



/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 10 - Instituto Nacional del Teatro - Septiembre 2006



BEATRIZ LÁBATTE
Teatro-danza
Los pensamientos
y las prácticas

1	<i>p/4</i>	PRESENTACIÓN CON AGRADECIMIENTOS
2	<i>p/5</i> <i>p/9</i>	Una aclaración necesaria La necesidad de nombrar
3	<i>p/12</i> <i>p/13</i> <i>p/18</i> <i>p/20</i> <i>p/28</i>	LOS CAMINOS DE LA REPRESENTACIÓN Los 'vaivenes' de la danza Danza-teatro - ¿teatro-danza? Teatro... ¿qué teatro? Coreografiar el sentido
4	<i>p/31</i> <i>p/35</i>	MÁS ALLÁ DE LA PALABRA Literatura teatral - ¿escritura escénica?
5	<i>p/39</i> <i>p/43</i>	LA CONDICIÓN DE IMPUREZA La necesaria diferencia
6	<i>p/46</i>	SIN ÁNIMO DE CONCLUIR
7	<i>p/48</i>	BIBLIOGRAFÍA

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación

Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Lic. Daniel Scioli

Secretario de Cultura

Dr. José Nun

Subsecretario de Cultura

Dr. Pablo Wisznia

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Raúl Brambilla

Secretario General: Carlos Leyes

Representante de la Secretaría de Cultura: Claudia Caraccia

Representantes Regionales:

Oscar Rekovsky (Centro), Yanina Porchetto (Centro-Litoral), Carlos Leyes (Noreste), Teresita de Jesús Guardia (Noroeste), Alejo Sosa (Nuevo Cuyo), Gustavo Rodríguez (Patagonia)

Representantes del Quehacer

Teatral Nacional: Roberto Aguirre, Rafael Bruza, Nerina Dip, Ariana Gómez.

AÑO 3 - N° 10 / SEPTIEMBRE 2006 CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable

Raúl Brambilla

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes

Fotografía:

Magdalena Viggiani, Complejo Teatral de Buenos Aires, Revista Teatro al Sur, Festival Internacional de Buenos Aires

Ilustración de Tapa

Oscar "Grillo" Ortiz

Distribución

Teresa Calero

Redacción

Avda. Santa Fe 1235 - piso 7 (1059)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar
infoteatro@inteatro.gov.ar

Impresión

CILINCOP S.A.
Pichincha 372. Tel. (54) 11 4951-8762
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

En esta nueva edición de **Cuadernos de Picadero** se da a conocer el resultado de la Beca de Investigación –otorgada oportunamente por el Instituto Nacional del Teatro– de la creadora tucumana Beatriz Lábatte. En **Teatro-Danza: Los pensamientos y las prácticas**, la coreógrafa e investigadora desarrolla un profundo análisis sobre una de las expresiones más polémicas de la escena contemporánea: “teatro-danza”.

Presentación con **agradecimientos**

El presente Informe Final marca la conclusión del trabajo de investigación realizado bajo el título: **Teatro-danza. Los pensamientos y las prácticas.**

El rescate de bibliografía específica sin traducción al español y de videos también específicos es una actividad que corresponde a la primera etapa del proyecto presentado y tiene que ver con el 'rastreo' y adquisición de material específico y fundamental para el desarrollo de este trabajo. En este sentido quiero agradecer la colaboración de Paula Giusti, Licenciada en Teatro en la Universidad Nacional de Tucumán y Magister en Artes del Espectáculo en la Universidad de París, por el trabajo de búsqueda y envío del material bibliográfico requerido por mí y que ella localizó en las ciudades de Quebec y París. Mi agradecimiento muy especial a Paula Cutín, Intérprete Dramática, egresada de la Carrera en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, responsable de la inteligente y generosa traducción del material conseguido.

El trabajo sobre la obra de la coreógrafa argentina Ana Itelman se pudo realizar, en gran medida, gracias a la muy generosa colaboración del maestro Oscar Aráiz, de Norma Binaghi, Doris Petroni, Cristina Barnils y Ethel Agostino, todos ellos protagonistas indiscutidos de la escena de Buenos Aires y habituales colaboradores de Ana Itelman, quienes atesoran anécdotas, materiales y conocimientos valiosísimos que compartieron conmigo en las entrevistas a las que accedieron y que realicé oportunamente. A todos ellos mi profundo respeto y un muy especial agradecimiento.

Los resultados parciales de este 'Informe Final' han sido compartidos, oportunamente, con hacedores escénicos de la Ciudad de San Salvador de Jujuy, gracias a la generosa colaboración del Sr. Rodolfo Pacheco y del Teatro de la Vuelta del Siglo que organizaron -de manera impecable- el ciclo de tres conversaciones en las que compartimos y discutimos el material trabajado (bibliografías y videos), como así también los pensamientos y las construcciones teóricas desarrollados y propuestas por mí a partir de estos materiales. En San Miguel de Tucumán, el trabajo fue compartido con hacedores de la Región NOA en el marco del 2do. Encuentro Regional de Teatro-danza del NOA organizado por la Representación Provincial del Instituto Nacional del Teatro y por grupos locales que integraron la Comisión Organizadora, a quienes agradezco la oportunidad que me dieron de compartir mi trabajo en tres jornadas de Seminario. Finalizado el mencionado Seminario, el grupo de teatro-danza Mejor solos ha participado de tres reuniones de trabajo conmigo en las que abordamos un material escénico propuesto y estrenado por ellos que incluía: **Clara de noche, Los sueños de Ícaro y La bien pagá**, obras coreografiadas e interpretadas por Marcos Acevedo, Claudio Luna y Ana Teitelbaum respectivamente. El trabajo realizado consistió en el análisis del material escénico y la entrega de material videográfico, pictórico y literario que ofrecí como aporte para la reformulación del trabajo escénico.

Las actividades de transferencia han sido acordadas con la Srta. Teresita Guardia, Representante del Instituto Nacional del Teatro en Tucumán.

A todos MUCHAS GRACIAS.

Beatriz Lábatte

Una Aclaración Necesaria

Creo evidente, aunque no por eso menos necesario reconocer que hablar de teatro-danza nos instala en un terreno ambiguo donde reina la confusión. Las afirmaciones y los pensamientos son tantos y tan extremos que podríamos decir que van, desde los que sostienen que hablar de teatro-danza constituye un ejercicio inútil, casi diríamos ingenuo, hasta los que marcan y definen límites muy claros, tanto como para poder señalar lo que queda dentro de ese conflictivo dúo de palabras y lo que se excluye; y todo esto, sin lugar a dudas. Entre un extremo y otro se instalan una infinidad de posicionamientos personales, pensamientos, dudas, afirmaciones...

En este sentido, el presente trabajo se ubica lejos de ambos extremos. Aún asumiendo que, para los productores de materialidad escénica, reflexionar sobre esta unión de dos términos abre la posibilidad de pensar la actividad, de volver sobre lo que se hace, y constituye, por lo tanto, un ejercicio de comprensión imprescindible por cierto, cuando se trata de construir conocimiento. No se intentará establecer límites ciertos y precisos que avalarían la posibilidad de incluir y también la de excluir en forma definitiva. Dicho esto además, en tiempos en los que compartimos un mundo donde las certezas, los valores y los límites han sido puestos en jaque y desde hace ya bastante tiempo.

Lejos de una aspiración a la erudición y asumiendo, como sostiene el filósofo francés Jean - Marie Schaeffer que «no existe el Ojo de Dios cognitivo: todo conocimiento es aspectual, lo que significa que es parcial y relativo a algún propósito cognitivo y pragmático específico», este trabajo sólo pretende dar cuenta de un pensamiento sobre algunas formas de materialidad escénica que, por su vitalidad y su evidente condición de incerteza, resultan inquietantes en determinados medios de producción artística.

La construcción del pensamiento que se expone aquí, bebe de dos vertientes poderosas: por un lado, y básicamente, se apoya en los muchos años

de práctica escénica desarrollada por la autora en actividades relativas a la interpretación, como así también en lo que hace a los aspectos coreográficos y de dirección escénica. Años de práctica personal que desataron inquietudes y pensamientos específicos y que promovieron la búsqueda y el contacto con la otra vertiente fundamental de este trabajo: el material teórico citado, la bibliografía descripta y el abordaje de la obra de diferentes creadores.

Creo imprescindible destacar también la importancia de un espacio de trabajo personal que posibilite, constantemente y de manera contundente, el cruce de las dos vertientes antes mencionadas, el espacio de la docencia. Es en mi trabajo como docente en espacios universitarios y privados, donde la construcción de un pensamiento personal se vuelve real en el complejo cruce de diversos elementos. Espacios de interacción, de goce, de intensidades y de vida que quiero y a los que agradezco infinitamente.

Sin la intención de aportar 'certeza cognitiva' o 'validez absoluta' y en el intento de desarrollar una 'conversación en curso', se procurará ubicar el pensamiento sobre teatro-danza en una instancia abarcativa de límites flexibles, sin apuntar a restricciones ajustadas. Si pensamos como Wilhelm Dilthey¹ que el arte, al igual que la filosofía y la religión constituyen formas de ver el mundo, de pensarlo; si nos acercamos al pensamiento de Umberto Eco², para quien la obra de arte aporta un cierto tipo de conocimiento sobre el mundo a través de procesos de metaforización -aunque no en el sentido del conocimiento científico-, tal vez podamos avanzar, desde estas teorías, en la construcción de un pensamiento alrededor de nuestro tema que no sea reduccionista ni excesivamente limitado.

Dilthey sostiene que el artista, en su obra, capta, en un todo trabado, las características fundamentales de la cultura de su tiempo. Aclarando que ese «todo trabado» no se da racionalmente, sino vitalmente, y de esta manera el artista descubre una oculta ligazón entre los

NOTAS

¹ -DILTHEY, Wilhelm: Teoría de la concepción del mundo – Fondo de Cultura Económica, México, 1945.

² -ECO, Umberto: Obra abierta – Ed. Ariel, Barcelona, 1984.



acontecimientos del mundo. Para Eco, las formas artísticas pueden ser vistas y estudiadas como «metáforas epistemológicas». «En cada siglo —dice Eco— el modo de estructurar las formas del arte refleja el modo como la ciencia o la cultura de la época ven la realidad. El arte produce este reflejo por semejanza, por metaforización o por resolución del concepto en figura».

En este sentido las producciones artísticas se constituyen como metáforas epistemológicas, y ¿qué es una metáfora?. Al decir de la profesora Julia Alessi de Nicolini³ una metáfora es una forma de traducción, es un arma, es un instrumento para traducir una realidad que no puede definirse con conceptos: «A través de la metáfora —sostiene la profesora Nicolini— la intuición nos coloca en la interioridad del objeto y nos comunica con lo que el objeto tiene de inexpresable y único. Lo que es único no puede expresarse a través del concepto que es generalizador. Así las metáforas traducen esa realidad que no puede expresarse en conceptos. La metáfora es un principio de incerteza».

De esta manera la obra de arte es portadora de datos, reflejos, metáforas que aportan una cierta instancia de conocimiento sobre el mundo y sobre una época. Y esto se hace presente a través de la estructura, de la forma en que la obra está construida. Es ahí, en su estructura, donde, al decir de U. Eco, la obra de arte evidencia la forma en que se piensa el mundo, el modo en que la cultura y la ciencia de una época ven la realidad. Es decir, la relación entre la producción artística y su tiempo no se da, solamente y en forma excluyente, a través de los temas de los que el arte se ocupa. Una obra puede tratar un tema o un hecho de actualidad, y eso no la transforma, necesariamente, en una obra contemporánea en forma absoluta e indiscutible. El estudio y la comprensión de las formas artísticas será, necesariamente más amplio y abarcará múltiples aspectos.

El hecho de referirnos a una producción escénica no puede centrarnos exclusivamente en la temática que se aborda. Más aún si se trata, como en el caso de nuestro interés, de manifestaciones de arte contemporáneo. En este sentido, el filósofo Jean – Marie Schaeffer⁴ apunta que las obras de arte

contemporáneo contienen, en sí mismas, un aspecto teórico implícito y menciona que, para algunos géneros, como el arte conceptual o la instalación, la obra de arte misma es la encarnación de una idea o un concepto. Situándonos en este pensamiento, cabría preguntarnos ¿cómo está construida la obra?, ¿cuál es el pensamiento que atraviesa la propia forma de construir, de armar, de relacionar los elementos significantes?

Josette Féral⁵ se refiere al teatro en la Edad Media y a por qué este teatro no era realista, es decir la escena medieval no representaba la realidad del mundo, porque en el medioevo la realidad del mundo no constituía un valor, la verdadera realidad era la realidad divina. Lo humano, lo mundano no constituía un valor y la verdadera vida estaba más allá de la muerte. El teatro religioso ofrecía una visión moral y crítica del ser humano, dice Féral, y la escena se construía de manera alegórica (alusiva, metafórica, no directamente mimética), no realista.

Estos pensamientos sobre la obra de arte, a la hora de hablar de teatro-danza, ubicarán nuestra atención en la forma en que se organizan los materiales de la escena, en las relaciones que se establecen, en el orden en que se instalan todos los elementos propios de la construcción escénica: los cuerpos, los objetos, lo sonoro, el color, etc. Es decir, qué pensamientos son los que sostienen esa construcción, esas relaciones. Creo que, en el caso puntual de la escena que construye la modalidad teatro-danza, valdría preguntarnos, primeramente, ¿cómo se establece la relación entre esos dos modos escénicos, el teatro y la danza?

Hablar de teatro-danza nos remite, necesariamente, a los dos términos que se han relacionado, términos que señalan actividades escénicas que en sí mismas, creo, han sacudido sus propios límites desde hace ya bastante tiempo. El teatro y la danza comparten, además, una naturaleza común, la naturaleza de lo escénico, de lo espectacular, a la vez que tanto uno como la otra han producido, a lo largo del tiempo, procedimientos, códigos y materiales que se consideran «propios», característicos y diferenciados.

La danza occidental se constituye en espectáculo,

por primera vez, a fines del siglo XVI, cuando, más precisamente en el año 1581, se presenta en Francia, el *Ballet cómico de la reina* de Balthazar de Beaujoyeux, interpretado por los cortesanos. Marcelle Michel e Isabelle Ginot⁶ se refieren a este acontecimiento como «La primera vez que en Francia se ha realizado la unidad dramática: música, poesía y danza participan conjuntamente y en partes iguales, para el progreso de la acción (...). La danza representa acciones variadas (mitología, bufonadas, exotismo), utilizando pasos y figuras de baile de moda (...) y utiliza también pasos y figuras 'prestados' de las danzas populares».

Este primer ballet desarrolla escénicamente un argumento a través de la acción bailada de determinados personajes interpretados por los cortesanos y por el rey. Se trata, al decir de estos autores, de una nueva forma teatral donde música, poesía y danza hacen avanzar la acción: «El *Ballet cómico de la reina* predica una forma de teatro total en la que el canto, la música, la danza, la declamación y el decorado convergen en la ilustración de un relato». De esta manera, pareciera que la danza, para nacer a la escena occidental, ha necesitado una alianza con el teatro, ya que esta primera manifestación no consiste en una sucesión de pasos de baile que tuvieran el suficiente valor en sí mismos como para no necesitar de mecanismos representacionales que los justifiquen. Muy probablemente esta característica esté estrechamente relacionada con la función política que se le asignó al ballet desde su nacimiento: reconfortar la imagen del rey, su poder y su justicia.

A partir de ese momento, la relación entre el teatro y la danza aparece planteada de muchas maneras diferentes a través del tiempo: en la comedia musical, la danza teatral, en los ballets de argumento, en el teatro físico, etc., ¿por qué esas formas de encuentro escénico no se denominaron «teatro-danza»? ¿dónde radica la diferencia entre unos y otro?

La utilización del término danza-teatro tiene un antecedente en el *Tanztheater* utilizado en Alemania a partir de los años de 1920 para designar la obra del coreógrafo alemán Kurt Joos, quien fuera bailarín de la compañía de Rudolf Laban y, posteriormente,

maestro de Pina Bausch. Kurt Joos viene a ser así una personalidad fundamental en la historia de la danza libre centroeuropea, su obra coreográfica poderosa, lleva a la escena temas sociales y políticos cuyo nivel de resolución le valió en el año 1932 la medalla de oro en el Certamen Internacional de Coreografía que se realizaba en París, por su obra **La mesa verde**, y lo catapultó a la fama.

Michele Febvre⁷ sostiene que «el término reaparece a mediados de los años 70, utilizado por los críticos para calificar las formas nuevas, híbridas que no corresponden más ni a los contornos de la 'modern dance' de Martha Graham y sus contemporáneos, ni a los de la 'danza post moderna' desde Merce Cunningham. Además la danza-teatro resurgió con fuerzas del mismo país que la vio aparecer: Alemania».

Por otro lado, en el año 1969 la creadora argentina Ana Itelman regresa a su país, después de 12 años de residencia en Nueva York. En los años siguientes funda, en Buenos Aires, el *Café Estudio de Teatro Danza de Ana Itelman* donde «desarrolla su tarea de investigación de nuevas formas, especialmente el teatro-danza: esa articulación de elementos dancísticos y teatrales con el fin de lograr una expresión escénica superadora de la parcialidad de ambos lenguajes».⁸

Se han citado aquí tres usos del término en cuestión, para designar momentos, espacios, tiempos y creadores muy diferentes entre sí. Y ¿qué diríamos de las obras que el término teatro-danza viene a designar en el caso de estos tres creadores?. Citando solamente **La mesa verde** de Kurt Joos (1932), **Café Muller** de Pina Bausch (1978) y **El Capote** de Ana Itelman (1985), no resulta fácil señalar los aspectos coincidentes que nos permitan designar las tres obras con un mismo término, nombrarlas de la misma manera, decir, de cada una de ellas, «esto es teatro-danza». ¿Se tratará entonces de «una palabra – valija, de una palabra cúbrelo todo» como se pregunta Michele Febvre?⁹ O tal vez sería pertinente preguntarnos ¿a qué remite el término teatro-danza hoy?, en un mundo que ha producido cambios muy profundos con relación a los tiempos de aquel primer antecedente mencionado, allá por los años de 1920.



³ ALESSI DE NICOLINI, Julia: Universidad Nacional de Tucumán – Facultad de Filosofía y Letras – Carrera de Doctorado en Filosofía - Curso: Cosmovisiones y arte - Setiembre de 2001- Apuntes del curso (material sin editar).

⁴ SCHAEFFER, Jean – Marie: Pensar el arte. Teoría y práctica en el arte de hoy. Ed. B. Marí – J.M. Schaeffer – Impreso por Snoeck – Ducaju and Zoon, Ghent – Bélgica – 1998. (Trad. al español: P. Cutín).

⁵ FERAL, Josette: Acerca de la teatralidad – Ed. Nueva Generación – Buenos Aires – 2003.

⁶ MICHEL, M.- GINOT, I: La Danse au Xxe. Siecle – Ed. Bordes – Francia – 1995. (Trad. P. Cutín).

⁷ FEBVRE, Michele: Danse Contemporaine et Theatralité – Ed. Chiron – París – 1995. (Trad. P. Cutín)

⁸ SZUCHMACHER, Rubén: Archivo Itelman – Ed. EUDEBA – Buenos Aires – 2002.

⁹ Danse Contemporaine et Theatralité de M. Febvre – ob.cit. – p. 29.



Martha Graham

Volviendo a la idea de pensar las obras de arte como «visiones del mundo», o como «metáforas epistemológicas» y refiriéndonos a las producciones escénicas de hoy, más específicamente a esas producciones que colocamos bajo el rótulo de «teatro-danza», convendría preguntarnos: ¿qué nos revelan sobre nuestro tiempo, sobre nuestra forma de ver el mundo, la realidad? ¿Qué nos dicen estas producciones de la escena contemporánea con ese deslizamiento permanente de los límites, con su falta de linealidad en el relato, con sus estructuras abiertas, con la ausencia de «mensajes» definitivos que instalen verdades absolutas en la escena?

Probablemente resultaría muy enriquecedor intentar establecer alguna relación entre estas producciones escénicas y la realidad de un mundo caracterizado, en parte, por la crítica a la razón científica, la puesta en duda de la transparencia del conocimiento, la revisión de los conceptos de la ciencia clásica. Un mundo que ha desterrado los puntos de vista absolutos para promover el pluralismo, las relativizaciones, las ambigüedades. Un mundo donde, al decir de Gianni Vattimo¹⁰ los mass media son determinantes en la disolución de los puntos de vista centrales, de los grandes relatos legitimadores, y en la erosión del propio principio de realidad.

¹⁰ VATTIMO, G.: Posmoderno: ¿una sociedad transparente?

La Necesidad de Nombrar

Dicho esto, se hace necesario asumir la resistencia, la negación y el desprestigio que la denominación teatro-danza arrastra consigo. Negado por los propios creadores, discutido y puesto en cuestión permanentemente por los teóricos, utilizado compulsivamente aplicándolo, por necesidad y según las circunstancias, a diferentes tipos de producción escénica, esta unión de dos términos está siempre bajo sospecha. En la Revista **Picadero**¹¹ la bailarina, coreógrafa y docente argentina Susana Tambutti sostiene que «incluso en algunas oportunidades la discusión artística sobre esta relación (teatro-danza) se transformó en una argucia instrumental para la jerarquización de la danza como arte y hasta para lograr un lugar dentro de las leyes culturales o una posibilidad de aparición en Festivales de Teatro donde la danza se incluyó a partir de ese guión salvador ubicado entre los dos términos; danza-teatro».

Lo interesante, es que, tal vez, en algunas circunstancias, se podría decir también lo contrario, es decir, que es a veces el teatro el que va a cambiar de nombre o de apellido para resolver su inclusión en otros espacios. Dicho esto con la única intención de constatar que tal vez no se trate más que de un deslizamiento de los límites, de la afirmación práctica de una necesidad: la de producir de una manera diferente para la escena, de caerse del marco... y tal vez, aceptar que este deslizamiento afecta tanto al teatro como a la danza, mucho más allá del rótulo que decidamos colocarle a la experiencia.

Pero volvamos al «desprestigio del rótulo». En una serie de entrevistas¹² sobre la producción escénica de Ana Itelman -personalidad fundamental en el desarrollo de la escena argentina contemporánea-, refiriéndose a la denominación «teatro-danza», el

maestro y creador argentino Oscar Aráiz sostiene: «Empleamos mal las palabras porque están de moda y necesitamos etiquetas para comunicarnos, pero a veces esas etiquetas no son exactas».

En la misma serie de entrevistas, Doris Petroni, protagonista de la escena porteña, donde trabaja como intérprete (bailarina y actriz), como coreógrafa y directora, se resiste tanto al encasillamiento que llega a afirmar «yo lo odio, odio ese rótulo» y agrega: «no dice nada» proponiendo «dejar de usar esa denominación».

Michele Febvre dedica un espacio en su libro **Danza contemporánea y teatralidad** para hablar de «La resistencia de los creadores» con relación a la posibilidad de ser encasillados dentro de un rótulo, «etiquetados», y cita a la coreógrafa alemana Pina Bausch¹³ quien afirma: «Yo no creo estar dentro de una categoría; yo no quiero estar dentro de una categoría». Asimismo, el director belga Wim Vandekeybus¹⁴, interrogado sobre su relación con el teatro afirma que él no quiere «hacer historias sino hacer cosas» y poco después agrega, «¡estoy harto de ver teatro en el que se me dice qué debo pensar!».

«¿Teatro o danza? He aquí una pregunta que, a decir verdad, yo no me hago nunca» agrega Pina Bausch. Para terminar de rematar esta sensación de imprecisión, de ambigüedad y de vacío de contenido que envuelve a esta famosa denominación que incluso pareciera que no viene a denominar nada.

El coreógrafo canadiense Paul André Fortier¹⁵ en una mesa redonda sobre danza-teatro publicada bajo el título: *Ese niño incestuoso* sostiene que «La gente necesita nombrar las cosas, darles una marca comercial: danza, teatro, teatro no verbal, danza-teatro. Estos vocablos que intentan identificar las cosas

¹¹ Revista Picadero. N°2 – Ediciones del Instituto Nacional del Teatro – Buenos Aires - 2001.

¹² Serie de entrevistas realizadas por la autora en Buenos Aires, durante el mes de Setiembre de 2004. Fueron entrevistados: Oscar Aráiz, Norma Binghi, Ethel Agostino, Cristina Barnils y Doris Petroni sobre «El teatro-danza de Ana Itelman».

¹³ BENTIVOGLIO, Leonetta: Une conversation avec Pina Bausch – Citado por M. Febvre (1994).

