esperamos que signifiquen aperturas a nuevos emprendimientos.

Gracias a todos y todas los que escribieron y nos dieron su tiempo y sus reflexiones.

Gracias a todos los creadores y creadoras que participaron en cada uno de los seminarios, charlas, conferencias, clínicas y espacios que venimos gestionando en Laboratorio. Esperamos sus propuestas, esperamos sus opiniones. Esperamos sus aportes.

Prof. Mariana Percovich

Coordinadora General del Programa Laboratorio

Dirección Nacional de Cultura del MEC

Jugar por jugar

El cuerpo y los objetos en escena

El panorama de la relación entre teatro y danza se ha enriquecido con formas que, quizás por derivación de la posdramaticidad, se han modificado.

Se generan así nuevas maneras de crear “sentido” en la danza.

Muchas interrogantes se abren ante este hecho

¿Cuáles son los mecanismos de la generación de sentido en la danza?

¿Cómo opera el trabajo de la danza en transversalidad con otras disciplinas artísticas?

¿Qué es el “teatro físico” y en qué se diferencia del “teatro danza”?

En las artes escénicas contemporáneas ¿cómo se define la función del cuerpo?

Pero a su vez el cuerpo es interferido, desde siempre, por la presencia de muñecos que funcionan como objetos en escena creando su propia realidad.

Las experiencias de interacción entre muñecos y actores en la escena han señalado una evolución desde el tradicional “puppenspiel” o piezas de muñecos, hasta las experiencias más recientes como la del grupo argentino “El Periférico de Objetos”.

En nuestro medio hay modalidades variadas del uso de objetos y muñecos, todos ellos en una búsqueda que nos permite percibir diferentes maneras de plantear esta interacción.

Por otro lado en muchos lugares del mundo se vuelven más y más populares los Festivales de Títeres y Muñecos para adultos. Según Mirna Cabrera (citada por *Página 12* el 11 de junio de 2008) los títeres para adultos tienen no sólo variedad temática con respecto a los que se dirigen a niños sino también variedad técnica. Cita como ejemplo a los títeres de mesa, al teatro de objetos y figuras y a las proyecciones y siluetas en mesa. Algunos creen incluso que las obras con muñecos se vinculan directamente con los dibujos animados.

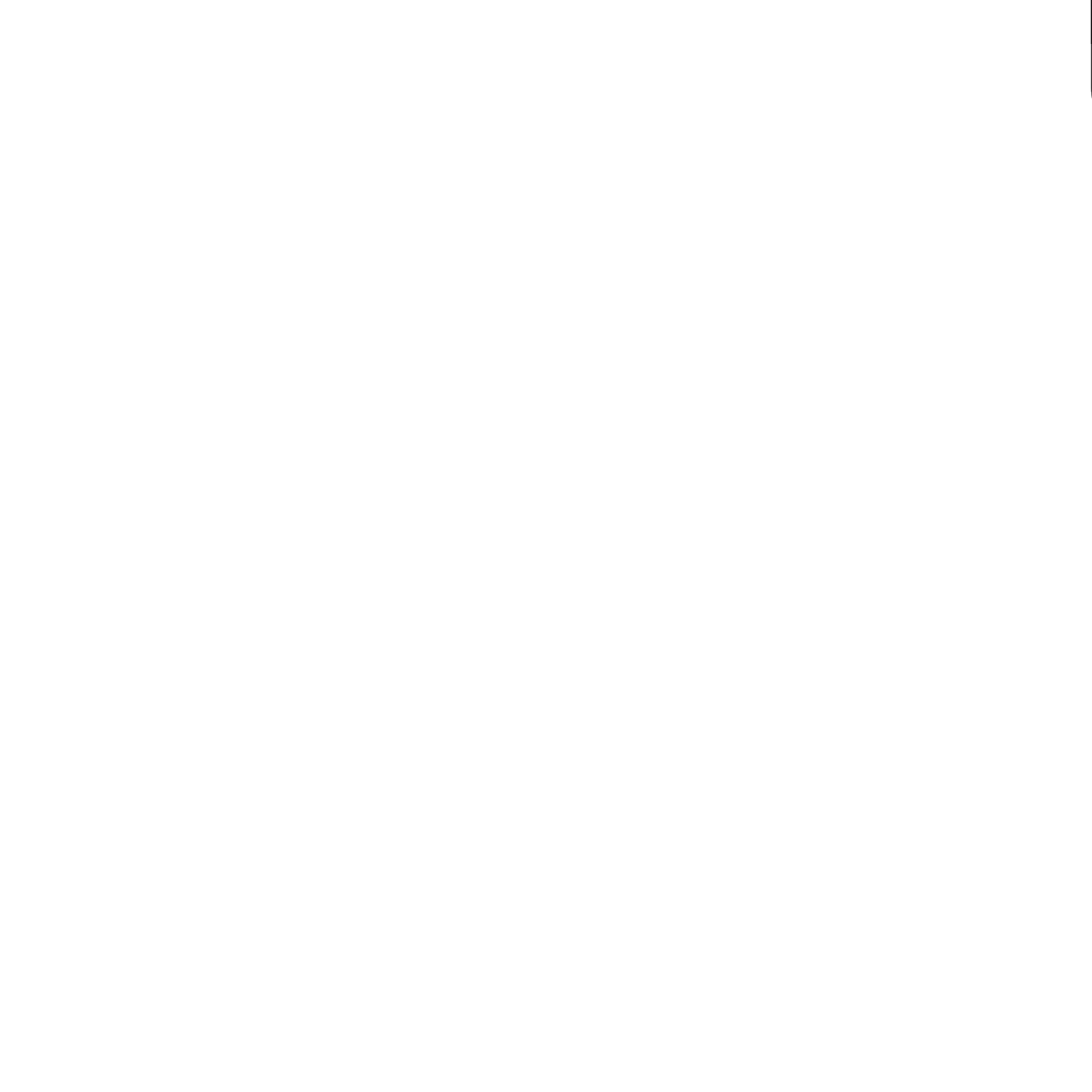
Ante estos hechos hemos requerido opinión de algunos de nuestros creadores en torno a los fenómenos de cuerpo y objeto, y hemos obtenido respuestas variadas y ricas en su diversidad de enfoque.

Así, Roger Mirza plantea el tema del cuerpo y la palabra, al tiempo que, referentes de la danza como Martín Inthamoussú, Carolina Silveira, Tamara Cubas y Lucía Naser nos dan su particular visión de la danza en el mundo de hoy.

Por otra parte, referentes del trabajo con títeres, como Javier Peraza, Gustavo “Tato” Martínez y una

creadora que ha puesto y teorizado sobre los muñecos, a partir de su puesta de *La mujer copiada*, Sandra Massera, expresan qué sucede cuando ingresa al mundo un “como si” aportado por la marioneta o el cuerpo trucado. Por este camino llegamos mucho más lejos que a la descripción del artificio teatral. Ingresamos en el camino ontológico que describe la posibilidad del doble, el alejamiento de los prejuicios que sustituyen a los juicios de valor, el aprendizaje sobre el origen de muchos de los espectáculos y técnicas que vemos.

Prof. María Esther Burgueño





Entre el signo abstracto de la lengua y el cuerpo concreto del hablante se ubica la palabra, unión de lo abstracto y lo concreto, de la lengua como conjunto de signos y reglas de construcción y la palabra como objeto de la enunciación, como signo hecho cuerpo, como signo encarnado. Y un lugar privilegiado de la palabra dicha, de la voz, recitada o cantada, es el espacio de la escena teatral, donde la palabra se materializa y es cuerpo, movimiento, danza y ritmo, mientras el cuerpo concreto del actor que la emite se vuelve, a su vez, signo del personaje y sus acciones.

Si la palabra nace del grito, como expresión y prolongación del cuerpo, la palabra luego codificada —para afinar su funcionalidad como instrumento de comunicación— ha ocupado durante siglos un lugar central en las representaciones teatrales, mientras que algunas tendencias experimentales contemporáneas han explorado y exploran las posibilidades de un retorno a sus orígenes míticos.

¹ El presente artículo retoma con variantes dos notas: “Acciones y reacciones en escena. La palabra encarnada” revista *Assaig de Teatre* Revista de l’Associació d’Investigació teatral N°36, març 2003: 59-68 (Barcelona) y “La palabra y el cuerpo en el espacio teatral” en *Escena y realidad* Osvaldo Pellettieri ed. Buenos Aires, Galerna, 2003: 31-39.

Identificado en Occidente desde su propia etimología con la mirada, el teatro (derivado del griego *theômai* yo miro, contemplo, Corominas, 1954, vol. IV, 406) se vincula también con el discurso y la exposición racional (*teoría* tiene el mismo origen etimológico). Entre esos dos polos se ha desarrollado la historia de la escena, cuyo centro es ocupado por el actor. El actor instaura con su presencia el espacio teatral como cuerpo que se ofrece y convoca la mirada del espectador, pero es también el emisor de la palabra que es prolongación de ese cuerpo y que al mismo tiempo apela a la atención e intelección del espectador. Así, la palabra es proyección del actor en el espacio para captar la mirada y la escucha del espectador que a su vez lo constituyen. El actor conduce su cuerpo (rostro, gestos, movimientos) sostenido por esa mirada, orientándola y siendo orientado por ella al mismo tiempo, con la esperanza de disolver o volver ambigua, por el doble efecto de su cuerpo ofrecido y la proyección de su voz, en un momento de encuentro, la frontera invisible pero esencial y constitutiva que lo separa del espectador. Entre esos dos polos se ejerce la práctica y el arte del teatro.

En ese juego de acciones y reacciones entre actores

y espectadores, que constituyen la experiencia teatral, el actor es sostenido y estimulado (guiado, impulsado, retenido o abandonado) por la mirada y la recepción del espectador y al conducir su cuerpo y emitir la palabra se convierte en sujeto de esa enunciación que tiene un doble código: sus voces son los significantes de un relato imaginario que el actor puede estar interpretando (*significantes* como soportes materiales del signo) y que el espectador decodifica, pero al mismo tiempo son signos corporales, visuales y musicales –manejados por el arte del actor– que buscan provocar efectos no meramente intelectuales en el espectador, por vías sensoriales, emocionales e intuitivas.

La voz del actor, cuya intervención es decisiva en el teatro occidental (recordemos el lugar que ocupa la declamación en largos períodos de su historia, la existencia de piezas radiofónicas, la multiplicación de grabaciones de actores, la aparición de piezas dramáticas en cintas grabadas y la importancia de los monólogos y relatos orales en escena), se convertía en el trabajo del actor, según señala Eugenio Barba, a partir de su experiencia con Grotowski, en una prolongación del cuerpo “que en el espacio golpeaba, tocaba, acariciaba, cercaba, empujaba, buscaba lejos o cerca, una mano invisible que salía del cuerpo para obrar en el espacio o renunciar a ello” (1983, 34). La palabra del actor, por lo tanto, es también gesto en la medida en que no sólo la boca y el aparato fonador sino todo el cuerpo del actor, incluso si está aparentemente inmóvil, se vuelve su resonador, en una gestualidad facial y corporal que la sustentan y la componen, con su timbre, su volumen, altura, entonación y ritmo. Por eso Barba la llama *palabra gestual*, como *fuerza activa* en la

comunicación con el espectador:

“[...] el cuerpo es la parte visible de la voz y puede verse dónde y cómo nace el impulso que se convertirá en sonido y palabra. La voz es cuerpo invisible que obra en el espacio, no existe separación ni dualidad: voz y cuerpo, existen solamente acciones y reacciones que comprometen a nuestro organismo en su totalidad” (Barba, 1983, 28).

Signo portador de un mensaje, la palabra es, también, cuerpo expresándose, gritando su dolor, su angustia o su ira; es deseo, amenaza, odio o amor, a través de modulaciones, tonos e inflexiones que pueden entrar en contradicción incluso con el significado mismo del signo que emite transformando completamente su sentido, como en la ironía. De modo que esas modulaciones de la voz intervienen poderosamente y en forma decisiva para determinar los efectos de sentido del signo. Más aún, la palabra codificada, esquematizada, inserta en un enunciado neutro, transmite una información más limitada y acotada que la palabra susurrada en un temblor o gritada con desesperación, y que contiene innumerables matices de estados de ánimo y emociones a través de su volumen, su tono, sus timbres y vibraciones, que multiplican sus efectos de sentido en una situación dada, a partir del cuerpo del actor.

El teatro es, por lo tanto, el espacio de la palabra encarnada y el lugar de la mirada. La mirada del espectador sobre el actor, que se vuelve objeto de un placer, con todas las ambigüedades que esto implica; un actor/actriz que se ofrece a la mirada de los otros con su seducción y su desvalimiento, pero que se vuelve, también, sujeto de enunciación de la palabra hablada, de la palabra gestual y que ejerce,

a su vez, un dominio sobre el deseo del espectador, en una interacción sensorial y emocional, consciente e inconsciente, llena de tensiones, de encuentros y desencuentros entre espectadores y actores, en un juego que no se reduce ni a una operación intelectual ni a la seducción del teatro ilusionista que Brecht rechazaba. Si la ficción nunca disuelve la materialidad y la presencia física del actor, “esa persona viva e imprevisible que está ante nosotros” que tiene un cuerpo determinado y una voz propia, “las hermosas piernas de la actriz que me erotizan”, por ejemplo, como observa Pavis, y que atrae mi atención, al mismo tiempo y en otro plano nos atrapa “lo que en la ficción reconozco de mi propia situación ideológica” (Pavis, 1985, 17). No se trata sólo de una activación intelectual y emocional, sino que, como señala Pradier, existe una “percepción de cuerpos vivos, de machos y hembras presentados a todos para ser vistos en una situación no coactiva y seductora”, donde “los actores son esclavos [y] el público su amo enmascarado” en un juego donde actúan como “restauradores” de un ritmo más equilibrado en el espectador. De modo que “los actores/bailarines/cantores no son simuladores, sino estimuladores biológicos” y “la calidad de su estimulación está determinada por la calidad de su entrenamiento” (Pradier, 2002, 30-31); y por lo tanto por la calidad de su arte.

El cuerpo y la palabra del actor sortean, así, la distancia con el espectador para lograr la comunión buscada, en lo que puede llamarse un “encuentro químico”, que para Peter Brook es condición necesaria para que exista el hecho teatral (*Provocaciones*, 1987, 144). Y no sólo porque se supere la distancia física entre ambos sino, también, porque la eficacia de

la representación busca disolver alguna de las dicotomías del espectáculo y de las constricciones de nuestra cultura: la oposición entre lo sensorial, lo corporal y lo intelectual, entre emoción fingida y verdadera, actores y espectadores, mundo imaginario y mundo real, pero también entre lo individual y lo social; porque la actuación del actor se apoya en una serie de convenciones sociales tradicionales, incluso si es para transgredirlas, ante un destinatario plural que no sólo recibe los estímulos generados por el actor sino también los de los espectadores que lo rodean, en forma consciente e inconsciente. Por eso, también, la presencia de un conjunto de espectadores como reproducción metonímica de la sociedad misma, es una de las condiciones esenciales del teatro como arte cuyo destinatario es plural, un arte colectivo por naturaleza. A tal punto que en los casos límites en que el espectáculo se dirige a una sola persona no podría hablarse de teatro.

El teatro es, así, un arte (y una práctica) social e individual, que apela a la experiencia personal y a la memoria colectiva al mismo tiempo; que pone en tensión las relaciones entre identidad y alteridad, porque compromete a cada espectador como individuo particular en la oscuridad de la sala y, simultáneamente, al espectador como parte integrante de una comunidad de asistentes/participantes; práctica que pone en juego, a su vez, una tradición y un imaginario social en permanente reelaboración. Esa es otra de las complejidades de ese arte oximorónico, como lo ha llamado Ubersfeld (1981, 185); un arte de las contradicciones y de las “paradojas” de las que ya habla Diderot en su famosa *Paradoja del Comediante* (1951, 1033 y

ss.). El comediante debe fingir y ser verdadero, al mismo tiempo; disolverse en el personaje y mantenerse distante y con la inteligencia lúcida para apoyarse en la técnica y reproducir cada noche los gestos claves de la pasión del personaje sin perder el control de sus propios recursos, señala Diderot. Debe producir una ilusión que sin embargo logre conmover realmente al espectador, en una concepción del arte del actor y de su relación con el personaje no muy distante de la que propondrá Brecht casi dos siglos después.²

Más allá de la discusión sobre la técnica del actor, es indudable que en éste permanece en mayor o menor medida cierta conciencia de encontrarse frente a los espectadores, al mismo tiempo que su arte intenta armonizar de alguna manera su doble condición. Como espacio de las contradicciones en obra, el teatro exige, por lo tanto, la simultaneidad de dos sistemas de signos contradictorios (el cuerpo del actor y el personaje imaginario que éste recrea) en un solo cuerpo que debe ser él mismo y otro. En eso radica toda la violencia de la representación, pero también su energía, una energía imprescindible para el proceso creativo; porque todo acto de creación es un momento de violencia contra la naturaleza, contra la inercia y contra la entropía.

La conocida definición del teatro (y del arte) de Aristóteles, como imitación de la naturaleza, tal como nos ha llegado a través de múltiples

intermediaciones, que subrayaba su condición mimética a través de la representación de acciones humanas frente a un público, presentaba una visión logocéntrica y cartesiana del espectáculo teatral, aun en su descripción del mecanismo de la catarsis, de esa purga de las pasiones, por efecto del terror y la conmiseración (o piedad) que siente el espectador frente a la acción del héroe. En el proceso de secularización y racionalización del teatro en Occidente, desde los griegos hasta el siglo XXI, han desaparecido las intervenciones y presencias de los dioses en escena y otros elementos sobrenaturales, pero quedaron fuertes componentes no racionales con jerarquías diferentes a lo largo de su historia, como las pasiones desatadas de personajes encumbrados, el verso, el canto, la danza, además de la jerarquización creciente de lo sensorial y la intensa presencia de los cuerpos en la escena contemporánea.

En el teatro occidental, los aspectos rituales permanecen y se prolongaron a lo largo de siglos, en la música del verso, el metro, la rima y el ritmo como ocurre en el teatro del Renacimiento y el Clasicismo y llegan con fuerte presencia hasta el siglo XIX, a través de obras dramáticas construidas a partir de modelos y patrones métricos que resultaban altamente artificiales con respecto a otros discursos. Esa contraposición del lenguaje dramático al lenguaje del habla de la vida cotidiana generaba una nueva fuente de tensión, un contraste entre ambos sistemas que volvía particularmente significativo el lenguaje teatral, al mismo tiempo que inscribía esa compleja forma artística en un código específico, las convenciones teatrales, que se agregaba al de la lengua, apoyado en una tradición

² La fecha de composición del notable ensayo de Diderot es la de 1773, aunque sólo se publicó en 1830 (*Oeuvres Complètes*, 1951: 1451-52). El “Pequeño organon para el teatro” de Brecht es de 1955.

cultural fuertemente arraigada en la comunidad. Al mismo tiempo, “el verso o la métrica marcan un intento por anclar la voz en un lenguaje propio, para hacerla una parte integral del discurso establecido por la norma social”, como forma de disciplinar la emoción y responder a la “disposición social del sujeto, que será [así] un sujeto logocéntrico, sólido, cartesiano” (Finter, 1983, 507).

A partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando los textos del teatro naturalista prescinden del metro y de la rima para adoptar la prosa coloquial, volviéndose discursivos e indiferenciados con respecto al habla cotidiana, nace el teatro simbolista que marca un retorno al teatro poético, al lenguaje elaborado y metafórico y a la musicalidad de los parlamentos. Seguirán los experimentos vanguardistas, desde la aparición del *Ubú rey* de Jarry en 1896, los espectáculos provocación del dadaísmo, las oníricas escenificaciones del surrealismo y los violentos contrastes y distorsiones del expresionismo alemán, hasta las teorizaciones y propuestas de Antonin Artaud en los años treinta y cuarenta del siglo XX, que serán retomadas por algunos notables directores y grupos de la segunda mitad del siglo XX.

En esa tendencia que busca desarticular el predominio de lo racional y de los significados, “la orientación logocéntrica que en nuestra cultura gobierna la relación entre los diferentes sistemas de significación (verbal/visual/auditivo)”, surge un tipo de teatro experimental que “jerarquiza el proceso de significación mismo, a expensas de nuestra fijación en el significado” (Finter, 1983, 501). Proceso de significación que presenta un complejo conjunto de signos y estímulos en el que

intervienen el cuerpo en movimiento, los objetos, sonidos y luces, además de la palabra modulada, integrada en un sistema de diferentes tipos de signos y estímulos, que producen sensaciones y significaciones que se superponen, contrastan o se complementan, en una interacción con el espectador que desborda lo racional.

