



CS
IAE

Racionalidad técnica y cuerpo danzante

Devenires escénico-teatrales

Beatriz Lábatte



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

IAE Instituto de Artes del Espectáculo

Racionalidad técnica y cuerpo danzante

Racionalidad técnica y cuerpo danzante
Devenires escénico-teatrales

Beatriz Lábatte



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

IAE

• Instituto de Artes del Espectáculo

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana
Graciela Morgade

Vicedecano
Américo Cristófolo

Secretario General
Jorge Cugliotta

Secretaria Académica
Sofía Thisted

**Secretaria de Hacienda
y Administración**
Marcela Lamelza

**Secretaria de Extensión
Universitaria y Bienestar
Estudiantil**
Ivanna Petz

Secretaria de Investigación
Cecilia Pérez de Micou

Secretario de Posgrado
Alberto Damiani

Subsecretaria de Bibliotecas
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario
de Transferencia
y Desarrollo**
Alejandro Valitutti

**Subsecretaria de Relaciones
Institucionales e
Internacionales**
Silvana Campanini

**Subsecretario
de Publicaciones**
Matias Cordo

Consejo Editor
Virginia Manzano
Flora Hilert
Marcelo Topuzian
María Marta García Negroni
Fernando Rodríguez
Gustavo Daujotas
Hernán Inverso
Raúl Illescas
Matias Verdecchia
Jimena Pautasso
Grisel Azcuy
Silvia Gattafoni
Rosa Gómez
Rosa Graciela Palmas
Sergio Castelo
Aylén Suárez

Directora de imprenta
Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes



Edición y corrección: Jorge Domínguez
Diagramación: Ignacio Solveyra

Imagen de tapa: "Ballets rusos" (1912) de August Macke

ISBN 978-987-4019-59-2
© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2017

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar
www.filo.uba.ar

Lábatte, Beatriz
Racionalidad técnica y cuerpo danzante : devenires escénico-teatrales / Beatriz
Lábatte. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad
de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2017.
328 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4019-59-2

1. Arte. 2. Teatro . I. Título.
CDD 792.01

Fecha de catalogación: 04/2017

Índice

Prólogo	11
Presentación	15
Primera parte	17
<i>Devenires escénico-teatrales</i>	
1	
Racionalidad técnica y cuerpo danzante	19
Racionalidad en un sentido particularizado	21
Racionalidad de los medios o “cuerpo racional”	24
Hacia una racionalidad teórica para la danza	29
Racionalidad comunicativa para una danza dialógica	32
2	
Corporalidades escénicas. Entre las “técnicas” de Mauss y las “tecnologías” de Foucault	37
Técnicas del alma, inteligencia del cuerpo	40
Repertorio técnico. Tradición y eficacia	44
<i>Quemar la casa</i> : amor por los antepasados y sentido propio	48
Entre la marca certera y el desvanecimiento del mundo	51
Quemar la casa, agotar la danza... o la “imaginación técnica” del actor	54

3		
	Acerca de <i>Veronique Doisneau</i>	61
	Danza, teoría y nomenclatura	63
	En el marco de otras localizaciones	68
	Posmodernismo y después	70
	A partir de los '90	74
4		
	El lenguaje "estallado". La palabra "sensitiva". Sobre el lenguaje teatral en el pensamiento de Antonin Artaud	79
	Un <i>inactual</i> . La crítica a la modernidad	84
	Artaud, el póstumo	105
	Artaud, el topo	109
	El lenguaje "estallado"	115
5		
	La moderna Isadora... ¿La moderna?	121
	Figura y contexto	124
	Arte y vida	125
	Arte, Amor y Muerte	131
	La danza como tema y como proyecto	135
	Conclusión	156
6		
	<i>Tiempo suspendido</i> o la inclusión como forma	163
	Una poderosa "condensación"	165
	Sin embargo...	168
	Más precisamente en Tucumán	171
	¿Es Dios o es "el Diez"? ¿"El Diez" es Dios?	174
	La inclusión como forma	176
	Final	179
7		
	"Ex Antonio" o "La verdadera historia de Antuán". Federico León en la cartelera teatral tucumana de 2008	181
	El "caso" en su marco. Puntualizar el "asunto"	184