¹⁴ Une heure tres danse. Serie de entrevistas realizadas para la televisión de Radio Canadá por A. Gelinat – Montreal – 1990 – Citado por M. Febvre (1994)

¹⁵ Les cahiers de jeu - N° 32 – Canadá – 1984- Trad. P. Cutín.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

Susana Tambutti

nos influyen pese a nosotros mismos, aún si no se corresponden necesariamente con lo que hacemos. Para mí, lo que actualmente importa es traducir mis ideas. Lo hago por fuera del texto, lo hago en movimientos. Hago teatro no verbal, espectáculo. Y para mí eso quiere decir: despegar de la realidad, reorganizar los elementos de la escena, los cuerpos, y utilizar mis fantasías a fin de poner todo eso en estado de ser mirado y escuchado. (...) No es más teatro, no es más danza, ni mimo, ni danza social, ni esto, ni aquello: lo que yo hago es espectáculo».

Las citas podrían seguir profusamente, siempre instalando la duda, el rechazo e incluso, la inutilidad del gesto de nombrar. En una publicación titulada **El cuerpo del intérprete**, la investigadora argentina Susana Tambutti¹⁶, señala la existencia de «grupos en donde los límites entre las distintas artes escénicas son tan complejos que ya no tienen sentido las discusiones sobre cómo llamamos a ese espectáculo, si danza, teatro o instalación. (...) Es muy difícil establecer los límites. Debemos aprender a movernos dentro de aquello que, a lo mejor, no se puede nombrar, o sea, movernos en el abismo».

Sin dejar de reconocer la importancia de las protestas, las aclaraciones y los planteos teóricos citados, es necesario aclarar que, la insistencia en pensar de manera específica en el rótulo «teatro-danza», en sus significaciones y sus alcances tiene que ver, en este trabajo, no tanto con el aspecto práctico y reduccionista que conlleva todo intento de designación, sobre todo cuando nos referimos a este tipo de fenómenos que intentamos abordar, sino más bien con una necesidad de conocimiento, de comprensión y de acercamiento a «esas entidades intencionales que tienen lugar en un mundo humano compartido» como dice Schaeffer para referirse a las obras de arte.

En este sentido creo importante volver un poco nuestro pensamiento hacia el planteo realizado por el citado filósofo francés¹⁷ quien, asumiendo la relatividad y la contextualidad de los discursos que son nuestro objeto de investigación –se refiere puntualmente a las obras de arte–, admite que no busca, con su trabajo teórico, certeza cognitiva ni

validez absoluta, y reconoce el carácter «aspectual» del conocimiento. Pero, aún así, defiende la importancia de sostener una actividad teórica relativa al arte afirmando que, aún la idea de la irrelevancia de la teoría para el arte es en sí misma la expresión de una teoría del arte. «Sostener una creencia – dice Schaeffer –, es sostener una teoría, ya sea de manera implícita o explícitamente».

El autor vuelve su análisis a nuestra relación con la realidad, en el sentido cognitivo y de lenguaje, para señalar como fundamental el hecho de que pensar en algo significa nombrarlo, es decir distinguirlo, situándolo «en la red de nuestro modelo semántico de la realidad». Refiriéndose, de manera más puntual a las obras de arte, sostiene que las mismas son creadas, esencialmente, para ser vivenciadas como representaciones, como símbolos, o como formas intencionales y compartidas. «Vivenciar una obra de arte no es lo mismo que descubrir un planeta» dice Schaeffer. En este punto, el autor nos recuerda que una obra de arte es vivenciada identificándola como música, poesía, pintura, etc., en un proceso de «multinivelación» de «estas etiquetas pegadas a las obras». Por ejemplo, este soneto es vivenciado como un soneto isabelino y más aún, como un soneto isabelino escrito por Shakespeare y así sucesivamente. Es decir que, cuando nos enfrentamos a una obra de arte, «ésta ya está situada en una red de categorizaciones y clasificaciones. La red es dada con la obra, lo cual significa que para la persona que vivencia la obra, su red clasificatoria es de algún modo constitutiva de su identidad. La clasificación identificatoria no es el objetivo de nuestra experiencia, pero guía nuestro entendimiento de la obra».

Visto de esta manera, pareciera que esa tan vapuleada necesidad de nombrar que persiste en nosotros, adquiere una dimensión diferente. No se trata aquí de asumirla como una necesidad superficial, personal e inútil, sino como un componente más de nuestra relación humana con el mundo. Quizás esta necesidad de nombrar se conecte, en algún punto, con esa «pulsión icónica» de la que habla Gubern¹⁸ para referirse a esa necesidad del hombre de encontrar lo figurativo en

lo aleatorio, necesidad que nos hace nombrar a las nubes, a las constelaciones o reconocer las manchas en las paredes. Estos procesos tienen que ver, según Gubern, con la necesidad humana de una formalización cognitiva, reconociendo asimismo que «toda imagen está condenada a una ambigüedad esencial».

Es desde este posicionamiento que el presente trabajo problematizará sobre tres requerimientos – exigencias que se formulan muy frecuentemente con relación al teatro-danza: que represente, que hable y que se defina. Trataremos de indagar, puntualmente pero sin el ánimo de arribar a certezas absolutas, sobre los procesos de representación y el uso de la voz en el teatro-danza, como así también, reflexionar sobre esa condición de impureza que parece caracterizar a este tipo de manifestaciones y que inquieta tanto a quienes precisan de definiciones cerradas y de límites absolutos.



Wim Vandekeybus

¹⁶ Cuadernos de Picadero – N° 3 – Ediciones del Instituto Nacional del Teatro – Buenos Aires – 2004.

¹⁷ Ob.Cit. p. 2

¹⁸ GUBERN, Román: Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto. Ed. Anagrama – Barcelona – 1996.

Los caminos de la representación

«Una situación teatral es revelar dos cosas a la vez: lo que se formula y la existencia de su falsedad. La idea de lo real y la fractura». R. Bartís: *Cancha con niebla* – p. 177

En su trabajo sobre **Las Paradojas de la Danza-teatro**¹ Michele Febvre plantea lo llamativo y lo contradictorio presente en el hecho de intentar calificar a la danza como «teatral». Es decir de exigirle a la danza una «teatralidad» tradicional, mimética y ajustadamente representacional, cuando «el mismo teatro intenta escapar de los modelos tradicionales».

He aquí un importante punto de análisis. ¿Cómo se manifiestan los mecanismos «representacionales» en la danza y en el teatro de estos tiempos?, ¿cuáles son los límites entre la realidad y sus posibles representaciones?, ¿qué concepto de 'realidad' estamos sosteniendo?

Refiriéndose a la danza de espectáculo occidental, Febvre señala «una tensión fundamental alrededor de la cual se ha articulado toda la historia de la danza»², para referirse a ese ir y venir entre lo que ella llama el «impulso de danza», es decir el gusto por bailar simplemente, el disfrute del puro juego con la propia dinámica corporal, con el movimiento, con los esfuerzos, las variaciones, el cansancio, etc. y el no menos fuerte deseo de «dar sentido, emoción», deseo de expresar y de decir algo a alguien.

La tensión entre estos dos extremos, entre el placer de hacer y la necesidad de decir, entre la fuerte presencia de la materialidad real del cuerpo, del espacio y de la dinámica del movimiento y lo que esto material viene

a sustituir, lo que viene a «representar», va a signar toda la historia de la danza del espectáculo occidental, desde aquella primera manifestación, allá por los finales del siglo XVI, hasta hoy. Inclinando la balanza en un sentido o en otro según los períodos y según los diferentes creadores.

También Ana Itelman se refiere a esa doble condición propia del arte de la danza, en un ciclo de tres conferencias brindadas, probablemente entre los años 1964 y 1966, cuando se desempeñaba como profesora asociada del departamento de Danza en el Bard College, Annandale on Hudson, una universidad norteamericana donde posteriormente fue nombrada Directora del departamento de Danza.³

En la segunda de estas conferencias dice Ana Itelman: «Es por este complicado proceso de control y libertad que la danza, como forma de arte, se mantiene siempre en un equilibrio muy delicado. Más aún, el arte de la danza encuentra dificultades cruciales en esta doble existencia. Por un lado el coreógrafo necesita hacer uso del movimiento en contextos expresivos (...) y por el otro el movimiento debe conservar una existencia libre, desinhibida, espontánea.»

En el año 1947⁴ la coreógrafa argentina se había referido al tema, aunque desde otro punto de vista. En el programa de mano de uno de sus espectáculos dice: «El tema no es esencial en la Danza. Los movimientos



desarrollados en el espacio crearán la estética y el dinamismo imprescindibles en esta manifestación artística. Estos movimientos puros harán reaccionar al espectador, quién recibirá nada más que la belleza de dichas formas dinámicas».

Susana Tambutti⁵ habla sobre «narración versus abstracción» para referirse a una antinomia tradicional de la danza en el siglo XX señalando que, en los últimos años, se aprecia un intento de centrar la narración en el cuerpo como tema.

Los 'vaivenes' de la danza

En este punto, estaríamos en condiciones de señalar al teatro-danza como una formalización escénica que se manifiesta en Occidente alrededor de los años 1970 de la mano de la coreógrafa Pina Bausch, inspirada heredera de la corriente expresionista de la danza alemana. La danza expresionista alemana ha sido, a su vez, una de las vertientes de un nuevo movimiento en la danza de escena occidental iniciado formalmente en los primeros años del siglo XX. Denominado como 'modern dance' en Estados Unidos, 'danza libre' en Europa, 'danza de expresión', etc., lo cierto es que este nuevo movimiento escénico va a transitar un camino de permanentes redefiniciones donde el duelo entre virtuosismo y expresividad, entre 'danza pura' y 'danza teatral' estará siempre presente.

Esta nueva forma de la danza de espectáculo recibe aportes diferentes en su compleja constitución: la vertiente europea aporta, originariamente, el desarrollo de un pensamiento diferente sobre el cuerpo y sobre el movimiento como material expresivo. Pensamiento que intenta ser superador de la idea que reduce el movimiento a una mecánica articular y muscular y del dualismo filosófico que divide al hombre e instala la razón, la facultad del pensamiento por encima del cuerpo que es visto como mera extensión. Este desarrollo teórico fue iniciado en Europa por los «precursores y teóricos del movimiento»: Francois Delsarte (1811–1871), Jaques Dalcroze (1865–1950) y Rudolf Laban (1879–1958). Precursores que influyen, directa o indirectamente, a la generación de los pioneros de la 'modern dance' norteamericana en la primera mitad del siglo XX: Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis y Ted Shawn. La 'modern dance' constituye la otra vertiente que aporta a la formalización de una nueva forma escénica para la danza.

La corriente europea avanza decididamente, en Alemania y entre los años 1920 y 1960, hacia una danza de expresión donde el expresionismo de Mary Wigman y de Harald Kreutzberg convive con el esencialismo de Kurt Joos que considera a la danza como un medio de expresión de todos los sentimientos humanos. Joos utiliza elementos de la técnica clásica en la formación del bailarín y recursos de la mímica para la creación de personajes estereotipados, hasta caricaturescos en algunos casos asumiendo, de alguna manera, un rol político para la coreografía que va a venir a denunciar las realidades económicas y políticas de su tiempo.

Gran parte de la siguiente generación de bailarines y coreógrafos se forman con Joos. A su vez, el movimiento alemán de la danza moderna va a tener influencias en Francia a través de alumnos de Mary Wigman y en Estados Unidos por la presencia de personalidades como Hanya Holm.

La vía norteamericana iniciada por los pioneros antes mencionados, tiene un importantísimo desarrollo entre los años 1930 y 1970, con la generación de grandes maestros: Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón quienes aportan una mirada diferente sobre el cuerpo de la danza. En sus propuestas de formalizaciones técnicas, los grandes maestros pioneros norteamericanos intentan separarse del 'cuerpo ideal' legitimado para la escena por la danza académica y sus leyes. El cuerpo danzante clásico, alineado, absolutamente verticalizado, etéreo, virtuoso y muy distanciado del cuerpo 'cotidiano' del espectador va a ver nacer un cuerpo diferente para la escena de la danza, un cuerpo sometido a otras restricciones.

La 'modern dance' recupera, para el cuerpo de la escena, en un sentido vital, la evidencia de una

NOTAS

¹ FEBVRE, Michele: *Les Paradoxes de la Danse – theatre en La danse au défi* – Ed. Parachute, Montreal, 1987 – Trad. P. Cutín.

² FEBVRE, Michele: *Danse Contemporaine et Theatralité* – ob.cit. p. 7

³ SZUCHMACHER, Rubén: *Archivo Itelman* – ob.cit. p. 39

⁴ *Idem*, p. 24

⁵ *Cuadernos de Picadero* – ob. cit. p. 16



Doris Humphrey

materialidad más terrena. Exhibiendo el propio peso del cuerpo y desocultando el esfuerzo que conlleva la producción del movimiento, en un continuo juego de tensiones diversas para oponerse a la acción de la gravedad vencéndola o abandonándose a ella en una gradación de entregas diferentes. Esta puesta en evidencia de las tensiones que circulan el cuerpo, de la respiración, del aliento, de una energética misteriosa, instala sobre la escena un cuerpo expresivo, contenedor de profundidades oscuras, de deseos escondidos.

Este aporte sobre el cuerpo danzante se instala como un importante elemento constitutivo de una escena danzante que sigue sosteniendo la idea de una danza de contenidos, danza narrativa, teatral, en algunos casos, dramática y oscura.

Hasta aquí se podría decir que, tanto la vía alemana como la 'modern dance' norteamericana, trabajan sobre la idea de la danza como material expresivo, como recurso para decir. Narración, personajes, contenido, mensaje, se consideran pertinentes. Si bien la danza moderna ha aportado una idea diferente para el cuerpo danzante, intentando tomar distancia del 'cuerpo ideal' construido por el ballet durante siglos, también es cierto que en general, ha conservado, para la escena, una estructura esencialmente narrativa, una construcción significativa en un espacio categorizado y marcado, todavía, por la centralidad del punto de vista y de las reglas de la perspectiva que «prevalecen para el ballet desde la época de Luis XIV y la codificación del ballet de la corte. Respondiendo en primer lugar a la necesidad de ubicar al rey en el centro de la acción y del espacio, es la misma ley la que se impone cuando éste se vuelve espectador (en 1670 Luis XIV renuncia a aparecer en los ballets de la corte), para organizar el ballet dando prioridad a su mirada»⁶.

La estructura propuesta para la escena conserva así, datos de una antigua construcción develadora de otras realidades diferentes, a la vez que integra nuevos elementos que portan datos de otras vivencias del mundo y de nuevas construcciones culturales.

Como se ha señalado anteriormente, el ballet en su nacimiento y en su desarrollo sostiene y patentiza una

visión del mundo: «Con toda su formalidad estructural, el ballet debió parecer la apoteosis de la estructura social y el triunfo del orden. Ya que los bailarines eran los mismos cortesanos, podían convertirse –al bailar– en mitos vivientes, y fuera del escenario podían perpetuar esas características mitológicas, modelando sus vidas de acuerdo con los personajes que interpretaban en sus ballets, tales como Apolo o Alejandro el Grande. La vida cortesana se había convertido en artificio perpetuo y la personalidad de sus integrantes en una constante actuación».⁷

Esta significativa mezcla de danza y etiqueta presente en lo constitutivo del ballet es señalada por Miguel Cabrera en el prólogo a una re-edición de **El maestro de Danza**, libro escrito por Pierre Rameau en 1725. En esta ocasión, Cabrera presenta el material diciendo que «el libro surgió como una guía del baile social pero ejerció una considerable influencia en la danza teatral de todo el siglo XVIII».⁸

Conservando esencialmente sus datos estructurales, el ballet evidencia sin embargo, una capacidad indiscutible para asumir pensamientos artísticos diferentes generados por cambios en los procesos sociales y culturales. Esta capacidad de renovación, siempre enmarcada y limitada por un espíritu conservador que posibilita mantener intactos algunos rasgos identitarios, le aporta al ballet un cierto grado de revitalización que lo mantiene vivo aún hoy en la preferencia de una importante franja de público teatral. Estos momentos diferentes en el desarrollo del ballet a lo largo del tiempo se reconocen con diferentes denominaciones: ballet de corte, ballet clásico, ballet de acción, romántico, etc. Hoy, en países con una importante tradición balletística conviven, en el repertorio de las compañías más prestigiosas, las grandes obras representativas de diferentes momentos de la historia del ballet con las creaciones más actuales.

En los comienzos del siglo XX, en el mundo de la danza de escena occidental se manifiesta una excitante connivencia: «Son dos las americanas que van a encarnar la nueva danza: Loie Fuller e Isadora Duncan. Tanto una como la otra totalmente libres de toda for-

mación clásica, vuelven, por así decirlo, más arriba de la historia del ballet y ponen sus cuerpos al servicio de la expresividad (...) La danza de Duncan inquietará sin embargo, y profundamente al coreógrafo Michel Fokine quien, con los Ballets Rusos va a darle nueva sangre al clasicismo exangüe. Se cruzan también en París el músico suizo Jacques Dalcroze, uno de los teóricos precursores de la danza moderna, y el joven Rudolf Laban, cuya obra polimorfa esencialmente vuelta hacia el análisis del movimiento —que constituye todavía hoy el instrumento de investigación más completo que existe— está en los orígenes de la escuela expresionista alemana. La americana Ruth Saint Denis, gran figura de la danza libre americana, hace también algunas apariciones».⁹

Los primeros años del siglo XX, fulgurantes, bulliciosos, efervescentes, vienen a cristalizar la noción de modernidad para el arte, como signo de progreso, de avance, de movimiento. El historiador Eric Hobsbawm estudia este momento histórico denominándolo **La era del imperio**, lo ubica entre los años 1875 y 1914 y dice: «En definitiva parecían haber desaparecido los grandes obstáculos para un progreso de la burguesía continuado y presumiblemente ilimitado. Las posibles dificultades derivadas de las contradicciones internas de ese progreso no parecían causar todavía una ansiedad inmediata».¹⁰

La idea de modernidad que se ha construido alrededor de la centralidad de la razón como atributo que le va a permitir al hombre desarrollar una construcción social que lo re-asegure contra lo instintivo, lo irracional, la violencia y la barbarie. En la creencia de que la luz de la razón le posibilitará al hombre develar todos los misterios de la naturaleza, esta ideología del progreso que enarbola la razón humana como el soporte de un avance tecnológico y científico que viene a asegurarle al hombre un progreso indefinido, ha sido puesta en cuestión ya en el siglo XIX por los ‘maestros de la sospecha’: Nietzsche, Marx y Freud., principalmente.

Sin embargo la ‘Belle Epoque’ baila sobre un volcán. Hobsbawm señala la contradicción de una época de paz «sin precedentes en el mundo occidental,

que al mismo tiempo generó una época de guerras mundiales también sin precedentes».¹¹ Una sensación de optimismo y de progreso va a primar, marcada por el signo del movimiento: automóviles, aviones, imágenes cinematográficas, la comunicación telefónica y radiofónica, etc.

Son otros tiempos, y las nuevas formas de la danza van a proponer, para la escena, otros cuerpos, otros temas, otro sentido del movimiento quizás. Pero algunos estudiosos de la danza consideran que debemos esperar hasta 1950 para que se produzca una verdadera revolución en la danza de escenario occidental. La irrupción del maestro norteamericano Merce Cunningham en la escena de la danza es señalada como «La báscula de la historia», «el verdadero pivot en la historia de la danza moderna», «el planeta Cunningham», todo esto en el intento de abarcar el «formidable cambio que aporta el pensamiento cunninghamiano en el curso de la historia de la danza». Los estudiosos hablan del «proyecto Cunningham» afirmando que no se puede comprender la estética coreográfica actual sin evocar la de Merce Cunningham portadora de «una radicalidad sin precedentes en la historia de la danza en los decisivos años 60».¹²

Nacido en 1919 Merce Cunningham, *el hombre de la mirada azul*, abandona los condimentos ‘expresivos’ de la danza moderna para indagar en la no-modernidad. Cunningham se aleja de la ‘modern dance’, a la que considera signifiante y patética, atada al siglo XIX, para reivindicar una danza libre de intención: «Nunca he creído en todo eso que se dice de la ‘significación’ de la música, o de la ‘significación’ de la danza, en ‘la expresión’, en la ‘emoción’ (...) Siempre he pensado que la danza existía por sí misma y que debía atenerse a hablar propiamente sobre sus dos piernas».¹³

Se ha marcado, en diferentes trabajos teóricos, el desfase existente entre las prácticas de vanguardia de la pintura, la música y la literatura, con las de la danza moderna. Aceptando los cambios propuestos por esta forma de danza en lo relativo al uso escénico del cuerpo y a sus posibilidades, se hace necesario señalar que no se habían producido cambios conceptuales con respecto a las prácticas espectaculares. La



Ruth St. Denis

⁶ MICHEL, M. — GINOT, I.: La Danse au Xxe. Siécle — ob. cit. p. 14.

⁷ CZARNETZKI, BAYRD y otros: El mundo de la cultura, Danza. — Ed. Viscontea — Buenos Aires — 1981.

⁸ RAMEAU, Pierre: El maestro de Danza — Ed. Arte y Literatura — La Habana — 1986.

⁹ MICHEL, M. — GINOT, I.: La Danse au Xxe siécle — ob. cit. p. 28.

¹⁰ HOBBSAWM, Eric: La Era del Imperio, 1875-1914 — Grupo Editorial Planeta — Segunda Edición — Buenos Aires — 2001.

¹¹ Ídem, p. 17

¹² Las citas son de los textos La Danse au Xxe siécle y Danse contemporaine et Theatralité citados anteriormente.

¹³ CUNNINGHAM, Merce: Le Danseur et la danse. Conversaciones con J. Lesschaeve. Citado por M. Febvre en Danse Contemporaine et Theatralité. ob. cit. p. 19



Merce Cunningham

relación de la danza con la música, el uso del espacio, los procedimientos narrativos y significantes no se habían visto alterados.

Cunningham, que fue bailarín solista en la compañía de Martha Graham entre 1939 y 1945 «hace la constatación de esas persistencias de otro tiempo —en las obras ‘modernas’ de danza— y desde sus primeras obras hace bascular la historia del espectáculo en el siglo XX». ¹⁴ Francamente interesado en las producciones plásticas de los artistas europeos emigrados a Estados Unidos por la guerra, Cunningham se empapa de sus propuestas que lo van a influenciar seguramente. El encuentro con el músico John Cage termina de inclinar la balanza y se inicia, entre ambos, una fructífera y prolongada asociación artística.

Cunningham protagoniza una serie de experimentaciones interdisciplinarias suscitadas en el célebre Black Mountain College, en Carolina del Norte que impulsaba el ex miembro de la Bauhaus, Josef Albers. Cage y Cunningham trabajan activamente en este espacio artístico donde conocen al pianista David Tudor y al artista plástico Robert Rauschenberg como a muchos otros artistas que participan de la efervescencia del Black Mountain.

De esta manera Cunningham elabora, para la danza, un pensamiento y una práctica escénica diferentes, planteando una base de autonomía para el arte de la danza que se transforma así en «un arte mayor pero sobre todo, en un arte contemporáneo, despojado de una visión expresionista pesada, con pretensión psicológica o social que esclaviza al cuerpo danzante a figurar una ausencia». ¹⁵

Cunningham pone en escena una idea diferente del cuerpo danzante. El cuerpo en su plena objetividad, liberado de la obligación de significar y concentrado en la ejecución. «La aparición de un nuevo orden del cuerpo, cuerpo transparente en donde no debe surgir lo indomable; cuerpo hiper-controlado, de contenido libidinal enmascarado por el dominio, desembarazado del pathos de la modern dance, rendido a su única legitimidad posible: ser un cuerpo en acción». ¹⁶

La danza, despegada de los procesos de significación, sin la obligación de ilustrar un argumento, de

obedecer a una música, sin la necesidad de pedir prestada una emoción extraña a la naturaleza de su propia materialidad, adquiere una autonomía completamente nueva y la escena dancística hace coexistir, sin procesos ilustrativos, movimiento, música, danza, plástica, ubicando todos estos materiales en una instancia de percepción sensorial para el espectador que va a percibir una complejidad escénica sin solución de continuidad. Sumado a todo esto, Cunningham hace estallar el espacio escénico en múltiples puntos que adquieren un mismo valor, igualados por el planteo coreográfico que hace desaparecer las categorías espaciales, y propone un espacio «democrático», abierto a la percepción del espectador, quien quedará libre para hacer su propia organización de lo que ve.

Lo aleatorio compositivo en Cunningham, que muchas veces se resuelve mediante el recurso del juego del Y Ching ubica al maestro en el punto de una aparente renuncia a tomar decisiones absolutas y denuncia, de alguna manera, la proposición de mantener su subjetividad y su intención a un lado. Cunningham, como creador, parece retirarse del centro de la escena. El creador, ya no viene a decirle al mundo cómo deben hacerse las cosas ni dónde está la verdad. Su trabajo, desarrollado sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, parece ser el registro de una cosmovisión diferente. La unidad de sentido se ha fragmentado, no hay verdades absolutas para enunciar, por eso lo aleatorio en la composición: todo es provisorio.