Ese arte y ese teatro ya no busca imitar (reconstruir miméticamente) las acciones de los hombres a través de la representación, sino “dramatizar la formación del ser del hombre en y por el lenguaje” en un teatro de exploración de “lenguajes escénicos, lenguajes cotidianos y lenguajes estéticos” (Finter, 1983, 501). Esa indagación sobre la condición humana y su relación con el mundo y con el lenguaje, que retoma algunos postulados de Artaud, encuentra un eco en las propuestas textuales de Ionesco, Beckett, Genet, Adamov y sobre todo en algunas prácticas escénicas de figuras como Jerzy Grotowsky, Julián Beck, Eugenio Barba, Peter Brook, Tadeus Kantor y, en las últimas décadas, Robert Wilson y Meredith Monk, entre los más destacados.

Surge, entonces, un teatro antimimético, cuya referencialidad espacio-temporal está cuestionada y cuyas acciones no siguen los códigos de la vida cotidiana y las convenciones de la tradición teatral dominante, sino que generan su propia articulación y están abiertos a múltiples significados; un teatro metafórico y antidiscursivo cuya marca es la jerarquización de la presencia corporal del actor, la importancia de lo sensorial por sobre lo conceptual y lo imaginario, la fragmentación y la simultaneidad por sobre la continuidad lógico-temporal; un teatro que apela al cuerpo, al gesto, al grito, al canto y a la danza, como formas expresivas

no codificadas, en espectáculos experimentales que se construyen generalmente sin texto previo sino a partir del espacio escénico mismo; un teatro que busca descentrar las oposiciones escena/sala, espectadores/actores, afuera/adentro, imaginario/real, emoción/reflexión, presencia/ausencia, pasado/presente, y que en el extremo cuestiona la noción misma de personaje y de destino, volviendo problemática o imposible toda identificación del espectador.

Un aspecto importante de ese teatro experimental contemporáneo concentra su atención en la voz, en la oralidad, en la modulación de la palabra, con sus efectos sonoros, sus posibilidades expresivas y su carga emocional, a través de las inflexiones, tonos, altura, volumen y ritmo (como es el caso notorio de Meredith Monk), en detrimento de los aspectos discursivos y racionales del texto.

[El actor] toma lo escrito [lo visto, leído] como sonidos hablados y transforma vista en oído y kinestesia y, por otro lado, toma el tono y el sonido como escritos espacialmente, de forma de transformar lo oído en visión [...] y al hacerlo explora un dominio que el teatro discursivo ha por lo menos olvidado si no reprimido desde el abandono del verso (Finter, 1983, 504).

Este campo nuevo de exploración es atributo de la oralidad, de la voz situada “entre el cuerpo y el lenguaje” (Rosolato, 1981, 39 y ss.), una voz que intenta enunciar “en una disposición singular y social los mitos del imposible origen e incluso triunfa en ello” (Finter, 1983, 504).

Ese es el sentido de algunas estrategias y técnicas de una importante tendencia del teatro contemporáneo de investigación que focaliza su

indagación al margen de los sistemas de comunicación teatrales habituales basados en signos, palabras, referencias y códigos compartidos o que pertenecen a un imaginario social común; un teatro que rechaza el modelo de interpretación cerebral, para dar lugar a otra forma de comunicación, de expresión y de comprensión (Brook, *Provocaciones*, 1990, 124).

Un ejemplo de estas indagaciones sobre las posibilidades expresivas de la voz, independientemente del código racional de la lengua, es el de las experiencias de Peter Brook sobre los alcances significativos de las estructuras sonoras del lenguaje. Para estudiar esas estructuras de sonido, por ejemplo, Brook dio a algunos actores un texto en griego antiguo sin separación en versos y ni siquiera de palabras, apenas una sucesión de letras yuxtaponiendo las palabras [eleleueleuopomauskafeloskaifreeeenoplegeis] y les pidió que se comportaran como un arqueólogo frente a un objeto desconocido que sobresale semienterrado en la arena. El arqueólogo apelaría a cierta ciencia, el actor a otra en la que su instrumento decodificador será su facultad emocional, que le ayudará a descubrir ciertas verdades. Fue esa la aptitud que un actor aportó al fragmento de texto, paladeando con la punta de la lengua las letras griegas, percibiéndolas, con su sensibilidad. Gradualmente los ritmos ocultos en el fluir de las letras comenzaron a revelársele, las mareas ocultas de la emoción emergieron a borbotones y crearon formas para las frases, dándoles un sentido más rico que si el actor hubiera conocido su estricto “significado”, “un ‘sentido’ que cambiaba cada vez que esas palabras eran pronunciadas” (*Provocaciones*, 1990, 125 y ss.).

El experimento plantea a los teóricos varias preguntas sobre las relaciones entre sonido y sentido en el lenguaje, sobre los alcances y limitaciones de la oposición entre ambos aspectos y sobre las relaciones entre las modulaciones y musicalidades de la voz y sus posibilidades expresivas y comunicativas, previas a toda codificación. Podemos preguntarnos, también ¿qué papel cumplen realmente el texto y el lenguaje aquí?, ¿se podría obtener el mismo resultado si se tratara de una serie de sílabas sin sentido previo y tomadas al azar por el actor o el director?, ¿o si esas letras no fueran más que un pretexto para una lectura musical como el “lalalaa lalaa lala lala, la lalala lalaa lalaa...”, el canto que tararea el jardinero y guardián del serrallo en el *Rapto del Serrallo* de Mozart, por ejemplo? El propio Brook formuló en el programa del espectáculo *Orghast* de Ted Hugues, que incluía elementos de griego antiguo y de Avesta, algunas de las interrogantes que se les planteó a lo largo del trabajo de todo un año sobre el tema: “¿Qué sucede cuando el gesto y el sonido se vuelven palabra? ¿Cuál es el lugar exacto de la palabra en la expresión teatral? ¿Es vibración? ¿Es concepto? ¿Es música? ¿Hay alguna revelación oculta en la estructura sonora de ciertos lenguajes antiguos?” (*Provocaciones*, 1990: 128).

Sin embargo y más allá de esas interrogantes que plantea el experimento de Brook y de su discusión, queda en la sucesión de letras del texto presentado a sus actores, una estructura sonora que respondía a un código previo y proponía determinado sentido, aun cuando los actores desconocieran ese código, una estructura con sus recurrencias, sus pautas y sus grupos fónicos reconocibles, que serían como la

huella de un sentido, y que sirvieron de base para que el actor construyera con sus modulaciones vocálicas, sus pausas, sus ritmos y el timbre y tonalidades de su voz, pero también con su cuerpo, sus gestos, sus movimientos y su carisma, un nuevo diseño de significantes, un diagrama semiológico abierto y un diseño de estímulos. A partir de la estructura sonora inicial, el actor buscará determinadas formas expresivas sin reglas previas para que el tratamiento del texto genere su propia coherencia, a través de una elaboración intuitiva, emocional, gestual y musical de la frase. Y los significados sugeridos serán diferentes cada vez, tanto para el actor como para los espectadores, porque dependerán en alto grado de las acciones y reacciones de cada momento, en una permanente creación, como reclamaba Artaud para el arte escénico.

En este caso no importa tanto verificar las diferencias entre las interpretaciones, porque esa elocución del actor no persigue la transmisión de un determinado significado fijo, sino construirlo junto con los espectadores a partir de acciones que lo convoquen, con palabras, gestos, sonidos, luces, en un juego musical de acciones y tensiones de amplia apertura interpretativa, que adquiere validez y justificación en la medida en que se convierten en experiencias enriquecedoras para ambos, en la medida en que se produzca, por lo tanto, esa particular “ignición” de la que habla Brook (*Provocaciones*, 1990, 125).

Ese teatro experimental explora, así, “un dominio que el teatro llamado de texto, el teatro tradicional que se ha convertido en teatro hablado, ha olvidado o reprimido a partir de haber descartado

el verso” y los aspectos musicales de la oralidad del lenguaje, “este atributo de lo oral como la presencia de una *voz situada entre el cuerpo y el lenguaje*” (Finter, 1983: 504). La voz, como “objeto de la teatralización por su condición de estar *entre*”, está inscrita potencialmente en los textos dramáticos que son portadores de algo que les es externo y los trasciende. Como marca de la teatralidad, según Barthes, la voz “es parte del lenguaje y es cuerpo [...] Va de lo imaginario a lo simbólico. Permite a lo que se ve transformarse en lo que se oye y hace posible que el sonido se convierta en imagen en el espacio” (Finter, 1983: 505). La voz, por lo tanto, es el primer instrumento que el actor de ese teatro necesita explorar, como tránsito entre lo codificado, -el lenguaje como sistema organizado de signos-, lo racional y el canto, el grito, la música, las emociones, lo irracional; entre lo consciente y lo inconsciente, lo simbólico y lo imaginario.

De modo que el rechazo de lo discursivo en ese teatro experimental es, también, un rechazo al logocentrismo y a la retórica del poder; un poder dueño del discurso, que manipula el lenguaje para someter y dominar. Por eso en América Latina las rupturas con lo discursivo y la reivindicación de las lenguas nacionales son parte del intento de recuperar una voz propia, en defensa de una tradición, una memoria y una identidad, contra la homogeneización de la cultura globalizadora. Porque, como señala Carlos Fuentes en la revista *Sipario (agosto-setiembre, 1970)*, la cultura de América Latina “es una cultura del silencio, de la mentira o la retórica” (Citado por Prenz, 2000, 50). En este sentido, al señalar la aparición de un nuevo paradigma estético en la dramaturgia de América

Latina, Ricard Salvat sostiene que éste “[...] pasa por recuperar aquella voz silenciada y por crear otra vez la lengua o mejor dicho recuperar las otras lenguas [...], pasa por la potenciación del teatro hablado en las diferentes y riquísimas lenguas nacionales de la inmensa variedad de razas y culturas indias [...] y por la recuperación de las tradiciones que en América Latina están vivas y que tienen las mismas características que Peter Brook señalaba en las tradiciones africanas” (Citado por Prenz, 2000, 50).

Esta recuperación de la palabra propia no es un retorno, sin embargo, a lo discursivo ni a la retórica, porque la palabra restaurada como expresión de culturas y lenguas sumergidas y oprimidas o como propuesta de una voz alternativa ante las manipulaciones del discurso dominante, es también recuperación de una memoria y un imaginario social, instaura nuevas condiciones de enunciación y genera su propio contexto y su propio horizonte de significación. Esa palabra incorpora, además, sus propias modulaciones, su ritmo y su música, es palabra encarnada en el cuerpo del actor y en el espacio de la escena, en una relación más directa, intuitiva y arcaica con el lenguaje.

Por último, la jerarquización de la voz en varias tendencias del teatro contemporáneo acentúa la condición efímera del teatro, pero también su especificidad. Mientras la escritura expresa el intento de dejar la huella, la palabra en el teatro y en la vida está inmersa en lo irrepetible del encuentro en la presencia. De esa condición viviente nace su doble aspecto: su fugacidad y su intensa vitalidad en un hecho colectivo donde lo más significativo depende de ese encuentro entre actores y

espectadores. De allí que todo registro sea siempre parcial y falsificador, incluso aquellos realizados en videos, que suponen una grabación visual y auditiva completa de la representación. Más allá de su valor documental (o como auxilio para la memoria), los videos no son más que testimonios vacíos, huellas de un cuerpo ausente. Por eso “ver una obra teatral en un video es lo más parecido a una autopsia” (Prenz, 2000, 49). Y sólo sobreviven e interesan (más allá de su valor documental) aquellos videos realizados como nueva obra de arte, con un nuevo emisor que trabajará en base a diferentes tomas con varias cámaras, para obtener imágenes que serán reelaboradas en un montaje con sus propias estrategias narrativas y poéticas, para producir una “versión” propia del espectáculo teatral.

De modo que el espectáculo teatral será siempre y por definición único e irrepetible. Esa es su limitación y esa es una especificidad cada vez más destacada en estos tiempos de la reproducción en serie, la comunicación a distancia y las imágenes virtuales. Y si en la activa comunicación entre actores y público, el actor percibe, en forma constante y a través de múltiples señales, las reacciones de los espectadores, la calidad de su escucha y la densidad de su atención, manifestando su interés

o su rechazo, lo que modifica su actuación, en mayor o menor medida, en forma consciente y no consciente. De modo que en cada representación los espectadores conducen, junto con los actores, el espectáculo, sin salir de su condición de espectadores, lo que los convierte en verdaderos participantes del espectáculo, y su grado de participación en un factor que renueva o inhibe las energías del actor, contribuyendo a hacer de cada representación algo único y diferente.

Cuerpos presentes, enfrentados en un doble espacio o incluso mezclados en un único ámbito que fusiona escena y sala, pero no confundidos, sino separados por un contrato tácito que distribuye diferentes códigos expresivos para ambos, en una experiencia comunitaria, el espacio de la creación teatral es hoy un espacio ritual en el que, a través de múltiples y contradictorios procesos de identificación, se cruzan lo racional y lo irracional, lo consciente y lo inconsciente, lo individual y lo colectivo, la identidad y la alteridad, para explorar sus formas expresivas y crear a partir de las interacciones de la escena y en medio de la fractura y la desorientación contemporáneas, un espacio de tensiones que convoque la inasible imagen del hombre contemporáneo.

Bibliografía

BARBA, Eugenio: *Las islas flotantes*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1983.

BROOK, Peter: *Provocaciones*. Buenos Aires: Fausto, 1990.

COROMINAS, Joan: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana. vol. IV*. Madrid: Gredos, 1954.

DE MARINIS, Marco: *Semiótica del teatro*. Firenze: Fabbri-Bompiani, 1982

DIDEROT, Denis: "Le paradoxe du comédien" (1773) en *Oeuvres*. París, Gallimard, La Pléiade, 1951.

ENAUDEAU, Corinne: *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1999

FINTER, Helda: "Experimental theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalisation of Voice" en *Modern Drama*, # 4 (diciembre) 1983, 501-517.

PAVIS, Patrice: *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985.

PRADIER, Jean Marie: "El bios y la cultura en el arte de lo viviente" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Imagen del teatro*. Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2002: 19-34.

PRENZ, Juan Octavio: "Entre la palabra y el cuerpo" en *Itinerarios del teatro latinoamericano* Osvaldo Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna, 2000, 45-52.

ROSOLATO, Guy: "La voz entre el cuerpo y el lenguaje" en *La relación de desconocido* Barcelona: Petrel, 1981, 39-66.

UBERSFELD, Anne: *L'école du spectateur (Lire le Théâtre 2)*. París: Ed. Sociales, 1981.

Usted está aquí

Reflexiones en torno a la “creación de sentido” en danza contemporánea.

Carolina Silveira



...no pienso, sino que busco palabras, en el montón debe haber una que precisará esta vaguedad, esta vacilación, esta agitación que más tarde «querrá decir algo»

Georges Perec.

En primer lugar, propongo sustituir el término “creación de sentido” por el de “emergencia de sentidos” para referirnos a este aspecto problemático de la danza contemporánea, con el fin de poner el foco en el trabajo concreto que realizan creador, bailarín y espectador para que el evento artístico se produzca, entendiéndolo no como un hecho acabado y controlado por ninguno de esos tres sujetos, sino como un proceso generado en la relación entre ellos.

Una obra de danza crea unas relaciones singulares entre todos sus elementos constitutivos, que establecen las condiciones de emergencia de ciertos sentidos indeterminables a priori. Puede aspirar a controlar en mayor o menor medida los sentidos que emerjan, intentando reducir o ampliar de diferentes modos el margen de lectura de los signos, puede tender a la cohesión por un

factor temático o a la aleatoriedad, a la linealidad narrativa o a la fragmentación, pero en la medida que se inscriba en las filas de lo contemporáneo no puede ya escapar a la prerrogativa de entender la obra más como proceso que como producto, antes como acción que como resultado. Esto hace de la pregunta por el sentido siempre una pregunta esquivada a la hora de hablar de danza contemporánea.

A partir de esta primera proposición se abren las discusiones características de la contemporaneidad en las artes escénicas. Por un lado, la relación entre emisión y recepción, y en general entre los elementos que solían caracterizar un acto comunicativo y entender al arte como tal, vienen siendo problematizadas desde comienzos del siglo XX y llegan hoy a plantearse casi como un obstáculo para entender lo que sucede en un proceso de enunciación artística. Por otro lado, la noción de representación ya no parece nuclear a las artes ni se plantea como un objetivo general, sino que ha sido disuelta en la idea más abarcativa de presentación que, sin excluir lo representativo, atiende más a la materialidad de lo presente que a la evocación del referente. De la mano de esto viene el últimamente muy extendido uso del

Carolina Silveira es bailarina, docente, coreógrafa e investigadora, egresada de la Escuela de Acción Teatral Alambique y del Plan Piloto de Danza Contemporánea de la Facultad de Artes de la Universidad de la República. Participa de festivales internacionales de danza y contact-improvisación en Argentina, Alemania e Inglaterra. Dicta cursos de sensibilización corporal para actores y de improvisación, contact-improvisación y técnica en danza contemporánea para adultos, adolescentes y niños.

término “tiempo real” para referirse al concepto temporal que maneja la escena en contraposición con el “tiempo teatral” de la representación. Las unidades aristotélicas de espacio, tiempo y acción parecen hoy, luego de haber sido destrozadas, encontrar una nueva recomposición en la idea de que el tiempo es este, el espacio es este y la acción es esta, ¿cuáles? los mismos que comparten actor y espectador en el tiempo presente.

La insuficiencia de estos y otros binomios (emisión-recepción, representación-presentación, tiempo real-tiempo teatral, actor-espectador) a la hora de explicar el fenómeno escénico contemporáneo, hace hablar a algunos autores de la superación de un pensamiento dialéctico donde la síntesis neutralice la diferencia. Se trata más bien de poner la diferencia al desnudo.

Una tendencia general a sustituir la producción de objetos artísticos por acciones transformadoras del entorno (de ahí que se hable contemporáneamente de un teatro de acción heredero de las performances y *happenings* que hicieron explosión en los años sesenta) y a diseñar lo que podemos llamar “estrategias de superficie”, que dejan en segundo plano el sentido trascendente de la obra para afianzarse en lo concreto de su materialidad física, nuclea gran parte de las propuestas actuales de danza contemporánea, al menos en los lugares del planeta de los que recibimos información.

Pero para no seguir discutiendo en generalidades, decidí centrar estas reflexiones en el análisis de tres obras provenientes de diferentes lugares, que parten de premisas distintas y crean experiencias

disímiles, pero que dan cuenta de un sustrato común en relación a los conceptos que vengo exponiendo. Ellas son: *Exhausting Love*¹ (2006), de Luciana Achugar (uruguaya radicada en Nueva York), *Shichimi Togarashi* (2006), de los españoles Juan Domínguez y Amalia Fernández, y *I am Here* (2003), del portugués João Fiadeiro.

Intentaré abordar estas tres obras analíticamente, pero no en su totalidad, sino sobre todo en los aspectos puntuales que me sean útiles para tentar las bases de una poética de la danza contemporánea que intuyo cercana a procedimientos de invisibilización escénica que, en contrapartida, vuelven visibles ciertos aspectos largamente ocultos en las artes del movimiento y la escena.

Invisible 1: El borramiento de las fronteras.

Tomo para comenzar una descripción de *Exhausting Love* que realicé en una nota publicada en *La Diaria* el día 5 de noviembre de 2007, para analizar después algunos puntos que interesan aquí:

“*Exhausting Love*, la creación que hizo a Luciana Achugar merecedora del premio Bessie, fue un proyecto inspirado en el espacio donde fue ensayado y exhibido: la Iglesia de Saint Mark. Este espacio alberga tanto los rituales de la fe cristiana como las propuestas de la comunidad artística, co-financiando la realización de espectáculos.

Se trata, para la autora, de la obra que reformula

¹ El título contiene dentro de sí estas dos posibilidades de lectura (traducidas al español): “*amor agotador*” o “*agotando al amor*”.

su pieza anterior: *A Super Natural Return to Love* (traducido por ella misma como “una super obviamente necesaria vuelta al amor”). Sería como rehacer la misma obra con el aprendizaje de un proceso precedente, dejando que subsista en el título esa palabra que hace de hilo conductor de todas las acciones: el amor. Es el trabajo del amor lo que se está exhibiendo, puesto en paralelo con el trabajo de la danza; aunque más bien deberíamos, siguiendo a Mark Franko -autor citado en el programa de la obra- hablar de *labor*, para referirnos menos a la actividad productiva que supone el trabajo realizado y más a esa fuerza de la acción siempre presente y en proceso que es la labor consumándose.