Los hacedores-el texto	187
Los procedimientos y sus sentidos	189
Finalmente	193
8	
Discursos escénicos. Museo Medea o la intimidad del procedimiento	195
Analizar el discurso teatral...	199
Dibujitos japoneses	203
Del mitema a la condensación del discurso	205
Extrañamiento y disseminación del mito	207
El discurso de los vínculos	209
Hacia un universo relacional	211
Bibliografía	215
Fuentes	220
Segunda parte	221
<i>Teatro-danza. Los pensamientos y las prácticas</i>	
Una aclaración necesaria	223
La necesidad de nombrar	231
1	
Los caminos de la representación	237
Los “vaivenes” de la danza	239
Danza-teatro ¿Teatro-danza?	250
Teatro... ¿qué teatro?	254
Coreografiar el sentido	272
2	
Más allá de la palabra	281
Literatura teatral - ¿escritura escénica?	289
3	
La condición de impureza	297
La necesaria diferencia	306
Sin ánimo de concluir	313

Bibliografía	319
Revistas	321
Material sin editar	322
La autora	323

Prólogo

Es un honor y una alegría para el Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires abrir esta Serie de la “Colección Saberes” con el libro *Racionalidad técnica y cuerpo danzante. Devenires escénico-teatrales*, de Beatriz Lábatte, profesora de la Universidad Nacional de Tucumán.

La autora es una brillante artista-investigadora tucumana, bailarina, actriz, coreógrafa y teórica especializada en temas de danza y artes del movimiento. Con la publicación de este volumen nuestro Instituto cumple con varios lineamientos de su programa de trabajo. Por un lado, constituye una prioridad para el IAE fomentar el espacio teórico en la cartografía nacional, la construcción del vínculo entre la Universidad de Buenos Aires y la creación-investigación universitaria en las provincias, propiciar la circulación de textos y el indispensable diálogo entre cartografías y pensamientos cartografiados en un país de producción científica multipolar, siguiendo los términos del Teatro Comparado. En este sentido, esta obra afirma y confirma la colaboración entre dos universidades nacionales amigas y

favorece la difusión de la Teatrología argentina y latinoamericana, en el país y en el continente.

Por otra parte, es también prioridad para el Instituto de Artes del Espectáculo celebrar la originalidad y pertinencia del pensamiento producido por los artistas-investigadores desde una filosofía de la praxis artística. Necesitamos conocer y difundir entre especialistas, docentes, alumnos y amantes del arte –en contextos universitarios, artísticos y comunitarios– la producción intelectual de excelencia que se realiza en las universidades de la Argentina y Latinoamérica, desde una nueva concepción de las articulaciones entre Universidad y Arte, Ciencia y Creación.

Detengámonos en algunos hitos de la trayectoria de Beatriz Lábatte. Es Magíster en Docencia Superior Universitaria, título obtenido en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán con la tesis “Institucionalización de los saberes del cuerpo. La danza como saber universitario”. Tiene, también, el título de grado de Bailarina de Danza Contemporánea, otorgado por la misma casa de altos estudios (Carrera Universitaria de Danza Contemporánea). Fue bailarina integrante del Grupo de Danza Contemporánea de la Universidad Nacional de Tucumán (1974-1980) y actriz integrante del Grupo Propuesta (1981-1990). Entre 1981 y 2004 creó más de treinta obras coreográficas. Entre los años 1990 y 2003 fue directora y coreógrafa de los grupos de Danza Contemporánea La Otra, La Retaguardia y El Estudio. Se desempeñó como directora artística y coreógrafa del Grupo Oficial de Danza Contemporánea de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Tucumán (2000-2004). Actualmente, y desde hace treinta años, es docente de la carrera de Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, donde se desempeña como Profesora adjunta regular a cargo de la Cátedra Técnica Corporal III y como

profesora asociada a cargo de la Cátedra Técnica Corporal II. Desde hace más de treinta años gestiona, en forma colectiva, El Estudio, espacio de danza destinado a la formación de bailarines y coreógrafos.

Porque conocemos su producción teórica y analítica, publicada en revistas especializadas y libros y expuesta en congresos y jornadas, solicitamos a la profesora Lábatte una selección de sus trabajos, ahora reunidos en esta antología organizada por ella misma. *Racionalidad técnica y cuerpo danzante. Devenires escénico-teatrales* es su respuesta a ese pedido. Sabemos que este libro será de gran utilidad y estimulación para creadores e investigadores vinculados a las Artes del Espectáculo.