El planteo de Cunningham aparece como la patentización de una cosmovisión que ya no cree en la «autonomía individualista del hombre moderno. Todo depende de otros, hasta la vida. Un mundo que no tiene explicación y en el que las certezas se hacen añicos». ¹⁷

La herencia de Cunningham atraviesa tiempos y fronteras para instalarse como base de apoyo, como soporte de los desarrollos de la danza postmoderna norteamericana entre los años 1960 y 1970, cuyos protagonistas Lucinda Childs, Trisha Brown, Meredith Monk, David Gordon, Steve Paxton e Ivonne Rainer, entre otros, van a tomar del maestro el uso de lo

aleatorio, el rechazo a lo narrativo, a la 'expresión', abriendo la danza a nuevos espacios no tradicionales que van a ser 'tomados' por los bailarines con sus intervenciones (edificios, terrazas, calles, etc.).

Los años sesenta traen en Estados Unidos un gran movimiento contestatario. Los intelectuales, el movimiento hippy levantan sus voces contra la violencia de la sociedad, contra las guerras y contra el consumismo. Los artistas reaccionan contra el mercado del arte, contra el elitismo, contra la definición de los espacios convencionales. Los pintores salen de los museos y de las galerías, los actores de los teatros. «Es la época de los happenings, los eventos, de los que el gran iniciador fue Cage; en donde el propósito del arte se desplaza del producto —y, para los pintores en particular, del objeto— al acto. Es también la época del desdibujamiento de las fronteras entre los diferentes géneros: tanto pintores, actores, bailarines, músicos se reencontrarán en un mismo status de *performers*, que literalmente significa 'que realizan la acción'.¹⁸

Los nuevos protagonistas de la danza norteamericana que han tomado mucho de Cunningham rechazan, sin embargo, la idea del cuerpo virtuoso que sigue prevaleciendo en la propuesta cumninghamniana, para reemplazarla, con el tiempo, por la noción de un cuerpo de 'peatón' en la escena, es decir, un cuerpo no entrenado que irrumpe en la escena dancística acarreando consigo un trabajo diferente sobre el movimiento. También los cuerpos entrenados de los bailarines van a desatarse de la exclusividad de las marcas técnicas para ocuparse de los movimientos cotidianos elementales. Incorporados a la escena dancística, estos movimientos 'banales' adquieren el status de material coreográfico y son abordados y trabajados, estudiados y manipulados de muchas maneras diferentes.

Influenciados por los trabajos realizados en los talleres de Ann Halprin en California y de Robert Dunn, en Nueva York, más precisamente en el estudio de Cunningham, los nuevos protagonistas han incorporado de esos talleres el trabajo con la improvisación, el estudio del movimiento y el desarrollo de sus capacidades a partir de la conciencia

del cuerpo y no de una escuela técnica determinada, y los procedimientos repetitivos como instrumentos de composición. El trabajo con Dunn (ex estudiante de Cage) instala, además, la observación y el análisis en reemplazo de los juicios de valor desterrando la noción de 'bueno'.

Con todo este bagaje el grupo comienza a trabajar en una iglesia donde da su primer concierto en 1962: La Judson Church. Utilizando el término *performance* para designar el acto más que la representación, el grupo va a desterrar la idea de las especializaciones y de los límites entre géneros artísticos, no se habla ya de bailarín, actor, músico, etc., sino de *performers* para referirse al que 'hace el acto'.

«El Judson agrupa a sus artistas sobre la base de una comunidad de puntos de vista, de una solidaridad y de un gusto por la experimentación, más que sobre una comunidad de pertenencias estéticas».¹⁹

El grupo se denominó: Judson Dance Theater.

¹⁴ MICHEL, M. – GINOT, I.: La Danse au Xxe. Siécle – ob. cit. p. 128

¹⁵ FEBVRE, M.: Danse Contemporaine et Theatralité- ob.cit. p. 22

¹⁶ Idem, pg. 20.

¹⁷ ALESSI DE NICOLINI, Julia: Universidad Nacional de Tucumán – Facultad de Filosofía y Letras – Carrera de Doctorado en Filosofía – Curso: Cosmovisiones y arte – Setiembre de 2001 – Apuntes del curso (mat. sin editar).

¹⁸ MICHEL, M. – GINOT, I.: La Danse au Xxe siécle – ob. cit. p.141

¹⁹ Idem, p. 144

Danza-teatro ¿Teatro-danza?

«Yo busco hablar de la vida, de los seres, de nosotros, de lo que se mueve. Y son cosas de las que ya no se puede hablar respetando una determinada tradición de la danza. La realidad ya no puede ser siempre bailada. No sería ni eficaz ni creíble». P. Bausch ²⁰

¿Cuáles son las relaciones que podríamos encontrar entre ese movimiento iniciado por Cunningham para la danza moderna norteamericana y la producción de Pina Bausch en Alemania?. ¿Por qué 'teatro'?

Pina Bausch, egresada en 1959 de la escuela Folkwang que dirige Kurt Joos en Alemania, realiza, a partir de ese año, una beca de servicio de intercambios universitarios en Estados Unidos como Special Student en la Julliard School of Music en Nueva York. Reside en Estados Unidos hasta 1962, habiendo sido contratada, durante ese tiempo, por el New American Ballet y en el Metropolitan Opera de New York.

A partir de su regreso a Alemania Pina Bausch cubre roles de bailarina solista del Folkwang-Ballet, donde, posteriormente, se desempeñará como coreógrafa y directora.

Desde el año 1973 Bausch es la directora del Tanztheater de Wuppertal. Compañía que adquiere, bajo su guía, una extraordinaria relevancia internacional marcando, con sus producciones, los recorridos de la escena internacional.

Podríamos afirmar, casi sin lugar a dudas, que el trabajo de Pina Bausch es considerado hoy, como el paradigma de la danza-teatro. Trabajo del cual se derivarán las más impensadas manifestaciones escénicas y que ha sido disparador de críticas, de resistencias, de innumerable cantidad de estudios y publicaciones,

adherencias absolutas... copias, citas, inspirados seguidores, etc. Para todos parece haber lugar y muchos parecen saber nombrar con precisión lo que ella hace, a pesar de la resistencia de la coreógrafa a ser encasillada en denominaciones rígidas.

Lo que su trabajo escénico ha bebido de las fuentes originarias de la nueva danza parece ser innegable, como también es innegable el sello absolutamente personal que imprimió a toda su producción y la marca que ha generado en una importante franja de la escena internacional.

En **Las paradojas de la danza-teatro** Michele Febvre sostiene que, con el advenimiento de la danza-teatro en la década de 1970, «la danza reafirma su proyecto de decir y de representar, reintroduce el relato y se inserta nuevamente en la producción de sentido».²¹ Pero se apura a aclarar que ese regreso al relato, al sentido y a la representación asume mucho del recorrido que la danza ha hecho y que venimos planteando sintéticamente hasta aquí. Con la danza-teatro, esta especie de 'vuelta al relato' se patentizará a través de un 'relato coreográfico' donde el sentido se organiza y se disgrega en fragmentos y repeticiones para instalarse, muchas veces, en la propia materialidad del cuerpo y en la historia real de los intérpretes. El trabajo de los intérpretes no buscará, necesariamente y siguiendo a los sistemas

¿Teatro-danza?

tradicionales de representación teatral, construir un personaje en el sentido en que lo entiende, tradicionalmente, el teatro, con su historia y su psicología, sino que, a la manera de Cunningham pero en un sentido francamente diferente, trabajarán sobre la idea de «Mostrar sin demostrar, sin decir, hacer que la cosa exista sin justificar su existencia (...) Hacer y no re-hacer el mundo. Existir como acontecimiento del mundo, no como simulación».²²

Abandonando la idea de instalar un significado único en la escena y generando, en su reemplazo, un 'proceso significativo', la danza-teatro comparte su sentido de teatralidad con ese teatro donde los signos quieren ser autónomos y buscan fundamentar su presencia en la escena en los efectos sensoriales que producen, y no solamente que en la producción de un sentido único para cada signo. «Como toda forma de arte, la danza necesita conducirse de acuerdo con formas limitadas y precisas, formas que han de producir trabajos estructurados en términos precisos, pero la danza se vuelve sin vida si no conserva la esencial característica sensorial, donde las respuestas musculares pueden funcionar como fuentes primarias de goce». Decía Ana Itelman en sus conferencias en el Departamento de Danza del Bard College, entre los años 1964 y 1966²³ y pareciera coincidir en esto con la apreciación realizada por Febvre al referirse al 'teatro experimental' donde sostiene que este teatro propone una relación diferente entre los sistemas significantes en la escena (verbales, visuales, auditivos) y afirma que estos signos «no se utilizan solamente para producir sentido sino también como objeto de goce».

Es posible sostener, en cuanto a la construcción de esta nueva modalidad escénica, que se trata de un proceso compartido entre danza y teatro si se hace

referencia a ese teatro que, desde los aportes de Antonin Artaud en la década de 1930, viene proponiendo una 'teatralidad energética'. Teatralidad que no se apoya, en forma excluyente, en los mecanismos de desplazamiento y sustitución, sino también y sobre todo, en una energética del cuerpo del actor, de la voz concebida también como energética corporal más que como elemento transmisor de un sentido primordial dado por la articulación del lenguaje hablado. Danza y teatro compartirían, en este punto, la aspiración hacia una producción teatral donde los materiales de la escena serán trabajados más por las sensaciones y asociaciones que desencadenan que por los significados que instalan.

Este teatro que, al decir de Michele Febvre, «Intenta escapar al imperialismo del sentido. Un teatro que aparece como una realidad múltiple de especificidad difusa» se va a encontrar con una danza que juega con sus materiales a la vez que apuesta nuevamente al sentido sin dejarse reducir a una pura función signifi- cante y que tampoco se deja tentar absolutamente por aquellos procesos de 'teatralización' que reducirían los materiales específicos de la danza a una función ilustrativa. Un teatro y una danza que no se resuelven en mecanismos escénicos exclusivamente miméticos y diegéticos y que recuperan, para sí, el peso y la centralidad insoslayable del puro acontecimiento teatral, de lo performático en sí, del hecho en sí. «Un teatro que no afirma, sino que pregunta. Un teatro que nos enfrenta a las cosas del mundo sin orientar su significación. Un teatro que crea otros mundos, que arrojan pálidos pero reveladores reflejos sobre éste»²⁴ como sostiene el teatrista argentino Rafael Spregelburd para referirse, en este caso, al nuevo teatro de Buenos Aires.



Pina Bausch

²⁰ BENTIVOGLIO, Leonetta: Une conversation avec Pina Bausch – Ed. Solin - 1980

²¹ FEBVRE, M.: Les Paradoxes de la Danse-Theatre en La danse au defi - ob.cit. p. 73-74

²² FEBVRE, M.: Danse Contemporaine et Theatralité – ob.cit. p. 20

²³ SZUCHMACHER, R.: Archivo Itelman – ob. cit. p.59

²⁴ SPREGELBURD, Rafael: Prólogo para lectura de la obra 'Un momento argentino' en el 'Royal Court Theatre de Londres. Enero de 2002. En Nuevo Teatro Argentino – Ed. Interzona Latinoamericana – Buenos Aires – 2003.

Teatro... ¿qué teatro?

«Se ha perdido una idea del teatro. Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de las vidas de unos pocos fíntoches, transformando al público en voyeur, no será raro que las mayorías se aparten del teatro, y que el público común busque en el cine, en el music-hall o en el circo satisfacciones violentas, de claras intenciones». A. Artaud²⁵

El investigador argentino y teórico del teatro Jorge Dubatti²⁶ en su teoría sobre el convivio teatral sostiene que hay tres momentos fundamentales en la constitución del teatro en teatro: el acontecimiento convivial que tiene que ver con la imprescindible presencia y relación de los cuerpos (intérpretes, técnicos, público), con el intercambio humano directo que se da en el acontecimiento teatral y que no acepta intermediaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos, como sí es posible en el cine o en la televisión por ejemplo. El segundo acontecimiento imprescindible para Dubatti es el acontecimiento de lenguaje o poético que sería esa instancia por la cual el cuerpo de los artistas adquiere una physis poética, una naturaleza diferente donde la materialidad de los cuerpos se desvía de su lenguaje natural para adquirir una naturaleza otra, una condición ontológica diferente, asumiendo el mundo y creando otro distinto, poético. Y por último el acontecimiento de expectación que tiene que ver con la necesaria presencia del espectador y con la demarcación de «la línea que lo separa ópticamente del universo otro de lo poético» dice Dubatti. Esta separación esencial nunca desaparece definitivamente en el teatro. A la vez, ninguno de estos tres acontecimientos garantiza,

en sí mismo, la constitución del teatro en teatro, cada uno debe estar afectado por los otros dos para que un hecho se singularice como acontecimiento teatral.

Atendiendo a esta rápida enunciación de la rica teoría desarrollada por Dubatti, se evidencia que ésta nos permite ubicar inmediatamente, y sin dudas, a la danza como acontecimiento teatral, mejor dicho, como teatro. Los tres acontecimientos constitutivos del teatro en teatro que enuncia Dubatti están presentes en la danza, de lo que podríamos deducir que la danza es, en sí misma y sin la necesidad de otros agregados, un acontecimiento teatral. «Toda danza es teatro» afirma el maestro Aráiz, y agrega: «Dos personas que se juntan, dos personas que se separan, una que vuela y otra que se cae, una que es lenta y otra que es rápida, ya te están contando una historia. La historia la tenés que poner vos, pero están los elementos teatrales. Y entonces ese es el trabajo con la imaginación o con los fantasmas del público, creo que ese es un fenómeno realmente teatral».²⁷ En esta apreciación parecen reafirmarse, para la danza, los tres momentos constitutivos de lo teatral enunciados por Dubatti: la presencia de los cuerpos, la construcción de ese mundo material diferenciado del mundo natural

y la imprescindible presencia del espectador que va a venir, en la afirmación de Aráiz, a completar el proceso aportando su fantasmática personal.

En la ya citada serie de entrevistas realizadas en Setiembre de 2004, Doris Petroni sostiene que el trabajo de Itelman era teatro, «sencillamente teatro». Y lo emparenta con el trabajo del genial director polaco Tadeusz Kantor (1915-1990) en lo relativo a la forma en que ambos manejan y equiparan, en importancia, todos los materiales de la escena. La posibilidad de disponer de la música, el texto, el espacio, la luz en un juego permanente y dinámico a través del cual el director lleva, cada uno de estos materiales, a diferentes planos de importancia alternativamente, está presente en la producción escénica de ambos creadores, sostiene Petroni.

En la misma serie de entrevistas, la bailarina y maestra Norma Binaghi parece coincidir con la afirmación de Doris Petroni sobre el trabajo de Ana Itelman cuando afirma: «En realidad, para Ana (Itelman) todo era importante (...) Por eso yo creo que, como trabajaba Ana el teatro-danza no era simplemente que tenía una connotación de personaje, o una historia que había que contar, sino que ella te presentaba un todo, una idea».

En su texto **Acerca de la teatralidad** la investigadora canadiense Josette Féral²⁸ sostiene que el término «teatralidad» aparece cuando comienzan a diluirse los límites entre los géneros, y el texto, por sí mismo, ya no podía garantizar la teatralidad, esto queda en evidencia cuando las prácticas escénicas comienzan a distanciarse del texto. El teatro intenta encontrar su especificidad y se replantea su relación con la literatura y con la realidad. Este proceso se da a fines del siglo XIX cuando todavía el teatro «continúa siendo tributario de la literatura», dice la autora, y muy vinculado con los movimientos literarios.

En el año 1938 se publica **El teatro y su doble** de Antonin Artaud (1896-1948), un texto fundamental para la teoría teatral donde se proclama la necesidad de un lenguaje físico para la escena teatral. En ese sentido, dice Artaud: «Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra,

debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado».²⁹

Esta declaración de Artaud sobre una imprescindible autonomía para el teatro tiene antecedentes muy ciertos en el movimiento simbolista de fines del siglo XIX. Movimiento que, desde la literatura, proclama la autonomía del arte respecto de la realidad, sosteniendo que el ente poético no responde a la lógica de la realidad, del sentido común. Al proclamar un arte autónomo e inservible, el simbolismo privilegia el acontecimiento poético, es decir el arte como «enunciación metafísica del universo a través de un sistema de símbolos».³⁰

La primera mitad del siglo XX está atravesada por profundos movimientos que van a significar, para el teatro, un replanteo muy fuerte en el sentido de la relación entre teatro y literatura, y entre teatro y realidad.

Evidentemente estos planteos para el teatro se entrelazan y se ven muy influenciados por una concepción del mundo diferente que se patentiza en el siglo XIX cuando los valores de la Modernidad son puestos en crisis. El siglo XIX va a venir a poner en cuestión los basamentos de una construcción cultural que lleva, en Occidente, más de dos siglos. La Modernidad ha basado su idea del mundo en la razón humana como valor central. Esa razón que le permitiría al hombre apropiarse de la naturaleza, conocerla de manera exacta, perfeccionándola a través de la intervención humana. Es la capacidad de conocimiento la que le permite al hombre acceder a la realidad con absoluta claridad y desechar las sombras. Esto llevaría a la humanidad, en un progreso ininterrumpido, hacia un futuro esplendoroso posibilitado, en buena medida, por la razón del hombre y por su consecuente construcción y desarrollo científicos.

Los basamentos de esta construcción cultural y sus valores esenciales son puestos en cuestión por pensadores como Nietzsche, Marx y Freud. La denominada 'crisis de la modernidad' es descrita por Ricardo Forster como: «La crisis de algunas de las ideas que a lo largo de casi doscientos años le dieron forma a la filosofía, a la cultura y a la política de la Modernidad.



Antonin Artaud

²⁵ ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble* – Ediciones Gallimard – Barcelona – Segunda reimpresión – Junio de 1983

²⁶ DUBATTI, Jorge: *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Ed. Atuel – Buenos Aires – 2003.

²⁷ De la serie de entrevistas realizadas por la autora de este trabajo en Buenos Aires, Setiembre de 2004. Ya citadas.

²⁸ FÉRAL, Josette: *Acerca de la teatralidad* – Ed. Nueva Generación – Buenos Aires – 2003

²⁹ ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble* – ob. cit. p. 40

³⁰ DUBATTI, Jorge: *Revisión de dos maestros de la dirección en el siglo XX: Stanislavsky y Kantor* – Seminario dictado en la Universidad Nacional de Tucumán en Mayo de 2004 – Apuntes de clase – Material sin editar.



Vsevolod Meyerhold

La crisis del concepto de razón, la crisis del concepto de subjetividad, del concepto de tiempo, del concepto de narración, del concepto de realidad, del concepto de progreso, la crisis del concepto de verdad, del concepto de valor». ³¹

Son estos pensadores del siglo XIX los que van a echar un manto de dudas sobre esa construcción cultural y sobre sus convicciones. Una 'filosofía del desvelamiento' va a venir a sospechar de ese «sujeto racional, amo y señor de la naturaleza y cuya subjetividad se constituye en el soporte del saber y del hacer humano, (...) sujeto constructor de la ciencia que intenta obtener respuestas exactas de la realidad», sospecha instalada sobre una «modernidad que venera una razón calculadora». ³² En su texto **Conocimiento, Poder y Postmodernidad** la Dra. Susana Maidana señala a Marx, Nietzsche, Freud y Heidegger como los precursores de esta crítica de la razón moderna que se ve acusada de 'poco pura'. Crítica que se extiende y se profundiza hasta nuestros días a través de los 'continuadores' (Horkheimer y Adorno) señalados por Maidana y de los pensadores postmodernos que van a desarrollar este cuestionamiento.

Marx y Nietzsche ponen en duda la especularidad y la transparencia del conocimiento, cuestionando también la omnipotencia de la razón. Mientras que Freud va a «desalojar a la razón de su sitio, hiriéndola de gravedad» al hablar de deseos, de impulsos de muerte, energías libidinales, alojadas en el inconsciente del hombre ³³.

Al respecto dice Arnold Hauser: «La idea de la técnica de desenmascaramiento del pensamiento y de la psicología de revelación formaba parte de la propiedad del siglo (...) Nietzsche, Marx y Freud descubrieron, cada uno a su modo, que la autodeterminación de la mente era una ficción y que nosotros somos esclavos de una fuerza que trabaja en nosotros y con frecuencia contra nosotros. (...) La doctrina del materialismo histórico, lo mismo que después la del psicoanálisis, aunque con una solución más optimista, era expresión de una constitución anímica en la que el Occidente había perdido la exuberante fe en sí mismo». ³⁴

Los primeros años del siglo XX traen consigo la

Primera Guerra Mundial (1914-1918) que viene a arrancar de las consciencias, de manera brutal, un ideal del mundo basado en la razón y en el progreso humano como promesa civilizatoria. La desolación, el vacío y la pérdida de sentido se manifiestan en las denominadas vanguardias estéticas (Expresionismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo) como una crítica demoledora a ese mundo burgués que ha conducido a una guerra que aportó millones de muertos. Los artistas de la vanguardia protestan contra las razones de ese mundo burgués, contra las formas institucionales del arte, contra el arte «bello» que equilibra, con su belleza, la fealdad y la hipocresía de la sociedad. Los vanguardistas detestan el mundo burgués con sus valores y su moral.

A través de sus experiencias artísticas grupales, los artistas de la vanguardia se proponen liberar el instinto por encima de las reglas que le impone una cultura en la que no creen, una cultura que encarcela el deseo. «Van a aparecer vanguardias que van a hacer eje en la liberación del instinto, de nuestro instinto como experiencia sofocada, reprimida —aparece el aporte del psicoanálisis de Freud, que es contemporáneo—. De la propia represión de la cultura que enajena y encarcela el deseo, y como contrapartida a ese enclaustramiento, la reivindicación y la recuperación del inconsciente como lugar de otras voces, otras palabras, otra verdad para expresarse». ³⁵

Las vanguardias critican las representaciones del mundo, de la realidad, de la sociedad consagradas por el mundo burgués, para proponer construir una nueva imagen del mundo, construir otra vez la realidad.

Es en este contexto que los «renovadores del teatro» cuestionan las relaciones entre el teatro y la realidad. Si se ha puesto en cuestión la idea misma de la realidad y, esencialmente, la de la capacidad del hombre para conocer esa realidad y para reproducirla de una manera racional y respondiendo a una cierta lógica de lo cotidiano. Si a través del desarrollo de las ideas y de hechos brutales, como la guerra, se ha instalado en el mundo la noción de que nuestro conocimiento de la realidad está empañado siempre por sombras que provienen de nuestras circunstancias económico

sociales y de un mundo personal que nos habita más allá de la razón. Si Nietzsche y Freud suponen que «lo que los hombres conocen y pretenden conocer sobre las razones de su conducta, es solamente un disfraz y la deformación de los verdaderos motivos de sus sentimientos y acciones».³⁶ ¿Por qué el teatro permanecería inmóvil en su pretensión de reproducir la realidad, y de manera tan fiel que posibilite, incluso, el engaño al espectador?.

El gran maestro ruso Constantin Stanislavski (1863-1938) se empeña en la búsqueda de una verdad esencial en el trabajo del actor que posibilite la superación de la gesticulación ampulosa, la exageración y la falsedad del teatro de su tiempo. En este magnífico intento y a partir de sus logros indiscutidos, Stanislavski va a marcar toda la historia teatral de Occidente. Pero curiosamente conviven, en ese período de la historia del teatro occidental, otros pensamientos, tal vez menos trascendentes en la marca que impusieron en la escena teatral internacional, pero absolutamente receptivos del espíritu de su época y que laten, aún hoy, incluso en experiencias teatrales muy recientes.

E. Gordon Craig, Adolf Appia, Vsevolod Meyerhold, Eugeni Vajtangov, Antonin Artaud, Erwin Piscator, el mismo Stanislavski, son contemporáneos, nacen y mueren entre 1862 y 1966. Lo que equivale a decir que, en 1920, por ejemplo, todos ellos tendrían entre 24 (Artaud) y 57 (Stanislavski) años de edad.

La huella del gran maestro Stanislavski marca a dos de sus alumnos más destacados: Evgeni Vajtangov (1883-1922) y Vsevolod Meyerhold (1874-1942). Ambos formados en el Teatro de Arte de Moscú, desarrollan sin embargo, propuestas teatrales diferenciadas, en algunos aspectos, de las de su maestro.