Cuatro mujeres uniformadas nos reciben con un espíritu exageradamente festivo en una Iglesia que no intenta darse otra apariencia; como público podemos optar por sentarnos en un puñado de sillas que rodean el espacio o permanecer de pie moviéndonos según nuestro deseo. Una quinta mujer deambula por el espacio encapuchada acercándose al público más de la cuenta, sin provocar enfrentamientos pero poniendo su cuerpo deliberadamente en un lugar que perturba al espectador. Una vez que todo el público se instala, las cinco mujeres dispuestas en fila comienzan una serie de movimientos repetitivos que ponen en paralelo una visión de la danza como ritual con la religiosidad propia del espacio. Del movimiento surge el canto -la composición musical de Michael Mahalchick incluye canciones venezolanas que recuerdan la infancia de Achugar en el exilio-; del canto surge una nueva configuración espacial y un registro de movimientos menos ordenados, más anárquicos

y las mujeres adquieren un aspecto del todo incivilizado, donde el canto se va transformando en llanto. En el caos que se produce en virtud de esta suerte de animalización -que no se trata más que de convertirse en el ser humano antes de su diferenciación respecto del mundo animal- sobrevive aun el detalle: una mano se mueve sutilmente, se deja ver la respiración. Del agotamiento surge una pausa, un momento en el que nada sucede aparentemente y que perdura lo suficiente como para hacernos conscientes de nuestros propios actos como espectadores. La pieza nos cede el poder de la acción; aspiración que se consuma enteramente al final cuando los intérpretes se mezclan completamente con el público y el espectáculo da paso a una danza colectiva, ritual de confusión, carnaval donde no hay ya diferencias, donde lo que era centro se vuelve periferia y viceversa.”

En este caso que describo, la obra se llamaba *Exhausting Love at Dancespace Project*, integrando en su título el espacio de su realización, con la intención de subrayar el carácter efímero de la obra como tal, es decir, su sujeción a las condiciones particulares de cada entorno. Así, al presentarse en otro lugar, integraría en su nombre el nombre de ese nuevo lugar, como parte de su deseo manifiesto de presentarse como un producto inacabado, o, más bien, como un proceso vivo.

En esta pieza, la constitución del elenco es el primer principio compositivo operativo. La investigadora francesa Laurence Louppe, en su libro *La Poétique de la danse contemporaine*, cita a Sylvie Giron, según quien “la composición comienza con la elección de los intérpretes”, para

afirmar que “es en efecto a partir de la paleta de colores que cada uno trae consigo, que el clima, y mismo el propósito de la obra, encuentra sus raíces cualitativas.”(213).(La traducción es mía). Así, en *Exhausting Love*, el solo hecho de que se trate de ese grupo particular de mujeres determina algunos de los sentidos posibles de la obra. Esto se hace visible al observar las fuertes relaciones intertextuales generadas entre esta obra y otras de la artista donde se repite gran parte del elenco, dando cuenta de que todas esas piezas forman parte de un mismo proyecto creativo. De este modo, el sentido de la pieza actual sólo puede desentrañarse como parte de una trama compleja de sentidos: esa trama no tiene por qué ser de conocimiento del espectador, y sería muy restringido el alcance de la obra si de ese conocimiento dependieran las posibilidades de su recepción. Por ello, el foco está puesto en el concepto de obra como experiencia kinestésica; es a partir del intercambio entre el cuerpo del actor y el del espectador que opera el sentido. Se trata más de una invitación a la danza que de una danza para ser mirada.

“En mis piezas se arriba a la danza como modo de catarsis, relajación y/o celebración, como un evento necesario e incuestionable. Hay en ellas una visión carnavalesca que aspira a elevar el valor del cuerpo y la experiencia en general. A través de una intención exagerada y visceral, el movimiento -siempre repetitivo- celebra la vulnerabilidad y el dolor de ser/estar en el cuerpo, en su crudo y sensual esplendor, resistiendo la tentación de

ponerlo bajo la tiranía del intelecto”, dice Achugar para *La Diaria*.

En esta pieza es fundamental el concepto bajtiniano de carnavalesización, retomado por David Le Breton en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad*. Cito algunos fragmentos: “En el júbilo del carnaval los cuerpos se entremezclan sin distinciones, participan de un estado común: el de la comunidad llevado a su incandescencia. No hay nada más extraño a estas fiestas que la idea de espectáculo, de distanciamiento y de apropiación por medio de la mirada [...] El carnaval absuelve y confunde; la fiesta oficial fija y distingue [...] El cuerpo grotesco del júbilo carnavalesco se opone, radicalmente, al cuerpo moderno. Está formado por salientes, protuberancias, desborda de vitalidad, se entremezcla con la multitud, indiscernible, abierto, en contacto con el cosmos, insatisfecho con los límites que permanentemente transgrede. Es una especie de ‘gran cuerpo popular de la especie’” (Bajtín, 30-31).

Exhausting Love pone en juego este cuerpo que transgrede el proceso moderno de individuación, borrando las fronteras que separan al cuerpo del entorno y de los otros, poniendo igualmente en problemas la división cartesiana entre cuerpo y mente. El borramiento de las fronteras entre espectador y actor es también una propuesta de modificación de las jerarquías convencionales en un hecho teatral, implica el otorgamiento de un poder al público porque no se lo provoca para que participe en la obra de un modo preestablecido, sino que se lo incluye en el pensamiento de la obra.

Esta pieza es un ejemplo de la tendencia contemporánea a fragilizar la obra o lo que acontece en el escenario con vistas de robustecer al público o las relaciones intersubjetivas entre los espectadores. Es un arte que intenta su reinmersión en la comunidad, partiendo quizás de la idea de que todos, por existir materialmente a través de un cuerpo que siente, formamos parte de un conjunto que tiende a la unión, proceso obstaculizado por la civilización. La obra se construiría entonces como una especie de utopía realizada a través de la invisibilización voluntaria de los límites propuestos por la civilización moderna y su contracara: la puesta en evidencia de la arbitrariedad de esos límites.

El sentido emerge así de una contextualización social, aunque siempre se respire un aire intimista, que habla de la sensibilidad individual del artista. Esta relación entre la emergencia de sentidos sociales a través de la expansión de mundos íntimos y aparentemente individuales es también un rasgo explotado contemporáneamente. Hay implícito en este hecho un cuestionamiento de la barrera entre lo público y lo privado, lo social y lo individual, lo primitivo y lo civilizado. Podríamos incluso hablar de una socialización del costado primitivo más normalmente asociado a la intimidad.

Por último, el agotamiento del cuerpo –un cuerpo o unas *corporeidades*² que cada vez más son un tema en sí mismo y no un medio para hablar de otra cosa– es puesto en paralelo con el agotamiento

² En su libro *O corpo*, Christine Greiner propone hablar de corporeidades “como una red de anticuerpos para romper con la noción de cuerpo monolítico”(22). (La traducción es mía).

de los recursos expresivos del lenguaje de la danza y este paralelismo es uno dentro de una serie más extensa, que hace emerger una poética de la coexistencia entre lo que representa y lo que es representado, poniendo fin a la idea de representación del mundo, cuestionado como entidad reconocible.

Invisible 2: “Es que justo ahí había un roble milenario”

Tanto como la intertextualidad es un pilar de la obra reciente de Achugar y también de la de Juan Domínguez, en este último el núcleo principal de su investigación parece ser más que nada la metatextualidad. La pregunta acerca de la escena como medio es el corazón de sus propuestas más recientes, pregunta que comparte con buena parte de los miembros de la comunidad dancística. En algunos casos la metatextualidad es radical, como en *Todos los buenos espías tienen mi edad*, donde la tarea del intérprete en escena es la de manipular unas tarjetas para ser leídas por el público, en las que se va contando el proceso de creación de la obra, sólo a través de palabras y fotografías, y la representación está reducida a cero. El *performer* es, antes que nada, el autor de la obra, es quien la concibe; sin embargo, su presencia física en la escena es fundamental para que se realice la triangulación de ese material con el espectador.

En *Shichimi Togarashi*, atendemos más bien a la puesta en escena de una metodología de creación, donde se funden la ficción y la creación de esa ficción.

Estos mecanismos antilusionistas se han dado en el arte de forma bastante sistemática desde la segunda posguerra, como espejo de las alteraciones en el propio sentido de realidad y un cierto deseo de desenmascaramiento. Sin embargo, en este momento, buena parte de la danza ha expandido y radicalizado su uso, supongo que, entre otras razones, como respuesta a la total ignorancia que el medio cultural manifiesta sobre los procesos creativos de este arte. El hecho de que nos preguntemos sobre las formas de “crear sentido” en danza y no en otras artes, prueba, de algún modo, la necesidad de justificar su existencia dentro del aparato cultural y simbólico, y una de las estrategias que la danza tiene para eso es la de desnudar los procesos, dejándonos ver la compleja trama que vehiculiza la creación de una pieza, inserta a su vez, en la aun más compleja trama que implica la autodefinición de la danza contemporánea como disciplina artística, trabajo de clasificación que parece cada vez menos pertinente.

En *Shichimi Togarashi*, Juan y Amalia juegan con poner en escena no sólo un proceso de creación, sino el proceso de su propia relación: cómo se conocieron y cómo fueron disparándose mutuamente sus fantasías a efectos de que formaran parte del material de la obra que habrían de crear juntos. El sentido lúdico de la pieza y su tono humorístico, colocan a la creación ya no como un problema que debe ser resuelto en términos de medios y fines para llegar al sentido trascendente de la obra, sino como el lugar de todas las posibilidades. Inventan puntos de partida desde los cuales crean escenas y luego vuelven atrás y muestran cómo podría

haberse creado otra desde ese mismo punto, y luego mezclan todas las posibilidades en una más compleja y así sucesivamente. Viajan del hoy al Renacimiento, del movimiento a la palabra oral y escrita, de la desnudez real a la imaginaria, sin ningún tipo de restricción. La sensación general es la de una obra sin fin, que podría seguir, ocurrencia tras ocurrencia, como un estado vivo de creación, sin el objetivo de llegar a ningún tipo de clausura –ni siquiera parcial– del sentido.

Junto a lo lúdico y muy de su mano, se yergue lo erótico, extrañado de su contexto más convencional, ya que no viene sólo a subrayar el hecho de que se trata de un hombre y una mujer en escena, sino que incluye, de cierto modo, la metáfora de lo erótico que Susan Sontag usa para contraponer con lo hermenéutico en el arte.³ Esta irrupción de lo lúdico y lo erótico con estas cualidades parece tener

³ En su libro *Contra la interpretación*, Susan Sontag planteaba en el año 1964 varias reivindicaciones que parecen ser tomadas por estas tres obras de distintas maneras y que intento resumir en estas citas: “Ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué decía, pues se sabía (o se creía saber) qué hacía” (27). “Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto. La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy el hacer que las obras de arte –y, por analogía, nuestra experiencia personal– fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, incluso qué es lo que es, y no en mostrar qué significa” (39). Estas reflexiones que, en principio, son hechas en torno a la tarea de la crítica, parecen adecuarse perfectamente a las obras contemporáneas, que, como las tratadas aquí, constituyen en sí mismas un discurso crítico (o autocrítico, si se quiere). Esto daría lugar a una reflexión más amplia y que no podemos hacer aquí sobre el valor crítico de la obra de arte y el valor artístico de la obra crítica, cuyos campos tienden cada vez más a la indeterminación.

su primer empuje en los años sesenta, como lo explica José A. Sánchez: “Las reflexiones sobre el azar y la utilización de procedimientos aleatorios, que en Cage tenían un componente filosófico y en Cunningham una orientación científica, fueron retomadas por los conceptuales españoles desde una perspectiva poética y lúdica. Lo lúdico estaba asociado en sus obras de forma inmediata a un factor liberador de la pulsión: a lo que se recurría no era al modelo del juego reglado [...] sino al modelo del juego infantil, el juego que carece de reglas o que se rige por reglas muy elementales. En tanto liberador de la regla y el lenguaje, lo lúdico junto con lo erótico [...] fue una de las manifestaciones de la rebeldía estética, social y política de los sesenta, con derivaciones en los setenta, y ocupó el lugar que lo dialéctico había ocupado en el pensamiento revolucionario de los veinte” (2006, 96).

Juan y Amalia juegan a ser invisibles, creando espectáculos el uno para el otro que lindan con la ingenuidad más absoluta, si no fuera porque ponen en evidencia muchos trucos de la representación convencionalmente concebida. A partir de este juego explícito con la invisibilidad se cuestiona el otro polo: el de la visibilidad total, que es el que, de algún modo, la obra intenta poner en escena. No hay trucos excepto la imaginación aplicada a todo lo que se ve y lo que no (Juan dice en otra obra que no le interesa la magia en sí misma, sino ver cómo se hace)⁴.

⁴ Esa obra es *The Application*; en ella Domínguez pone en escena el trabajo del artista para acceder a los fondos para hacer una obra. Y se trata justamente del proceso por el cual el artista

Así, por ejemplo, empiezan los dos a idear una escena “renacentista”, y mientras van por el espacio –delimitando los objetos y personajes–, Juan cae debido a un golpe que no sabemos contra qué se lo dio y Amalia le pide disculpas por no haberle avisado antes que “justo ahí había un roble milenario”. Así, entonces, opera la idea de que la imaginación es palpable y tiene una fuerza de realidad equiparable a la de cualquier objeto considerado real, y constituye también, como en este caso, una trampa milenaria como el roble. Este juego infantil pone en evidencia el sustrato del pensamiento simbólico, además de –y esto atiende directamente a la transgresión del discurso escénico en sí mismo– deconstruir el principio clásico de verosimilitud, advirtiendo que la lógica más habitual de nuestro pensamiento cotidiano ya tiene dentro de sí esta capacidad. Se problematizan, en definitiva, los binomios hacer-pensar, ver-imaginar, creer-comprender, entre otros ya mencionados. Sin embargo, además de la autorreferencialidad permanente, podemos identificar algunos tópicos del mundo como emergentes: el sexo (y sus fantasías), el trabajo,

consigue la financiación de Shichimi Togarashi. El material de la obra está estructurado en base a las tres secciones habituales que deben completarse en un formulario para la obtención de un subsidio: la descripción del proyecto, el presupuesto y la biografía del artista. El texto al que me refiero es una proyección en pantalla que dice: “La magia en sí misma no me interesa, pero, en vez, me interesa cómo *crear* magia y ésto es lo que quiero compartir con el público”. He aquí otro pasaje que ilumina los objetivos artísticos de Domínguez: “Me gustaría construir una situación en la que el público sepa más que los *performers* sobre lo que está pasando en escena. Transformar la escena en un espacio de verdadera fragilidad, para que las emociones puedan producirse en la dirección opuesta”.

el consumo y la muerte. Y, además, se juega en escena la relación entre dos seres humanos con muchos matices y donde es sumamente importante observar los “entres” que aparecen como al azar, ligando una propuesta y otra. En ese espacio, Juan y Amalia intiman de un modo muy sugerente.

La inclusión de la palabra hablada parece ser otro de los procedimientos típicos de la contemporaneidad de la danza, en el marco de su expansión hacia otras disciplinas. A este respecto, son oportunas las palabras de Óscar Cornago: “Dentro de este panorama de desvíos y contaminaciones, la palabra se recupera como instrumento de reflexión. A diferencia de su utilización en las poéticas estructuralistas como base formal de experimentación, en los noventa se siente una necesidad de acercamiento a lo social, como explica Juan Domínguez en la conversación, para lo cual la palabra vuelve a funcionar como modo de socialización y puesta en común.”

Hay entonces aquí también un deseo de socialización que parte de una visión de la danza previa como un espacio hermético. Esta idea es sumamente cuestionable y habrá quienes defiendan, en su lugar, la necesidad de conservar una especificidad de lo dancístico que involucra un desprendimiento del lenguaje verbal, que apunte a agudizar otra percepción del mundo, donde la hegemonía del lenguaje quede felizmente atrás. Sin embargo, son muchos los aspectos que engloba esta discusión sin resolución, pues, en el entendido de que es deseable superar la

separación cartesiana entre mente y cuerpo, no habría necesidad de defender la primacía de nada sobre nada y la desjerarquización haría posible el uso de cualquier signo para la comunicación, sin necesidad de levantar juicios sobre eso.

La explotación de la capacidad directamente evocativa de las palabras es puesta en diálogo con el movimiento. Ambos—palabras y movimientos—crean objetos, espacios, personajes; hay todo un mundo de la representación siempre aludido y continuamente abandonado por el de la presentación.

Invisible 3: La desaparición del intérprete

Fiadeiro señala como punto de partida de *I am Here*, la obra plástica de la artista visual Helena Almeida. He aquí un procedimiento que pone en evidencia de primera un aspecto que podría incluirse entre las características contemporáneas, que es el tema de la transdisciplinariedad. Una vez rotos los lazos de dependencia con otras artes -que tradicionalmente eran la música y la literatura- y afianzada entonces su total autonomía, la danza mira a las otras artes de un modo horizontal y se dispone a tomar de ellas ya sea estrategias formales, experiencias sensoriales o cualquier tipo de emergente de esa relación con la obra, para crear un espacio de interpretación de la misma que es también una creación autónoma. En este sentido, es muy fuerte el lazo que se ha creado en los últimos años entre las artes plásticas y las performáticas. Las primeras han volcado su interés hacia los actos performativos y las otras han integrado asiduamente el concepto de

instalación, poniendo a menudo al cuerpo en situaciones más similares a la exposición de un museo que a las del espectáculo. La noción misma de espectáculo ha sufrido un sacudón importante a partir del éxodo hacia espacios no convencionales y como parte del propio movimiento de desintegración de las barreras entre público y obra. Así, si antes al decir danza parecía emerger directamente la palabra música, hoy nos acercamos más a unir danza y artes visuales. De hecho, creo que muchas producciones de danza son consideradas como tales por el *background* del artista que las lleva a cabo más que por su contenido, muchas veces inclasificable. (Dentro de esta línea es un ejemplo consistente el de La Ribot con sus *Piezas distinguidas*).

I am Here habita ese límite sutil entre pieza de danza, arte de acción, performance, arte visual (y hasta *action painting* en particular). Esta hibridación teóricamente compleja disuelve su complejidad en la simplicidad de las acciones que Fiadeiro realiza en escena. Ensayar una descripción de las acciones generales de la pieza puede ayudarnos a seguir:

Un apagón total de varios minutos de duración da comienzo al espectáculo. El público sólo tiene el oscuro y el sonido de la respiración de Fiadeiro, que suena justo encima del espectador, con parlantes que ocupan algunas sillas de la platea, así que su cuerpo se oye como una presencia próxima. Al cabo de este tiempo, una luz general empieza a subir lentamente y vemos, sobre un fondo blanco, la figura del

intérprete y su sombra. Un *flash* nos advierte la presencia de una cámara fotográfica; la foto tomada se proyecta en una pared que está frente al artista, quien, acto seguido, camina hacia ella dejando su sombra atrás. Advertimos que lo que suponíamos era su sombra, forma parte del diseño que un pigmento negro hace en el piso, provocándonos la primera sorpresa del espectáculo. Una sorpresa lenta. Fiadeiro dibuja con un marcador en la pared –que ahora vemos que está hecha del mismo papel que continúa haciendo de piso del escenario– el contorno de la foto que sólo toma una parte de su cuerpo. Luego vuelve al lugar de su sombra y la luz baja para no dejarnos ver –aunque sí oír– sus movimientos que se van acelerando. Este mecanismo se repite varias veces, foto tras foto, diseñando un nuevo espacio visual en esa pared y, a la vez, deshaciendo la sombra de pigmento del piso con el movimiento. Terminada esta primera escena, Fiadeiro corta el papel y cuelga, en un nuevo espacio visual, el “cuadro” de su sombra deshecha, que recuerda en sus formas a un Pollock y también –¿por qué no?– en sus procedimientos de construcción. Vuelve a cortar el pliego separando el cuadro colgado de un excedente de papel con el que desarrollará la próxima acción: plegarlo una y otra vez hasta que sólo pueda contener su cuerpo, reducida su superficie al mínimo en una posición fetal muy apretada. Este trozo de la obra le hizo decir en una entrevista: “Trabajo con la dimensión del cuerpo humano. Se calculó la longitud del papel para que

podiera doblarla a mi tamaño. Tomamos esta dimensión como una necesidad, el resto de la estructura escenográfica tuvo que adaptarse a esta dimensión, por tanto es una escala muy humana”.

La última acción de la obra será desparramar lentamente en la superficie del papel ese pigmento negro hasta cubrirla totalmente y cubrir su propia piel, para luego él mismo, también vestido de negro, acostarse en el centro de ella. Negro sobre negro que recuerda el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevich. Estrategia de desaparición y –nuevamente– creación de un espacio de indiferenciación entre el cuerpo y el entorno. A propósito de este final, que es inesperado y esperado a la vez, pues se constituye en sorpresa aunque todo el proceso de creación de la imagen se hace completamente a la vista, Fiadeiro comenta: “Muchas personas, que no conocían bien el trabajo de Helena, me hablaron de la idea de la muerte, porque en el fondo estoy trabajando con el pigmento de mi sombra, del excedente, con aquello que queda, y después transporto ese pigmento de un sitio a otro; esto tiene mucho que ver con los rituales funerarios. Pero no es algo que quise. Aunque la muerte ha estado presente en mi trabajo desde siempre...Yo no quiero eso”.