Doctor Jorge Dubatti
Director del Instituto
de Artes del Espectáculo

Presentación

Si el quehacer artístico aspira a representar una suerte de alucinación original del mundo y en esa aspiración convoca fuerzas, irrupciones, acontecimientos indecibles, es decir, irreductibles al puro concepto, a la palabra;¹ entonces, el juego entre ese quehacer alucinado de lo artístico y el rígido ejercicio de nombrar, de poner en escritura aquellos universos en sombras, constituiría una actividad intersticial, inacabada. Una tarea difusa, una empresa casi inalcanzable, ficticia.

Los escritos que aquí presentamos podrían ubicarse en ese espacio relativo, siempre difuminado e imperfecto. Se trata, en este caso, de un esfuerzo personal, de una suerte de ejercicio, de juego, en el intento por hacer de ambos universos, uno; o de habilitar una circulación múltiple y permanente entre uno y el otro, proponiendo una serie de ordenamientos siempre cambiantes, inestables y complejos.

Producidos entre 2006 y 2015, los textos incluidos en este libro dan cuenta de un trabajo de sistematización teórica, de

¹ Como sugiere Eduardo del Estal en Dubatti, J., *Filosofía del Teatro II* (Buenos Aires: Atuel, 2010), pp. 5-7.

un esfuerzo personal por poner en escritura mi experiencia de años de vida escénica como actriz, bailarina, coreógrafa y directora. Las problemáticas abordadas circulan alrededor de las corporalidades, de los procedimientos técnicos, de los discursos, de los límites entre los géneros y también –sobre todo– del desvanecimiento de esos límites. Se trata, en algunos casos, de poner el foco en las producciones locales, en las teatralidades cercanas, propias; en otros casos, la indagación se acerca a obras, personalidades y discursos ajenos, distantes –asumiendo, por cierto, la ineludible relatividad que pone en cuestión, actualmente, ambos términos–.

Mi ejercicio en la docencia universitaria pública y en ámbitos privados ha sido el campo más fértil de complejización y emergencia de las problemáticas que me ocupan, siendo la Universidad Nacional de Tucumán el medio propiciador de tales recorridos académicos. Quiero agradecer, en este sentido, a la Doctora Susana Maidana y a la Doctora Mercedes Risco, directoras de los proyectos de investigación en los que he producido y publicado los escritos que integran la Primera parte de esta publicación, y al Instituto Nacional del Teatro por subsidiar y publicar el trabajo de investigación que ocupa la Segunda parte. Vaya un agradecimiento especial al Doctor Jorge Dubatti, Director del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires por la generosa promoción de esta publicación.

B. L.

Primera parte

Devenires escénico-teatrales

1

Racionalidad técnica y cuerpo danzante¹

Asumimos el surgimiento de la modernidad como la emergencia de una nueva imagen del mundo, producto de los cambios propiciados en el sistema normativo regulatorio de la vida de los hombres. El pasaje de la cosmovisión medieval a la modernidad promueve la constitución del sujeto autónomo a partir de la afirmación de la razón como atributo del hombre, y del despliegue de una racionalidad extendida que pone al sujeto en posición de articular un proceso de secularización del mundo, de des-trascendentalización de los valores y de desnaturalización del poder. La afirmación de la racionalidad implica, para el hombre, el desarrollo de la capacidad de erigirse en constructor y articulador del orden social, en un proceso en el cual, a partir de la autorreflexión y del conocimiento del mundo, el hombre moderno propicia la reformulación de su relación con Dios, desplaza a la Iglesia como institución mediadora en esa relación y al Papa como autoridad legitimadora del orden social y del poder del rey.

¹ En Risco, M. y Stisman, A. (comp.) *Lenguaje y conocimiento* (Tucumán: Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional de Tucumán, 2015).

Se trataría, así, de un proceso emancipatorio que tiene como objetivo la autonomía de la persona a través del desenvolvimiento de la conciencia, de la autorreflexión y del desarrollo pleno de sus potencialidades. En el marco de una compleja trama de cambios económicos, políticos, sociales y culturales, la modernidad va a promover el desarrollo de la ciencia y la tecnología, en cierta manera, como respuesta a las necesidades prácticas que surgen con las nuevas condiciones de vida; ciencia y tecnología en tanto aplicación eficaz de la racionalidad teórica en pos del bienestar de los hombres.