Meyerhold, a través del principio de un teatro antinaturalista, teatro de la 'convención consciente', defiende la necesidad de que el espectador no olvide nunca que está en el teatro, contrariando a su maestro que busca un efecto de realidad cada vez más convincente para la escena. En su texto **El grotesco como forma escénica** escrito en 1912³⁷, Meyerhold propone rescatar el teatro de feria, el barracón, y el grotesco como género decididamente cómico que «representa

algo monstruoso y extraño», propiciando «basar el arte del actor en la veneración por la máscara, el gesto y el movimiento». Se trata, dice Meyerhold, «de una actitud frente al mundo: todos los materiales que tomo para mi arte no se corresponden con la verdad real sino con la de mi capricho artístico». Habla del grotesco como un proceso teatral que no es analítico, sino sintético, que ignora los detalles y trabaja por inverosimilitud convencional. Dice Meyerhold que el grotesco «embellece lo monstruoso no permitiendo que la belleza se transforme en sentimentalismo, se aproxima de modo insólito a la vida cotidiana. No representa lo habitual sino lo inexplorado de lo cotidiano y pone al espectador ante el enigma de lo incomprensible».

Meyerhold no quiere un teatro que funcione como reproducción de la realidad, por eso habla de 'convención consciente' y se queja del naturalismo reinante en el tiempo teatral que le toca vivir, acusándolo de «transformar al teatro en una ilustración de palabras». «La tarea fundamental del teatro naturalista –dice Meyerhold– es la de captar cuanto hay de racional en un objeto, la de fotografiar», y señala que hay en ese teatro una «tendencia a mostrar todo. Un miedo al misterio», teatro que transforma al actor en «un fotógrafo aficionado que observa los detalles de la vida cotidiana».

Para Meyerhold el teatro naturalista procede como las figuras de cera de los museos porque no deja nada a la fantasía del espectador. Afirma que, en ese tipo de teatro «la interpretación debe ser clara, completa; nunca alusiva, que deja zonas de sombra en el personaje».

El genial director ruso se distancia definitivamente del pensamiento que ubica al teatro como una copia fiel de la realidad y sostiene: «El espectador que va al teatro debe poder completar con la fantasía cuanto permanece inexpresado. El teatro atrae por ese misterio y por la necesidad de descubrirlo».³⁸

Su poderoso planteo personal lleva a Meyerhold a desarrollar una técnica de trabajo para el actor que privilegia la apuesta corporal y rítmica en el entrenamiento, a la vez que revoluciona los criterios de puesta en escena.

³¹ CASULLO, N. - FORSTER, R. – KAUFMAN, A.: Itinerarios de la Modernidad – Oficina de Publicaciones del CBC – Universidad de Buenos Aires - 1997

³² MAIDANA, Susana: Conocimiento, Poder y Postmodernidad, en: Postmodernidad y Latinoamérica – Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras – Universidad nacional de Tucumán

³³ Idem, p. 36 - 37

³⁴ HAUSER, Arnold: Historia social de la literatura y del arte Tomo 3 – 15ª. Edición – Ed. Labor – Barcelona - 1979

³⁵ CAUSSLO, FORSTER, KAUFMAN: Itinerarios de la Modernidad – ob. cit. p. 69

³⁶ HAUSER, Arnold: Historia Social de la Literatura y del Arte – ob. cit. p. 255

³⁷ MEYERHOLD, Vsevolod: Textos Teóricos – Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España – Tercera Edición – Madrid - 1998

³⁸ Todas las citas pertenecen a El teatro naturalista y el teatro de atmósfera, texto escrito por Meyerhold en el año 1906. En Meyerhold: Textos Teóricos- ob. cit. p. 145



Tadeusz Kantor

Evgueni Vajtángov (1883-1922) compañero de Meyerhold y discípulo de Stanislavski, sostiene una posición intermedia entre los dos maestros. Admira profundamente a Meyerhold de quien dice que «es el único, entre todos los directores rusos, que ha sentido la teatralidad».

Vajtángov sostiene que Stanislavski y Meyerhold han luchado en contra de la vulgaridad teatral, buscando la verdad. Pero los diferencia en el sentido que Stanislavski buscaba esa verdad teatral en la vida, trayendo a la escena la verdad naturalista mientras que Meyerhold logra la verdad teatral pero rechaza la verdad de los sentimientos. Para Vajtángov, Meyerhold destierra la vulgaridad teatral, pero lo hace a través de medios teatrales, con medios convencionales. «Meyerhold llegó al verdadero teatro», dice Vajtángov.

Mientras Meyerhold reivindicaba lo grotesco en el teatro como triunfo de la forma sobre el contenido, Vajtángov propone un «realismo fantástico» donde contenidos, medios y forma estarán en armonía. Afirma que Stanislavski trae al teatro la verdad de la vida en momentos en que la auténtica teatralidad había fracasado, mientras que Meyerhold eliminó la sangre del teatro. Stanislavski convierte el teatro

en vida, «Ahora —sostiene Vajtángov— ha llegado el momento de devolver el teatro al teatro» y esto se logra a través de procedimientos teatrales. «La vida en el escenario está dada por métodos teatrales y la forma se crea, siendo nuestra fantasía la que vuelve convincente todo esto».³⁹

La prematura muerte de Vajtángov, a los 39 años y devastado por una grave enfermedad ha privado, sin dudas, a la historia del teatro del desarrollo de esta visión personal del quehacer teatral y de los aportes futuros de quien fuera un extraordinario director de escena según el relato de sus contemporáneos.

El teatro de la convención consciente de Meyerhold y el realismo fantástico de Vajtángov contienen, de una forma muy clara, posicionamientos muy diferenciados de otros anteriores, con respecto a las relaciones del teatro con la realidad, a esa dependencia absoluta, a esa especie de sujeción a la realidad, el sometimiento del teatro, el teatro como copia. Proclamando, de alguna manera, una autonomía del teatro incluso con respecto a los recursos con los que deciden trabajar. Meyerhold pide volver a la máscara, al gesto, al movimiento, como recursos que son 'propia mente' teatrales, no quiere recuperar para el actor, sobre la escena, la

misma emoción y los mismos sentimientos del hombre cotidiano. Vajtángov habla del telón decorado, de la orquesta, de los decorados efectistas, de los actores efectistas como elementos de verdadera teatralidad. Sostiene que una vivencia verdadera y natural en el escenario no es suficiente, porque esta vivencia sólo se transmite a las butacas a través de medios teatrales. Siendo esencial en este punto, dice Vajtángov, la maestría del actor.

De alguna manera esto ya había sido planteado por el maestro Stanislavski, en el sentido de la adquisición de los recursos necesarios para volver visible la vida interior del artista. Stanislavski habla de 'encarnación' para referirse a una expresión escénica exterior que no se crea por sí misma, sino que exige un trabajo preparatorio sistemático. Así, el maestro propone clases de danza, gimnasia, canto, acrobacia, que se dictarían «diariamente puesto que los músculos del cuerpo humano necesitan para su desarrollo una ejercitación sistemática, tenaz y prolongada».⁴⁰

Sucede que los discípulos van a sustentar este pensamiento sobre la preparación del actor y los recursos teatrales, en una concepción esencial que los conduce a un sentido de la teatralidad diferente.

En este sentido, el maestro inglés Edward Gordon Craig (1872-1966) sostiene que el arte debe aspirar a «algo totalmente opuesto a la vida como la vemos». Reconocido como uno de los protagonistas del movimiento simbolista en el teatro, destacado en sus actividades como director y escenógrafo, habiendo sido antes un excelente actor, Gordon Craig se ubica como enemigo de la reproducción fotográfica de la realidad en el escenario y reclama «echar del teatro la idea de la personificación, la idea de la reproducción de la naturaleza, el loco deseo de introducir 'vida' en el trabajo del actor».

Gordon Craig extrema su sentido de distanciamiento entre la escena y la realidad: «Acábenla de una vez con el árbol real sobre la escena, acábenla de una vez con la realidad de la dicción, con la realidad de la acción (...). Acábenla con el actor y los medios con que actúa y florea un degradante realismo escénico (...). No debería existir más una figura viva apta sólo

para confundirnos, haciendo todo uno de lo ‘cotidiano’ y del arte», para proponer la búsqueda del misterio, de las sombras, de imágenes desconocidas, presentes en la muerte más que en la vida. «En la muerte –dice- se puede encontrar inspiración más que en una simple realidad efectiva».

Describe al realismo como una torpe afirmación de la vida muy alejada del arte y arriba a su famoso planteo de trabajar con la idea de una «supermarioneta» en reemplazo del concepto del actor que imponía el realismo. La nueva forma de actuación propuesta por Gordon Craig consiste, esencialmente, en «gestos simbólicos», con el objetivo de que los actores evadan la «servidumbre en que se encuentran». Descree del actor que trabaja como una máquina fotográfica que intenta reproducir la naturaleza, en lugar de aspirar a la creación. Descubre «lo solemne, lo bello remoto y la noble artificialidad de los títeres».

La supermarioneta irá más allá de la vida dice Craig implicando, en este concepto, el regreso de la imagen al teatro por encima de todo lo que se llama vida en el arte.⁴¹

Cito a estos, de entre otros tantos maestros reformadores del teatro de la primera mitad del siglo XX, intentando evidenciar cómo el teatro va producir un fuerte, un fortísimo movimiento interno acorde a los tiempos y a los pensamientos, a una nueva concepción del mundo, a una mirada que viene a poner en jaque el concepto mismo de realidad. Las vanguardias estéticas proclaman, desde el arte, que no hay una realidad única para testimoniar, lo que sí hay es una realidad legal, legitimada que no es la única, hay otras realidades que permanecen inéditas.

Las vanguardias combaten la idea de la necesaria adecuación del arte a la imagen que se tiene de lo real, sosteniendo que esa realidad es solamente una entre tantas otras y que la representación realista en el arte trabaja, inevitablemente, sobre la apariencia, sobre la mentira, sobre lo que la vida tiene de ilusorio. Hay detrás de ese mundo aparente que reconocemos como ‘realidad’, otros mundos, misteriosos, intensos, ocultos. Mundos develadores de verdades más hondas que permanecen encubiertas por una construcción

‘civilizatoria’ que pretende imponer una supuesta ‘realidad’ sostenida desde pensamientos intencionados e interesados. «El mandato del arte es la búsqueda de esas otras realidades invisibles, disgregadas, mutiladas, agrietadas, que no se hacen presente sino a través de una nueva intuición, imaginación, investigación, experimentación, en ese acto complejo y profundamente subjetivo que es la creación».⁴²

Como vimos, el proceso de desarrollo teatral en Occidente no va a permanecer ajeno a estos planteos y comienza, así un cuestionamiento de sus bases a través del trabajo de los maestros reformadores a los que nos hemos referido.

En el mismo período de tiempo e incluso como contemporáneo de estos reformadores, Antonin Artaud (1896-1948) construye su pensamiento sobre el teatro. Pensamiento que, paradójicamente, no se vio fielmente reflejado en la propia actividad teatral del autor, tal vez, en parte, por la permanente fragilidad de su salud. Al respecto, Jean-Louis Barrault escribe: «Artaud estaba enfermo, tomaba productos que le calmaban, o que le excitaban, o que le daban la ilusión de que recuperaba un cierto equilibrio, era un poco como un hombre que sueña y que cree que resuelve un problema durante el sueño, mientras que, al día siguiente, cuando despierta, su problema sigue sin resolver. En su actuación había ciertamente cosas sublimes, pero que podían quedar repentinamente contrastadas con unas disonancias cuyo control no aseguraba».⁴³

También Christopher Innes⁴⁴ se refiere a esta cierta incapacidad en la formalización de un pensamiento, y lo atribuye, en parte, al hecho de que Artaud no había logrado, a pesar de sus intentos, desarrollar un lenguaje visual preciso y esta falta de precisión le restaba potencia y credibilidad al producto teatral en sí, a la vez que le aportaba confusión. Por otro lado, el mismo autor señala las dificultades económicas con las que Artaud debía lidiar permanentemente, que le impedían trabajar todo el tiempo previo que necesitaba para poder materializar sus ideas y propósitos en la escena. Habría que considerar también el hecho que, Artaud trabajaba con actores que se habían formado dentro de las convenciones del teatro naturalista. Dice

³⁹ VAJTANGOV, Evgueni: Teoría y práctica teatral – Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España – Madrid - 1997

⁴⁰ STANISLAVSKI, Constantin: Obras Completas. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación – Ed. Quetzal – Buenos Aires - 1983

⁴¹ JIMÉNEZ, Sergio, CEBALLOS, Edgard: Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica – Grupo Editorial Gaceta – Segunda edición – México - 1988

⁴² CASULLO, FORSTER, KAUFMAN: Itinerarios de la Modernidad – ob. cit. p. 98

⁴³ BARRAULT, Jean-Louis: Confidences recueillies par Marc de Smedt et Christian Gilloux – Citado por Jean Louis Brau en Biografía de Antonin Artaud – Ed. Anagrama – Barcelona 1972.

⁴⁴ INNES, Christopher: El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia – Fondo de Cultura Económica – México - 1995



Peter Brook

Innes, citando a Roger Blin: «Artaud se hallaba tan profundamente compenetrado de sus propias ideas que pocas veces trataba de explicarlas a sus ejecutantes; como resultado, tuvo que emplear personas inexpertas, aun para papeles importantes». De esta manera, el autor señala la falta de ensayos, el amateurismo y la dificultad para trabajar con actores como causales de lo que él llama «un teatro abortado».

Como sea, lo cierto es que el pensamiento teatral de Artaud atraviesa y marca una importante franja de la producción teatral posterior en la tendencia hacia una teatralidad energética, fundamentada en su propia materialidad y liberada de los rigores absolutistas del sentido, de la lógica realista y del lenguaje hablado.

Artaud reclama para el teatro una poesía concreta «esa poesía que alcanza toda su eficacia sólo cuando es concreta, es decir, sólo cuando produce algo objetivamente, por su misma presencia activa en escena»⁴⁵. Asumiendo al teatro como «una gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho», afirma a la vez que la razón de ser del teatro se encuentra en la materialización, en la exteriorización de una especie de drama esencial, de ese drama esencial que vendría a ser para él la raíz de todos los grandes misterios.

En *El teatro de la crueldad* reclama «un teatro que no sea superado por los acontecimientos, que tenga en nosotros un eco profundo, y que domine la inestabilidad de la época. (...) Que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto.»⁴⁶

Para llevar adelante esta idea de teatro Artaud plantea la necesidad de un actor que sea un «atleta del corazón», un actor que, posea un organismo afectivo paralelo al organismo del atleta que le permita localizar físicamente sus pasiones, y dice: «Todos los recursos de la lucha, del boxeo, de los cien metros, del salto en alto, encuentran bases orgánicamente análogas en el movimiento de las pasiones, tienen los mismos puntos físicos de sustentación.»⁴⁷

Con una vida signada por la enfermedad, el dolor y las drogas; por la soledad, la locura y los excesos, es muy probable que el teatro de Artaud pueda calificarse como un «teatro abortado», pero el eco esencial, el aliento que su grito desgarrado y poderoso le ha aportado a la escena contemporánea es innegable. El teórico del teatro Marco de Marinis sostiene que Artaud, junto con Grotowski, es una de las personalidades fundamentales de la historia del teatro. Jorge Dubatti dedica

un importante estudio al *Prefacio* escrito por Artaud para *El teatro y su doble* y sostiene que «Allí expone problemas, juicios y argumentaciones que retomarán Brook, Kantor, Schechner, y abre caminos por los que es necesario avanzar en las investigaciones futuras.»⁴⁸

Este movimiento del teatro hacia su propia materialidad produce un alejamiento de aquella idea que concebía la actividad teatral como esencialmente representacional, hacia la construcción de una teatralidad donde el aspecto de lo presentacional adquiere un mayor nivel de importancia. Al alejarse del propósito, sostenido como esencial, de 'representar' la realidad, el teatro parece intentar alejarse de una teatralidad «de desplazamiento y sustitución» en la búsqueda de una teatralidad de «la muerte del signo, donde significante y significado no se encuentran ni se justifican» apunta Michele Fevre en *Les Paradoxes de la Danse-theatre*, apurándose a citar a Julien Greimas quien descrea de la posibilidad de extremar la apuesta en el sentido de una teatralidad aliviada de lo semiótico que recuperaría para los signos su capacidad de producir sensaciones. Greimas sostiene que se trata de una utopía ya que el hombre vive en un mundo significativo, por lo tanto el sentimiento de comprender es una tendencia natural.

Lo cierto es que asistimos a un movimiento del teatro hacia la revalorización de su propia materialidad, de la capacidad sensual, sensitiva de los signos teatrales por sobre la sostenida preeminencia de lo racional y lo significativo y de la tendencia a someter la propia materialidad de lo teatral, lo real del acontecimiento a una supuesta realidad de la vida cotidiana, de la no ficción.

Hay un teatro donde el juego entre lo que se presenta y lo que representa se inclina, en forma intermitente, en un sentido y en el otro. Un teatro que a veces se rebela contra el mandato de reproducir en escena, y lo más fielmente posible, la supuesta realidad tal como está instituida. Un teatro que juega libremente, que va y viene, que asume, por decisión, cuándo, cuánto y cómo se acerca o se aleja de la realidad. Un teatro que resuelve ese trato con la realidad no sólo a través de mecanismos representacionales. Un teatro que se atreve, que asume

el misterio, lo incomprensible y lo pulsional por encima del mandato de la racionalidad absoluta como único recurso para la construcción escénica.

El teatrista argentino Ricardo Bartís se refiere al teatro representativo «teatro dominante» y lo describe como un teatro de tipo psicológico, que construye el relato en forma causal, con personajes y límites precisos que están dados por el modelo de lo real y precisa 'de lo dado como real'. Hay una historia y los personajes vienen a contarla. El trabajo del actor consiste —dice Bartís— en 'reproducir, representar o traer al espacio' un relato que es independiente de él, que existe antes y en forma independiente a la puesta en juego del actor. Este trabajo —para Bartís— es ideológico y 'quiere confirmar niveles de realidad'. Pero también habla de otro teatro «un teatro del actor, no representativo, que no tiene una legalidad estilística sino que funda su territorio poético en la presunción de que va a crear un instante, un instante privilegiado por el cual va a producir un acontecimiento».⁴⁹

Presentación, representación, teatralidad energética, teatralidad de desplazamiento y sustitución, texto escrito, texto performático... lo cierto es que vivimos en tiempos que habilitan la coexistencia de diferentes expresiones teatrales. Las diferentes propuestas escénicas no se anulan unas a otras, se acumulan, coexisten, algunas se instalan con fuerza, otras se debilitan para volver a resurgir en otros momentos, dando cuenta siempre de un pensamiento, de una concepción del mundo, de un tiempo determinado que es el que las emula y las sostiene.

Este trabajo intenta encontrar puntos de contacto entre los recorridos (supuestamente paralelos) de la escena dancística y la teatral. En este sentido, hay una tradición que avala y sostiene de manera muy convincente una separación nítida y bien definida entre la danza y el teatro. Tradición que ha producido maravillosas y memorables producciones escénicas que se sostienen y dan cuenta, en sus manifestaciones resueltas y en sus procesos, de una forma de entender el mundo.

En diferentes momentos, tal vez definiendo otros circuitos y seguramente en formas menos visibles,

se han desarrollado prácticas y pensamientos en los que los límites aparecen difusos, móviles, dinámicos. Sin definiciones absolutas, teatro y danza remueven ese trato con la realidad que se había instalado de manera absoluta y diferenciada, y remueven también los límites que les marcan, por tradición, sus recursos específicos, sus técnicas y sus materiales propios.

La escena se dinamiza, se vuelve inasible. Ese mundo de prácticas y pensamientos subterráneos, sale a la luz, ya no se «aborda», se hace visible, se torna material y no sabemos cómo nombrarlo, cómo encerrarlo en los límites del lenguaje ¿Cómo se dice eso que vemos?, ¿danza?, ¿teatro?. «Ni teatro, ni danza» diría Ana Itelman irónicamente y en sus últimos días, según cuenta Rubén Szuchmacher aclarando que se trata de una denominación por omisión.⁵⁰ En el mismo texto, el teatrista habla de una necesidad, siempre presente en las obras a las que nombramos como «teatro-danza», se trata de «la necesidad de abrir el campo expresivo, de incluir más de un lenguaje», pero ¿cómo se resuelve esta apertura del campo expresivo, a través de qué procedimientos?

En este sentido, tal vez sería productivo abrirnos hacia el fenómeno escénico al que nos estamos refiriendo, desde un pensamiento organizado a la manera del pensamiento complejo propuesto por el filósofo francés Edgar Morin. Quizás ayudaría pensar el teatro-danza desde modos del conocimiento que no sean simplificadores porque estos, al decir de Morin «mutilan la realidad, producen ceguera». El teatro-danza parece poder pensarse tal como Morin piensa lo complejo: «No puede resumirse en una palabra, retrotraerse a una ley, ni reducirse a una idea simple».⁵¹

⁴⁵ ARTAUD, Antonin: El teatro y su doble — ob. cit. p.42

⁴⁶ Idem, p. 95

⁴⁷ Idem, p. 147

⁴⁸ DUBATTI, Jorge: El teatro jeroglífico- Ed. Atuel — Buenos Aires - 2002

⁴⁹ BARTÍS, Ricardo: Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos — Ed. Atuel — Buenos Aires - 2003

⁵⁰ SAGASETA, E. — ZAYAS DE LIMA, P. (Comp.): El Teatro-Danza — Publicación del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras — Universidad Nacional de Buenos Aires — Argentina - 1994

⁵¹ MORIN, Edgar: Introducción al pensamiento complejo — Editorial Gedisa — Cuarta reimpresión — Barcelona - 2001

Coreografiar el sentido

Los movimientos del teatro con relación a la realidad enunciados en el título anterior ¿estarían en contradicción con aquel desplazamiento que señalamos para la danza, a partir de la década de 1970 y que consiste en la recuperación de la necesidad de decir, de significar y en una irrupción de cuerpos cotidianos (cuerpo de ‘peatón’) y de una gestualidad familiar en la escena de la danza, entre otras características?.

En este sentido me atrevería a sostener que teatro y danza confluyen en manifestaciones escénicas donde, de acuerdo a los tiempos que habitamos, los límites se han vuelto difusos. De pronto la danza habla, el teatro quiere enmudecer, lo real cotidiano invade la escena. Escena que, por otro lado no quiere parecer ‘realidad’, donde el teatro y la danza no ocultan sus artificios sino que, por el contrario, exponen su convención.

Teatro y danza comparten la materialidad de la escena, lo real del suceso, el acontecimiento, lo convivial, y lo espectacular. Son artes vivientes, pero cada uno, a través de los tiempos ha ido constituyendo su especificidad en base a medios, recursos y procedimientos diferenciados, y de acuerdo con pensamientos y concepciones del mundo también diferenciadas y cambiantes en cada momento de su recorrido histórico.

Josette Féral⁵² sostiene que el teatro no puede romper su vínculo con la realidad porque trabaja con materiales que existen en el mundo, el cuerpo del actor por ejemplo, y esto nos lleva a ver el teatro como reproducción de la realidad. Además, el teatro sucede aquí y ahora con acciones reales. Para agregar luego que en la danza y en la ópera, que también son artes vivientes, esto no sucede porque las diferencias «son obvias».

Me pregunto: ¿en la escena de la danza actual, son tan obvias las diferencias?. Si pensamos en el Ballet, en el ambiente escénico que crea, en las historias

que aborda, en los cuerpos que pone en la escena legitimándolos como cuerpos ideales, seguramente esa diferencia y esa distancia entre danza y realidad serían obvias. El Ballet no se juega en la reproducción escénica de la realidad, obviamente, se distancia a sabiendas, para instalar en la escena un mundo maravilloso que sumerge al espectador en el asombro.

Pero la danza actual, con su digresión, con esos mundos escénicos plagados de materiales ‘naturales’ (pasta, agua, claveles, en el caso de Pina Bausch, por ejemplo), habitados por niños que corretean, que se mueven, que ‘están’ simplemente, sin ‘hacer de’, sin representar, sin ocultar su condición y portando sus cuerpecitos liberados aún de ciertas marcas sociales fuertes (pienso en **Algo sobre Bach** de Alan Platel); esa danza donde los signos teatrales (gestuales, visuales y sonoros) se mueven constantemente, negándose a asumir un sentido único, a ‘transmitir un mensaje’, esa escena dancística que se juega a superponer sentidos y sensaciones liberando al espectador a su propia capacidad asociativa. En esa danza que hoy llamamos teatro-danza, las diferencias a las que alude Féral ¿son tan obvias?.