Para detenernos en los modos en que se construyen las condiciones de emergencia de sentidos aquí, es de gran ayuda esta última cita

que prueba el hecho de que los espectadores han generado de manera bastante unánime la idea de que en esta obra hay un núcleo temático que sería la muerte. Y vemos cómo el artista asume esa interpretación como válida a la vez que ajena a sus intenciones y deseos. No existe la construcción de ese significado de parte del artista, ni de ningún otro, en sentido estricto. Lo que hace el artista es partir de una relación con una obra plástica –como espectador de la misma– y crear, a partir de materiales similares, una estructura muy sólida que se constituye, en sus propias palabras, en una “prisión”⁵, restringiendo las posibilidades de acción del artista para obligarlo a buscar, dentro de esos límites, la especificidad del discurso de esta obra. El espectador sigue el devenir de ese movimiento, de esa obra haciéndose a sí misma, y en los espacios de vacío interpretativo

⁵ Esta idea de “prisión” me recuerda los postulados teórico-prácticos del OULIPO., un grupo independiente de escritores y matemáticos que desarrollan su actividad literaria desde los años sesenta en París y cuyo interés principal a la hora de componer reside en “construir el laberinto del que se proponen salir”. Así, Georges Perec, uno de sus miembros, escribió una novela entera sin utilizar la vocal “e”, y, Raymond Queneau, uno de sus fundadores, escribió noventa y nueve veces, de noventa y nueve formas distintas, una misma e insignificante historia en su libro “Ejercicios de estilo”. Buceando en las posibilidades de la literatura y, más generalmente, del lenguaje, y echando mano de algunos conceptos matemáticos como las reglas de la combinatoria, desarrollan sus creaciones bajo la convicción de que “el poeta no está jamás inspirado porque lo está sin cesar. Las potencialidades de la poesía están siempre a su disposición” (Queneau). De este modo, los conceptos románticos de “inspiración” y “genio creador” son abandonados y reemplazados por la construcción de reglas de juego concretas y obligatorias que, lejos de bloquear la imaginación por su estrechez, la despiertan, la estimulan.

que el artista ofrece, el espectador despliega su ser simbólico y le da nombre a lo que ve. La clave es justamente ese vacío que el polaco Tadeusz Kantor (director teatral proveniente de las artes visuales), ya en los años sesenta, desarrollaba dentro de su teoría del “teatro de la muerte”. Entre los antecedentes del hoy llamado teatro posdramático (aquél desligado de la representación de un texto y aun de un relato y cercano a la idea de presentación, más asociada a la poesía) está el legado de Kantor, quien, defendiendo aun la presencia viva del actor en escena en oposición a la propuesta de Gordon Craig de sustituirlo por maniqués, decía: “la vida sólo puede ser expresada en el arte por medio de la falta de vida y del recurso a la muerte, a través de las apariencias, la vacuidad, la ausencia de todo mensaje”(247). Kantor promulgaba un “realismo exterior”, definido como un “tratamiento agudo de la superficie de los fenómenos, superficie que no se desprecia, sino al contrario: uno se detiene en ella, y únicamente en ella, sin pretender interpretaciones y comentarios internos ulteriores. Será una observación del exterior, un realismo casi cínico, que esquiva todo análisis y explicación, un nuevo realismo, que yo llamaría ‘exterior’ (199-200).

A su vez, la construcción del sentido se realiza en términos de relaciones con el contexto de producción de la obra, es decir que el uso o la transgresión de ciertos modelos escénicos, constituye también un factor importante para

su recepción.

Así, por ejemplo, observamos algunos rasgos usuales de la contemporaneidad y que contrastan con procedimientos anteriores como el uso del fondo blanco (José A. Sánchez en su libro *Cuerpos sobre blanco* habla, en relación a la danza, de una “decisión de transformar el espacio negro y cerrado de la sala de exhibición en uno blanco y abierto, más afín al de las artes visuales que al tradicional de las artes escénicas”(2003, 9); el respaldo de cierta tecnología para crear un espacio sonoro carente del elemento musical (obsérvese que todo el sonido de la obra es exclusivamente el que emerge de las acciones, amplificado), la acción en “tiempo real” en el sentido de que es el tiempo que esas acciones concretas necesitan para ser realizadas, sustituyendo la representación por la manipulación del material escénico. Y uno de los puntos más altos en la transgresión de modalidades de producción en esta obra es el gran espacio generado por la invisibilidad, que le niega al espectador occidental su fuerte deseo de ver, el deseo visual de nuestra cultura -o la pulsión escópica, desde una perspectiva psicológica-. Ya los futuristas un siglo atrás hacían espectáculos donde sólo se les veían los pies, dejando el telón del teatro bajo, pero en este caso se trata menos de la provocación como un fin en sí misma –como en el caso de las vanguardias históricas– que de crear las condiciones para una nueva recepción donde lo auditivo cobra una dimensión mayor

y la dramaturgia que emerge es la del propio cuerpo y sus funciones vitales, su respiración y su ritmo cardíaco tanto en la quietud como en la alteración que produce el movimiento, su agotamiento y su renovación.

Ya sea por la superación del paradigma expresivo que entiende la obra como exteriorización de una realidad interior o por el deslinde con el modelo cristiano de confesión, Fiadeiro se aparta de la concepción moderna del *solo*, más bien ligada a la idea de la expresión de una intimidad, para situarse en ese lugar más distanciado de la interpretación en el que el foco está puesto en cómo hace lo que hace y cómo ese accionar transforma el entorno, y no en qué quiere representar con ello. De hecho, Fiadeiro es bien consciente de este procedimiento de ruptura, como lo demuestra aquí: “Como parte del espectáculo se pasa a oscuras, me permito hacer cosas que, si hubiese luz, no haría. No me permitiría hacer mucho de lo que hago, en tanto que expresión, porque intelectualmente me niego eso, me lo impido. Ahora bien, en este contexto, vuelve a estar justificado recurrir a mi cuerpo de bailarín, a mi cuerpo técnico. La invisibilidad me da derecho a traspasar los límites que me impongo”.

Cuando el intérprete nos deja ante su imagen desaparecida, nos hace volver sobre nosotros mismos y el *Estoy aquí* del título se convierte en una pregunta que interpela ahora al espectador. El artista contemporáneo nos devuelve la pelota del sentido, quitando de

sobre sus hombros la responsabilidad exclusiva por su creación, interrogándonos sobre lo que hemos ido a buscar allí.

La pregunta sobre la presencia pronto se traduce en una pregunta sobre la existencia y este es quizás el asidero y el objetivo de gran parte de la producción de danza contemporánea actual: mostrar al ser en proceso, la existencia como un devenir continuo y la esencia quizás apenas como lo que se puede intuir en la observación de esa labor que hace el cuerpo para existir.

Impidiéndonos el reconocimiento, el arte crea visión (éste es ya un viejo postulado de los formalistas rusos), pero quizás estemos aquí ante un paso más en este mismo sendero: un momento en que el arte, impidiéndonos la visión, crea una re-visión. Revisión de los contenidos del propio arte, de sus mecanismos habituales de representación, del concepto de cuerpo escénico y cotidiano, de las relaciones de poder entre el artista y la sociedad y un amplio etcétera.

Cuando salimos de ver una obra de danza y los comentarios son del tipo: “pero acá no se baila”, “pero acá no hay tema”, “pero acá no hay composición”, etc., nos damos cuenta de que a la obra *le falta algo*, pero creo que es justamente esa incompletitud su arma de provocación. Esto supone una gran exigencia para el espectador, que pasa a ser el verdadero interrogado y no es ya su competencia interpretativa la que está puesta a prueba, sino su propia existencia en cuanto agente de una creación móvil, que

se actualiza en su presencia. La imposibilidad de lograr una interpretación de lo que está viendo en términos de un objeto externo a él, le permite acceder a un sentido que, al incluirlo

en la dinámica procesual de la creación, alcanza apenas la categoría de una vacilación. Y que le advierte, junto al sentido vacilante de la obra, el sentido vacilante de la vida.

Bibliografía

CORNAGO, Oscar: *Éticas del cuerpo*. Madrid: Fundamentos, 2006.

GREINER, Christine: *O corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. San Pablo: Annablume Editora, 2005.

KANTOR, Tadeusz: *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987.

LE BRETON, David: *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

LOUPPE, Laurence: *Poétique de la danse contemporaine*. Bruselas: Ediciones de Contredanse, 2004.

PEREC, Georges: *Pensar / Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 2001.

SÁNCHEZ, José A: *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
— *Cuerpos sobre blanco*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

SILVEIRA, Carolina: "Amor a distancia". *La Diaria*, 5 de noviembre de 2007, p.6.

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Ediciones Alfaguara, 2005.

Referencias en la web

Conversación entre Helena Almeida, João Fiadeiro y Delfín Sardo: laportabcn.com/laportabcn/MostrarFichero.do?id=93(Todas las citas de palabras de Fiadeiro pertenecen a esta conversación)

Un fragmento de *I am here*, de João Fiadeiro, se encuentra en: <http://www.youtube.com/watch?v=mQozm4I9ef4>

Otras referencias

TAMBUTTI, Susana: *Conferencia sobre nuevas tendencias en danza contemporánea en Nuevas vías de acceso V*, Museos en Danza, MNAV, 2008.

Las siguientes obras aludidas en este trabajo, están a disposición del público en la Videoteca de Plataforma:

ACHUGAR, Luciana: *A super natural return to love*.
— *Exhausting love at Dancespace Project*.

DOMÍNGEZ, Juan: *Todos los buenos espías tienen mi edad*.
— *Shichimi Togarashi*.
— *The Application*.

LA RIBOT: *Piezas distinguidas*. (Toda la serie)

Interdisciplina, Transdisciplin y Multidisciplina

Martín Inthamoussú



Este cuaderno tiene la particularidad de ser contemporáneo en el sentido de que cada una de las cuestiones que se nos plantean para la reflexión están denunciando un estado particular de la danza contemporánea, el teatro físico, la danza teatro, el teatro tecnológico y otras vertientes de la nueva danza en Uruguay.

Antes de abordar la experiencia particular de COMLOT como compañía que basa sus montajes en la interdisciplina y la búsqueda de la transdisciplina, me gustaría generar algunos conceptos desde los cuales abordar este artículo.

Convenimos que en todo proceso creativo existe un fin estético. Ese fin contempla lo subjetivo del creador y lo intersubjetivo de los creadores. Con esto establecemos desde ya un rol bien diferente al que antes existía en los grupos o compañías. El coreógrafo (palabra tan maltratada) o el director, en relación con sus bailarines o intérpretes. Me refiero a que el rol del coreógrafo que crea cada parte de una coreografía y se la “enseña” a sus bailarines ya no es promovido, al menos, entre aquellos que llevan la bandera de las nuevas tendencias. Hoy nos encontramos con

coreógrafos que se acercan más a un director de escena, puestista a la hora del montaje y facilitador de premisas a la hora de la investigación en un proceso creativo. El intérprete deja de ser sólo aquel individuo que, gracias a ciertas capacidades técnicas, puede repetir la idea de otro, y comienza a tomar un rol absolutamente creativo transformándose en un agente activo en el proceso creativo.

Volviendo entonces a nuestra primera premisa, director y todos los creadores (y aquí también me refiero a aquellos en el rubro técnico) llevan adelante una meta con un mismo fin estético, que hace a la obra de arte mas rica en cuanto a la diversidad de visiones frente a un mismo concepto.

Ahora bien, yendo hacia las nuevas vertientes de las artes escénicas en cuanto al cruce de lenguajes se refiere, es interesante ver cómo la danza ha tomado de otras disciplinas herramientas para generar sentido en su propio lenguaje, el del cuerpo, el del movimiento, el de la danza. Sinceramente no creo que exista un mecanismo de creación efectivo para todos aquellos que se enfrenten a un proceso creativo. Cada concepto,

Martín Inthamoussú es bailarín y coreógrafo. Estudió con maestros como Julyen Hamilton, David Zambrano, Deborah Hay, Iñaki Azpillaga, Wendy Houston, Mathilde Monnier, Alito Alessi, Nita Little, Mark Tompkins, Nigel Charnock, Juan Kruz Díaz y Benoit Lachambre, entre otros. Ha montado trabajos coreográficos para el Ballet Nacional del SODRE, la Compañía Agente Libre, de Venezuela y la Compañía Nómada, de Tenerife, Islas Canarias. Como docente dicta clases regulares en Institutos Universitarios de Venezuela, México, España y Alemania, así como en institutos privados de América Latina y Europa. Obtuvo el premio Florencio como mejor director.

cada elenco, cada equipo creativo genera sus propias experiencias, y así generan también sus propias metodologías de creación sistematizada, en algunos casos, a través de trabajos a largo plazo. Lo que sí creo es que la danza se ha vuelto una de las más permeables en cuanto a sus límites e interacción con otras disciplinas. Esto ha hecho que tengamos nuevas categorías y cada vez más específicas. ¿Qué es danza y qué no lo es? Si las influencias en la nueva danza vienen de una investigación constante del cuerpo como herramienta, resulta lógico que lo que nace de esta búsqueda sea considerado danza, pero si el resultado proviene de los audiovisuales, nuevas tecnologías, teatro, música, voz, ¿puedo considerarlas como parte de mi danza? Es una pesquisa de lo más interesante si entendemos que buscamos sentido en todos esos lenguajes, pero al final se transforma en un único lenguaje que será corporal, entendiendo que lo proveniente del cuerpo, lo físico, conforma mi danza.

Nos encontramos entonces con que la danza se alimenta en el contemporáneo cruce de lenguajes, de allí que el resultado también refleje esta dialéctica. *Teatro-físico, danza-teatro, teatro-danza, teatro-corporal* son términos que entran en nuestra clasificación sin ser del todo claros los límites y las definiciones de cada uno. Ria Higler (Holanda) define al *teatro físico* como aquel trabajo cuyo lenguaje radica más cercano del arte dramático. Una propuesta escénica sin texto y basada en secuencia de acciones sería según esta definición considerada un trabajo de *teatro físico* (en Holanda también referido como MIME o MIMO, que no es pantomima). Aquel trabajo que

trabaja sobre el movimiento y se basa en recursos teatrales, y teóricamente también se apoya en la teatralidad de su representación, entonces es *danza teatro*. De todas formas hay variadas definiciones según provengan desde teóricos de la danza o teóricos del teatro. Pina Bausch, siendo con Kreznik pioneros del *tanztheater* alemán, no habla de *teatro físico* en sus trabajos y deja ese concepto a aquellos trabajos más teatrales. Sin embargo nos encontramos con trabajos más cercanos a la danza, como el de DV8, que hablan de *teatro físico*. El límite y las clasificaciones son demasiado subjetivos. Vale destacar además que entre estas dos vertientes más renombradas encontraremos muchas nuevas propuestas que nos acercarán más a la danza, más al teatro, más a la performance, más al *happening*, y otras tantas.

Veamos ahora el trabajo de la interdisciplina escénica desde un punto de vista más científico. Consideramos la premisa de que todo equipo de trabajo debe ser pensado desde alguna lógica que contemple entonces lo subjetivo del director y lo intersubjetivo del equipo que lo acompañe en la aventura creativa. Un saber disciplinario es una forma de poder y, por ende, las cuestiones de poder estarán siempre presentes. Con esto me refiero a que en un grupo de trabajo donde existan personas provenientes de diferentes disciplinas se necesita que ninguno de estos creadores crea que su lenguaje es el primordial en la propuesta que se intenta encarar. A nivel individual exige renunciar a creer que la propia disciplina es suficiente para dar cuenta del problema, narrar un conflicto o montar una obra; la interdisciplina

no es posible si no existe una relación democrática entre las disciplinas que participan de la tarea. Entendiendo como democracia una relación horizontal entre las mismas.

Pero el esfuerzo epistemológico ha avanzado aún más. Julyen Hamilton acude a una analogía bien interesante. Imagina una banda de música la cual dispone de instrumentos cuyos sonidos tienen firme identidad individual, pero en concierto su producto musical es algo totalmente distinto y superador de lo que cada instrumento logra en forma individual. La música es lo que es en cuanto síntesis superadora. Los instrumentos son los saberes particulares. La pieza musical final es la transdisciplina. Cada uno propone desde su lenguaje, desde su instrumento, compartiendo un fin único que es superador de las individualidades concertadas.

Según la Real Academia, el término “interdisciplina surge por primera vez en 1937 y le atribuyen su invención al sociólogo Louis Wirtz”. Según Tamayo y Tamayo (2004) la interdisciplina es definida como un “conjunto de disciplinas conexas entre sí y con relaciones definidas, a fin de que sus actividades no se produzcan en forma aislada, dispersa y fraccionada”. También es un proceso dinámico que busca proyectarse, con base en la integración de varias disciplinas, para la búsqueda de soluciones a problemas de investigación o montajes escénicos en nuestro caso particular, por lo cual, excluye la verticalidad de otro tipo de montajes donde el director sabe o pretende saber de todo lo que sucede en la escena. Esto no significa que el director ya no existe; entraríamos, si fuera así, en el terreno de la creación colectiva.

El director sigue trabajando como facilitador y coordinador de las estrategias escénicas. La respuesta a esta metodología se da en el proceso creativo proveniente de la horizontalidad con la que se trabaja.

Esto obliga a un momento de investigación teórica y conceptual exhaustiva del tema a tratar, el objeto de estudio, el problema escénico, el conflicto o cualquiera que sea la motivación. Eso se debe hacer de forma integral, estimulando la elaboración de nuevos enfoques metodológicos más idóneos para la solución de los problemas, aunque su organización resulta compleja ante la particularidad de cada disciplina artística, que posee sus propios métodos, normas y lenguajes. La primera etapa, la etapa de estudio, obliga a los creadores a estar en un mismo nivel conceptual desde donde poder ponerse de acuerdo con respecto a la estética, el acercamiento al tema y los posibles problemas de abordaje y sus eventuales soluciones.

Es en fin una filosofía y marco metodológico que podría caracterizar la práctica artística consistente en la búsqueda sistemática de integración de las teorías, métodos, instrumentos, y, en general, fórmulas de acción creadora de diferentes disciplinas, a partir de una concepción multidimensional de la escena, y del reconocimiento del carácter relativo de los enfoques disciplinarios por separado, lo que nos lleva nuevamente a la idea de horizontalidad. Es considerada una apuesta por la pluralidad de perspectivas en la base de la investigación escénica. Con esto no intento decir que la confluencia de disciplinas sea la respuesta a la creación escénica

contemporánea, pero sí me interesa resaltar una clara tendencia por ese camino que nace de las inquietudes artísticas y el interés de los creadores por observar y aprehender de las respuestas a una misma cuestión pero desde otro punto de vista y usando una forma de expresión diferente.

Creo firmemente en que el lenguaje escénico contemporáneo debe ir por el camino de la interdisciplina como creación de una identidad metodológica, teórica y conceptual, de forma tal que los resultados sean más coherentes e integrados. Pero no creo que sea la única respuesta al problema de la escena, al conflicto de la decodificación del público. Sin embargo últimamente se han generado una serie de espectáculos en que se usan diferentes lenguajes (danza, teatro, nuevos medios, música en vivo), pero que cada uno tiene digamos una parte sustancial en la creación sin dialogar con sus colegas creadores. En este tipo de propuestas, en las que el diálogo no es una prioridad, no existe entonces una interdisciplina. Son los que llamaremos espectáculos multidisciplinarios. La multidisciplina se acerca más hacia una presentación escénica de cada lenguaje pero nunca a una interacción entre las mismas, lo que significa que no habrá generación de nuevo estilo personal sino que cada uno mantiene su momento de protagonismo en una relación absolutamente vertical según gustos, decisiones y opciones del director.

Concentrémonos entonces en aquellos trabajos que buscan la interdisciplina. Tomemos un grupo cualquiera que trabaje sobre este tipo de creación. El punto de convergencia que me

interesa destacar es aquel que lleva el trabajo riguroso y metódico de un grupo de artistas de diferentes disciplinas. De ese grupo nacerá quizás un nuevo estilo de escenificar. Lo que hoy se llama Danza Teatro es una disciplina en sí misma. Es lo que científicamente llamaremos transdisciplina. Ésta va más allá que las anteriores y se refiere al proceso en el cual ocurre la convergencia entre disciplinas, acompañado por una integración mutua de las correspondientes filosofías y epistemologías disciplinares. Existe un nuevo lenguaje. Teníamos una disciplina A en convergencia con otra disciplina B (o disciplinas C, D, E, etc.) que como resultado puede quedarse en una interdisciplinariedad o trabajar en el desarrollo de una transdisciplina X.