Sin embargo, la idea de la autonomía, que conlleva la condición de la libertad; la idea del progreso como realización del hombre autónomo que ha superado las tutelas y las estipulaciones que no pasan por el dictamen de su razón; la idea de que el hombre, al reconocerse a sí mismo, se reconocería también en el todo; sin embargo, decíamos, esta racionalidad social y práctica que caracteriza al pensamiento ilustrado (Medina, 1989: 34) presenta sus fisuras, sus sombras, otorgándole un cierto carácter paradójico a la modernidad.

En este sentido, apuntamos especialmente las particularizaciones de esa racionalidad pretendidamente universal de la que, sin embargo, no participan todos los hombres, ya que deja fuera a aquellas comunidades, culturas y pueblos que no se enmarcan dentro de la delimitación establecida para el ser “civilizado”, a la vez que se promueve y se naturaliza la idea del racismo y la esclavitud y se legitiman las acciones de colonización.

En el marco del universo paradójico de la modernidad, señalamos el proceso de constitución de la danza como disciplina escénico-teatral en Occidente, iniciado durante los siglos XVI y XVII. A partir de este proceso, la modernidad ha producido para la danza un sistema normativo

altamente codificado, generando una poderosa tradición cifrada que opera sobre un cuerpo danzante fuertemente prescripto y determinado, en pos de un modelo de cuerpo y de un ideal de belleza afirmados como absolutos.

Este trabajo se propone como un ejercicio teórico articulador consistente en aplicar la idea de racionalidad a los sistemas técnicos normativos que la danza de escena ha generado y propiciado en Occidente, desde la constitución de la danza como espectáculo y a partir de su institucionalización como saber y como disciplina artística durante la modernidad, aproximadamente, entre los años 1581 y 1661. Haciendo foco en el desarrollo de tres sistemas característicos en el devenir histórico de la danza de escena occidental (la danza académica, la danza libre centro europea y la danza contemporánea en algunos de sus formatos actuales), el presente trabajo delimitará el estudio propuesto, en la indagación de las operatorias que cada uno de esos órdenes dancísticos activan en el cuerpo y que se instalan como condiciones legitimantes para el cuerpo de la danza.

Si es cierto, como quiere David Bloor, que el conocimiento, en cualquiera de sus formas y manifestaciones, puede ser tratado como “asunto a investigar” (Bloor, 1991: 33), si aplicamos sus postulaciones al campo de la danza escénica o danza teatral en Occidente, esta aplicación implicaría identificar los cambios producidos en el funcionamiento de ese campo de saber artístico escénico, problematizándolos en el sentido de pensar en las causas que los provocan y en las formas en que se producen.

Racionalidad en un sentido particularizado

Para poner a funcionar el concepto de racionalidad en el campo de la danza escénica occidental nos remitiremos,

primeramente, a aquella noción general que concibe la racionalidad como derivación de la facultad humana de la razón, y también como la utilización de esa facultad en diferentes procesos relacionados con la estructuración de las creencias y con la delimitación y conducción de las acciones humanas, es decir, la racionalidad como diferentes formas de aplicación de la razón.

Asumiremos, entonces, la racionalidad siguiendo a Esteban Medina (*op. cit.*: 34) como modos de orientar y de dirigir la acción humana hacia la concreción de los valores y el acceso a la verdad. Considerando también –como señala el mismo autor–, a la racionalidad en sí misma como un valor, en el sentido de oponerla a las diferentes formas de lo irracional. De esta manera, verdad, razón y valor participarán de una estructura compartida y relativa a su propio carácter social.

Todo esto sin dejar de observar también, y de manera fundamental para este trabajo, el proceso que lleva de aquella idea moderna que valora la razón y la voluntad como atributos principales del hombre en el desarrollo de su autonomía y en el camino hacia la libertad; es decir, el trayecto que va desde esa consideración de la modernidad, a la mundanidad pragmática que caracteriza a la racionalidad en el mundo contemporáneo. Nos referimos al proceso a partir del cual se desplaza la idea de la razón como facultad por la noción de racionalidad como adjetivación de la razón. La racionalidad se constituiría, así, como un adjetivo aplicable que pone a la razón en relación con un propósito, con un fin y con el desarrollo de los medios precisos y útiles en la consecución de los fines pertinentes.