Podríamos pensar no solamente en la distancia entre danza y realidad, sino también entre danza y teatro, entre danza y performance, por ejemplo. La danza de hoy se deja contaminar por el teatro, por el mundo, por la realidad. Va y viene, se acerca y se aleja de la realidad, reivindica un espíritu lúdico, y una cierta complicidad con el espectador, promoviendo la irrupción de trozos de realidad en la escena, muchas veces en un juego icónico, directo, indisimulado o a través de diferentes procedimientos: bailarines que simplemente se paran ante el público a contar historias sospechosamente parecidas a una intimidad real (Pina Bausch), otros que bailan tranquila y maravillosamente ignorando el peligro

real de unos discos metálicos que atraviesan la escena arrojados violentamente por otro intérprete. Discos que casi llegan a rozar, peligrosamente, los cuerpos (**Algo sobre Bach** de Alan Platel), o los ladrillos lanzados por los bailarines, que sobrevuelan los cuerpos, las cabezas, antes de caer, nuevamente en las manos de algún intérprete, en una violenta y velocísima acción grupal que se complica, se acelera y se vuelve cada vez más peligrosa (**Roseland** de W. Vandekeybus). Y qué diríamos de la ya ‘clásica’ escena en la que Dominique Mercy, en un acto desesperado le pregunta al público «¿qué quieren ver?», mientras demuestra todas las destrezas técnicas de las que es capaz y que el público espera, tradicionalmente, de un bailarín? (**Claveles** de Pina Bausch). ¿Cuánto hay de realidad y cuánto de ficción en estas propuestas escénicas?, ¿hasta dónde el teatro, desde dónde la danza?.

Creo que la nueva danza hace tratos con la realidad, que la diferencia no es siempre tan obvia. Pareciera que lo que la nueva danza no hace es someter su escena a la pura representación de la realidad y a un mimetismo directo, simple y pasivo.

Michele Feuvre habla de una teatralidad coreográfica contemporánea que «se arraiga en la materialidad del cuerpo danzante, en su inmediatez, libre de todo modelo para figurar, libre de toda representación, pero comprometida en acciones que provocan afectos de alta intensidad». Un tipo de teatralidad que la misma autora va diferenciar de la danza teatral y del ballet de argumento, por cuanto en esos casos se trata de construcciones escénicas regidas por historias que existen con anterioridad al acontecimiento de la escena en sí. Esta teatralidad que hoy, en la danza, «se juega en un ida y vuelta constante entre la sensación y el sentido», ¿no tendrá algún parentesco con esa

teatralidad energética propuesta por Artaud y con sus diversos desarrollos posteriores?.

En el año 1986, Tadeusz Kantor habla del Abstractismo en el teatro, ubicándolo, en su plena realización en la Bauhaus y en el teatro de Oskar Schlemmer. Kantor afirma que los conceptos como espacio, tensión, movimiento, constituyen elementos del drama y pueden explicarse en categorías filosóficas, humanas y psicológicas. Sostiene que con cada uno de los elementos del abstractismo: la línea (el infinito), el círculo (la repetitividad), el punto (la soledad) «se puede crear un drama tan interesante como las tragedias griegas». Para el genial director polaco la creación abstracta instala «la idea de una obra independiente de la naturaleza, autosuficiente».⁵³

Esa manipulación de espacio, de la tensión, del movimiento y la posibilidad de pensar en la construcción del drama desde esa manipulación; pensar que una simple línea dibujada en la escena puede materializar el infinito, trabajar la repetitividad en un diseño circular y un punto en el espacio como signo de la soledad. ¿No tiene mucho de pensamiento coreográfico?, ¿no son estos los recursos del coreógrafo?. Y las puestas de Tadeusz Kantor ¿no tienen la complejidad magnífica de una sinfonía pero con recursos teatrales?. ¿Dónde están los límites?.

El planteo de estos procedimientos para la construcción escénica muestra claramente que no se trata aquí de 'actuar' un personaje, una situación, o de 'bailar' un argumento. El trabajo del director de escena, en estos casos, se juega directamente con la materialidad en una construcción que conlleva un pensamiento más complejo.

No se trata de desconocer los magníficos productos escénicos que han sido generados desde otras concepciones. Basta recordar la versión cinematográfica de **Bodas de sangre** de Federico García Lorca, creada por Antonio Gades y Carlos Saura. Una obra centrada en la imagen y el movimiento, que se juega a desarrollar la situación en un salón de ensayo y que pone el movimiento al servicio de la trama, conservando siempre, y claramente un estilo de danza. Esta creación, a través de la música, el

movimiento y la imagen cinematográfica, logra una maravillosa obra decididamente narrativa. ¿Y la versión bailada de **Carmen** creada por el coreógrafo cubano Alonso?, ¿quién, que la haya visto ha podido sustraerse a la seducción y al encanto de ese material escénico memorable?. Estos, entre tantos otros ejemplos, han llevado a diferentes géneros, estilos y formas de producción escénica a momentos culminantes de realización.

Solamente se trata aquí de intentar avanzar en la comprensión de un fenómeno de contaminación que se da en la escena occidental a partir de un momento determinado como ya lo hemos señalado anteriormente.

Es muy posible que este estado de contaminación, de borramiento de los límites, de mezcla, de impureza, tenga que ver con estos tiempos presentes donde las certezas se han perdido. Hoy estamos en presencia de una escena teatral que ha quebrado muchas nociones tradicionales: el concepto de representación, el de personaje, el concepto de la 'obra', entre otros. Así como el mundo ha puesto en jaque la noción de realidad, de verdad, el concepto unitario de 'la' historia, la idea de progreso, etc.

También la danza ha sacudido sus tradiciones dejando atrás la imagen del cuerpo de la danza como un cuerpo ideal. La escena se ha visto invadida por lo que Michele Fevre llama 'cuerpos delincuentes', por cuanto no son cuerpos legitimados por la tradición dancística occidental, mientras que Michel y Ginot lo denominan 'cuerpo de peatón', en una alusión obvia a una especie de irrupción del cuerpo de la calle en la escena. Por otro lado, el propio material de la danza, las técnicas del cuerpo que la danza ha producido a través de su historia; técnicas y entrenamientos que le han permitido construir los modelos de cuerpo que avalaba para la escena, se han visto contaminadas por la irrupción de una gestualidad cotidiana. Gestualidad que es objeto de diferentes tratamientos en la escena. Una escena dancística que ya no elude nada.

Por otro lado, el rol del director también parece haberse corrido de lugar. El director no se siente más el dueño de una verdad absoluta (estética o ideológica) y se



Alan Platel

⁵² FÉRAL, J.: Acerca de la teatralidad – ob. cit. p.32

⁵³ KANTOR, Tadeusz: Escuela elemental de teatro - en: El tonto del pueblo – Revista de artes escénicas: Publicación de el Teatro de los Andes – Bolivia - 1995

comporta de otra manera. Febvre sostiene que en las obras de teatro-danza «el director no trabaja como el 'dueño' del sentido, de la producción de sentido. Es el regulador central de la coreografía que pone a funcionar una máquina signifiicante». En aparente coincidencia con lo que afirma el teatrista argentino Daniel Veronese en un texto escrito para los actores de la obra **Open House**: «Creo que se trata de crear una máquina poética. Una máquina de elaborar sentidos, máquinas de crear sentimientos alejados de la lógica. Una máquina del $2 \times 2 = 5$ ». A su vez, Ricardo Bartís sostiene que: «El director es el responsable de la combinatoria de todas las fuerzas o elementos de aquello que se produce en el escenario (...). Formula o plantea un campo de ideas, ya sea en relación a un texto, a una novela, a ideas, y propone tomar caminos laterales, indirectos, multiplicar esas ideas y los rebotes dan otras ideas, pero sobre todo producir materialidad escénica, temperatura, gestos, ritmos, que se van seleccionando».⁵⁴

Federico Irazábal habla de la crisis del personaje en el teatro contemporáneo que comienza a hacerse evidente en el teatro de Samuel Beckett (1906–1989) y de Eugene Ionesco (1909-1994), señalando que esa 'crisis del personaje' es parte de una nueva concepción de lo teatral y que tiene que ver con concepciones filosóficas, psicológicas y sociológicas a cerca del 'sujeto occidental contemporáneo'.⁵⁵

Mientras Veronese (en el texto citado) va a afirmar: «Entonces sólo la persona, no el personaje, enfrentada a ese público. Hago mío el discurso que leí afuera (texto). El público no debe saber que no es mío. Debo engañarlo. Pero para eso debo ser sincero. Cruel paradoja. No debo actuar. No puedo actuar. No recuerdo cómo se hace. (...) Ser verdadero en un escenario sin actuación. O sin encarnar un personaje». Ricardo Bartís sostiene: «El actor produce el salto y el salto en la actuación no es la reproducción ni la representación de un personaje, sino el asumir un territorio de absoluta libertad en donde el yo queda diluido. A tal punto que uno actúa no tanto para ser otro sino para no ser nada, para no ser (...).⁵⁶ Quizás estas afirmaciones se emparenten, en algún punto, con las del coreógrafo francés Jean – Claude Gallotta que sostiene: «Los bailarines no son 'personajes' sino

'individuos', es decir, seres que acojen el presente con fulgor, la vida realmente, todo lo que interfiere».⁵⁷

En **Les Paradoxes de la Danse – theatre** Michele Febvre se refiere al tratamiento del cuerpo danzante en la escena de la danza-teatro para afirmar: «El cuerpo danzante no está ahí en lugar de otra cosa, no reemplaza a nada. Se presenta como una totalidad sensible a percibir, con su flujo pulsional, con su gestión particular de la gravedad y de la energía».

Los mandatos con respecto a la necesidad absoluta de la representación y a la construcción de personajes 'fuertes', definidos, con una historia y una psicología, parecen haber estallado en las producciones escénicas de estos tiempos. Hay una sospechosa coincidencia en las palabras de los creadores y de los teóricos citadas anteriormente. Coincidencia que viene a delatar un deslizamiento que tal vez se apoye en pensamientos comunes que laten detrás de la escena y detrás de las 'realidades' del mundo que habitamos hoy. «El personaje ya no deberá ser coherente ni orgánico, porque el mundo no lo es. El personaje no deberá definirse de manera fuerte porque el mundo no lo hace» sostiene F. Irazábal en el texto ya citado.

En su libro **Del bisonte a la realidad virtual**, Román Gubern habla de la evolución de la producción de imágenes en Occidente y señala la presencia de una preocupación intelectual doble: por un lado, la preocupación por perfeccionar la función mimética de la imagen. La imagen como doble ostensivo, como imitación realista. El autor opone esto a una «tradición hermenéutica cultivada por el simbolismo del arte paleocristiano, por los alquimistas» que propone una imagen que no dice lo que muestra o lo que aparenta y que sostiene una voluntad de ocultación, de conceptualidad. Gubern llama imagen-escena a aquella de la explicitud sensorial y simbólica, mientras que la imagen-laberinto va a hacer referencia a una construcción llena de rodeos y encrucijadas, donde es muy difícil orientarse.⁵⁸

Tal vez la producción escénica de Occidente se juega, hoy, en un ida y vuelta entre estas dos imágenes. Un ida y vuelta entre 'la razón' y 'el misterio', entre sombras y certezas.

⁵⁴ BARTIS, R.: Cancha con niebla – ob. cit. p. 115

⁵⁵ IRAZÁBAL, F.: El personaje, ese eterno desconocido – En Picadero – Publicación del Instituto Nacional del Teatro – Buenos Aires - 2003

⁵⁶ BARTÍS, R.: Cancha con niebla. ob. cit. p. 117

⁵⁷ Citado por M. Febvre en: Danse Contemporaine et Theatralite – ob. cit. p. 40

⁵⁸ GUBERN, T.: Del bisonte a la realidad virtual. ob.cit. p. 9

MÁS ALLÁ DE LA PALABRA

Este lenguaje no puede definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado. Y el teatro puede utilizar aún de este lenguaje sus posibilidades de expansión (más allá de las palabras), de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad. A. Artaud: El teatro y su doble – p. 101

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI



Ricardo Bartís

En el título anterior hemos trabajado sobre temas relativos a la representación y a la relación de la escena teatral con la realidad. Aquí avanzaremos sobre la relación entre escena y literatura. Relación que, como se ha señalado anteriormente, empieza a verse cuestionada en los primeros años del siglo XX cuando el teatro se pregunta sobre su especificidad, sobre qué lo diferencia de las otras artes de la escena y sobre qué lugar ocupa el texto escrito en la producción teatral. Es decir que el teatro va a repensar su relación con la literatura.

En este sentido, cabría preguntarnos también sobre el lugar que ocupa la voz en la escena. La palabra como portadora de sentido en la escena; sobre todo porque en determinados espacios de producción escénica se espera y hasta un cierto punto se exige, que la escena del teatro-danza 'hable', como una condición indispensable para ser considerada eso, teatro-danza. ¿Qué lugar vienen a ocupar, en el teatro-danza, el texto escrito y la palabra hablada?, en definitiva, ¿qué tratos

hace la escena con la palabra, ya sea que se presente como escritura o como emisión sonora?

En **El teatro y su doble** Artaud da cuenta de un pensamiento radical sobre el tema. Sostiene la idea de diferenciar el lenguaje teatral (el de la escena), del lenguaje literario (el reino de la palabra). Artaud define, grita, clama, aúlla -podríamos decir-, insistiendo en diferenciar esos dos lenguajes y aún más, en diferenciar la voz de la palabra. La voz viene a ser aquí, como lo plantea Michel Bernard, "un cruce entre cuerpo y lenguaje" y no necesariamente la articulación de la palabra hablada, la voz como emisión de sonidos. La voz como la misma energía corporal que se hace audible, como misterio, como pulsión y no solamente como certeza articulada en palabras.

El uso de la voz como sistema sonoro y expresivo parece venir a instalarse, en la escena de teatro-danza, como un nuevo status para el cuerpo abandonando la idea tradicional de un cuerpo danzante mudo e inaudible. En las manifestaciones escénicas de la danza



Ana Itelman

tradicional, ese cuerpo etéreo, irreal, maravilloso, no debía hacerse escuchar de ninguna manera: un cuerpo condenado al silencio de la palabra y también a silenciar cualquier otra manifestación sonora posible, aun aquellas que no se articulan en palabras. Hay un sonido propio del cuerpo en movimiento que tiene que ver con el cansancio, con la respiración, con el peso. El sonido de las caídas, la acción de la gravedad, y aún en un plano más remoto, los latidos del corazón, el movimiento de las vísceras, la circulación de la sangre... Todo sonido posible para el cuerpo debía estar disimulado hasta lo imperceptible en la escena de la danza tradicional.

El teatro-danza recupera, para el cuerpo, la posibilidad de hacerse oír. La voz hace su aparición en la escena dancística, no solamente como posibilidad de producción de lenguaje articulado en palabras, sino también como manifestación pulsional y sensual. Los sonidos propios del movimiento, los que produce el placer de bailar y el esfuerzo de bailar, se hacen presentes en la escena como expresión sonoro-vocal, como el equivalente rítmico de los impulsos del cuerpo (onomatopeyas, monosílabos, etc.).

Los sonidos de un interior corporal misterioso también son amplificados por algunos coreógrafos a través de recursos tecnológicos para volver audible una interioridad profunda y extraña, inquietante, concretamente visceral. Micrófonos en el escenario, sensores que se ubican en el cuerpo del bailarín para ampliar los sonidos del corazón, por ejemplo, entre tantos otros recursos posibles, vuelven audible un cuerpo que había estado condenado al silencio.

Y ¿qué diríamos del teatro?, ¿es el cuerpo del intérprete el que se hace escuchar, tradicionalmente, a través de la enunciación de palabras y de textos?, ¿o se trata del autor, de las construcciones sociales, de los pensamientos instalados que se hacen oír a través de la voz del intérprete articulada en palabra?, ¿cuánto habla el propio cuerpo del actor a través del texto en la escena teatral?

Meyerhold sostenía: "El teatro naturalista ha creado actores extraordinariamente hábiles en transformarse de un personaje a otro, al que sin embargo encarnan

sin servirse de medios plásticos, recurriendo por el contrario al maquillaje y a la capacidad de adaptar la lengua a los diferentes acentos y dialectos y la voz a la imitación de los sonidos. Para los actores se plantea el problema de 'perder la compostura', en lugar de desarrollar el sentido estético, a cuya naturaleza repugna la reproducción de los fenómenos de apariencia grosera o desagradable. En el actor se desarrolla la capacidad propia de un fotógrafo aficionado: la observación de los detalles de la vida cotidiana".¹

En este sentido, y dentro de las diversas manifestaciones del teatro argentino actual, Ricardo Bartís sostiene un posicionamiento muy claro y absolutamente contundente al respecto. El destacado teatrario reafirma constantemente el protagonismo del actor y el rol fundante del cuerpo en la escena sin descartar, obviamente, el desarrollo de las posibilidades del texto. Habla de un tipo de actuación "proletarizada" para definir ese lugar al que se encuentra relegado el actor en ciertas producciones teatrales donde se lo limita a ser el eterno repetidor de discursos sostenidos por otros, discursos que son anteriores a él. Y reclama, para el actor, una actitud más activa que lo convierta en verdadero protagonista del acontecimiento, con voz propia en el asunto. Bartís formula la necesidad de "poetizar los roles", dinamizando los lugares y modificando los vínculos. En el teatro que él defiende "No hay un rol —afirma Bartís— hay una fuerza, una energía y además una búsqueda del lenguaje del actor que permite que ese actor exprese con la máxima potencia su poética, dentro de una estructura dada. Tiene tanto peso el desarrollo de la poética de ese actor como la idea temática que debe desarrollar, en este caso, el texto".²

Es decir, que hay en el planteo de Bartís, un teatro que viene de la actuación y que "tiene que ver más con el instante, con que no hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor, que funda un instante privilegiado y único. En realidad se va al teatro, no tanto a que le cuenten una historia, sino a ver actuar".³

Pareciera que también el teatro de estos tiempos reclama, para el cuerpo en escena, otro lugar, un espacio para manifestaciones más personales y un desarrollo

más singular. En algún lugar, el teatro actual reclama un espacio para el actor como potencia en sí mismo y no solamente como vehículo traductor y 'evidenciador' de otras realidades y de otros pensamientos que lo anteceden. En una serie de *Encuentros con Ricardo Bartís* organizados por la Universidad Nacional de Tucumán en el año 2002, el teatrista manifestaba la exigencia, para el actor, de desarrollar capacidades, habilidades personales, en el sentido de promover una singularidad y pedía que esa singularidad del actor "tiña la escena". "La obra es una excusa, pero lo que produce el hecho es la persona, no el personaje", sostenía, aclarando que: "Aprender a 'hacer personajes' lleva a un teatro meramente representativo o reproductivo y la singularidad, lo poético de la persona se deja de lado".⁴

Según el teatrista argentino contemporáneo Eduardo Pavlovsky, en el teatro de Bartís: "El texto es acribillado encontrando nuevos sentidos en los ensayos. Los cuerpos de los actores son pura potencia de actuar, estén sentados o en movimiento. Los cuerpos son el paradigma de los nuevos desciframientos. La materia prima de su campo de experimentación".⁵

Esta situación que parece reclamar, aún dentro del teatro, un protagonismo fundante para el actor, procura también una voz diferente para el cuerpo vivo del actor. Tadeusz Kantor se refiere a su teatro y dice: "Ahí no hay texto, es decir, no hay literatura, ahí hay situaciones, no se puede imitar, representar, o asumir el rol de personajes y situaciones, sino que el actor tiene que ser él mismo. No hay vehículo, no hay transición. Ahí no hay sino personajes reales que expresan una situación falsificada".⁶

Estos reclamos por un protagonismo de la persona del actor, por una presencia de su singularidad en la escena y más aún, por una escena que tome fundamento en esa corporalidad, ¿lograrán, para el cuerpo del actor, la posibilidad de 'hablar' desde sí, de 'hacerse oír'?

Artaud proponía recuperar las posibilidades de expansión del lenguaje sonoro más allá de la palabra, apropiarse de una acción vibratoria que el sonido produce sobre la sensibilidad. Esto incluiría el trabajo con el ritmo, con los sonidos, palabras, balbuceos, onomatopeyas, gritos. Se trataría, para Artaud, de

la recuperación, para el sonido en el teatro, de una capacidad de acción real sobre nuestra sensibilidad, quebrando el límite impuesto por las palabras y por el significado a la sonoridad del cuerpo escénico.

Pareciera que el uso de la palabra en la escena, tan tradicional y característico en las manifestaciones teatrales no garantiza la presencia de la voz del cuerpo. El cuerpo del teatro, en algún sentido, padecería, al igual que en la escena dancística, de cierta condena al silencio.

El desarrollo de otras posibilidades para la voz en la escena, más allá de la palabra, vendría a reafirmar una especie de doble no sometimiento señalado por Michele Febvre para la escena del teatro-danza: "la voz no se somete a la palabra así como el cuerpo no se somete al sentido".

Aún cuando asumen lo lingüístico como una posibilidad para la voz y lo desarrollan, los coreógrafos intentan soltarse de ese dominio absoluto de la palabra sobre la escena, a partir de diferentes recursos. El susurro, el secreto, las lenguas inventadas instalan la voz desde un juego que promueve la utilización de la palabra, pero desbaratando lo semántico y trabajando sobre los acentos, ritmos, intensidades sonoras presentes en las palabras. Una actitud lúdica hacia la propia materialidad de la palabra desplaza la intención de ser comprendidos a través del lenguaje articulado, para instalar el puro juego con las palabras, sus texturas y sus ritmos, en la escena.

Pareciera que la escena del teatro-danza, en este punto, nos llama al regreso a una corporalidad total, una corporalidad del ritual, sonora, y a un aspecto tal vez más oscuro de esa corporalidad, atávico.

"La palabra, ella no la usaba como la usa un dramaturgo, un teatrero, ella la usaba como un brazo más, como una pierna más. El sonido no era solamente lo que quería decir la palabra, el sonido era un objeto más en el espacio, una parte del cuerpo del intérprete" decía Ethel Agostino hablando del teatro-danza de Ana Itelman.

La coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaeder pone en escena a una intérprete japonesa haciendo un monólogo en su idioma de origen, donde la apuesta

NOTAS

¹ MEYERHOLD, V.: *Textos teóricos* – ob. cit. ps. 146 - 147

² BARTÍS, R.: *Cancha con niebla* – ob. cit. p. 120

³ Idem, p. 119

⁴ UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN: *Encuentros con Ricardo Bartís* – Tucumán – 2002 – Apuntes de clases. Material sin editar.

⁵ BARTÍS, R.: *Cancha con niebla* – ob. cit. pg. 123.

⁶ KANTOR, T.: *El teatro de la muerte* – Ediciones de la flor – Buenos Aires - 1984

semántica está obviamente superada por la imposibilidad de comprensión del idioma por parte del público occidental, y por un juego escénico en el que “le interesa la fuerza, no el sentido. Le interesa el juego de las emociones, la transformación del intérprete, la alternancia de las intensidades dramáticas y las intensidades danzantes”.⁷

Estos juegos de los creadores sobre la escena parecen un intento de poner en un estado de sospecha y de debilidad al lenguaje hablado, a veces por lo inaudible (cuchiceos, murmullos, etc.), otras veces promoviendo la imposibilidad de comprensión por parte del público, o desatendiendo la condición de portadoras de sentido propia de las palabras, para detenerse en otros aspectos de su materialidad, acentuando los localismos idiomáticos hasta volverlos incomprensibles o inventando idiomas inexistentes. Como si quisieran decirnos que, en la escena, no es el lenguaje hablado el portador esencial del saber, del sentido.

Michele Febvre sostiene que en las manifestaciones escénicas de la danza-teatro “el desarrollo del lenguaje no toma jamás el lugar de la acción coreográfica”. En otro sentido, Oscar Aráiz señala que, en la obra de Ana Itelman, “La situación teatral no se imponía al movimiento, no dejaba afuera al movimiento, no por ser teatro era menos movimiento”. Creo importante señalar que no entiendo esto como una lucha entre la palabra y la sola materialidad del sonido, o entre el teatro y la danza en el caso del comentario sobre la obra de Itelman. Por el contrario, se me ocurre ubicar estos procedimientos en una instancia de ampliación de las posibilidades, en una escena donde los recursos se multiplican, se diversifican, sin instalar sometimientos, en un juego escénico dinámico y abarcador. Como lo señalaba Doris Petroni con relación a la obra de Ana Itelman, o a la de Kantor. Con referencia al trabajo de estos creadores dice Petroni: “teatro es teatro, si pasa por el movimiento, si pasa por la imagen, si pasa por lo musical, si pasa por la palabra... lo que Ana (Itelman) hacía era llevar esos elementos diversos a primer plano, a segundo, a tercero, o a más de una, dos, tres o cuatro lecturas. De eso se trata”.