Este nuevo lenguaje X será el medio, el método, y la lengua de este grupo que eventualmente podrá pasar por un proceso de interdisciplina con otra transdisciplina y así generar continuamente los nuevos lenguajes en una dialéctica de disciplinas que afortunadamente no tiene fin. Ahora bien, la creación de una transdisciplina se da en firme vínculo con la rigurosidad sistemática en el método, la búsqueda, la teorización, el descarte y el afianzamiento de los resultados.

A todo esto, el cuerpo se transforma permanentemente. Lo interesante será acercarnos a ver cuál es la función del cuerpo en el arte escénico contemporáneo. Es claro pues que no hay una respuesta absoluta ya que sería arbitrario colocar al cuerpo en un lugar de permanencia en un sistema dinámico. Cada disciplina lo colocará donde mejor le parezca, lo utilizará, usará y abusará del mismo con

delicadeza, respeto, irreverencia o descuido, según su método propuesto. Nos encontramos entonces que si a cada disciplina existe un cuerpo, a cada interdisciplina existirá un nuevo cuerpo y a cada transdisciplina, finalmente, otro más que será enfrentado a otro tipo de tratamiento cuando la dialéctica con otro lenguaje sea necesaria y urgente. Por lo que variaría en el nivel de presencia

dependiendo, como se ha dicho anteriormente, del discurso escénico. Es claro que en el cuerpo están depositados los deseos de los hombres y es desde allí que será primordialmente un cuerpo en movimiento de intereses y reacciones. Lo que significa posibilidades de multiplicación y mutación del cuerpo más allá de los límites físicos.

Un Arte que (se) piensa en la Acción

Lucía Naser / Tamara Cubas



Nos proponemos analizar algunas creaciones de danza contemporánea, que se presentan como rupturas en el discurso y los códigos que en general plantea la danza contemporánea uruguaya. Nuestro planteo será analítico y no valorativo, ya que proponemos la discusión crítica de las obras y procesos creativos, en vista de algunas características de nuestra contemporaneidad en diálogo con el pasado, y de las relaciones y problemas que atraviesan el campo local de creación artística en danza.

Las características y tendencias que proponemos observar no constituyen estilos consolidados o movimientos estéticos, sino que resultan incipientes rupturas o extrañamientos respecto del patrón de creación y lenguaje *dancístico* en nuestro país. Al mismo tiempo creemos que las características señaladas levantan interrogantes que, aunque nos parecen necesarias y novedosas en nuestro campo, encuentran antecedentes en el pasado.

Nos preguntamos por qué los artistas toman determinadas decisiones, conscientes o no

de ellas, que tienden a ampliar el campo de posibilidades de relacionamiento con la obra y que experimentan en torno a nuevas estrategias creativas. Proponemos la reflexión en torno a prácticas estéticas y éticas inclusivas, concibiendo la posibilidad de transitar entre diferentes estéticas, entre diferentes metodologías, entre diferentes bases epistemológicas, concibiéndolas no como antagónicas sino como convivientes e históricas a la vez (Dubatti, 2008).

Ideas que emergen en el contexto uruguayo

Comenzamos por presentar algunas características de cinco obras uruguayas para luego relacionarlas con etapas y conceptos que surgen en la historia de la danza contemporánea, en centros de producción como Estados Unidos y Europa, cuya influencia es absorbida y reconvertida en nuestro contexto local de creación y producción artística. Debemos aclarar que, si bien también es posible indicar antecedentes en el medio nacional, nos concentraremos en vincular los creadores uruguayos citados con artistas y estéticas del

Tamara Cubas es una artista que investiga en los lenguajes de la danza, el video y la performance. Es egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Realizó una maestría en Arte y Tecnología en la Escuela de Artes de Utrech, Holanda. Se formó en danza contemporánea en Montevideo, en la Escuela Contradanza y con varios docentes extranjeros. Su trabajo artístico ha sido exhibido en diversos países de América Latina, Europa y Estados Unidos. Es codirectora artística del colectivo Perro Rabioso, con el que ha realizado numerosos proyectos culturales. Es Coordinadora General del proyecto PLATAFORMA de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay.

Lucía Naser es licenciada en Sociología, bailarina y creadora de danza contemporánea. En 2007 ingresó en la Maestría del Programa de Pos-graduación en Danza transfiriéndose para Artes Escénicas (UFBA). Investiga sobre colectivos artísticos, con foco en las implicaciones políticas y creativas de los formatos de creación colaborativos. Forma parte del equipo coordinador del Curso de Actualización docente en danza contemporánea.

pasado foráneo, dado que nos llama la atención la vigencia de estas influencias y las relecturas que desde el presente se hace sobre ellas.

Algunas de las obras están en proceso en el momento en que escribimos, por lo que no podemos garantizar qué decisiones tomarán sus creadores y cuánto se acercarán o alejarán de las tendencias y características que señalaremos sobre ellas. Arriesgamos el análisis, alejándonos de cualquier connotación valorativa y confiando en que problematizar siempre fertiliza nuestro campo crítico.

Situarnos en la historia y en el mundo, para entablar relaciones con el mismo, parece tarea propicia para una danza que se llama a sí misma de contemporánea. Resultan inabarcables las diversas influencias y contaminaciones que la danza mantiene con su entorno, aquí nos limitaremos a visualizar y discutir algunas.

Aunque no podemos ofrecer un análisis detallado del campo artístico uruguayo, es importante contextualizar nuestro análisis en un medio que carece de espacios y apoyos para un desarrollo integral y para la maduración y profesionalización de la actividad artística, más allá de la reciente emergencia de algunas iniciativas.

Como consecuencia, nuestro medio carece de investigación artística y de intercambio con la producción teórica que acompaña y soporta gran parte de la producción artística contemporánea, lo que redundaría en una falta de cuestionamiento sobre el propio lenguaje, incluyendo la relación con el público entre otros aspectos.

***Introini* / Daniela Marrero.**

Es una obra en proceso dirigida por Daniela Marrero, con la participación de Florencia Delgado y artistas de otras disciplinas. El proyecto comenzó en el 2006 y está en proceso, con su presentación en la siguiente edición de *Diálogos 2008*. Tras haber asistido a un ensayo en el marco de una clínica de dramaturgia en danza¹, nos llamaron la atención algunas de las decisiones tomadas por su directora.

En primer lugar somos descolocados por el inicio abrupto y no anunciado de la obra, que no plantea rupturas con el momento anterior y que consiste en la preparación de la escena, una escena que no está espacialmente delimitada sino que nos envuelve, involucrándonos, con el aditivo de que Daniela solicita nuestra colaboración para resolver problemas prácticos.

La relación entre directora e intérprete es central y se desarrollará a lo largo de la propuesta, produciendo un discurso sobre la misma como relación de poder significativa en el campo de la danza, una división del trabajo que es fundamentalmente política. Sea jerárquica o colaborativa, ésta es sin duda una relación de producción. En torno a esto, la acción se presenta como presente y constructiva.

Daniela afirma que *Introini* se propone tratar sobre su cotidianidad, pero más allá del despliegue de objetos que remiten al ámbito hogareño, nos deparamos fundamentalmente ante el proceso de montaje de una obra y la explicitación de la relación entre coreógrafo e intérprete. Daniela

¹ Clínica de dramaturgia en danza: “La escritura como proyecto de lenguaje dancístico”, dictado por el director e investigador en artes escénicas Silvio Lang, en setiembre de 2008. Programa Laboratorio-MEC

dirige el trabajo en escena mientras Florencia (encargada del movimiento) deja de ser el único cuerpo danzante, y es la directora –con sus indicaciones físicas– la que capta con mayor fuerza la atención, cuestionando de este modo su lugar fuera de la escena y, por ende, los límites de la escena, de la acción. ¿Cuál es la obra? ¿La que se produce a partir de las indicaciones de la directora en el cuerpo de Florencia? ¿La totalidad de acciones que se desarrollan en el tiempo-espacio? ¿La relación entre ellas? ¿La relación de nosotros con este material?

En *Introini*, escena y vida se entrecruzan en un metadiscurso sobre la creación y profesión relacionada a la danza, y como auxiliar de este discurso se propone un desdibujamiento de los límites de la escena y quienes la integran. La creadora se desdobra en roles que ejecuta tanto en la vida como en la escena, proponiendo una mirada sobre sí misma y su vida profesional, e incluyendo en esta reflexión la presencia del otro como fundamental integrante de las relaciones que quiere tratar. En su proyecto, Marrero se propone incorporar “la conciencia de la presencia de público, como ‘el otro’ que ve y decodifica (a su modo) e interpreta con su bagaje. Como ‘el que cierra el circuito de la comunicación’”².

Introini no parece preocuparse mucho por la forma del resultado o por el mismo resultado. Hay un claro énfasis en el proceso que se abre

^{2,4} Proyecto *Introini* de Daniela Marrero, presentado en la Clínica de dramaturgia en danza: “La escritura como proyecto de lenguaje dancístico”, dictado por el director e investigador en artes escénicas Silvio Lang, en setiembre de 2008. Programa Laboratorio-MEC

para ser mostrado, como afirma Daniela: “Mi intención fue mostrar el esqueleto. [...] que el público llegue y vea cómo se va armando la escena [...] Introini además de ser un apellido mío de más atrás, también habla de la cosa íntima [...] que el público pueda estar llegando y viendo [...] Para mí es como invitar el público a mi casa, esa sería la idea [...] Esa intimidad [...]”.

También identificamos un propósito de desmitificar “la obra” y “la creación artística” en esta propuesta en la que hay una “idea clara de la intervención de la escena por parte de los que estábamos afuera, porque eso también es una idea, que se vea hasta la instalación de los cables, las luces, las cosas. No me molesta mostrar cosas a medio camino [...] en la creación siempre tratamos de mostrar algo supermágico que termina siendo en algún punto como la concepción clásica: ese cuerpo que se eleva y no se sabe de dónde, ese cuerpo que brilla y no se sabe de dónde. Entonces me dan ganas de mostrar de dónde sale la luz, mostrar cómo llegó esta mujer acá, mostrar [...]”³.

Por último, la intervención de la idea original por parte de artistas de otras disciplinas que colaboran en la obra abre la posibilidad de emergencia de nuevas relaciones y significantes a partir de la interacción; “*Introini* será finalmente el resultado de: idea original x realidad coyuntural”⁴.

En *Introini*, Daniela cuestiona los límites de lo estético y lo artístico, ya que se propone investigar si sus movimientos y acciones cotidianas pueden o no convertirse en material coreográfico. En una

³ Conversación con Daniela Marrero

de las escenas más cómicas se cita al código del ballet clásico en clave absurda, al proponerse una configuración invertida del cuerpo en el cual los brazos pasan a ser las piernas. Este material se propone ironizar críticamente el cuerpo del ballet clásico en el que “hay posiciones que son irreales para el cuerpo [...] con esa idea de que las piernas parezcan manos que es algo bien del clásico [...] entonces anatómicamente es imposible, las piernas son para una cosa y los brazos para otra”, dice Daniela, que sin duda está más en sintonía con la organicidad corporal y cenestésica que propone la danza contemporánea. Se plantea por esta vía una crítica al lenguaje y anatomía del ballet clásico, dialogando de algún modo con la historia de la danza y la conceptualización del cuerpo que subyace a diferentes sistemas técnicos.

Federica Folco

En el 2007 Federica se aboca a una creación colaborativa, *Titán*, con dos artistas de otras disciplinas, Fernando Goicochea (músico) y Sandra Marroi (fotógrafa). Este trabajo tiene como objetivo poner en escena tres disciplinas artísticas, sin jerarquías, y sin perder la especificidad de cada una de ellas ni predeterminar el producto de este encuentro-convergencia. La obra se presenta como interdisciplinaria y colaborativa al tiempo en que presenta un fuerte carácter procesal, reafirmado por la exposición del proceso de revelado fotográfico y de procesamiento del sonido que ocurren durante la escena. La propuesta se aleja del formato espectacular para presentarse

como el encuentro íntimo de tres personas y sus diferencias, y de la convergencia de los lenguajes artísticos que cada uno maneja. Al encuentro de ellos se suma la cercana presencia de los espectadores, que participan desde un lugar casi interno donde lo que prima es la transversalidad, comenzando por el tipo de disposición espacial que la obra y el público adoptan.

Si buscamos espectacularidad, virtuosismo o destreza técnica en esta obra, no llegaremos a relacionarnos con lo que la misma propone. Desde ese punto de vista, la danza nunca llegará a colmar, ni el músico a relacionarse con el público, ni la fotografía a impactar. La obra busca nuevos espacios de encuentro entre artistas y personas diferentes, desjerarquizando las relaciones entre ellos y buscando la emergencia de material y relaciones durante el encuentro.

En otro proceso creativo que tuvo lugar en el encuentro internacional de coreógrafos *Colaboratorio*, Federica da comienzo a una creación junto a Josie Cáceres (Ecuador) que es finalizada en posteriores encuentros. La obra titulada *Maravillosa* sigue en la línea que viene desarrollando la artista, ya que nuevamente vuelve a centrarse en el encuentro, en la relación con el otro, investigando qué pueden tener en común estas dos mujeres que se encuentran para crear una obra. El tema de la creación surge a partir de las dinámicas y características de la residencia propuesta por *Colaboratorio*, donde varios artistas latinoamericanos y europeos conviven durante un mes en Río de Janeiro. El proyecto también proponía que al término de este período debían agruparse en duplas para realizar

una creación en colaboración. En este proceso de elección del otro, Federica percibe situaciones de exposición y venta de los bailarines y decide junto a su par, Josie, hacer de esto el tema de la obra. A partir de esto se genera una crítica a las relaciones de producción y circulación de una obra de danza, en este caso *Maravillosa*, la obra a la que el público asistió. Se habla sobre la danza y su relación con el mercado, parodiando la situación de mercantilización de la obra de arte que, aunque es criticada, pone en discusión la necesidad del artista de poder vivir de su trabajo.

La obra llama la atención sobre las relaciones entre arte y mercado, como esferas ya no autónomas sino interdependientes. La utilización de herramientas creativas por parte de la industria cultural y publicitaria y, por otro lado, la mercantilización y especulación mercadológica de las obras de arte en la contemporaneidad dan cuenta de la fusión entre estos dos ámbitos y de las complejas relaciones políticas y económicas que atraviesan a ambos.

Otras fronteras como la escena y la vida también se fusionan en la propuesta, que cuestiona los límites de la “obra” a través de un desdibujamiento de lo que constituye o no parte de la escena. La obra y su comercialización son el tema de la obra, en un recurso metadiscursivo que tras el humor esconde una mirada crítica hacia las relaciones de poder que determinan la creación y circulación artística. Para terminar de alterar el afuera y el adentro de la escena al espectador, quien vio a lo largo de la presentación diferentes formatos y promociones para la compra de la obra, las

artistas permanecen en escena al culminar la misma (la obra o su venta) y siguen ofreciendo *merchandising* de *Maravillosa*, que realmente se canjea por dinero, se vende.

***Polifónica* / Marcelo Marascio y Pablo Muñoz**

Polifónica es una obra en proceso que se interesa por la confusión, perplejidad o caos absurdo que caracterizan a la contemporaneidad y la creación artística. Situándose como sujetos en tránsito entre la escena y la vida, los creadores se plantean los límites entre ambas y las lógicas que caracterizan a cada una de ellas. El planteo de *Polifónica* aparece como metadiscursivo, también, ya que el discurso que se construye en la obra es referencial y su referente es otro “discurso”, que hará las veces de *discurso-objeto*. En este caso los creadores indagan en torno al discurso artístico, y se preguntan por los espacios de caos y fragmentación en los procesos de creación artística y los intersticios entre vida y escena, sobre la identidad del artista y de las relaciones entre arte y vida, enfocadas desde una perspectiva vivencial. La relación con el otro, espectador, colega o el sí mismo objetivado, aparecen como tejido de esta propuesta. En el blog de la obra nos cuentan:

“Lo que denominamos ‘conciencia esquizofrénica’, que más que conciencia sería estar, sería la imposibilidad de separar un mundo del otro, como cargarle a lo real todos los elementos de la ficción, no desprenderse nunca de lo construido en escena, como así también depositar en la ficción todo lo real: los anhelos, las emociones, la persona, la individualidad, etc. De este ‘estar

esquizoide' se desprende al mismo tiempo la pérdida de la individualidad o la pérdida en el otro. Depositar tanto en los demás, en sus miradas, que se pierde lo personal.”

La propuesta aborda estas relaciones y se presenta en una estructura fragmentada, caótica, absurda, donde ni siquiera los pedazos de polifón que pueblan la escena tienen un claro papel o significado.

En el proyecto de la obra, Marcelo y Pablo aluden grandes temas de la creación artística, que son abordados a partir de su propia situación y experiencia. Cuestionan los límites entre realidad y ficción y se plantean la relación dinámica e inclusive simbiótica que existe entre ambas. Problematizan, además, los lenguajes que componen su repertorio o formación como bailarines. La tensión entre los principios de la danza moderna (su formación de origen) y la contemporánea converge en sus cuerpos y plantea preguntas sobre la formación e información presente en los mismos y sus implicaciones en el proceso de investigación del movimiento. Los creadores se refieren a este aspecto como *una epistemología corporal*, a la que buscan aproximarse para deconstruir, produciendo una observación sobre el propio cuerpo y lenguaje artístico.

Según sus creadores, en *Polifónica* “[...] La temática macro da cuenta de los cruces que se puede tener entre lo real (la vida cotidiana, las relaciones interpersonales, las emociones, etc.) (y) la ficción (las puestas escénicas, los lenguajes, los proyectos, etc.). Dentro de ella aparece, como un tema atrapante, el de investigar sobre

los distintos lenguajes de danza, investigar sobre la constitución de ser bailarines por poseer determinadas herramientas corporales”. En los ensayos abiertos que hemos presenciado, notamos algunas características relevantes; antes de mostrar el material sobre el cual están trabajando, le dedican un tiempo importante a traer al espacio escénico establecido la representación del ambiente de ensayo. Botellas de refresco, mate, ropa, sillas y otros objetos son colocados obsesivamente cada día, creando incluso para algunos de los espectadores la sensación de desprolijidad, desatención, del espacio visual. La escena transita entre momentos identificables como “danza”, interrumpidos para la preparación que la próxima escena demanda, en los cuales realizan acciones en una dinámica que parece extraescénica y que visibilizan el proceso de montaje y preparación. Ciertos estilos de danza se citan para ser parodiados, no tanto a través de su deconstrucción en el cuerpo, sino en su inserción en un discurso que parece incompatible con las premisas estéticas y conceptuales del ballet o la técnica de danza moderna.

Estas tres obras mencionadas presentan e investigan en torno a un interés discursivo sobre el propio campo artístico y sobre la danza específicamente. Con un claro propósito de auto-observación, se cuestiona a la danza como lenguaje-disciplina y al propio que hacer profesional en este campo. Se cuestionan los procesos creativos y los códigos utilizados, y se denuncia y produce una fusión entre realidad y ficción, escena y no escena, arte y vida, persona y personaje, que ponen en conflicto los límites

y fundamentos de lo escénico y lo artístico. Cuestionando de esta forma las ideas de “obra”, de “arte” y de “producto” en relación al proceso.

Observamos cómo la emergencia de procesos de auto-observación plantea la necesidad de cuestionar qué es la danza, en un sistema artístico que ve desdibujadas las fronteras entre lenguajes, y un contexto intelectual que cuestiona el concepto de obra de arte, entre muchos otros. Finalmente se observa un proceso de descanonización del acto creativo, importado por la creciente influencia de movimientos que claman por la integración entre arte y vida. Se proponen formatos fragmentados, con integración de elementos cotidianos, y se explicitan las relaciones de producción y circulación de las creaciones, desmitificando de este modo no sólo el proceso de la creación sino las condiciones que habilitan su circulación. Se enfatiza el proceso y se incorporan estos factores “contextuales” al “texto” de las obras.

Además se incluye la presencia del espectador, y la conciencia de estar compartiendo un tiempo-espacio con él. En el caso de *Introni*, inclusive se solicita la participación activa de los presentes para montar la escena, con tareas simples y prácticas como enchufar una cafetera, poner la música en el momento indicado, etc.

Señal / Santiago Turenne y Miguel Jaime

En *Señal* los creadores han optado por el movimiento mínimo que enfatiza el carácter de acontecimiento del material presentado, y donde identificamos una clara intención de alejarse de la representación. Santiago y Miguel

inician su proceso a partir de la pregunta ¿qué es lo que NO queremos hacer? Como resultado los cuerpos son despojados de casi todos los gestos cotidianos o significantes, para dar lugar a lo que sí eligen poner en escena, que lejos de lo figurativo propone un lenguaje concreto, que se refiere a algo material, materia de la que son hechos, cuerpo y movimiento en el espacio, acción.

La obra transcurre durante cuarenta minutos sin ceder a estrategias tradicionales de desarrollo, estructura, conflicto o ritmo. Los movimientos son mínimos y concretos, y la partitura coreográfica se sostiene desde el estado de cuerpo presente de los bailarines y el comprometimiento de su atención con el gesto o movimiento elegido.

Es difícil para un público cuya expectativa y posibilidades de “reconocimiento” de lo que ve están fundadas en estos elementos. Esta estrategia de presentar un material cuyo significado no es externo a sí mismo, que no presenta códigos de referencia simbólica y que no propone un mensaje para ser decodificado, propone una relación poco convencional del público con la obra.

La obra se parece a un ritual, que más allá de la presencia del ojo externo *existe-es*. Esto propone una relación espacio-temporal con los espectadores, cuestionando su rol, interpelando a los mismos a una autorreflexión sobre su lugar. El modo en que se da esta recepción y los cuestionamientos que proponen al espectador tienden a deconstruir los elementos culturales de mediación entre el público no especializado y la “obra de arte” y propone otras relaciones

posibles.

El texto de introducción de la obra afirma:

“Tal vez el ‘qué’ sea menos importante para esta obra que presenta sistemas de comunicación y no tanto procesos [...] padrones sígnicos que no evolucionan orgánicamente sino que son reconstruidos, abandonados, sustituidos por la llegada de un nuevo código o sistema.

Dos cuerpos en el espacio realizan movimientos restringidos y repetidos, pequeñas variaciones o degeneraciones del código ocurren, pequeñas relaciones y coincidencias permiten al ojo externo observar el sistema sin que sus componentes establezcan relaciones directas entre sí.

Acciones pequeñas, acciones mínimas [...] acciones realizadas por un cuerpo que no expresa intención de resultados [...] es la sumatoria de acciones, la precisión de su ejecución, la percepción de la inevitable singularidad de cada cuerpo, la que captura el ojo de quien observa, sea la cámara, sea el espectador, sea el propio espacio que procesa las alteraciones e intervenciones, las variaciones progresivas y abruptas que determinan el abandono del padrón precedente y el surgimiento del siguiente.”

***Podría ser...* / Catalina Chouhy y Martín Molinaro**

Por su parte, la propuesta de Chouhy y Molinaro resulta una propuesta que se despliega utilizando un material corporal no metafórico ni abstracto, sino más bien concreto. Nos interesa esta obra por su énfasis en la relación entre Catalina y Martín. Esta relación no está signada por propósitos o conflictos precedentes o ajenos a la situación

que nos es mostrada. Las acciones de ambos van apareciendo como parte de una relación que se desarrolla en tiempo presente, un presente que es más cotidiano que extracotidiano, que deja de intentar la mimesis de lo real y se propone como real a sí mismo.

Chouhy y Molinaro proponen un condicional, un “podría ser...” como título del proyecto que engloba a esta obra, lo que remite a una apertura significativa coherente con la idea de obra abierta y de no representatividad, ya que además de no haber un objeto-mensaje a descifrar, la organización del material destruye desde el inicio la posibilidad de desarrollo de una “trama”, de una narrativa dramática. La anticipación del fin de la acción está presentada desde el inicio a través de una clara (y lineal) disposición espacial que sitúa a los bailarines entre dos puntos. El recorrido entre ambos es lo que acota la acción, aunque podría existir el infinito entre esos dos puntos... dos puntos de llegada, dos puntos de partida y dos líneas paralelas... Esta idea cuestiona algunos principios físico-matemáticos que subyacen a la concepción clásica del mundo y las relaciones, y proponen una disrupción en el entendimiento de nuestra ubicación en el tiempo-espacio. El laberinto como posibilidad entre dos líneas paralelas y lo que existe entre dos puntos abre y presenta la posibilidad de explorar el *entre* en un arte que muchas veces subordina las transiciones para mostrar un material sublimado, de llegada, acabado o que inaugura monumentalmente.

Por otra parte se incluye la acción del azar en el encuentro entre el material coreográfico

de ambos artistas, ya que cada uno de ellos compuso su propuesta independientemente del otro y en el tiempo real de la escena en el que la convergencia entre ambos se produce, resignificando el material y proponiendo una composición azarosa.

Tanto *Señal* como *Podría ser un laberinto...* se componen de acciones concretas, que no remiten a nada externo, que no indican otra cosa que lo que se hace, y cuya lógica parece remitir a la organización interna de ese material y no a principios narrativos, representativos o dramáticos. Los intérpretes se presentan fundamentalmente como personas que accionan en tiempo presente y compartido, y cuya relación con el entorno se parece más a la vida cotidiana que a la situación de representación dramática. La presentación de acciones que se desarrollan sin una lógica coherente, racional o productiva, aunque sin embargo ejecutadas en tiempo real, cuestionan, por un lado, lo que puede ser o no ser material de una propuesta artística y, por otro, a la conceptualización y vivencia del “tiempo real”, apropiándose del tiempo compartido en el presente de la obra y proponiendo lúdicamente una deconstrucción del concepto de “realidad”. Exigen y remiten al tiempo presente y a las relaciones que en él emergen entre los bailarines y con el espectador.

Los puntos hacia los que queremos llamar la atención podrían resumirse en las siguientes características:

1. Discursos íntimos o autorreferenciales sobre la práctica artística

Al constituirse como campo académico y estar inmerso en una contemporaneidad crecientemente autorreflexiva, es comprensible que emerjan en la danza procesos de auto-observación, que plantean la necesidad de cuestionar qué es la danza. Nos situamos en un contexto artístico que ve desdibujarse las fronteras entre lenguajes, y en un sector del medio intelectual que cuestiona fuertemente el concepto de obra de arte, entre muchos otros. El interés discursivo sobre el propio campo artístico y sobre la danza específicamente, cuestiona a la misma en tanto disciplina, y también al propio que hacer profesional. Se cuestionan los procesos creativos y los códigos utilizados, y se denuncia y produce una fusión entre realidad y ficción, escena y no escena, persona y bailarín, que ponen en conflicto los límites y fundamentos de lo escénico y lo artístico.

La creación y experimentación artística en torno a esta metadanza encuentra uno de sus núcleos de desarrollo entre una serie de artistas europeos llamados la “nueva generación”, que levantan cuestionamientos y reflexiones en torno a la escena y el cuerpo. Pero más allá de la connotación “novedosa” de esta denominación, estos artistas ¿prefieren/deciden? situarse en el presente para recuperar la historia de la danza. Con sus singularidades y diferencias, artistas como los españoles La Ribot, Olga Mesa y Juan Domínguez, y otros como Xavier Le Roy y Jerome Bel, proponen una nueva mirada sobre el cuerpo. Cuerpos que se transforman en escena y que transforman la escena, que resignifican el movimiento y sustituyen la mera exhibición ornamental del mismo por la

presencia y la acción, ambas compartidas con quien se relaciona con ellas.

Mostrar ese cuerpo es un manifiesto político de lo que él efectivamente es y de qué modo se expone. Por otra parte los esencialismos identitarios son rechazados ante la constatación de la permanente transformación e intercambio con el ambiente que el cuerpo realiza. En *Defensa de la nueva danza*, Calvo y Sánchez (1997) observan que “distanciándose de las opciones decorativas de gran parte de la ‘danza contemporánea’, en las que cuenta sobre todo el virtuosismo, el dominio de los medios escénicos y la calidad de las propuestas individuales, los/as creadores/as de esta nueva generación no inventan nada sino que se proponen renovar las ideas y los recursos con que han enriquecido la creación coreográfica las sucesivas generaciones de creadores/as de nuestro siglo”.

Muchas de estas ideas que parecen “nuevas”, son tan solo relecturas críticas de propuestas emergentes a partir de los sesenta, y a la luz de una retrospectiva histórica resultan ya no novedades, sino problemas y cuestionamientos que han interesado por décadas a algunos creadores de danza.

2. Irrupción de lo real. Integración de elementos cotidianos y exposición de los procesos

Identificamos un interés por deconstruir la idea de obra y un énfasis en el proceso y el presente, como estrategias de desmitificación de la obra de arte y de la búsqueda de lo real en el acontecimiento. A diferencia del realismo que afirma que la realidad existe, y que ésta se

somete a las leyes de la empiria y es pasible de ser representada y afectada a través de la acción estética, se propone otra conceptualización de lo real. En este abordaje se hacen visibles los límites de la representación y se reivindica una realidad que escapa a la posibilidad de ser representada. Las consecuencias estéticas redundan en una apertura de los procesos creativos, que son integrados a la escena o se hacen visibles por otros medios, y en la presentación de la obra no como producto acabado, sino como procesos.

A partir de la obra de *Cunningham*, y en los posmodernos años sesenta, coreógrafos como Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton y el grupo de la Judson Church, establecen otras formas de trabajo y otro tipo de experimentación que tiene relación más directa con la cotidianidad y la recuperación de concepto de Arte-Vida, con una intencionalidad política de trabajar con las personas y no para las personas. A estos artistas les interesa el proceso sobre el producto, la eliminación de los temas externos y las limitaciones de las formas. Procuran al mismo tiempo otras relaciones entre artistas y espectadores, y trabajan en espacios no convencionales como azoteas, laterales de edificios y calles.

Algunas de las principales características de esta etapa son el énfasis en la improvisación como forma de búsqueda de material, así como también la disminución del control del coreógrafo en el proceso de composición –que *Cunningham* ya había introducido con sus métodos azarosos y el involucramiento del cuerpo, ya no como *medio* expresivo, sino como instrumento de

pensamiento.

Novak caracteriza el *contact* como una “estética de las necesidades físicas” que va incorporando principios estéticos y filosóficos, tales como la utilización de temas cotidianos o personales, del azar y la indeterminación y la aceptación de cualquier material como vehículo posible para la danza (1990, 58).

La antropóloga estadounidense investiga la influencia de movimientos socioculturales sobre la emergencia y características de contacto improvisación en los años setenta, analizando movimientos como el rock, los movimientos por los derechos negros y comunidades negras, movimientos de homosexuales, feminismo y sucesos marcantes como la aparición y expansión del SIDA, etc.

A través de este análisis observamos que es compleja la red de influencias en que la danza se inserta, incluyendo también experimentaciones artísticas como las de Duchamp, que marcarían una inflexión conceptual para el arte contemporáneo en general al cuestionar la autoría y el estatuto de la obra de arte, y cuestionando que la obra puede estar comprendida en la idea, o que cualquier objeto es susceptible de ser considerado una pieza de arte. Al mismo tiempo las grandes verdades y temáticas universales son reemplazadas por planteamientos locales y personales y se propone una deconstrucción del concepto de *verdad* planteado por la epistemología, la ciencia y el drama modernos.

3. Formatos Fragmentados

Como característica de estas obras y otras

creaciones contemporáneas, se percibe la utilización de la fragmentación como recurso. La transición entre las escenas, un tema tan delicado e importante tradicionalmente en la danza, es dejado de lado. Los creadores optan por pasar de una acción a la otra sin llevar de la mano al espectador. Nicolás Bourriaud plantea que en el arte actual es una característica común: “Hoy el pegamento es menos visible, ya que nuestra experiencia visual se ha vuelto compleja, enriquecida por un siglo de imágenes fotográficas y luego cinematográficas, que introdujeron el plano secuencia como una nueva unidad dinámica, permitiéndonos reconocer como –mundo– una colección de elementos dispersos (la instalación por ejemplo) que no reúne ningún material unificador, ningún bronce”.

El tiempo es vivido de manera diferente, crean espacios libres, con duraciones que se contraponen a los tiempos que impone la vida cotidiana, con la intención de favorecer un intercambio humano diferente al de las formas de comunicación habituales. La estructura o la dramaturgia no está basada en la idea tradicional de conflicto, el imaginario de nuestra época se preocupa por las negociaciones, por las uniones, por lo que coexiste o convive (Dubatti, 2008). No procuran progresar o avanzar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre entidades diferentes. Estos artistas, así como el arte actual, nos obligan a pensar de manera diferente las relaciones entre el espacio y el tiempo, allí reside su aporte.

La fragmentación también aparece a través

de rupturas entre escenas de representación y de la presentación de acciones cotidianas que se asemejan a características del teatro posdramático. Desde la danza hallamos interesante los levantamientos de este tipo de teatralidad, que propone otra relación y conceptualización de real. A propósito de esto, Óscar Cornago (2006) manifiesta que: “[...] se trata, por tanto, de una realidad que [...] no puede expresarse ni explicarse sin un grado de confusión, perplejidad o caos, lo que va unido a la imposibilidad de una idea de totalidad, coherencia o sentido lógico que ordene toda esa realidad. [...] Se trata de ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar, dialogar, de negociar, con lo real”.

Por otro lado Bourriaud observa que los marcos y los límites del arte actual son demasiado difusos, “tenemos que contentarnos con fragmentos. [...] Los *ready made* redujeron la intervención del autor a la elección de un objeto de serie y su inserción en un sistema lingüístico personal, redefiniendo así el papel del artista en términos de responsabilidad en relación con lo real”.

4. Cuerpo presente en tiempo y espacio escénico: énfasis en la relación

Observamos que el trabajo creativo y escénico comienza a abordarse desde la conceptualización de un *cuerpo presente* generalmente incompatible con la aparición de elementos simbólicos o abstractos. Se propone un lenguaje concreto ejecutado en y por un cuerpo presente, que se reconoce en la situación de encuentro con el espectador y que no busca ser referencial o

metafórico sino que presenta un pensamiento del cuerpo.

Todo sucede en el cuerpo

El cuerpo se vuelve no sólo terreno de materialización de transformaciones sociales, históricas, sino también herramienta para la formulación de alternativas para la vida contemporánea.

De la mano de teorías sociales y filosóficas que proponen desmontar las estructuras de poder que operan sobre el cuerpo (cuyo pionero es Foucault, al que le siguen numerosos descendientes más o menos fieles a su propuesta), el *body art* y la performance se presentan como antecedentes sumamente importantes para comprender por qué y para qué comienzan a producirse nuevos discursos sobre el cuerpo desde el lenguaje de la danza.

La deconstrucción de paradigmas estéticos que coartan y normalizan al cuerpo comienzan a ser llevados a cabo por propuestas artísticas que –además de cuestionar las características inherentes a “lo artístico”– desmontan la idea de obra como producto y los parámetros estéticos evaluativos dominantes, que proponen una asociación entre arte y belleza, arte y placer estético, que más que abrir limita las posibilidades y potencialidades de la expresión y comunicación artística.

Todo sucede en relación

Al proponer una relación persona-persona con el espectador, las propuestas buscan eliminar las distancias jerárquicas entre espectador

y artista. Desde inicios del siglo pasado las vanguardias plantean la deconstrucción de estas representaciones y dinámicas culturales. Se buscan caminos para la socialización de un arte que pretende hacerse menos elitista y más accesible, inclusivo y relacional.

Estas prácticas reconocen y se dirigen a los sujetos presentes y protagonistas de la relación (un *Yo* que le habla a un *Tú* y no un *Hombre* que le habla al *Espectador* sobre *Grandes Temas*). En los años sesenta la intención de involucrar al público ya constituía una fuerte tendencia de la época y venía de la mano no sólo de influencias provenientes de otras artes sino también del propio cuestionamiento que la danza realizaba sobre sí misma y sobre el cuerpo y el movimiento como materia prima de la comunicación artística y social.

“[...] Nada existe sin la mirada del otro. El otro puede ser quien comparte el espacio de la escena, o puede ser quien está sentado en la oscuridad observando.

Se trabaja sobre la singularidad del otro, sobre su excepcionalidad. La nueva danza no es un arte de masas, no existiría sin la proximidad, sin la relación directa.

Porque en la distancia el cuerpo se convertiría en imagen y en esa conversión desaparecería el pensamiento. La búsqueda del sentido es un ejercicio que sólo se completa en colaboración con el público.” (José Sánchez, 1999)

5. Cuestionamiento del lenguaje definido como danza

Observamos una redefinición o cuestionamiento

del *lenguaje definido como “danza”,* y del material que puede ser presentado como tal. Se presentan preguntas como ¿qué es una coreografía? ¿Qué tipo de movimientos la definen? entre otras. La tendencia parece ser la de una respuesta inclusiva que propone lo gestual, lo cotidiano, lo personal, lo lúdico y todo tipo de movimiento como posible material coreográfico. El resultado será un pensamiento del cuerpo.

La búsqueda de este pensamiento con el cuerpo, así como de los principios antes enumerados, refuerzan el camino de la danza hacia un arte de la acción y la relación que busca alternativas a la comunicación y lógica logocéntrica.

Cornago analiza este hecho en clave histórica, señalando que al giro lingüístico, que aborda la realidad como una construcción verbal –el mundo como lenguaje–, le sigue el giro performativo, pensar la realidad y a nosotros mismos como resultado de acciones –el mundo como acción–.

El teatro también ha buscado cada vez más construir el acontecimiento a partir del encuentro entre un actor y un espectador, subrayando ese componente de encuentro y convivencia, inherente a toda comunicación escénica, hasta convertirlo en un acontecimiento en sí mismo; el suceso, lo que *ocurre* más que la obra acabada. (Dubatti, 2008)

Desde mediados del siglo pasado hasta el presente algunos coreógrafos y bailarines se preguntan sobre lo específico del lenguaje y buscan una danza despojada de toda narratividad

o psicología. Aquellos artistas pioneros de estas ideas buscaban la autonomía de la danza, inclusive en relación a la música, para generar nuevos sentidos. Cunningham y otros artistas orientaron su foco coreográfico en el movimiento, despojado de significados simbólicos determinados, rechazando de este modo la literalidad y el ilusionismo que la historia de las artes escénicas desplegaba históricamente.

Cunningham resulta uno de los coreógrafos modernos más polémicos y rupturistas al proponerse crear una forma de danza que no supusiera la representación de nada más que sí misma. La danza era, por tanto, una acción física, humana, que no involucraba significados latentes o explícitos, ni para los ejecutantes ni para los espectadores. El coreógrafo no trabajaba sobre imágenes o ideas, sino a través del cuerpo, empleando a veces procedimientos casuísticos y buscando un tipo de corporalidad que pudiera liberarse de todo lo ajeno a lo puramente físico. Para Merce Cunningham cualquier movimiento podía ser material para una danza y cualquier método para componer era válido, inclusive el azar, que utilizaba para determinar el orden de los movimientos, de secuencias previamente establecidas y el número de bailarines en escena. La búsqueda de nuevas

combinaciones tenía como propósito abandonar los hábitos y procedimientos lógicos de creación y concatenación, introduciendo lo casuístico en lugar de lo causal.

6. Emergencia de prácticas colaborativas

Esta colaboración abre posibilidades de nuevas relaciones de producción que se presentan como alternativas a las dominantes en el campo artístico de creación y en el mercado cultural en el ~~que artistas y obras circulan e intentan sobrevivir~~ convivir. El encuentro se realiza *en relación*, a través de la diferencia y singularidad de cada “parte” y de la conciencia de interdependencia que esas partes sostienen con el todo.

Retrocediendo en la historia observamos que la no diferenciación de intérprete y coreógrafo en la danza estadounidense de los sesenta alteró la concepción de bailarín como mero cuerpo ejecutor para aproximarla a la de creador. El interés en las relaciones existentes en los procesos creativos, en la interrelación entre creadores y público, era coherente con una danza que se identificaba e influenciaba por las fuerzas sociales, políticas e ideológicas críticas que se movilizaban en esa década en Estados Unidos.

Bibliografía

BORRIAUD, Nicolás: *Estética Relacional. Los sentidos, artes visuales*. Adriana Hidalgo editora. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, 2006.

CALVO, Blanca y Sánchez, José A.: *Defensa de la nueva danza*. Referencia: Texto para el programa de la primera edición de Desviaciones. Publicado en la revista *ADE TEATRO*, # 60-61 (julio/setiembre), Madrid, 1997, 192-193. Disponible en:
http://artesescenicas.uclm.es/textos/index.php?id_texto=23102005135301

CORNAGO, Óscar: *Escena Contemporánea. El teatro de las acciones o las ficciones reales*. Fecha de incorporación a la web: 9 de diciembre de 2006. Referencia: Primer Acto. Disponible en: http://artesescenicas.uclm.es/textos/index.php?id_texto=20122006162129

DUBATTI, Jorge: *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

NOVACK, Cynthia J.: *Sharing the dance. Contact improvisation and American Culture*. Londres: The University of Wisconsin Press, 1990.

SÁNCHEZ, José A.: *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.

– (dir) *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.

– *Cuerposobre blanco*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

– *La nueva danza en España*. Revisión del texto de José A. Sánchez, “La nueva danza en Madrid”, *Escena* (febrero, 1999), # 57, 5-8. Fecha de incorporación a la web: 15/12/2005. Disponible en: http://artesescenicas.uclm.es/textos/index.php?id_texto=3112200513241

Páginas web, blogs, material de registro (archivo)

BLOG POLIFÓNICA: <http://www.polifonicadanza.blogspot.com/>

BLOG SEÑAL: <http://www.gestionarte-uy.blogspot.com/>

Conversación Daniela Marrero – Lucía. 1º de octubre 2008. Lugar: su casa.