Sin descartar la palabra como posibilidad productora de sentido—son célebres los monólogos de los intérpretes de Pina Bausch quienes, parados ante el público, le relatan sucesos de sus vidas—, los coreógrafos no van a eludir tampoco otras posibilidades de emisión sonora; así como los directores teatrales, sin descartar el texto escrito como material fundamental en la escena, no se someten, sin embargo, pasiva y absolutamente al mandato de ese texto. Tadeusz Kantor relata un comportamiento teatral que desarrolló alrededor del año 1943: “Paralelamente a la acción del texto, debe existir una ‘acción escénica’. La acción del texto es algo listo y cumplido. En contacto con el escenario, comienza a tomar direcciones imprevistas. Es por eso que nunca sé nada preciso sobre el epílogo. En un momento los actores saldrán al escenario. Del drama literario sólo quedará una reminiscencia...”⁸

⁷ FEBVRE, M.: *Danse Contemporaine et Theatralité* – ob. cit. p. 102

⁸ KANTOR, T.: *El teatro de la muerte* – ob. cit. p. 231

Literatura teatral - ¿escritura escénica?

“Los temas que abarca el Butoh son infinitos; los modos de encararlos también ofrecen una variedad caleidoscópica. Las memorias de la infancia, la fertilidad de la tierra; figuras de salvajes primitivos, de dioses o de monjes budistas; cadáveres en movimiento, antiguas estrellas de cine o bailarines flamencos, constituyen algunas de las expresiones que el Butoh puede llegar a concretar, siempre manejando con extremo rigor la estética de lo inesperado”. Gustavo Collini

Sartor: kazuo Ohno. El último emperador de la danza. P. 35

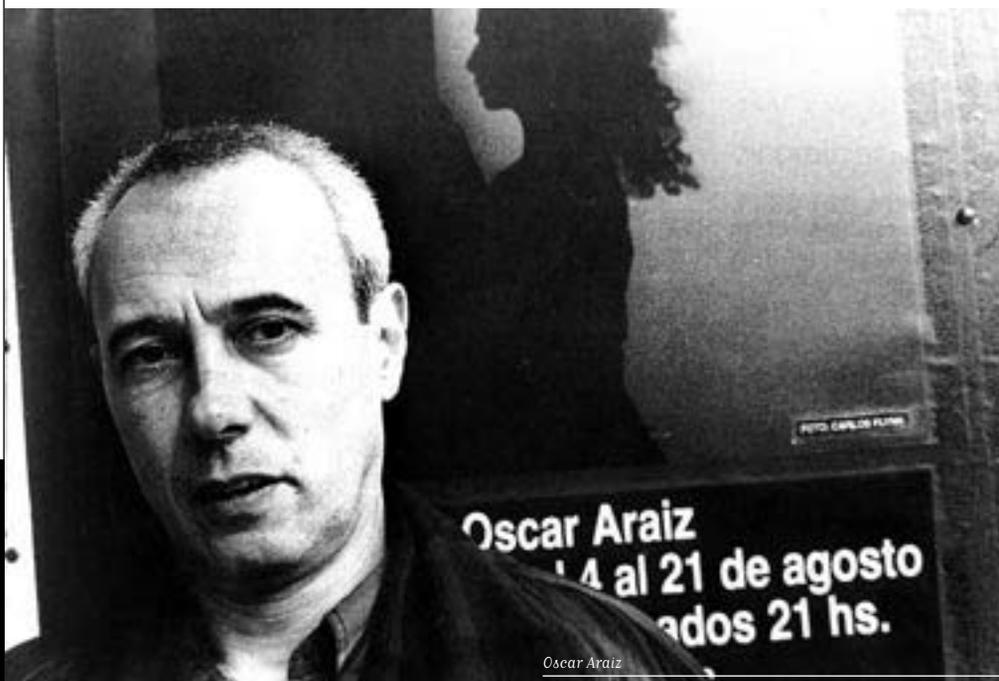
Teatro y danza se han ocupado tradicionalmente, y durante mucho tiempo, de llevar los textos escritos a la escena, de representarlos. Artaud denuncia, incansablemente, esta preeminencia del diálogo en el teatro occidental como una de las causas de su decadencia: “¿Cómo es posible por otra parte que para el teatro occidental (...), no haya otro teatro que el del diálogo? (...).El diálogo –cosa escrita y hablada- no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, como puede verse en todos los manuales de historia literaria, donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado. (...). Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto”. El libro **El teatro y su doble** está profusamente poblado por estas afirmaciones y razonamientos.

Después de él, Tadeusz Kantor -recordando a Ver-laine- aconseja a los directores jóvenes: “Agarren la literatura y tuérzanle el cuello”. Para agregar: “El teatro

no puede ser servil de la literatura”. (...) Yo no he escrito las piezas, (...) yo he hecho el guión, la partitura. Pero eso no es la pieza. No se puede escribir la pieza. Ni antes ni después”.⁹

Aún Vsevolod Meyerhold, quien sostenía la preeminencia de la literatura en la construcción del acontecimiento teatral, defendía sin embargo, para ‘el diseño de los movimientos’ una independencia con respecto al texto hablado en la escena. Sostenía que el diseño de los movimientos en el teatro debía hacer lo que la música en las óperas de Wagner: decir lo que las palabras no dicen: “Wagner confía a la orquesta la tarea de revelar los sentimientos y lo que está escondido debajo de las palabras. Yo confío esta tarea a los movimientos plásticos. (...) Gestos, posiciones, miradas, silencios, determinan la verdad de las relaciones entre los hombres. Las palabras no lo dicen todo. Esto significa que en el escenario es necesario un diseño de los movimientos que permita

⁹ KANTOR, Tadeusz: El teatro de la muerte – Buenos Aires - 1984



al espectador convertirse en espectador perspicaz".¹⁰

La relación entre escena y literatura instala también, y en un punto, la problemática de la relación entre cuerpo y voz y define, en la forma en que se estructura, una relación de categorías dentro de la escena. Sostiene un pensamiento sobre la primacía de los materiales en la construcción del relato escénico. La pregunta sería: El texto, ¿funciona como regulador de un orden o como uno más de los materiales de la escena?

Josette Féral menciona dos movimientos que van a producir cambios fundamentales para el teatro en el siglo XX. Se trata del "movimiento del lenguaje hacia el cuerpo", por un lado y el "movimiento hacia la materialidad de los signos teatrales" por el otro. Para señalar luego que: "La linealidad del teatro ha ido cambiando hacia otros principios de estructura,

multiplicidad, fragmentación, 'deconstrucción'. Tan pronto como se deja el texto de lado el hecho escénico no está tan guiado por el lenguaje, por las palabras, sino que el espectador es atrapado por las sensaciones, por la imagen visual, lo que implica una no linealidad de la percepción. La representación se convierte en un proceso de 'construcción, de sentido'..."¹¹

En este punto, señalado por Féral, parece encontrarse un núcleo de coincidencia esencial que vincula la escena del teatro y la de la danza-teatro hoy. Ese desplazamiento del texto literario del centro de la escena, como así también el cambio en los principios de estructura se encuentra presente en muchas de las producciones de teatro-danza. Aún cuando los coreógrafos eligen un texto para producir desde ahí su obra, el tratamiento no se define como directamente

ilustrativo ni sigue estrictamente una linealidad narrativa. Precisamente ésta es una de las características que diferencia las producciones de teatro-danza de las de 'danza teatral' y de los 'ballets de argumento', según señala Michele Febvre en su libro **Danza Contemporánea y teatralidad**.

En aquellas obras de teatro-danza disparadas desde un texto escrito con anterioridad, ese texto funciona, generalmente, como un elemento 'provocador' si se quiere, y no como un mandato absoluto que rige la construcción de la escena. La literatura aparece, para los creadores de teatro-danza, como una fuente de inspiración más, entre tantas otras: pinturas, biografías, textos teatrales, música, situaciones, historias cotidianas, la sola materialidad de la danza, etc. Pero todos estos disparadores serán tratados por los coreógrafos como impulso y como punto de partida para la creación escénica. Desarrollando procesos personales que los llevarán a rescatar -de los materiales inspiradores- reflexiones, historias, fragmentos, caracteres, tonos, relaciones, imágenes, estructuras, en fin, un cúmulo de referencias ajenas a la danza y que van a desplegarse como materialidad escénica según la cuadratura artística del coreógrafo en cuestión. No hay reglas permanentes, no hay por qué atenerse a mandatos absolutos. Los creadores materializan su fantasmática personal poblando un mundo de lo escénico donde la multiplicidad, la diversidad y la convivencia entre lo diferente parecen ser las únicas reglas.

En un primer intento por introducirme en el estudio de la obra de la coreógrafa argentina Ana Itelman, entrevisté a algunos de quienes fueron sus colaboradores en Buenos Aires, en el mes de Setiembre de 2004. En todas las desgrabaciones de las entrevistas realizadas aparece una constante: la libertad desplegada por Ana Itelman en la manipulación de los materiales de la escena, su sólida formación y su maestría en el tratamiento de lo escénico que le permitía crear desde una importante diversidad de disparadores y trabajar con esos disparadores de maneras muy diferenciadas según los criterios, las estéticas, las búsquedas. Norma Binaghi comenta cómo, en **El Capote** (1985), basada en un cuento de Nicolás Gogol, Itelman trabaja de una

manera muy diferente a como lo hizo en **Las casas de Colomba** (1977) inspirada en **Un tranvía llamado deseo** de Tennessee Williams. “En **Las casas de Colomba**, por ejemplo, ella trabajaba con lo real y con lo irreal, o con el presente y con el pasado, pero había dos planos en el escenario, entonces ella ahí alternaba o superponía las escenas”, dice Binaghi. Mientras que Oscar Aráiz explica que Ana Itelman, cuando partía de lo literario “trabajaba mucho analizando el libro. Obligaba y pedía (era muy rigurosa) trabajar sobre los textos (...). Ella separaba y juntaba los elementos en otras categorías semánticas. Y Ana tiene una cosa que es muy cinematográfica (...), y ahí yo me identifico con ella, porque los dos aplicamos técnicas, o digamos herramientas cinematográficas. Con la utilización de las velocidades, con la manipulación de la tensión del espectador (...). En sus notas de trabajo ella habla de ‘planos largos’, ‘planos cortos’, ‘zoom’, etc.”. ¿Cuáles son los límites?

Es la misma Ana Itelman quien analiza los procedimientos empleados por ella para la producción escénica de **Casa de puertas** (1968), su versión de **La casa de Bernarda Alba** de Federico García Lorca y dice: “No he seguido el argumento paso a paso. En una obra de danza el tiempo juega de manera distinta que en una obra de teatro (...). Establecí un tema central: el tema central es Bernarda acarreado muerte a su casa. Determiné temas secundarios: los temas secundarios tratados son el orgullo, el aislamiento, la restricción, la pasión y la rebelión”.¹² Mientras que, según el relato de su protagonista Norma Binaghi “**Capote** era lineal, de alguna manera, como era la historia de ese personaje... lo que pasa es que ella tomó momentos de la historia, tomaba decisiones, no se ataba literalmente”. En definitiva, según afirma el maestro Oscar Aráiz en un número que la revista **Funámbulos** dedica a Ana Itelman, “Ana descortezaba, levantaba las capas de las formas, exponía los contenidos, las palabras, los sonidos, las intensidades, los espacios. Separaba alquímicamente los elementos, los combinaba de otra manera, los repetía hasta la exasperación y volvía a ensamblar todo”¹³. Esta elocuente explicación del maestro Aráiz viene a aclarar lo que él define como

‘decortiqué’, es decir descortezar, término que usa para indicar la técnica creada por Ana Itelman para su versión escénica de **Fedra** (1970)¹⁴ y que da cuenta del despliegue de una extraordinaria capacidad y libertad en la creación de formas de abordaje de los materiales escénicos. Conocimiento, capacidad y libertad que le permitían salirse siempre de los márgenes, ampliar las capacidades, ‘des-limitarse’ para volver a establecer límites siempre decididos y diferentes.

En **Fedra**, Itelman trabajó sobre los textos de Eurípides, Racine y Unamuno para elaborar una nueva versión que, “sin modificar la anécdota del amor de una mujer madura por su hijastro, da lugar a un espectáculo enmarcado en el género del teatro-danza”.¹⁵ En el programa de mano la directora explica el proceso de creación llevado adelante por ella y los intérpretes y los pasos por los que fue transitando la dirección (armado de un esquema y dirección primero, trabajo sobre los temas propuestos en una segunda instancia, observación y captación como tercera etapa, para llevar al grupo a “prescindir de la dirección” –según las palabras de la propia Itelman-) para arribar a una obra que “no tiene principio ni fin. Son escenas aisladas las que podrán montar como el espectador más lo desee”.¹⁶

Una vez más, con este trabajo, Ana Itelman parece condensar, en su persona, en sus procedimientos y en sus obras muchas de las características del pensamiento que atraviesa los mecanismos de producción escénica de su tiempo. Evidenciando una relación a la vez absolutamente estricta y profundamente experimental con el texto literario y con los otros materiales de la escena.

Ya hemos citado la afirmación de Eduardo Pavolvsky en relación a que en las obras de Bartís el texto es “acribillado” para sacar de ese texto nuevos sentidos; al respecto, Jorge Dubatti señala que: “Si bien Bartís respeta las acciones verbales fundamentales de cada situación invariante, las cruza con núcleos de acción física inéditos, ausentes en el texto original”.¹⁷ Para pasar a describir una cantidad de imágenes que conviven con los textos en una especie de extraña promiscuidad escénica donde, en superficie y de

¹⁰ MEYERHOLD, V.: El libro del nuevo teatro – San Peterburgo – 1907. Cit. por Eugenio Barba en La canoa de papel – Grupo Editorial Gaceta – México – 1992

¹¹ FERAL, J.: Acerca de la teatralidad – ob. cit. p. 51

¹² SZUCHMACHER, R.: Archivo Itelman – ob. cit. p. 44

¹³ ARÁIZ, OSCAR: La revelación de su maestría – En Funámbulos – Revista bimestral de teatro y danza alternativos – N° 9 – Buenos Aires – Febrero de 2000

¹⁴ Trabajo de producción escénica llevado adelante por Ana Itelman para el Ballet del Teatro San Martín de Buenos Aires creado por Oscar Aráiz en el año 1968. La obra padeció un intento de censura articulado desde la dirección del teatro. Esta acción motivó una elocuente carta escrita por Itelman y dirigida al Consejo directivo y a la comisión asesora del Teatro Municipal General San Martín fechada el 24 de julio de 1970 (ver Archivo Itelman, pgs. 153 a 156) donde Itelman refuta las acusaciones de ‘falta de decoro’, ‘falta de buen gusto’ y ‘falta de valor artístico’ esgrimidas sobre su obra. Por decisión del maestro Oscar Aráiz, por entonces director del Ballet del Teatro San Martín, la obra se presentó “plagada de imágenes urticantes y provocó un gran desconcierto”, afirma Aráiz en la nota citada.

¹⁵ Ver: Ballet Contemporáneo – 25 años en el San Martín – Ed. Responsable Eduardo Rovner – Publicación llevada a cabo con el aporte de la Fundación del Teatro San Martín de Buenos Aires.

¹⁶ ITELMA, A.: En Funámbulos – p. 26

¹⁷ BARTÍS, R.: Cancha con niebla – ob. cit. p. 94

manera aparente, no existe una relación entre ambos materiales: 'acciones verbales' y 'núcleos de acción física'. Pero si indagamos con más profundidad en estos procedimientos, tal vez nos encontremos con una afirmación escénica concreta del pensamiento de Wilhem Dilthey, en el sentido de una 'oculta ligazón entre los acontecimientos del mundo' que es percibida por el artista y que se evidencia en un 'todo trabado'. Proceso que no se da de una manera absolutamente racional, sino 'vitalmente'. Tal vez así, de este modo, texto y acción, cuerpo y palabra, escena y literatura van a encontrar -en estas producciones- extrañas, profundas y significativas 'dependencias'.

Los diferentes materiales abordados sobre el trabajo concreto de los creadores antes citados, delatan una severidad en el estudio de textos y autores que corre pareja con una soltura expresiva y personal en la manipulación de los textos sobre los que trabajan. Severidad y soltura que, conviviendo, les permiten arribar a construcciones escénicas complejas, poderosas, donde la teatralidad no se apoya fundamentalmente en una narrativa que sigue, en forma racional, los pasos de una historia o de un texto literario. Podríamos decir que el texto se actualiza, materializándose como parte de una escena donde los estímulos disparados sobre el espectador son múltiples y simultáneos.

Esta concepción de lo escénico ya había sido anticipada por Meyerhold en su defensa de la autonomía del diseño de los movimientos respecto del texto escrito: "Gestos, posiciones, miradas, silencios, determinan la verdad de las relaciones entre los hombres. Las palabras no lo dicen todo. Esto significa que en el escenario es necesario un diseño de los movimientos que permita al espectador convertirse en espectador perspicaz (...) De esta manera, la fantasía del espectador trabaja bajo el impacto de dos impresiones, una visual y otra auditiva. Lo que distingue al viejo teatro del nuevo es que en el último la expresión plástica y de las palabras están sometidas cada una a su propio ritmo y pueden incluso divorciarse".¹⁸

Una escena 'sensitiva', ilimitada, sin rechazos previos, sin prohibiciones se ha hecho presente instalando una teatralidad de montañas de rosas naturales, pisos



Escena de "El capote"

de agua, de claveles o de tierra, fuentes de manzanas que caen para dar cuenta de un asesinato, camillas que ruedan enloquecidas acompañando diálogos de madres e hijos, muñecos y actores que se doblan entre sí, manifestaciones multitudinarias de niños desnudos vienen a poblar una escena donde cuerpos altamente entrenados conviven con cuerpos de 'peatón'. El tradicional 'tutú' que viste a las maravillosas bailarinas de ballet se descontextualiza para vestir cuerpos de hombres y convive con ropas de calle en una escena donde todas las músicas se pueden escuchar porque todo es válido en las manos de hacedores que vuelven operantes las acciones más desopilantes y diversas. Todo esto para hacer presente un teatro total, un teatro de experiencia, como algunos teóricos denominan a la obra de la coreógrafa Pina Bausch.

La 'estética del rechazo' inaugurada por los posmodernos de la danza norteamericana y la escena teatral centrada en la transcripción material del texto literario han dado paso a una escena sin prohibiciones, múltiple, compleja y maravillosa. La razón ya no prima sobre los aspectos sensibles, ni el lenguaje hablado viene a regir, con su lógica formal un mundo donde otras realidades son posibles.

¹⁸ MEYERHOLD, V.: El libro del nuevo teatro (1907). Citado por Eugenio Barba en La canoa de papel – ob. cit. p.189

La condición de impureza

“El teatro de este siglo es efectivamente una gestalt, que comprobó el poder de la mixtura híbrida. Con la danza, desde Pina Bausch, con la política, desde Brecht, con la plástica desde Kantor, o con la antropología desde Brook —o Barba— el teatro se apareó con quien pudo y con todos tuvo familia”. Mauricio Kartum: El cuentito.

En **Les cahiers de theatre jeu** N° 32, del año 1984, se publica una mesa redonda sobre la danza-teatro en la que participan importantes coreógrafos canadienses, bajo el nombre *Ese niño incestuoso*, mientras el dramaturgo argentino Mauricio Kartum habla de ‘apareamientos’ teatrales.

El diccionario define como impuro a aquello que altera la pureza de una substancia, es falta de pureza o castidad, obscenidad. Lo impuro es lo impúdico, lo inmoral, hace referencia a “deseos impuros”.

Incesto, apareamiento, impureza, obscenidad... ¿por qué aparecen estas palabras, en forma recurrente cuando hablamos de teatro-danza?, además de las siempre presentes como hibridación, sincretismo, cruce, etc. Incluso sobre lo “híbrido” el diccionario dice: “mal definido”. ¿Cuánto de cosa sexual y de sospecha hay en estas prácticas que nos ocupan?

Ricardo Bartís sostiene que la actuación plantea un gran nivel de genitalidad, “produce disturbios, erotiza los cuerpos”, y que son el texto y la representación los

que vienen a poner un límite, un freno a ese disturbio. “Hay un teatro conservador que pone límites precisos a esa disolución del ‘yo’ que se produce en la actuación” dice Bartís. Se trata de limitar ese disturbio, esa especie de disolución de la identidad que produce la actuación. Y ese límite instala, a través del texto, de la representación y del personaje, una identidad definida para controlar la actuación, esa instancia en la cual “no hay razonamiento, y sólo la pasión puede defendernos”, dice el teatrista.

En este planteo entra en juego la noción de identidad, como definición tranquilizante. Identidad tiene que ver con lo que es juzgable, medible, definible, objetivable y controlable. ¿Hay una identidad, en el sentido de una definición posible para la escena de teatro-danza?, ¿se trata de un hijo mestizo o es el producto de un acto incestuoso? Si tomamos separadamente teatro y danza, ¿son en sí mismos portadores de una condición de pureza o portan un cierto grado de hibridación?

Néstor García Canclini¹ aclara que la hibridación es

una característica que se puede ubicar, desde muy antiguamente, en el desarrollo histórico y remite el uso del término a la Grecia clásica. Pero es a fines del siglo XX cuando el uso del término se amplía para aplicarse a procesos culturales diversos. Sostiene García Canclini que hibridación implica la relativización de la noción de identidad. Ya no es posible hablar de identidades como características fijas o esenciales. Explica el autor que, aún en la construcción de las supuestas identidades funcionan siempre operaciones de selección que las determinan y definen, y que esos procesos selectivos son articulados por los grupos hegemónicos que construyen y sostienen un relato que les da “coherencia, dramaticidad y elocuencia”. Así, la identidad no aparecerá como autosuficiente, sino como una forma de relación dinámica, como construcciones diversas y cambiantes que nos permiten situarnos dentro de la heterogeneidad.

Considerando este planteo teórico ¿podríamos definir al teatro y a la danza desde una identificación certera y fija? Y, en todo caso, ¿valdría el esfuerzo?

Daniel Veronese habla de “Crear una experiencia de razas cruzadas. Teatro bastardo”, y cita al dramaturgo español Sanchis Sinisterra que propone “alejarse de la intención mimética y crear una teatralidad mestiza”.² También Reafael Spregelburd se refiere al teatro de Buenos Aires hoy, al que define como: “Tal vez, el más singular en lengua castellana. Hijo mestizo, bastardo nacido de la tradición europea y el idealismo latinoamericano. De la pobreza de recursos y la vigencia de las expresiones artísticas más viscerales. Un híbrido”.³

A lo largo de este trabajo hemos visto que teatro y danza comparten características comunes y también aceptamos como evidentes las diferencias. Pero, la idea de trabajar sobre teatro-danza tiene que ver aquí, no con un esfuerzo por establecer rasgos identitarios que delimiten, con precisión, teatro, danza y teatro-danza. El esfuerzo tendrá que ver, más bien, con la idea de asumir la escena del teatro-danza como “un proceso de hibridación situándolo en relaciones estructurales de causalidad. Y darle capacidad *hermenéutica*: volverlo útil para interpretar las relaciones de sentido

que se reconstruyen en las mezclas”.⁴ Es por esto que hablamos de ‘concepción del mundo’ y de ‘metáfora epistemológica’ desde la introducción a este trabajo.

El proceso de constitución de una escena diferente se relaciona con los tiempos del fin de la modernidad. Fin que nos acarrea a un mundo de pérdida de sentidos anteriores. Pérdida del sentido progresivo de la historia, pérdida del valor de lo ‘nuevo’ como signo de un ‘avance’ inevitable, pérdida de la preeminencia absoluta de la razón por encima de otras capacidades humanas, pérdida de confianza, descentramiento, inquietud.

Gianni Vattimo⁵ señala que la crisis de la idea de progreso se relaciona con un ideal de hombre determinado, el hombre moderno europeo. Dice Vattimo que cuando la modernidad se refiere a conceptos como civilización y progreso, los hace coincidir, indudablemente, con Occidente. Así, el ‘ideal de hombre’ tiene que ver con el ‘hombre moderno europeo’, y la ‘civilización’ tiene que ver con Occidente. Todo lo que está fuera de esos límites se considera primitivo. Transformaciones teóricas y acontecimientos de la realidad han puesto en evidencia que “el ideal europeo de civilización es uno más entre otros” dice Vattimo y menciona el advenimiento de los medios masivos de comunicación como determinantes en el nacimiento de otra sociedad: la sociedad posmoderna que se evidencia no como una sociedad transparente, iluminada, consciente de sí, sino como una sociedad más compleja, más caótica.

Esa complejidad y esa situación caótica enunciadas por Vattimo hacen necesario un pensamiento diferente para abarcar el estado de confusión, de mezcla, de ‘impureza’. En ese sentido el aporte del filósofo francés Edgard Morin, que nos remite a una forma de ‘pensamiento complejo’, resulta sumamente auspicioso para el propósito de nuestro trabajo.