Maravillosa, registro de la presentación de la obra en el marco de Colaboratorio.

Proyecto *Podría ser...*, DVD de divulgación de las obras *Podría ser Amanda* y *Podría ser un laberinto*. Martín Molinaro y Catalina Chouhy.

De tamaño natural

Sandra Massera



Lo que nunca nació no puede morir

El trabajo con muñecos y objetos en escena es un trabajo sobre la sustancia, sobre el misterio de la relación entre lo animado y lo inanimado. La presencia de un doble que se parece a nosotros, que fue creado por nosotros a nuestra semejanza, nos hace espejo de la idea del dios que crea al hombre a su imagen. La materia inerte cobra significado y revela lo que no podría revelar un hombre vivo. La materia no conoce la censura, el muñeco no tiene moral: se muestra tal cual es en su despojada esencia, sin dobleces ni cortesías.

La utilización de muñecos y objetos animados en el teatro da al hombre la posibilidad de verse a sí mismo desde la cocina de la creación. Siendo el teatro un arte de re-presentar, el muñeco, como réplica evocadora del hombre, es el único que puede plasmar, inmutable, el absurdo y el desamparo de la condición humana.

La intensa paradoja de lo quieto que no ha muerto se acerca a uno de los más vanos deseos del ser humano -tanto en la religión como en el arte-: volverse inmortal.

Michel Feher (Feher, 1990) plantea como modelo de estudio un eje vertical que mide la distancia entre la divinidad y el cuerpo humano. Propone

analizar cómo imagina el hombre a sus dioses, qué clase de cuerpo atribuye a lo divino y qué, en la constitución humana, impide al hombre participar de la perfección del dios. Agrega que este eje de análisis estaría incompleto si no siguiéramos hasta el otro extremo ontológico, esto es, hacia el umbral no solamente entre lo humano y lo animal sino también entre el organismo viviente y los artefactos mecánicos inanimados que son imitación o simulación de aquel organismo. Podemos aproximarnos a estas imágenes -marioneta, quimera, muñeco, robot- para reflexionar sobre las deformidades que encontramos en nuestros propios cuerpos, deformidades que -desafortunada o quizá felizmente- nos arrastran en la dirección de los animales y los autómatas.

Heinrich von Kleist (von Kleist, 1990) le preguntó a un eximio bailarín el porqué de su fascinación por el teatro de marionetas. El bailarín respondió que cada movimiento del títere tenía su centro de gravedad y que bastaba con gobernar éste en el interior de la figura. Agregó que un muñeco sería capaz de ejecutar una danza tan excelente que ningún bailarín vivo podría igualar. En primer lugar porque el muñeco nunca mostraría afectación, pues la afectación aparece cuando el alma se localiza en

Sandra Massera es directora teatral, dramaturga, actriz y docente. Profesora de Historia del Arte (Instituto de Profesores Artigas). Es egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) de Montevideo. Participó como actriz en numerosas obras teatrales. Es docente en la EMAD, en la Casa Municipal de Cultura de Montevideo y en la Escuela de Cine del Uruguay (Cinemateca Uruguaya). En 1998 fundó Teatro del Umbral de Montevideo, ámbito en el que dirigió once obras de teatro y escribió cuatro textos para puestas en escena. Obtuvo premios a proyectos teatrales (Ministerio de Cultura, Fondos Concursables, Montevideo Ciudad Teatral, ITI, Unesco y el Centro Cultural de España), y a textos para teatro (Primer premio de dramaturgia COFONTE, y Florencio a mejor texto de autor nacional).

algún otro punto que no es el centro de gravedad del movimiento. El muñeco es ingrátido y nada sabe de la inercia y agobio de la materia pensante. La gracia se manifiesta con la máxima pureza al mismo tiempo en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios.

“Hablando con franqueza, los actores me estropean todas las obras. Me refiero a los actores buenos, que a los flojos todavía los puedo soportar. El talento de los buenos actores es demasiado grande, lo cubre todo. Nada queda fuera de ellos... Las marionetas están creadas por artistas y manejadas por el poeta. Tienen una gracia ingenua, juntamente con la divina torpeza de las estatuas que acceden a ser muñecos.” Anatole France (Tolmacheva, 1946).

El escritor, crítico literario y dibujante polaco Bruno Schulz ha expresado con poéticas e inquietantes palabras sus sensaciones acerca de las entidades inanimadas: “Las figuras de los museos de cera, los maniqués [...] no los tratéis con ligereza. La materia no entiende de bromas. Está siempre llena de una seriedad trágica. Dais a una cabeza de tela y paja un gesto de ira y la dejáis con esta ira, con esta convulsión, sellada para siempre con una ciega rabia sin salida. He aquí la causa de la terrible tristeza de todas las histriónicas marionetas que se afligen detrás de su mueca ridícula” (Schulz, 1991).

Hilos: metáfora de dominio

Las variadas posibilidades del manejo visible e invisible de los muñecos en escena tienen connotaciones psicológicas diversas en el espectador.

Existe una diferencia esencial en el muñeco con



Elenco de “La mujer copiada”, de Sandra Massera, temporada 2007. Saludo final con los muñecos-doble. Producción de Teatro del Umbral.

respecto a la marioneta de hilos. Aun si está hecho en una escala diferente a la humana, el muñeco se acerca a la entidad de *doble* independiente del hombre. Sin perder su condición de reflejo del ser vivo que lo ha creado, su presencia es solitaria aun en la manipulación. Sin hilos no hay percepción física de dominio, ni jerarquías evidentes. Corremos el riesgo, fascinante riesgo, de que sea él el que nos domine y nos dicte sentencia.

Roman Paska nos recuerda que durante siglos la teoría sobre los títeres se ha concentrado sobre la relación simbólica del títere con modelos humanos, pues al títere se le ha asignado primariamente el papel de un ser que sustituye al hombre. Se ha querido ver al títere como un símbolo del hombre manipulado por las fuerzas superiores que lo controlan. La esencial fascinación del teatro de títeres es la animación de objetos carentes de vida

a través de la intervención activa de una persona operante viva. El destino teatral del títere también determina su distinción con el autómatas, el maniquí y la muñeca, con sus pretensiones pasivas hacia la autonomía formal como objetos. “En el teatro de títeres el uso del objeto es mucho más significativo que el objeto en sí mismo. Y cuando el objeto toma forma humana, a menudo adquiere autoconciencia, como si la tentativa de camuflar su alteridad fuese de hecho un subterfugio para mostrarla” (Paska, 1990).

Antes y después de Ubu

Una vez que el realismo ha dejado de ser el estilo expresivo dominante de la estética occidental, tanto el títere como el muñeco han iniciado un camino de independencia significativa y formal con respecto al hombre, desarraigándose de su histórico perfil antropomórfico. Paradójicamente, las nuevas posibilidades expresivas y formales logran plasmar de manera más contundente y despiadada las tribulaciones del hombre que un títere diseñado como su réplica exacta.

La utilización de muñecos y objetos inanimados a través de nuevas formas en el teatro deriva de la necesidad de poner en evidencia la nueva situación psíquica del ser humano frente al mundo contemporáneo. El estupor, la impotencia, la desidia, son sensaciones que genera el ambiente convulso de la vida en ciudades de millones de habitantes, la flagrante injusticia del mundo del capital despiadado. No alcanza únicamente con representar esa sensación de colapso y fragmentación por medio del actor común. Es necesaria la entidad impasible del muñeco para poner de manifiesto sentimientos

y deseos que desbordan toda lógica.

Rudolf Arnheim afirma que la expresión en las artes no se limita a los reflejos del estado del espíritu que vemos en un rostro, sino también al comportamiento de la materia inanimada a la cual los vivos atribuimos un sentido. Tanto la materia orgánica como la inorgánica son portadoras de expresión. “En nuestra moderna civilización occidental, estamos acostumbrados a distinguir entre cosas animadas e inanimadas, criaturas humanas y no humanas [...] pero en términos de cualidades expresivas, el carácter de una persona determinada puede asemejarse a determinado árbol más que al de otra persona” (Arnheim, 1983).

El teatro contemporáneo ha resignificado la función y expresión de los muñecos y marionetas en la escena. De ser instrumentos de relatos e historias narradas, los muñecos han pasado cada vez más a constituirse en presencia ominosa y desestabilizante en las puestas en escena a partir del período de entre guerras en Occidente. Los universos creados por Franz Kafka y Alfred Jarry, entre otros, han cortado para siempre el significado unilateralmente inocente de los seres sin conciencia.

Inhumana repetición

Una carcajada se escucha estentórea desde la habitación de al lado. Unos instantes de silencio. Y se escucha otra vez, idéntica. Y otra vez. Y otra. A intervalos regulares. Aproximándonos a través de la penumbra, llegamos hasta el lugar de donde proviene el escándalo que sabemos y percibimos extraño: ningún ser vivo podría producir ese sonido

tan idéntico a sí mismo hasta la exasperación. Se trata de un autómatas. Un muñeco a cuerda de cincuenta centímetros de altura que remeda un hombre gordo, tira hacia atrás la cabeza y ríe espasmódicamente, con una grotesca mueca que se arma y desarma una y otra vez. Es un autómatas del siglo XVIII, uno de tantos del Museo del Autómatas de Souillac, Francia.

Un fuerte sonido de percusión metálica nos pega en el estómago. Entramos a una habitación oscura. Lo único que vemos es un pequeño muñeco sentado solo sobre una gran mesa. Su cabeza es de metal y su cuerpo de trapo. Una enorme campana cuelga del techo a la altura de la frente del muñeco. Completo silencio. No ocurre nada durante casi un minuto. De pronto, otra vez el mismo sonido que nos sacude, percutiendo en el espacio y en nuestro cerebro: algo se movió durante un instante y luego todo vuelve a ser como antes. El muñeco se ha inclinado con una fuerza imposible y ha golpeado despiadadamente su frente de bronce contra el borde de la campana del mismo material. Este extraño ritual se repite cada 60 segundos, una y otra vez. Se trata de la obra *Attempt to raise hell* (1974) de Dennis Oppenheim en la XXIV Bienal de San Pablo (1998). El rostro del muñeco es un retrato del rostro del artista. Una tragicómica forma de penitencia, una torturada apropiación de sí mismo.

Las vanguardias del siglo XX: el hombre es un muñeco; el muñeco es un hombre

Una cultura de la industrialización y la producción en serie, de la máquina devenida casi voluntad humana comienza a inspirar las utopías literarias de Aldous Huxley y Stanislaw Lem. Las lavadoras no

sólo lavan la ropa, sino que además acunan a los bebés y bordan monogramas en la ropa de cama. Los artistas visuales y de la escena no escapan a la idea del hombre sujeto al nuevo ritmo de una sociedad de la máquina. Desde Pablo Picasso y Fernand Léger a los constructivistas y surrealistas, las experiencias de La Bauhaus, el expresionismo cosmopolita y las melodías repiqueteantes y mecánicamente obsesivas de Igor Stravinsky y Eric Satie, encontramos fascinación por el extrañamiento de la realidad humana visible y su conversión en un mundo otro regido por leyes nuevas.

Vsévolod Meyerhold trabaja con la idea del actor como pieza sustituible de una gran maquinaria y concibe como método de trabajo lo que llamó la "Escuela Biomecánica": un entrenamiento que



Lila García en el personaje de Yan Zi, "El castigo", de Sandra Massera, temporada 2004. Producción de Teatro del Umbral.

tenía como fin obtener cuerpos equilibrados con un sistema nervioso de reflejos justos y reacciones rápidas y exactas.

Edward Gordon Craig parte del postulado de que las emociones son la causa de la creación y a la vez la destrucción de lo creado: condena a muerte al actor vivo y llama a la vida a una marioneta muerta, a la que bautizará como supermarioneta. En un hombre actor, todo, la expresión del rostro, los movimientos, el sonido de la voz, depende de sus sentimientos íntimos, cuando lo importante, según Craig, es que los sentimientos íntimos estén en la periferia y no en el centro de la creación. Las emociones del actor son más poderosas que su intelecto, que resulta entonces esclavo de la sentimentalidad, y el juego escénico del actor una sucesión de casualidades y no la obra de arte. El arte no admite la casualidad y por eso el actor cae en una sucesión de confesiones involuntarias, una serie de accidentes. Con el desorden de las expresiones mutables, el actor contemporáneo ha reemplazado a la única y fundamental expresión que tenía antes: la máscara. No se puede controlar idealmente el rostro del hombre, por eso la máscara es la única posibilidad de una correcta y precisa expresión del estado del alma.

El silencio y la obediencia son las principales virtudes de la supermarioneta. No finge y siempre es veraz. No compite con la vida. Está del otro lado de la vida.

Marcel Duchamp mostró un nuevo camino a la estética contemporánea con su cambio contextual de objetos de uso. El acto creativo se convierte en un gesto de elección. Un objeto vulgar es tomado y llevado a un ambiente no cotidiano. Esa sola acción,

despojada de toda voluntad artística, produce un profundo efecto en la percepción de la realidad y una reflexión sobre la presencia desafiante de lo inerte. Convirtiendo a la obra en objeto trivial, inicia el camino del enfrentamiento del hombre a la *cosidad* más pura en el terreno de la expresión artística.

Giorgio De Chirico y Carlo Carrá presentan un mundo de Héctores y Andrómacas, Penélopes y musas con cabezas de globos aerostáticos y cuerpos de escuadras sobre paisajes de tablas de escenario o mesas de arquitectos. Habitaciones con sus propias reglas de perspectiva, sombras y figuras a las que jamás vemos el rostro.

René Magritte, a través de cuadros que muestran objetos denominados de manera caprichosa, figuras humanas con torsos sustituidos por jaulas y cabezas por manzanas, esculturas que sangran y zapatos que transmutan en pies, supo mostrar, a través de la intensa alegoría de sus metamorfosis, la impavidez del objeto que juega a ser hombre y del hombre que no sabe que se ha vuelto objeto. Su interés se centra en el enigma de lo banal.

“Lo terrorífico de la sublevación del objeto radica en su silencio y en su inmovilidad” (Cirlot, 1986).

El proceso no ha concluido. Luego de la Segunda Guerra Mundial, los artistas han explorado formas nuevas de transformación de la realidad y la relación del ser humano con los objetos y los muñecos. Además de las más conocidas propuestas del Pop Art y el Hiperrealismo estadounidense podríamos citar las anárquicas muñecas de Hans Bellmer, los maniqués destrozados de Kim Young-Won, las figuras de tamaño natural con objetos clavados de Motti Mizrachi, el muñeco suicida y los robots parlantes de Jonathan Borofsky, los impasibles personajes con ropa

de John Davies, los perturbadores muñecos y objetos de las instalaciones de Mark Manders, los objetos banales de Toshihiro Kuno, las habitaciones explotadas de Cornelia Parker, los muñecos sobre cuyos rostros se proyectan videos de rostros humanos de Tony Oursler, y en el terreno de los objetos resignificados: los montajes de Mario Abreu, David Mach, Nazareth Pacheco o Judy Pfaff.

Cindy Sherman se fotografía a sí misma con fragmentos de cuerpos de maniqués. “Sus obras tratan del poder que las imágenes tecnológicas ejercen sobre la conciencia y el modo de actuar del hombre” (Honnef, 1991).

Muñeco alma, muñeco réplica, muñeco otro

Desde las primeras obras de Teatro del Umbral¹, ámbito de investigación en dramaturgia y producciones escénicas que fundamos en 1998, el uso de objetos, máscaras y muñecos tuvo una presencia constante y polivalente en nuestros trabajos.

Nos interesa la relación del actor con la materia inanimada y la exploración de las fronteras expresivas entre una y otra cualidad del ser.

Buscamos el extrañamiento de todos los elementos que forman parte de nuestros espectáculos y la interdependencia constante de texto y forma. Los muñecos poseen condiciones que nos acercan hacia un teatro ritualizado: son inertes, poseen un equilibrio precario, no tienen identidad, son autistas, inmóviles, amorales y azarosos. Realizan acciones incoherentes e innecesarias, de acuerdo a códigos extraños al hombre.

¹ Los textos de las puestas en escena de Teatro del Umbral pueden leerse en <http://www.bibliotecah.org.uy/teatro>. *Prometeo y la jarra de Pandora* se encuentra además en forma de libro: Rehermann y Massera, 2006.



Laura Almirón en el personaje de Hermine Moos, fabricante de muñecos, en *La mujer copiada*, de Sandra Massera, temporada 2008. Producción de Teatro del Umbral.

Hemos trabajado a partir de algunos conceptos e imágenes: la imposibilidad humana de encontrar la perfección desaprensiva e imperturbable del muñeco; la alteridad del muñeco y el rostro trágico de lo inmóvil; expresión sin humanidad como expresión de la cosa y la nada en sí. Penurias en el movimiento del actor vivo. Penurias en el movimiento del muñeco articulado. Extrañamiento del sonido y ajenidad del cuerpo del actor. La vejez del muñeco y la vejez del personaje vivo.

En las tres diferentes versiones de *Congreso de Sexología* (1999-2003-2008) (Rehermann, 1999) los objetos de cada personaje simbolizan sus obsesiones. En *Minotauros* (2000-2001; Rehermann, 2000) una única silla articula el significado de varias escenas y sostiene el peso dramático de la relación de los personajes. La proyección de sombras genera un

estado de irrealidad y distanciamiento y un laberinto de cien metros de recorrido recibe, como gran objeto placentario y perdedero desorientador, a los espectadores antes de ingresar a la platea.

En *A la guerra en taxi* (2002; Rehermann, 2002), inspirada en episodios de la vida del pintor y escultor Amedeo Modigliani, cobra especial importancia la escena de la máscara mortuoria que sus amigos confeccionan tomando como molde el rostro del artista luego de la muerte. En un ritual de transmutaciones entre la vida y la muerte, Amedeo despierta luego de morir, conversa con sus amigos y observa su propia máscara, en un juego de miradas del hombre con su propio yo.

Prometeo y la jarra de Pandora (2005; Rehermann, 2006) presenta una enorme jarra como objeto personaje y articulador del desenlace de la historia; y *Basura* (2006; Rehermann, 2006) se construye a partir de la peripecia de un actor rodeado de la presencia metafórica de un basural e infinidad de teléfonos que aluden a las presencias invisibles de varios personajes que tejen la trama.

El castigo; las muertas de Yan Zi² (2004; Massera, 2003), que llevó una preparación de dos años para ser llevada a escena, inaugura la etapa de utilización de objetos y máscaras con un sentido nuevo y susceptible de variados caminos de interpretación. Una joven china se suicida para castigar a una madre absorbente y manipuladora. En las horas que siguen a su muerte, y mientras su alma vaga todavía por el mundo de los vivos, se va reconstruyendo la historia de su vida y los hechos que la llevaron a tomar esa

² Basada en Chen, Ying : *L'Ingratitude*, Montréal : Leméac Editeur, 1995.

decisión. La puesta en escena se realiza con la presencia de personajes-objetos que sustituyen a un padre y a un novio sumisos. Otros objetos transmutan su significado a lo largo de la obra (una taza blanca es taza de té, instrumento de tortura y urna funeraria con cenizas) y varias máscaras evocan la presencia de vecinos y antepasados. También exploramos la calidad de invisibilidad del pasaje de objetos de uno a otro personaje y la desaparición psicológica del personaje frente al objeto.

Esto nos llevó a una puesta en escena en la que los objetos tenían una fuerte presencia simbólica y eran tanto o más importantes que los actores vivos. Fue además la primera vez que construimos un muñeco réplica de tamaño natural de un actor: el cuerpo que representaba a la joven muerta, idéntico a la actriz protagonista, que representaba el alma de la joven.

El camino de papel

La mujer copiada (2007-08; Massera, 2007) fue escrita y llevada a escena a partir de la historia real de la creación de una muñeca: la copia que de su amante Alma Mahler encargó realizar el pintor y dramaturgo Oskar Kokoschka a una fabricante de muñecos y maniqués. El tema del doble vuelve con fuerza a marcar la esencia de las relaciones humanas en esta puesta: el muñeco como espejo imperfecto e imperturbable del hombre, propiciando el encuentro con una realidad otra en la cual cada uno da su propia versión de los hechos, incluyendo la muñeca. En un juego de contracara de la realidad, en las últimas escenas todos los actores son doblados por muñecos y la muñeca es doblada por una actriz. Seis muñecos más irrumpen en escena luciendo máscaras que remedan los rostros de los actores y se visten y

peinan como ellos. Reemplazan a los actores vivos y los actores vivos asumen actitudes de autómatas.

Un ejercicio de entrenamiento que tuvo especiales resonancias en nuestro trabajo de preparación del actor para esta pieza escénica fue el acto de extender en el suelo una ancha cinta de papel de quince metros de largo. Un actor entra por un extremo del camino con actitudes, mirada y gestos de hombre. Comienza a desplazarse y durante su recorrido va transformando su personaje humano en personaje muñeco. Más tarde extendemos dos caminos que se cruzan: por uno de ellos circulan humanos; por el otro, muñecos. Lo que ocurre en la intersección de los caminos nos revela orgánicamente la amabilidad, la paciencia y la rabia contenida del hombre; la incoherencia, la inconsciencia y las acciones innecesarias del muñeco.

La última partitura

El texto de *No digas nada, nena* (2008; Massera, 2008) fue escrito pensando en la interrelación permanente en la escena de una actriz y muñecos. Basado en fragmentos del Diario de una adolescente durante el periodo inmediatamente anterior al golpe de Estado de 1973 en Uruguay, se concibe el espacio escénico como una gran caja oscura; marco y límite absoluto. El personaje está rodeado de muñecos de tamaño natural que representan a quienes marcaron su vida de entonces. Los muñecos ya no son el otro yo de los personajes sino personajes diferentes, además de la única escenografía. Al ocupar todo el espacio escénico con muñecos, se ve la paradoja en que está sumido el personaje: está rodeado de presencias y a la vez angustiosamente solo. Esos seres inertes representan en la concepción de la obra una cierta

precariedad esencial, fragilidad e impavidez. Los muñecos de *No digas nada, nena* son fantoches que también pueden expresar estupor o sufrimiento, a su manera. Pero sus rostros ciegos no reflejan nada. El personaje no puede verse en ellos. Ese abandono que transmite la visión de la materia inanimada es el interlocutor permanente de la joven que cuenta su historia. Un rostro como superficie incolora de insoportable tensión, sin ojos ni boca, es uno y es todos. Un pequeño bosque de muñecos en postura de pie, suspendidos del techo, distribuidos en un espacio vacío. Vestidos como la madre, el padre, la monja maestra, el novio, el psicólogo, la amiga, la hija... representan el espacio mental de la mujer que cuenta su vida.

Los muñecos de esta obra son apariciones que no saben nada del tiempo, nada del azar que condiciona la vida, nada de la muerte, ya que lo que nunca nació no puede morir. Una poética de la presencia pura.

Tomamos como referente inspirador para este trabajo, entre otros, a Alberto Giacometti. Acerca de las esculturas de pie, sin rostro definido de este artista contemporáneo creador de entidades metafísicas que oscilan entre la referencia a lo humano y las sutilezas de la no existencia, Yves Bonnefoy expresa: “las figuras están de pie, todo es inmovilidad, todo es silencio... Son presencia pura que busca expresar la relación más intrínseca a la existencia humana en su condición ontológica: manifiestan la soledad, la angustia, la determinación y la inaccesibilidad de lo íntimo... Toda una fenomenología del ser en el mundo” (Bonnefoy, 1998).

Máscaras, instrumentos quirúrgicos y un vaso de agua

Teatro del Umbral también ha llevado a escena obras breves, con carácter de performances, en las que los objetos y máscaras son parte esencial del trabajo de los actores. En *Lautréamont liberado* (2002), una recreación imaginaria del universo mental de Lautréamont, las actrices manipulan instrumentos cortantes; en *La prueba del vaso de agua* (2003) dos actrices deambulan por el escenario y centran su accionar y la tensión del relato en torno a una mesa sobre la que descansa intocado un vaso de agua. En *Ida y vuelta* (2005) un numeroso grupo de *performers* manipula y deforma unas máscaras de cuero blando. “La máscara es un cuerpo extraño que deforma la fisonomía humana, dibuja una caricatura y refunde totalmente el rostro”, dice Patrice Pavis (Pavis, 2000). En *Ida y vuelta* la propuesta fue deformar a la máscara.

Referentes de siempre, referentes recientes

A los referentes que reconocemos como esenciales en cuanto a la investigación del uso de objetos, marionetas y muñecos en la escena contemporánea, como Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Pina Bausch y Arianne Mnouchkine, se suman algunos artistas más jóvenes e incluso muy recientes que nos han inspirado y aportado nuevas visiones en este sutil y complejo terreno de investigación.

Podríamos citar, entre otros, los trabajos de la artista brasilera Lygia Clark, que convierte al público a la vez en sujeto y objeto de arte, colocándole máscaras, objetos sobre el cuerpo y apropiándose del tiempo espacio del actor; y los del grupo argentino Periférico de Objetos.



Nelson González (La madre), Marcel García (La abuela) y Lila García (Yan Zi), ante el cuerpo-muñeco de Yan Zi, calco de la actriz. “EL castigo”, de Sandra Massera, temporada 2004. Producción de Teatro del Umbral.

La cualidad de lo siniestro, que según Freud es la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente, y a la inversa, de que un objeto sin vida esté de alguna forma animado, pudimos apreciarla recientemente en el trabajo del grupo peruano Infinito por ciento, de Antonio Quispe y Ana Santa Cruz, en su espectáculo *Invasión de muñecos* (Lima, 2003); en el trabajo de teatro de sombras diminutas de la compañía húngara Ciróka Bábszínház de Rumi László (Puerto Montt, 2004) y en el humor despiadado de dos actores con una calavera del grupo mendocino Delanada, de Wally Sánchez y Damián Tagarelli, en su espectáculo *Perros* (Patagonia argentina, 2007).

“Estoy convencido de que, tal como Alicia en el país de las maravillas, el artista tendrá que atravesar el espejo de la retina para alcanzar una expresión más profunda” Marcel Duchamp. (Duchamp, 1987)

Bibliografía

ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 1983.

BONNEFOY, Yves: *Alberto Giacometti*. París: ADAGP, 1998.

CIRLOT, Juan Eduardo: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1986.

DUCHAMP, Marcel: *Daqui, para onde vamos?* Leia arte, 1987, 1.

FEHER, Michel: *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus, 1990.

HONNEF, Klaus: *Arte contemporáneo*. Köln: Taschen, 1991.

MASSERA, Sandra: *El castigo. Las muertes de Yan Zi*. Montevideo: <http://www.bibliotecah.org.uy/teatro/castigo.pdf>, 2003.

— *La mujer copiada*. Montevideo: Teatro del Umbral, 2007.

— *No digas nada, nena*. Montevideo: Teatro del Umbral, 2008.

PASKA, Roman: “Lo inanimado encarnado”. [aut. libro] Michel ed. Feher. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte Primera*. Madrid: Taurus, 1990, 427-430.

PAVIS, Patrice: *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós, 2000.

REHERMANN, Carlos: *Congreso de sexología*. Montevideo: Teatro del Umbral, 1999

— *Minotauros*. Montevideo: Teatro del Umbral, 2000.

— *A la guerra en taxi*. Montevideo: Teatro del Umbral, 2002.

— *Basura*. Montevideo: Teatro del Umbral, 2006.

— y Massera, Sandra: *Prometeo y la jarra de Pandora*. Notas de dirección y puesta en escena de Sandra Massera. Montevideo: Artefato, 2006.

SCHULZ, Bruno: *Correspondance et essais critiques*. París: Denoël, 1991.

TOLMACHEVA, Galina: *Creadores del teatro moderno*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946.

VON KLEIST, Heinrich: “Sobre el teatro de marionetas”. Ed. Feher, Michel, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte Primera*. Madrid: Taurus, 1990, 431-446.

¿Qué son los títeres?

Javier Perazza



Esta pregunta parece elemental, sin embargo en el caso del arte de los títeres es pertinente. ¿Por qué? Sencillamente porque la comprensión general de esta rama de las artes escénicas está plagada de prejuicios.

En primer lugar el concepto general de que los títeres están exclusivamente dirigidos a niños pequeños, concepto que está basado equivocadamente en que se trata de un espectáculo tan elemental que resulta aburrido para edades mayores.

También se piensa que el trabajo con títeres no constituye una profesión para la cual se necesita, además de vocación y condiciones natas, una formación adecuada.

La historia de los títeres es muy rica y está vinculada a la vida de la humanidad desde los orígenes de la civilización. Unos cinco mil años antes de Cristo, en Oriente, ya estaban desarrolladas las técnicas de títeres de guante, marionetas de hilo y el teatro de sombras. Mucho antes que el hombre representara con su propio cuerpo lo hizo a través de muñecos y objetos. Se dice que el primer espectáculo teatral ocurrió cuando los hombres primitivos descubrieron su propia sombra proyectada por los fuegos encendidos en las cuevas, donde se refugiaban.

Sin lugar a dudas el concepto central de la representación con títeres, está en el hecho de que el titiritero representa sus personajes proyectándolo en muñecos y objetos inanimados.

Este maravilloso acontecimiento nos da la posibilidad de infundirle alma a algo que no la posee. Por esa razón, al teatro de títeres también se le conoce como teatro de animación.

Este hecho teatral marca las coincidencias y las diferencias con el actor convencional. En el caso del actor es su propio cuerpo el instrumento de la comunicación, en el caso del titiritero es un intermediario entre el actor interno y la materia inanimada que pasa a ser el personaje. Este fenómeno es el que permite, en puestas conceptualmente más modernas, que el titiritero no se oculte a la vista del público y que, sin embargo, sea el muñeco el que capte la atención del espectador.

Si bien es claro que dentro de las propuestas escénicas hay zonas expresivas, donde el actor de carne y hueso es más apropiado, también es cierto que en otras los títeres, en un sentido amplio, tienen mayor capacidad de sugerencia y creatividad. Por esa razón cada vez es más frecuente la fusión de estas dos posibilidades en un solo espectáculo, potenciando las posibilidades creativas de los directores.

Javier Perazza es titiritero, ceramista, escultor, humorista gráfico. Fundador de Teatro Cachiporra en 1973, trabaja desde entonces en la producción de espectáculos del propio grupo y en colaboración con otros grupos, como la Comedia Nacional. Docente de títeres participa como invitado en más de ochenta festivales internacionales.

Nuestro grupo ha participado en varios proyectos con estas características, habiendo experimentado esta opción, podemos afirmar que actores y titiriteros pueden ser una herramienta formidable a la hora de crear una propuesta.

Refiriéndonos al tema “sugerencia” en el teatro de títeres podemos afirmar que es quizás la demostración más cabal de la relación “democrática” entre hacedores del arte y espectadores.

¿A qué nos referimos? A la participación del espectador en completar lo que ve y lo que siente. Los títeres son siempre sugerencias, rostros inacabados, formas simples, espacios incluso que hay que llenar. Y eso es lo que el espectador hace, a partir de su sensibilidad y su experiencia, completar los espacios que el titiritero dejó bajo su responsabilidad creativa.

Ese “trabajo en equipo” es lo que lo hace tan disfrutable, un buen espectáculo de teatro de animación.

Un arte tan viejo, con un futuro tan joven y promisorio.

Nuestro grupo cumple este año treinta y cinco años de trabajo, esto nos ha permitido recorrer como hacedores un trecho de la historia del país, y en particular del teatro, rico en acontecimientos y cambios. Durante estos años participamos en el crecimiento del arte de los títeres en el Uruguay, desde los terribles años de la dictadura, con su censura oscura y absurda, hasta la fresca alegría de hoy, con presentaciones de títeres por doquier. El teatro de títeres comprende, en lo que tiene que ver con lo técnico, una cantidad de posibilidades que generalmente y aunque suene redundante se les denomina “técnicas”. Las más conocidas

son: el títere de guante, la marioneta de hilo, el títere de varilla, la manipulación directa, el teatro de sombras, el teatro negro, la luz negra, etc., etc. Esta cantidad de técnicas tienen la posibilidad de combinarse, generando nuevas técnicas.

De todos modos las técnicas no son más que una herramienta, un medio para transmitir un hecho artístico y una reflexión a compartir con el público.

Primero la idea, luego la elección del medio más apropiado para comunicarla.

Claro que cada técnica tiene una franja expresiva que le es más natural: el títere de guante, la síntesis, lo grotesco, el humor desenfadado; la marioneta, la magia del muñeco humanizado; las sombras, la poesía; el teatro negro, la sugerencia y el infinito. Así podríamos seguir adentrándonos en los detalles de la técnica, que son apasionantes, pero también complejos y necesitan del tiempo y el espacio suficiente para entenderlos y sobre todo experimentarlas.

En relación a este tema es bueno acotar la necesidad que existe en Uruguay de generar posibilidades de enseñanza sistematizada del arte de los títeres, ya que dentro de las ramas de las artes escénicas es el que cuenta con menos atención desde las instituciones oficiales. En estos momentos son quizás los talleres municipales que se realizan desde hace varios años, en el Teatro Florencio Sánchez del Cerro, una de las pocas posibilidades de acceder a la teoría y práctica de los títeres.

De todos modos, desde hace años la cantidad de titiriteros, la cantidad de espectáculos con títeres, la participación de los títeres en escenarios absolutamente variados —que van desde la calle,

las escuelas, todo tipo de escenario alternativo, el carnaval y los teatros, incluyendo el Solís— han crecido en forma notoria. Y lo más importante, el público ha cultivado un gusto que no existía por el teatro de títeres, generándose una fecunda relación entre titiritero y espectador.

No puede haber desarrollo de ninguna cosa si la sociedad no siente necesidad de esa cosa. Afortunadamente, en el Uruguay de hoy los títeres son necesarios y por ende los titiriteros también.

Queremos hacer hincapié, ahora, en algunas características de la profesión titiritera.

Un hecho que no es menor es la multiplicidad de ramas artísticas que se conjugan en un espectáculo de títeres. En principio el texto, que suele ser uno de los grandes escollos para arribar a buen puerto con el proyecto.

Hay muy pocos textos para títeres, de esos hay muchos irrepresentables. La escritura para teatro de títeres tiene particularidades, diferencias con los textos para teatro convencional. A modo de ejemplo digamos que en la representación con títeres, a veces, suele ser de poca importancia lo que se dice, es decir el texto hablado, mientras es fundamental la pantomima, el ritmo, lo visual sobre todo. Todo esto, para un creador de espectáculos de títeres, debería tener una escritura especial que permitiera a quien lo vaya a representar, entender a cabalidad la propuesta del autor.

Luego, es de mucha importancia la plástica, el diseño y, por supuesto, la construcción. La elaboración de muñecos y objetos animados es una tarea que debe ser abordada por quien conoce bien la profesión, de otro modo, los defectos de construcción tendrían

consecuencias negativas sobre la manipulación y en definitiva sobre la actuación.

Hablando de la actuación digamos que los titiriteros son actores, un actor necesita entrenamiento y comprensión de sus posibilidades de crecimiento. Es muy común que el titiritero “se haga en la diaria”, sin formación formal. No está mal que las necesidades del trabajo nos exijan, los titiriteros suelen hacer muchas representaciones, en condiciones difíciles y muy variadas. Pero también es importante, para no limitarnos, acceder a la teoría y la experimentación que sólo es posible realizar en el aula.

La profesión del titiritero generalmente se ejerce desde el seno de un grupo pequeño, muchas veces familiar. Esto conlleva a que tenga que encarar otra serie de actividades, nada fáciles, y para las que normalmente no está preparado. La organización económica del grupo, su financiación, la difusión y la producción.

En conclusión, la profesión del titiritero es multifacética: actuación, diseño, construcción y producción son algunas de las tareas a desempeñar inexorablemente; es una bella profesión, un mundo maravilloso y sin límites, donde todo es posible. Una ventana a la esperanza de un mundo mejor. Una tarea difícil pero a la vez disfrutable. Sencillamente, un buen trabajo.



¿Cuál cree usted que es la función de la utilización de muñecos y objetos animados en el teatro?

Primero una aclaración, ya que aquí se nombran títeres, objetos y muñecos: títere es toda cosa que me permita comunicarme con los otros, siempre que tenga algo para decir.

Hay que tener en cuenta que la idea de “teatro de títere” tiene que ver con nuestra cultura occidental y cristiana (como lo puede ser la música culta o la pintura de caballete); si salimos al mundo veremos que existen otros idiomas, otras formas de sintaxis, de códigos; digamos otras culturas, que denominan al títere de manera diferente. En Java, por ejemplo, los *wayang*, una denominación que tiene un doble significado: teatro o vida. Así los *wayang golet* o los *wayang kulit* significan: vida al cuero o teatro de cuero o vida a la madera o teatro de madera.

En Italia los títeres se denominan de manera diferente según la región: *pupi*, *magatella*, *marionetas* o *buratini*.

Otra cosa: el títere, objeto, o el elemento plástico que interpreta una situación dramática, tiene valor como tal cuando cubre espacios interpretativos a los que el actor no puede acceder, (si no..., qué gracia) como por ejemplo volar, o interpretar situaciones como la crueldad, digamos que degollar, decapitar; en el teatro de actores se sugiere; la carga que se aplica en una situación de estas características a un objeto hace que la decapitación sea real.

¿Cree usted que el teatro actual ha resignificado la función de los muñecos?

El títere fue: el principio de la representación, (diosas de la fertilidad, etc.) digamos que antes del “objeto” intermediario entre los hombres y los dioses, los sacrificios eran reales.

Creo que el teatro ha derribado muros que le impedían ampliar su universo (Teatro danza, teatro plástico, teatro multimedia), es el teatro el que se ha resignificado con el títere.

También hay que releer a Gordon Craig y –más próximo a nosotros en el tiempo– Tadeusz Kantor pues aquí es donde se puede observar el títere, como parte de un todo que hace a una dramaturgia.

¿Cómo ve la interacción entre actores, objetos y muñecos?

Sin actor-titiritero no existe objeto o muñeco.

He aquí la capacidad de “habitar, energizar, cargar” a un objeto o muñeco que hace a la diferencia entre el actor y el titiritero. Lleva a la búsqueda del distanciamiento, el desdoblamiento, el cuerpo físico del titiritero; la técnica por la que se opte lleva a otra tipo de tratamiento escénico.

Entiendo que este desarrollo es viable en la medida que exista una dramaturgia que abarque este universo; es más, existe. En nuestro medio lo real maravilloso o el realismo mágico, es cotidiano.

¿Cuáles son sus referentes en lo que a utilización de muñecos se refiere?

Vayan a la feria y observen cómo arman en el piso los *requecheros* su mercadería y descubrirán un pedacito de Torres García, vea la aguja con que cose almohadones y alfombras peluditas el vendedor callejero; esa que luego nadie puede utilizar, al que vende quitamanchas, el arregla ollas; observen las manos, lo que se oculta, lo que llama la atención, las posturas corporales, y luego observe un auto..., se tiene que manipular, (y podrás aprender esto en una academia) mas cada uno descubrirá que el espacio que lo cubre, el cuerpo que habita lo trasciende..., no es lo mismo una motito con caja que un camión con zorra. En la medida que comienza una búsqueda, los referentes se amplían.

¿Todo es un títere?

No. ¿Cuál es la diferencia del David de la explanada de la Intendencia con un títere? Tiene forma como la de un muñeco grande; la diferencia está en el movimiento.

Y dos artistas populares en las artes de los títeres que me deslumbraron, Paco y Pico y los muñecos de Jaime Urrutia de la Escuelita del Crimen, y de allí en más el asombro de descubrir a títeres y titiriteros del mundo y en la historia.

¿Cuál es la diferencia cualitativa entre el teatro negro, el títere y el muñeco como forma independiente del actor manipulador?

Acá se mezclan varias cosas, el teatro negro es una técnica, el títere y/o muñeco hace referencia a técnicas como guante, hilos o, en una apertura mayor, un objeto. Independiente de todo lo anterior, el ACTOR-TITIRITERO. Actor-Manipulador es todo actor que traslada elementos, sillas, bolsos, y hasta

los integra a su personaje. Otra cosa es el Actor-Titiritero que integra los dos oficios.

La diferencia cualitativa (o calidad) se encuentra al comprender que el teatro de títeres, sea la técnica que sea, se basa en un colectivo de trabajo, que tiende a la creación, allí la calidad del producto artístico.

También hay que reconocer que ciertas técnicas se popularizan al tener presencia en la televisión, u otras que logran entrar en el circuito comercial y así tienen mayor difusión.

En varias partes del mundo se están produciendo encuentros de “títeres para adultos”. ¿Qué piensa de esta modalidad?

Corrijo; en Argentina se están produciendo encuentros de este tipo, más este tipo de encuentros en el mundo no es cosa nueva. Lo interesante es la posibilidad de aprovechar esta tendencia para una dramaturgia que permita investigar..., hay que tener en cuenta que se busca la apertura de nuevos mercados, se muestra lo viejo conocido como algo nuevo y novedoso.

Lo que habría que saber: lo nuevo es el “teatro de títeres para niños” el cual se comenzó a propagar como tal en el siglo pasado, logrando mayor auge a partir de las teorías del desarrollo del pensamiento mágico de Piaget.

Digamos, es como “aserrín aserrán”, no era una canción infantil.

CUERPO Y OBJETOS