En su **Introducción al Pensamiento Complejo**⁶ Morin se refiere a una idea tradicional del pensamiento, aquel que debe “disipar brumas, poner orden y claridad en lo real y revelar las leyes que lo gobiernan, un pensamiento que funciona como soporte del conocimiento científico y cuyo objetivo es disipar la aparente complejidad de los fenómenos revelando que

esos fenómenos obedecen a un orden simple. Esta simplicidad, esta reducción se opone al sentido de la complejidad que remite a “turbación, confusión, incapacidad para definir de manera simple y para poner en orden nuestras ideas”, sostiene Morin. El pensamiento complejo no trabaja con la pretensión de controlar y dominar lo real sino que desarrolla la capacidad de dialogar con lo real, de negociar.

En este planteo se asume la complejidad y lo caótico inherentes a lo real, sin pretender reducirlo, ponerlo en claro, simplificarlo. El pensamiento complejo asume la incompletud y la incertidumbre, reconociendo que todo conocimiento es inacabado e incompleto. El conocimiento y la aprehensión de la complejidad de lo real precisa de un modo de pensamiento diferente y de una organización del conocimiento que no resulte mutilante y simplificadora.

“La hiperespecialización -dice Morin- desgarrar y fragmenta el tejido complejo de las realidades, para hacer creer que el corte arbitrario operado sobre lo real era lo real mismo”.

¿Por qué insistiríamos, desde la producción escénica, en la conservación de pretendidas especializaciones y definiciones fijas y absolutas cuando todo esto se ha puesto en cuestión?, ¿aspiramos a una escena contemporánea definida, inmutable, ciega, sorda y muda, asilada del mundo en el que se instala como acontecimiento? Si las obras artísticas son ‘acontecimientos del mundo’, ‘metáforas epistemológicas’, ‘formas de concebir el mundo’, ¿cómo justificaríamos este aislamiento?

En este sentido, y volviendo nuestra mirada a la trayectoria de la creadora argentina Ana Itelman, es su propia persona la que se nos aparece registrando una aspiración a esa complejidad en el pensamiento, aspiración que se evidencia en sus opciones de formación.

Ana Itelman egresó del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico (Escuela Nacional de Danzas), integró la Compañía de Danza Moderna de Miriam Winslow (en la década de 1940), estudió en Estados Unidos con Martha Graham, Louis Horst, Hanya Holm, José Limón. Entre los años 1947 y 1949 bailó como solista interpretando sus propias creaciones, trabajó

en lo relativo al movimiento del actor, se presentó —con su propio grupo— en teatros, televisión, night clubs. Coreografió y dirigió **Ciudad nuestra, Buenos Aires** que es la primera obra donde se cruzan el tango, la poesía y la danza moderna en nuestro país. Se destaca como una de las protagonistas del inicio del género de teatro musical en la Argentina, coreografiando el espectáculo **Simple y maravilloso** (1956). A partir de 1957 y por el lapso de doce años se instala en Nueva York, es profesora adjunta y directora del Departamento de Danza del Bard College. Trabaja como actriz, estudia Danza Moderna con Hanya Holm, Alwin Nicholais y Merce Cunningham, Pantomima con E. Decroux, Jazz con Mat Maddox, Iluminación y Maquillaje en la escuela de Piscator, Actuación con Lee Strasberg, Dirección de televisión en la Universidad de Nueva York, Pintura en el Brooklyn Museum of Arts. ¿Todo este recorrido no evidencia, claramente, una aspiración a lo ‘complejo’ en sus opciones de formación? Podríamos hablar de un intento de abarcar esas ‘parcialidades’ propias de nuestra organización del conocimiento. Intento que se traduce, en Itelman, en una superación de la ‘hiperespecialización’ ciega de la que habla Morin.

Cristina Barnils⁷, quien trabajó como bailarina y como asistente de Ana Itelman comenta: “Una de las cosas que yo te diría que siento que aprendí fue como una gran libertad de pensamiento. Ir indistintamente hacia obras que eran absolutamente de movimiento como **Dobletes** (1969) por ejemplo, hacia obras como **Capote** donde la narrativa es maravillosa y no deja de pasar por el movimiento, por la imagen”, y Doris Petroni viene a reafirmar esa condición de ‘impureza’ cuando afirma: “Esos son los aspectos de Ani (por Itelman). Ani podía hacer danza, podía hacer teatro, podía hacer revista, en Brasil Ana hizo revista”.

Ana Itelman había desarrollado una reconocida capacidad para producir escena desde marcos referenciales diversos. No se limitaba. Recurría a la literatura: Lorca (**Casa de puertas**, versión de **La Casa de Bernarda Alba** – 1962), Anouilh (**Antígona** – 1964), Stevens (**The man with the blue guitar** – 1967), Cátulo (**Odi et amo** – 1968), Eurípides, Racine, Unamuno (versión de **Fedra** – 1970), Carroll (**Alicia en el país**



Escena de "Las casas de Colomba"

de las maravillas – 1971), Williams (**Las Casas de Colomba**, versión de **Un tranvía llamado deseo** – 1977), Gogol (**El Capote** – 1985). En otros casos creaba los textos mientras avanzaba en la elaboración del espectáculo, como en **El Puente de los Suspiros** (1986) donde trabajó en colaboración directa con la dramaturga Ethel Agostino, o trabajaba con la pura materialidad de la danza, el puro movimiento como en el caso de **Dobletes** (1969). Pero su producción escénica no se detenía en esos aspectos, avanzaba sobre la Revista, el Teatro Musical, coreografiaba para teatro, dirigía versiones para televisión, etc.

Resulta especialmente llamativo, en las **Fichas técnicas del Archivo Itelman**, el título: **Búsqueda de una metodología teatral: interpretativa, coreográfica y actoral**, en referencia a un trabajo presentado en el ciclo *Expodanza '70* con coreografía y luces de Ana Itelman y en el que participan renombrados intérpretes como Lisu Brodsky, Alma Falkenberg, Doris Petroni, entre otros.

Ana Itelman se rodeaba de colaboradores especialistas en diferentes disciplinas y unificaba espacios de formación y de producción conjunta. Trabajaba, en estos casos, cruzando diferentes miradas sobre el mismo hecho para producir una totalidad escénica compleja, rica y significativa. En ese sentido, Norma Binaghi explica, en relación al proceso de creación de **El Capote**: “Bueno, después todo el trabajo que hicimos con las puertas, con los almohadones, porque la obra en realidad era todo, o sea era la puesta,

NOTAS

- ¹ GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. – Ed. Paidós – Buenos Aires - 2201
- ² VERONESE, DANIEL: *La deriva*. Ed. Adriana Hidalgo – Buenos Aires - 2000
- ³ DUBATTI, J. (Comp.): *Nuevo teatro argentino*. Ob. cit. p.p. 136-137
- ⁴ GARCÍA CANCLINI, N.: *Culturas híbridas*. Ob. cit. p.18
- ⁵ VATTIMO, GIANNI: *Posmoderno: ¿una sociedad transparente?* – en: *El reverso de la diferencia. Identidad y política* – Benjamin Arditi (comp.) – Ed. Nueva Sociedad – Caracas - 2000
- ⁶ MORIN, EDGARD: *Introducción al Pensamiento Complejo* – Ed. Gedisa – Barcelona - 2001
- ⁷ Todas las citas de Cristina Barnils, Norma Binaghi, Ethel Agostino y Doris Petroni están extraídas de la serie de entrevistas realizadas por la autora en Setiembre de 2004 (ya citadas).

todo el trabajo con las puertas fue como otra obra, difícilísimo. En realidad, yo te digo, para Ana era todo importante, la luz por ejemplo era importantísima, la luz dimensionaba también la obra, porque ella tenía tan claro qué quería iluminar y cómo y por qué, y qué valor le daba. (...) Ana, después de cada ensayo se reunía con sus colaboradores, discutían la obra. No era cerrada en ese sentido, me acuerdo en esa época con Szuchmacher que la había ayudado bastante con toda la dramaturgia, también con Nené Murúa en el vestuario y con Mara por esos almohadones famosos que permanentemente se estaban transformando, o sea, ella permanentemente estaba hablando con sus colaboradores, investigando y dándole un sentido a todo lo que ella proponía”.

Esta conjunción de miradas diferentes para producir un hecho escénico, no parece tratarse, solamente, de una simple colaboración entre especialistas. En Ana Itelman parece haber, detrás de esta forma de colaboración, un pensamiento diferente que asume la obra como completud, como complejidad. No parece tratarse solamente de que cada uno resuelva su parte, lo que sabe hacer, sino de encontrar puntos de cruce diferentes. En el relato de Binaghi, citado anteriormente, no aparece una relación de trabajo en la que el dramaturgo escribe, el escenógrafo diseña las puertas, etc., porque, dice Binaghi “las puertas eran como otra obra”, y los almohadones se transformaban permanentemente en el trabajo. Todos los materiales de la escena parecen adquirir una significación y un peso real, definitorio. Ana y sus colaboradores buscaban puntos de cruce menos directos y delimitados, donde ya los límites entre una especificidad y otra no parecen esenciales.

Ethel Agostino hace un comentario muy significativo sobre este punto y señala que Ana Itelman quería liberar al intérprete de la exigencia de ‘expresar’, por medio de estructuras artísticas que, en realidad, expresan por sí mismas. Dice Ethel: “Ana necesitaba que hablara el material, no el intérprete; y con el material tenía un tratamiento diferente, por eso no se repetía; no repetía materiales, discursos ni objetivos

y se apoyaba, alternativamente en el texto, en una narración, en la música... y cada uno de estos abordajes le pedía algo diferente”.

En los espacios de formación que Itelman creaba y sostenía parecía circular ese mismo espíritu abarcador de lo complejo. Sus clases de Composición, de Improvisación, de Dinámica, de Teatro-danza, eran un imán que atraía a estudiantes y a profesionales de disciplinas diversas: actores, músicos, bailarines, fotógrafos, artistas plásticos, etc. Tenía la capacidad de apelar a recursos compositivos que provenían de la música, de las artes plásticas, del teatro, del cine, de la danza y volverlos operativos para la producción escénica. Esta capacidad estaba sostenida, indudablemente, por su formación ecléctica -en el mejor sentido del término- y por su profusa experiencia con lo escénico. Ethel Agostino, quien era también colaboradora de Itelman en las clases de teatro-danza, explica: “Trato de desmenuzarlo pensando en ella, en las charlas de antes de ir a dar clases, porque eso era lo que nos nutría; al armar las clases teníamos que tener alguna base teórica fuerte como para que no nos fuéramos, porque además, en esa época, dábamos clases tres a la vez: ella, Szuchmacher que daba la parte teatral y yo que me ocupaba de la palabra. Ella se ocupaba del movimiento (entre comillas), porque se ocupaba de todo, y todos nos ocupábamos de todo. Todos metíamos mano en ese fenómeno que estábamos armando entre los tres”.

Itelman trabaja en este entramado tan personal, complejo y cambiante para la escena durante muchos años. Rubén Szuchmacher comenta “En nuestro país Ana Itelman, ya en 1964 con **Antígona**, estrenada primero en los Estados Unidos y luego en Montevideo, había intentado una fusión entre la danza y actores, entre movimiento y texto, desde la danza, que luego desarrolló en distintas propuestas, todas diferentes, como **Alicia en el país de las maravillas**, **Fedra**, **El puente de los suspiros**, etc. Irónicamente, Ana solía decir, en sus últimos años, que lo que ella hacía no era teatro-danza sino ‘ni teatro, ni danza’. O sea una denominación por omisión”.⁸

⁸ SAGASETA, J. – ZAYAS DE LIMA, P. (comp.): *El Teatro-Danza* – ob. cit. p.22

La necesaria diferencia

¿Por qué 'ni teatro, ni danza'? Intentando establecer diferencias entre la escena de teatro-danza y la de teatro específicamente, los especialistas argentinos parecen coincidir en que tiene que ver con la definición del lenguaje que va a funcionar como organizador de la escena. Citaremos a Rubén Szuchmacher, a Silvia Pritz y a Doris Petroni.

Szuchmacher explica cómo, en las expresiones de teatro-danza aparecen algunas características que se repiten, y señala tres: la necesidad de abrir el campo expresivo en el sentido de incluir más de un lenguaje, la presencia, en la escena, de un cuerpo diferente, más cercano al del espectador y un tratamiento diferente del movimiento: "Allí donde antes veíamos 'jeté' o 'pas de bourré' como en la Danza Clásica, o contracciones como en la Danza Moderna, vemos gente caminando, corriendo o estática, bailando danzas populares, relaciones entre personas concretas pero organizadas escénicamente con criterio coreográfico".⁹ Para el especialista es ahí, en ese criterio organizador de la escena donde reside la diferencia esencial. Y se pregunta -con respecto al Teatro de la imagen- si la falta de palabra lo transforma en danza, para responder que no, que allí se cuenta una historia sin emitir palabras pero el lenguaje principal, es decir organizador de la escena, sigue siendo el lenguaje dramático, teatral. "En teatro musical podremos tener danza, pantomima, drama, etc., pero lo que organiza el discurso de la escena es el lenguaje musical. En el Teatro-danza creo que lo que organiza el discurso es el lenguaje coreográfico, el lenguaje de movimiento, lo que no quiere decir que los otros lenguajes estén ausentes".

Silvia Pritz, en un artículo titulado *Punto de inflexión* habla sobre los procesos creativos en los que participó

junto a Ana Itelman y establece una relación entre el trabajo de la coreógrafa y el del director teatral Eugenio Barba quien se interesó profundamente en el trabajo de Ana Itelman, estudió sus videos y sus notas de trabajo. Pritz sostiene que, en el trabajo con los intérpretes Ana Itelman nunca hablaba en términos de la psicología del personaje, a pesar que su obra estaba poblada de personalidades y caracteres teatrales. Itelman trabajaba a partir de pautas muy concretas y relacionadas al espacio, a las calidades, a la velocidad. Estos parámetros objetivos requieren del intérprete una apuesta sensible, entrega y paciencia para llegar a ver los resultados. "Ana no explica de qué se trata la obra, es necesario descubrirla, es necesario entrar en comunión". Itelman nunca se dirigía a cómo es el personaje, cómo piensa, cómo se siente; "La creación del lenguaje, la escritura coreográfica es su interés, su preocupación. Material, sintaxis, creación de un discurso estético".

Dice Pritz que, conociendo muy de cerca a Eugenio Barba y su trabajo, descubrió que los métodos y los procesos creativos de ambos creadores son muy parecidos. Establece la diferencia en que Itelman siempre va a terminar creando una 'danza con personajes', mientras que Barba crea "una pieza teatral que podría ser una coreografía, pero trabaja con actores". Itelman "siempre trabaja con bailarines y lo que más le interesa es la creación de un lenguaje con el movimiento, no importa cuál haya sido el disparador inicial".¹⁰

Norma Binaghi parece coincidir ampliamente con este comentario de Pritz. Es especialmente ejemplificador el relato sobre su proceso personal en la construcción de *Akaki*, protagonista de **El Capote**. Cuenta Binaghi cómo, superada la sorpresa inicial de

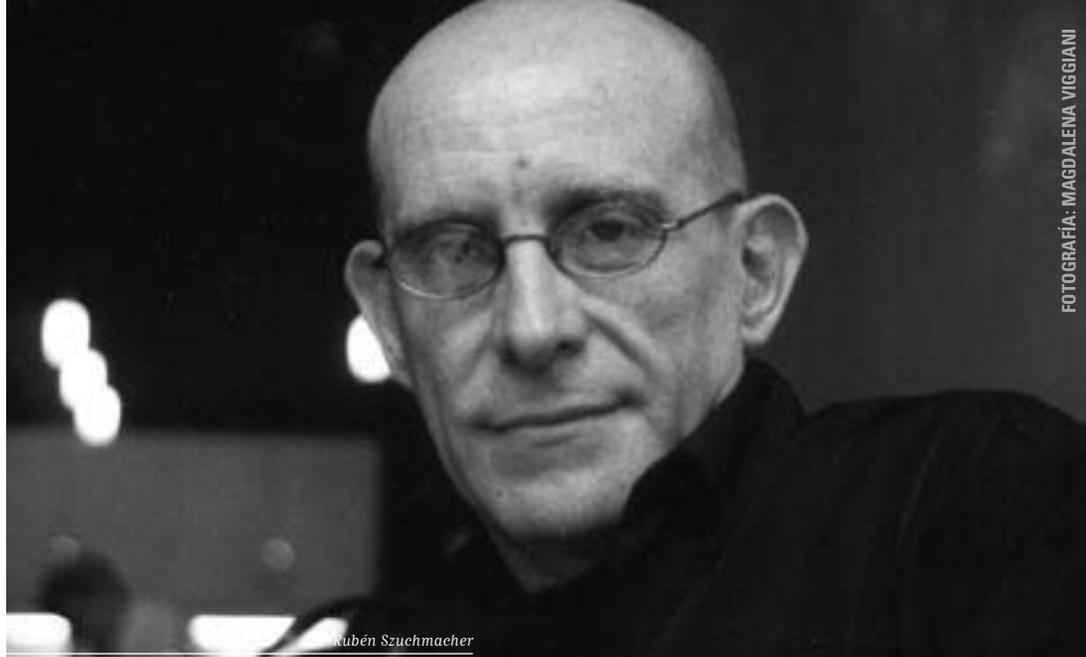
⁹ Idem. Todas las citas de R. Szuchmacher son del material citado precedentemente.

¹⁰ Las citas son de la revista *Funámbulos*, ya citada.

haber sido elegida por la coreógrafa para ese personaje, y la dificultad para adaptarse a las propuestas de Itelman con relación al movimiento y a la música, ella, que venía de trabajar con la coreógrafa en obras anteriores y con procesos de interpretación (fue *Blanche* en **Las casas de Colomba**, versión de Itelman de **Un tranvía llamado deseo**), no encontraba la forma de resolver esta nueva instancia de trabajo. Ana Itelman había encontrado, para **El Capote** una característica que se basaba en “movimientos como muy minimalistas, muy gestuales, y era lo que ella me proponía pero a mí me costaba apropiármelo. ¿qué estoy diciendo?, ¿qué discurso utilizo?, ¿cómo llevo este discurso al cuerpo?” se preguntaba Binaghi. Este proceso la llevó a encontrar una condición física que definió su creación: “Fui encontrando una postura en el cuerpo, empecé a bajar mi centro de gravedad y empecé a cargarme (...) empecé a bajar, a flexionar las rodillas, a cargar los hombros, y empezó a aparecer una actitud física que me daba una forma de moverme. (...) Entonces empecé a ‘meter’ esta actitud en todos los movimientos y así se definió un personaje”.

Binaghi comenta cómo la coreógrafa la dejaba trabajar, le interesaba eso que ella iba encontrando y le fue dando el espacio que ella necesitaba para desarrollarlo. Hasta el momento en que la coreógrafa le sugirió que se cortara el pelo como un hombrecito porque ‘estaría mucho más acorde con el personaje’, Binaghi, desesperada ante la sugerencia se debatía, día tras día, entre su eterno pelo largo de bailarina y las exigencias de la escena. A partir de ese momento –y después de tomada la fuerte decisión por el cambio- dice Binaghi: “nunca más usé el pelo largo”. La alegría de Itelman y su reacción ante la decisión de la intérprete dieron cuenta de que “estas cosas que parecen una tontera son cambios importantes, son signos de una entrega” relata la protagonista.

En los relatos, análisis y reflexiones de los especialistas se evidencian algunas diferencias en los procesos de materialización de lo escénico. Buscar el ‘personaje’ desde su psicología y desde su historia, o instalar el trabajo en una búsqueda de datos absolutamente físicos, desde el movimiento y su propia sintaxis, como



Rubén Szuchmacher

sostiene Szuchmacher; privilegiar esa sintaxis por sobre las indicaciones del texto literario, o adentrarse en un proceso marcado desde el texto, rescatando los elementos que dan cuenta de la historia del personaje (origen, familia, infancia, etc.) y también los datos que aporten a una construcción ‘psicológica’, en el sentido de la definición de algunas características que van a ayudar a que el personaje sea ‘verosímil’. Estos datos, aportados por el texto, funcionan como marcas para la construcción del personaje.

Se trata de procedimientos diferentes que parecen señalar dos caminos: ‘emoción-acción’ o ‘acción-emoción’ como sostiene Michele Febvre para referirse a posibles recorridos diferentes en el trabajo de los intérpretes protagonistas de la producción escénica que enmarcamos como ‘teatro’ y la del ‘teatro-danza’. De esta manera se señala un despliegue de las posibilidades de la corporalidad y el movimiento como constitutivo de la escena de ‘teatro-danza’. Para los especialistas, en la escena de teatro-danza coexisten lenguajes diferentes, pero la escritura coreográfica, el lenguaje coreográfico, el lenguaje del movimiento funcionan como eje estructurante de la escena.

Doris Petroni se resiste sin embargo a establecer la diferencia de manera tajante. Huye de las delimitaciones para sostener que odia ese término (teatro-danza) porque no dice nada “igual que ‘expresión corporal’.

Habría que dejar de usarlos”, dice, llegando a sostener que lo que Itelman hacía era teatro: “El teatro es el teatro, lo mismo que la música. La música es la música, no es guitarra o piano, música es música, teatro es teatro, si pasa por el movimiento, si pasa por la imagen, si pasa por lo musical, si pasa por la palabra...”.

Ethel Agostino sostiene que “Ana Itelman hablaba de un lenguaje diferente donde el movimiento era primordial y lo dramático era primordial, pero no de algo que podía ensamblarse o ajustarse. No era cuestión de incorporarle movimiento a lo teatral ni lo teatral al movimiento. Era un lenguaje distinto que tomaba en cuenta esos dos lenguajes para hacer otro”.

Mientras Rubén Szuchmacher aclara que “la lógica del movimiento es diferente a la de un texto, el movimiento también tiene sintaxis en tanto lenguaje: la danza. (...) La sintaxis del movimiento y la textual pueden ser integradas en tanto una reconozca sus diferencias, no en tanto las crea similares. Reconociendo que son dos cosas distintas. (...) En **El capote** hay dos tipos de procedimientos: uno que surge de la zona del texto y otro que surge de la zona plenamente del movimiento”.

El sentido de la diferencia planteado por Szuchmacher parece encontrarse, en algún punto, con el planteo de García Canclini sobre la necesidad de asumir las contradicciones dentro de los procesos de hibridación,

para no caer en la idea de una fácil integración. Para esto es necesario aceptar 'lo que no se deja hibridar' en los materiales involucrados en cada proceso.¹¹

Cristina Barnils avanza, desde la danza, hacia un pensamiento diferente: "En un solo movimiento hay conflicto. Entre la cadera y la cabeza hay un conflicto, porque si la cadera va para allá y la mano... esto lo hablo mucho con mis alumnos, por eso lo digo ¿no?: 'chicos, ¿ven?, aquí hay un conflicto de tipo teatral, la cadera tira para allá y la contracción resiste para este lado', (...) le llamo danza desde ese lugar". ¿Una dramaturgia propia de la danza instalada en el cuerpo y en el movimiento mismo?

En el libro **Pina Bausch Wuppertal Danza Teatro o el arte de entrenar un pez dorado**¹², las diferencias no aparecen como demasiado claras. Allí se hace referencia a la obra de Pina Bausch como la búsqueda de un tipo de comunicación que no se encuentra en otros lenguajes. Si bien, las obras de teatro-danza remiten a una mezcla de danza y elementos teatrales, sostienen los autores que se trata de una nueva dimensión para ambos géneros, de "una clase de teatro que se dirigía a algo nuevo en forma y contenido".

En cada una de sus obras Bausch va a intentar liberar a la danza de la literatura y de los cuentos de hadas, para conducirla hacia la realidad. Señalan los autores que la coreógrafa se ha liberado de la obligación de 'interpretar libretos', de 'coreografiar material', de 'traducir música al movimiento' para tratar directamente con energías físicas y contar sus historias como una historia del cuerpo. "La danza-teatro se desarrolla como teatro de experiencia, un teatro que, a través de la confrontación directa vuelve tangible la realidad y la comunica como realidad física en una forma estética. (...) La danza-teatro, al dejar de lado la literatura y desarrollar posibilidades físicas miméticas y gestuales, nuevamente coloca al teatro de movimiento como una comunicación de los sentidos".

Teatro de experiencia, teatro de movimiento, teatro total, teatro-danza, danza-teatro... ¿cómo denominar la obra de Pina Bausch? En **Pina Bausch. Historias de teatro danzado**¹³ el autor se refiere siempre a la obra de la coreógrafa como 'teatro'. Mientras Norbert

Servos sostiene que se trata de "teatro en un sentido original: una escena de transformaciones. Estas transformaciones no se utilizan para engañar al espectador, tampoco para consolarlo o volverlo inconsciente. La danza-teatro no anestesia los sentidos. Los hace más agudos para aquello que realmente es".

Principios de asociación libre para la unión de escenas, quiebre de la continuidad en la trama, abandono de la 'psicología del personaje', ausencia de causalidad, desafío a la 'interpretación', rechazo de un punto de vista único para la interpretación de las obras, ausencia de un 'significado' definido, simultaneidad compleja, ausencia de fábulas, coherencia aparente, obras incompletas, gestos fragmentados, repetición, vienen a dar cuenta, en la escena de teatro-danza, de una decidida opción por lo complejo enunciado por Morin como aquello que "no puede resumirse en una palabra, retrotraerse a una ley o reducirse a una idea simple".

La escena contemporánea, en su turbación, en su multidimensionalidad, en sus cruces y su 'impureza', en esa 'peligrosa convivencia' entre diferentes, da cuenta de una especie de falta de aspiración jerarquizante y centralizadora que se apoderó de los creadores. Los hacedores ya no intentan proclamar saber desde la escena y se sumergen, con su público, en un mundo brumoso, fantasmático, incompleto y vivo para movilizar afectos y emociones, 'fundir el sentido con los sentidos', involucrando al espectador en un estado de excitación sensual donde la experiencia es más importante que la diseminación del conocimiento.

¹¹ GARCÍA CANCLINI, N.: *Culturas híbridas* – Ob. cit. p.p. 18-19

¹² SERVOS, NORBERT – WEIGELT GERT: *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance* – Ballett-Buhnen-Verlag Kolln, 1984 – Trad. Susana Tambutti

¹³ HOGHE, RAIMUND: *Pina Bausch. Histories de Theatre dansé* – Ed. L'Arche – París – 1987. Trad. al español P. Cutín.

Sin ánimo de concluir

Filósofos nihilistas como Nietzsche y Heidegger (pero también pragmáticos como Dewey o Wittgenstein), al mostrarnos que el ser no coincide necesariamente con lo que es estable, fijo y permanente, sino que tiene que ver más bien con el evento, el consenso, el diálogo y la interpretación, se esfuerzan por hacernos capaces de recibir esta experiencia de oscilación del mundo posmoderno como 'chance' de un nuevo modo de ser (quizás, al fin) humano. Gianni Vattimo: Posmoderno: ¿una sociedad transparente?

Esta escena bastarda, el mestizaje, la condición de impureza, la aspiración a los cruces, a la mezcla, todo este 'disturbio', este deslizamiento, ¿no será, finalmente, la evidencia de una necesidad 'oscura', necesidad de salirse de un orden tranquilizador, de escapar de un reduccionismo simplista, calculado y claro hacia la turbación, la incompletud y la incertidumbre?

Estos demiurgos, constructores de 'mundos escénicos' lanzados en sus 'deseos impuros', habitantes de zonas periféricas, ¿por qué deciden escapar del control de la razón y de su tranquilizadora aspiración a la claridad?, ¿por qué se lanzan hacia zonas sensibles, al goce, a la oscuridad, al misterio?, ¿cuánto hay de nuestros mundos y de nuestras realidades de hoy en esas construcciones?

Dice Daniel Veronese: "Hago teatro para hacer visible lo que culturalmente de ninguna forma y bajo ningún pretexto puede serlo. Y es gracioso, el resultado tiene algo de revolución: lo que se verá será doblemente visible ya que ese hecho se alumbrará sobre el resto de

lo escenificado, sólo por estar en el lugar inadecuado. Esa es mi cuestión, lo que con más interés me mueve a realizar escritura en teatro. Teatro de lo obscuro"¹.

Con Merce Cunningham la danza escapó de la sumisión al relato literario y de los mandatos de la música, para 'pararse sobre sus propias piernas' y fue condenada a hablar solamente de sí misma, 'danza auto-reflexiva' dicen algunos teóricos, que sólo sabe de sí misma y nada del mundo que la excede, hermosamente cerrada en su propia materialidad.

Con los posmodernos norteamericanos la escena dancística incorpora movimientos, gestos, cuerpos, actitudes cotidianas, de la vida, del mundo, para transformarlo todo en material escénico, instalando la estética del rechazo patentizada en el famoso 'manifiesto del no' de Ivonne Rainer: "No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones, no a la magia, no a la ilusión, no al estallido y a la trascendencia, no a la imagen de estrella, no a lo heroico y a lo anti - heroico, no a la implicación del actor, no

al estilo, no a la exageración, no a la seducción del espectador, no a la extravagancia, no a la emoción provocada o sentida...".

En la escena dancística de hoy, en cambio, parece haber lugar para todo. "Hoy en día -sostiene Servos en una publicación del año 1984-, Pina Bausch está en un terreno inseguro y desprotegido, -muy lejos de sus primeras colegas, Twyla Tharp o Jennifer Muller-, en un área que está en algún lugar entre la danza y el drama, las artes visuales, el cine y la ópera. No está en este lugar descansando, está buscando, tanteando su camino. Bausch todavía se está moviendo".

G. Vattimo² señala la sociedad en la que vivimos como compleja y caótica. Pero sostiene que ese caos es relativo porque es ahí donde se centraría la posibilidad de una esperanza de emancipación. Se refiere así a que los medios de comunicación masiva son determinantes en la disolución de los 'grandes relatos', de los 'puntos de vista centrales' y han permitido que surjan a la superficie múltiples visiones del mundo,

realidades diferentes, otros mundos posibles tal vez. Contraponiéndose al planteo de Teodoro Adorno quien, en 1945 señalaba el peligro del 'control' que la radio y, más tarde la TV podían ejercer sobre las personas. Una especie de control invisible que decidiría sobre los pensamientos y las sensibilidades para instalar 'visiones estereotipadas del mundo'. Una especie siniestra de control que no permitiría el desarrollo de puntos de vista personales y diferenciados instalando, a través de un 'control arterial' una suerte de pensamiento único.

En su esperanzado artículo Vattimo sostiene que asistimos a una instancia cultural que contradice, en algún punto, lo que había sospechado Adorno. Los medios masivos de comunicación han permitido que surjan a la superficie múltiples puntos de vista, culturas que hasta ahora habían estado silenciadas, minorías que hoy pueden hacer oír su voz. "La posibilidad de informar sobre diferentes aspectos de la realidad hace menos concebible la idea de 'una' realidad" dice Vattimo, y continúa: "Realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del 'contaminarse' (...) de las múltiples imágenes, interpretaciones y construcciones que compiten entre sí o que, de cualquier manera, sin coordinación 'central' alguna, distribuyen los media".

¿Es posible hoy, para nosotros, creer en esa especie de 'inocente' engranaje de funcionamiento medial?, ¿esa especie de ingenuidad esencial puede corresponderse con los procesos mismos del desarrollo tecnológico? Vattimo sostiene que en la sociedad de los media "se abre camino un ideal de emancipación en cuya base están la oscilación, la pluralidad y, en definitiva, la erosión del propio 'principio de realidad' (...)".

Oscilación, pluralidad, erosión del principio de realidad, pérdida del sentido de centralidad a favor del de multiplicidad, ¿no se nos aparecen como 'indicadores' de algunas características de la escena contemporánea de la que venimos hablando?

El estallido de las racionalidades locales donde toman la palabra las minorías del que habla Vattimo, ¿es real en el mundo de lo escénico contemporáneo?, ¿hasta dónde una especie de 'control arterial' impone —a través de los medios masivos de comunicación—

modelos únicos a los que todos adherimos?, ¿cuánto hay de elemento local y de dialecto —en términos de Vattimo— en las producciones escénicas de cada región del planeta hoy? ¿Cuánto hay de situación global, compartida, de cosa común y cuánto de lo propio de cada espacio y de cada lugar?, ¿cuánto pensamiento diferente, cuántas voces, cuántos modos de vida diversos se evidencian en nuestras propias construcciones escénicas?, y ¿cuánto hay de impuestas 'visiones estereotipadas del mundo'?

Esta escena contemporánea a la que nos hemos referido, múltiple, difusa, descentrada si se quiere, 'abierta' tal vez, ¿abre los espacios a 'otras' voces, a racionalidades diferentes?, ¿promueve la emergencia de 'otras' realidades, los cruces, la multiplicidad? ¿Cuántas 'visiones del mundo' diferentes se materializan en la escena del teatro-danza hoy? Este tipo de teatralidad de deslizamiento, de incerteza; donde la corporalidad aparece expandida, teatralidad de lo complejo, que —parafraseando a Edgar Morin— no se retrotrae a una ley, no se reduce a una idea simple ni puede resumirse en una palabra, ¿abre un espacio de creación escénica que permite 'experimentar la libertad'?

"Vivir en este mundo múltiple significa experimentar la libertad como oscilación continua entre la pertenencia y el extrañamiento", dice Vattimo, para advertirnos, finalmente, sobre la posibilidad, siempre latente, de que esos 'emancipadores' medios masivos de comunicación se transformen "en la voz del 'Gran hermano' o de la banalidad estereotipada del vacío de significado...".

NOTAS

¹ VERONESE, D.: *La deriva* ob. cit.

² VATTIMO, G.: *Posmoderno: ¿Una sociedad transparente?*- ob.cit.

Material bibliográfico traducido especialmente para este trabajo

- 1.-FEBVRE, Michele: *Danse Contemporaine et Théâtralité* - Ed. Chiron - París, 1995 - (176 páginas)
- 2.-MICHEL, Marcelle - GINOT, Isabelle: *La Danse au Xxe siècle* - Ed. Bordas - París, 1995 - (336 páginas)
- 3.- **En Nouvelles de Danse** - Periodique Triestrial Hiver 1996 - N° 26 - (65 páginas)
KUYPERS, Patricia - *Dossier: Filmer la danse (Introduction)*
DESTRÉE, Claire: *Cinéma, Memoire Du Monde*
REMY, Bernard: *Visions De Danse*
LEHMAN, Boris: *Filmer La Danse*
MOSSOUX, Nicole - BONTE, Patrick: *Theatre-Danse-Image Un Langage Hybride*
CORSINO, Norbert: *La Nuit, Je Réfléchis*
JAKAR, Michel: *Je Ne Filme Pas La danse*
DE MEY, Thierry: *Virtuosiée Cinématographique*
DE KEERSMAEKER, Anne Teresa: *Trâce*
VERDIN, Walter: *Le Montage comme Composition*
VAN MEERBEECK, Philippe: *De Danse Ontsprongen*
- 4.- **En Nouvelles de Danse** - Periodique Trimestriel ete 1995 - N° 24 (98 páginas)
DOBBELS, Daniel: *Dossier: L'heritage Humphrey-Limón (Introduction)*
DOBBELS, Daniel: *Entretiens avec Fritz Ludin, Betty Jones, Lucas Hoving, Aaron Osborne, Ruth Currier.*
IGLESIAS - BREUKER, Marilen: *Humphrey - Limon: La Danse Humaniste Aura - T - Elle Encore Lieu?*
SIEGEL, Marcia B.: *L'autre Mere*
LOUPPE, Laurence: *Transmettre ce qui Defaille*
COHEN, Selma Jeanne: *L'arc entre Deux Morts*
HUMPHREY, Doris: *New Dance*
BASTIEN, Marion: *Une Oeuvre Exposee*
- 5.- **En Nouvelles de Danse** - Periodique Trimestrial Automne 1995 - N° 25 (46 páginas)
- KUYPERS, Patricia: *Dossier: L'heritage de Rudolf Laban dans la Danse et le Theatre D'Aujourd'hui en Belgique (Introduction)*
WILLEM, Lydie: *La Collaboration avec la Formation D'enseignants en Danse*
PRESTON-DUNLOP, Valerie: *Rudolf Laban, Artiste/Chercheur*
PRESTON-DUNLOP, Valerie: *La Choreologie*
GORIS, Alfons: *Des Princes de Laban dans la Formation du Danseur et de L'acteur*
VAN HEDDEGHEM, Marijke: *La Vision de Lea Daan*
CHALLET - HAAS, Jacqueline: *La Cinégraphie Laban: Une Écriture de Mouvement*
- 6.- **En Nouvelles de Danse** - Periodique Trimestrial Hiver 1997 - N°30 - (34 páginas)
ADOLPHE, Jean-Marc: *Dossier: Danse &Politique: Une Fragilité qui Resiste*
VINCENT, Genevieve: *Etats D'âme, états D'urgence*
LOUPPE, Laurence: *Qu'est-ce qui est Politique en Danse?*
SCHOENFELDT, Susanne: *L'ausdruckstanz - Le Rêve Romantique et la Politique*
- 7.-FERAL, Josette: *Perfomance et theatralité: le sujet demystifié.* En «Theatralité, écriture et mise en scene» - Université du Québec a Montreal - 1985 (13 páginas)
- 8.-LEFEBVRE, Paul - MARLEAU, Denis: *Cet enfant incestueux. table ronde sur la danse-theatre* en «Les cahiers de theatre jeu» N° 32, año 1984 (20 páginas)
- 9.-SAPORTA, Karine: *Les Nouvelles Virtuosités* en «La danse au défi» Ed. Parachute - Montreal 1987. (5 páginas)
- 10.-LOUPPE, Laurence: *French Dance: The New Narrative* en «Dance Theatre Journal, vol. II, N° 2, 1984. (3 páginas)
- 11.-BRUNEL, Lise: *Danse et theatralite: Le point de vue de Maguy Marin. Le point de vue de Dominique Bagouet. Le point de vue de Jean-Claude Gallotta*
- 12.-**En «Les saisons de la Danse»** - N° 143 - Año 1982. (6 páginas)
FORTIN, Silvie: *L'Education Somatique: Nouvel ingredient de la Formation Pratique en Danse.*
SWEIGARD, Lulu: *Le Mouvement Imagine: Un Facilitateur Ideokinetique.*
GINDLER, Elsa: *La Gymnastique de L'Homme qui Travaille.*
BERSIN, David: *Une Entrevue Avec Gerda Alexander.*
HACKNEY, Peggy: *Connexite et Expressivite par les Bartenieff Fundamentals.*
POHL, Helga: *Feldendrais por les Psychanalystes*
- 13.- **En «Nouvelles de Danse», Periodique Trimestrial ete 1996 - N° 28** - *Dossier: L'Intelligence du Corps (Volume I)* Pgs. 15 a 99.
GHEORGHIU, Marie-Christine: *Analyse du Mouvement Laban-Bartenieff.*
LOUPPE, Laurence: *L'Avenement du Corps Poete.*
DOWD, Irene: *Metaphores du Toucher*
STARK SMITH, Nancy: *Se Mouvour de L'Interieur un Entretien avec Bonnie Bainbridge Cohen.*
CHARLIPI, Remy: *Meditation Sur Les Os.*
- 14.- **En «Nouvelles de Danse», Periodique Trimestrial Automne 1996** - N° 29 - *Dossier: L'Intelligence du Corps (Volume II)* Pgs. 6 a 54.
- 15.- **La Cité – Supplément a “Travail théâtral” – Différent. Le theatre du soleil – 1976** (87 páginas).
- NOTA:** Todas las traducciones al español fueron realizadas por Paula Cutín, “Intérprete Dramática” egresada de la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán.

Videos adquiridos y consultados para este trabajo

1. El Puente de los Suspiros – Ana Itelman – 1986 - (Gentileza de Ethel Agostino y Doris Petroni)
2. Las Casas de Colomba – Ana Itelman – 1977 – (Gentileza del Mtro. Oscar Aráiz)
3. Teatro-danza – Ana Itelman – Clases y Muestra – 1986 - (Gentileza de Ethel Agostino)
4. Itelmanía – Compag. y realización: G. Firpo – 1985 – (Gentileza del Mtro. Oscar Aráiz)
5. El Capote – Ana Itelman – 1985 – (Gentileza de Norma Binaghi)
6. Ballet Contemporáneo: obras de Cervera, Fracchia – Elías – Stekelman – (Gentileza de Norma Binaghi)
7. Danza Contemporánea Argentina – Coreog. de Aráiz, Bali, Tambutti, Schottelius, El Descueve, Theocharidis
8. Muerte prevista en el guión - Susana Tambutti (Gentileza de Carlos Osatinsky)
9. Roseland – Wim Vandekeybus – 1990 - Bélgica
10. La Mentira – Wim Vandekeybus – Bélgica
11. La Danza en el Siglo - Parte I – Parte II – Parte III
12. Achterland – Anne Teresa de Keersmaecker - 1994 –Bélgica
13. Pina Bausch en India – 1994
14. El Limpiador de Ventanas – Pina Bausch – 1997
15. Café Muller – Pina Bausch (Gentileza de Carlos Osatinsky)
16. Consagración de la Primavera – Pina Bausch (Gentileza de Carlos Osatinsky)
17. El Teatro Distinto de Pina Bausch
18. Bandoneón – Pina Bausch – Prod. Goethe Institute de Buenos Aires – 1994
19. Das Tanztheater der Pina Bausch un filme de Christiane Gibiéc
20. Pina Bausch – un film basado en una idea de Alain Plagne - 1983
21. Bodas de Sangre – Lorca – Gades – Saura – 1981
22. El Amor Brujo – M. de Falla – Gades – Saura
23. Variaciones Meyerhold – Pavolvski – 2004
24. 1789 - un film du théâtre du soleil réalisé par Ariane Mnouchkine -
25. Tambours sur la Digue – Theatre du Soleil – Ariane Mnouchkine – 2002
26. El mundo de un bailarín – Martha Graham – (Ejercicios de estilo – Obras: Viaje nocturno y Primavera en los Apalaches
27. Consagración de la Primavera – Martha Graham
28. Mary Wigman y la Danza Alemana
29. Physical Theatre – DV 8 – (Gentileza de Carlos Osatinsky)
30. The Caatherine Whell – Twyla Tharp
31. Dark – Carolyn Carlson
32. M.O. – Trisha Brown – Director: Mark James - 1996
33. Vertical Danse – Noemí Lapzeson – 1994
34. El Teatro Coreográfico de Johann Kresnik
35. Giselle – Mats Ek
36. Smoke – Coreog.: Mats Ek – Intérprete: Silvie Guillem
37. El Baile – Dir.: Ettore Scola – Puesta en escena: E. Scola, Jean-Claude Penchenat
38. El teatro de Peter Brook – Prod. RAI
39. El teatro de G. Grotowski – Prod. RAI
40. El teatro de Tadeusz Kantor – Parte I – Parte II – Francia - 1988
41. Training at the Teatr Laboratorium in Wroclaw (Plastic and Physical Training – 1972) – Odin Teatret Film
42. The Planet Decouffé – Philippe Decouffé and Francois Roussillon – France 3 – NUC Arts - 1988
43. Frankfurt Ballet – William Forsythe
44. Butoh – Dance of the Darkness
45. The Little Museum – Edouard Locke – Canadá

Bibliografía

- ARDITI, Benjamin: *El reverso de la diferencia. Identidad y política* – Ed. Nueva Sociedad – Caracas - 2000
- ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble* – Ediciones Gallimard – Barcelona – Segunda reimpresión – Junio de 1983
- BARTÍS, Ricardo: *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* – Ed. Atuel – Buenos Aires – 2003
- BRAU, Jean-Louis: *Biografía de Antonin Artaud* – Ed. Anagrama – Barcelona – 1972
- CASULLO, N. - FORSTER, R. – KAUFMAN, A.: *Itinerarios de la Modernidad* – Oficina de Publicaciones del CBC – Universidad de Buenos Aires – 1997
- CZARNETZKI, BAYRD y otros: *El mundo de la cultura, Danza*. – Ed. Viscontea – Buenos Aires – 1981
- DILTHEY, Wilhelm: *Teoría de la concepción del mundo* – Fondo de Cultura Económica, México, 1945.
- DUBATTI, Jorge: *El teatro jeroglífico* – Ed. Atuel – Buenos Aires – 2002
- DUBATTI, Jorge (Comp.): *Nuevo Teatro Argentino* – Ed. Interzona – Buenos Aires – 2003
- DUBATTI, Jorge: **El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado**. Ed. Atuel – Buenos Aires – 2003.
- ECO, Umberto: *Obra abierta* – Ed. Ariel – Barcelona - 1984.
- FEBVRE, Michele: *Les Paradoxes de la Danse – theatre en: La danse au défi* – Ed. Parachute, Montreal, 1987 – Trad. P. Cutín.
- FEBVRE, Michele: *Danse Contemporaine et Theatralité* – Ed. Chiron – París – 1995 (Trad. P. Cutín)
- FÉRAL, Josette: *Acerca de la teatralidad* – Ed. Nueva Generación – Buenos Aires – 2003
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad* – Ed. Paidós – Buenos Aires - 2001
- GUBERN, Román: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Ed. Anagrama – Barcelona – 1996.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y del arte* – Tomo 3 – 15ª. Edición – Ed. Labor – Barcelona – 1979
- HOBBSAWM, Eric: *La Era del Imperio, 1875-1914* – Grupo Editorial Planeta – Segunda Edición – Buenos Aires – 2001
- HOGHE, RAIMUND: *Pina Bausch. Histories de Theatre dansé* – Ed. L'Arche – París – 1987. Trad. al español P. Cutín.
- INNES, Christopher: *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* – Fondo de Cultura Económica – México – 1995
- JIMÉNEZ, Sergio, CEBALLOS, Edgard: *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica* – Grupo Editorial Gaceta – Segunda edición – México – 1988
- KANTOR, Tadeusz: *El Teatro de la Muerte* – Ed. De la Flor – Buenos Aires - 1984
- MAIDANA, Susana: *Conocimiento, Poder y Postmodernidad*, en: *Postmodernidad y Latinoamérica* – Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Tucumán
- MEYERHOLD, Vsevolod: *Textos Teóricos* – Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España – Tercera Edición – Madrid - 1998
- MORIN, Edgard: *Introducción al pensamiento complejo* – Editorial Gedisa – Cuarta reimpresión – Barcelona – 2001
- RAMEAU, Pierre: *El maestro de Danza* – Ed. Arte y Literatura – La Habana – 1986
- ROVNER, Eduardo (editor responsable): *Ballet Contemporáneo. 25 años en el San Martín* – Fundación del Teatro San Martín de Buenos Aires.
- SAGASETA, Julia Elena – ZAYAS DE LIMA, Perla (Comp.): *El Teatro-Danza* – Publicación del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Buenos Aires – Argentina – 1994
- SCHAEFFER, Jean – Marie: *Pensar el arte. Teoría y práctica en el arte de hoy*. Ed. B. Marí – J.M. Schaeffer – Impreso por Snoeck – Ducaju and Zoon, Ghent – Bélgica – 1998. (Trad. al español: P. Cutín).
- SERVOS, Norbert: *Pina Bausch Wuppertal Dance Theatre or the Art of Training a Goldfish* – Ballet-Buhnen-Verlag – Köln – 1984 – Trad. Susana Tambutti.
- STANISLAVSKI, Constantin: *Obras Completas. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* – Ed. Quetzal – Buenos Aires – 1983
- SZUCHMACHER, Rubén: *Archivo Itelman* – Ed. EUDEBA – Buenos Aires – 2002
- VERONESE, Daniel: *La deriva* – Adriana Hidalgo Editora – Buenos Aires - 2000
- VAJTANGOV, Evgueni: *Teoría y práctica teatral* – Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España – Madrid - 1997

Revistas

- EL TONTO DEL PUEBLO – Revista de artes escénicas: Kantor, Tadeusz: *Escuela elemental de teatro* - Bolivia – 1995
- FUNÁMBULOS – Revista bimestral de teatro y danza alternativos – Año 2 – N° 9 – Febrero del 2000
- PICADERO - N°2 – Ediciones del Instituto Nacional del Teatro – Buenos Aires - 2001
- PICADERO – Irazábal, Federico: *El personaje, ese eterno desconocido* – Publicación del Instituto Nacional del Teatro – Buenos Aires – 2003

Material sin editar

- ALESSI DE NICOLINI, Julia: Universidad Nacional de Tucumán – Facultad de Filosofía y Letras – Carrera de Doctorado en Filosofía – Curso: *Cosmovisiones y arte* - Setiembre de 2001- Apuntes del curso.
- DUBATTI, Jorge: *Revisión de dos maestros de la dirección en el siglo XX: Stanislavsky y Kantor* – Seminario dictado en la Universidad Nacional de Tucumán en Mayo de 2004 – Apuntes de clase.
- Serie de entrevistas realizadas por la autora de este trabajo en Buenos Aires, durante el mes de Setiembre de 2004. Fueron entrevistados: Oscar Aráiz, Norma Binghi, Ethel Agostino, Cristina Barnils y Doris Petroni sobre “El teatro-danza de Ana Itelman”.

CULTURANACION

 Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACION



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

int
inteatro
EDITORIAL