Pasaríamos, entonces, de la noción de razón, en tanto cualidad humana, que le posibilita al hombre el acercamiento al bien y a la verdad (razón teórica), a la vez que lo habilita para decidir sobre los medios más adecuados en la

consecución de unos valores comunes, sociales, compartidos (razón práctica), a la idea de una racionalidad que implica diferentes formas de aplicación de la razón, en pos de fines personales y de acciones que, en este caso, serán subjetivas. De esta manera, en el mundo contemporáneo entrarían en juego, principalmente y a los efectos de nuestro propósito, dos formas de racionalidad: la racionalidad económica, como razón organizadora de los recursos y de las condiciones personales para la consecución de los deseos propios, y la racionalidad comunicativa, como medio para lograr los acuerdos necesarios entre las diferentes subjetividades y posibilitar el entendimiento necesario que dé lugar al desarrollo de múltiples acciones subjetivas, en el proceso de consecución de la variedad de fines personales en juego.

Es así que en una sucesión que parte de la valoración de la razón como aquella facultad que le posibilita al hombre apropiarse de sí mismo y de la naturaleza en el desarrollo de la plena autorrealización, y a través de la paulatina secularización del mundo, se arribará al pensamiento posmetafísico que remite los fundamentos a las prácticas del hombre en sí mismas, evitando todo rasgo de trascendentalidad. Esta sería la mundanidad pragmática a la que hacemos referencia en párrafos anteriores.² Ciencia y tecnología constituirán la manifestación más acabada de esa racionalidad eficiente que tiende, de manera central, al bienestar del hombre. En este sentido, Esteban Medina denominará racionalidad instrumental a la ciencia y la tecnología aplicadas a las relaciones de los hombres con la naturaleza, retomando el término utilizado por Horkheimer

2 Conceptos tomados de las clases teóricas dictadas por el Doctor Raúl Rodríguez en el marco de un seminario de posgrado dictado en la Universidad Nacional de Tucumán durante los meses de abril y mayo de 2013.

para referirse a lo que otros habían denominado como racionalidad de los medios, racionalidad funcional, etcétera.

Racionalidad de los medios o “cuerpo racional”

El proceso de asimilación de la danza al concepto de espectáculo se da en la Europa renacentista y se relaciona, desde una perspectiva antropológica, con el pasaje del cuerpo grotesco al cuerpo clásico. Para nacer al mundo del espectáculo, la danza debe abandonar la condición jubilosa del carnaval, la idea de los cuerpos entremezclados y sin distinciones característica de la fiesta popular medieval, e incorporar a su naturaleza el distanciamiento y la apropiación por medio de la mirada.

La participación colectiva y equiparada, en el marco del espacio público es propia de la festividad medieval y se corresponde con la noción de cuerpo grotesco, de cuerpo abierto al mundo exterior a través de sus orificios, de sus protuberancias, de sus ramificaciones y excrecencias –como sostiene Mijaíl Bajtín (2003) en su estudio sobre la cultura popular en la Edad Media– y del carnaval como fiesta comunitaria en la que el conjunto de los hombres tiende a la comunión.

Precisamente, la noción de espectáculo implica una división en la que unos hacen y otros miran, unos son protagonistas y otros son espectadores. División que se opera también sobre el cuerpo, por cuanto el cuerpo moderno se constituye separándose, diferenciándose de los otros y del mundo, para adquirir una condición de cuerpo cerrado y liso que se establece como factor de individuación, según propone David Le Breton en su *Antropología del cuerpo y modernidad* (1995: 30-31). A los fines de nuestro interés señalamos que este proceso, en el campo específico de la

danza, se presenta, de manera incipiente, en los banquetes renacentistas de la recién nacida aristocracia italiana del siglo XV. Es allí donde la necesaria aparición de la figura del “maestro de danza” vendrá a resolver un procedimiento a partir del cual las danzas populares se constituyen en el material privilegiado para la elaboración de las danzas cortesanas. Se trataría de una operación epistemológica en la que, un “conocimiento alternativo” participa en la constitución de un conocimiento académico, por medio de una interacción particular. Tal como lo señala Peter Burke en *Historia social del conocimiento* (2002: 28-29), al sostener que, precisamente, en la Italia del Renacimiento, y de la interacción entre humanistas expertos en latín clásico con las tradiciones artesanales de los maestros albañiles, es que se concretaron los procesos de escritura de los tratados más importantes sobre pintura y arquitectura; el autor cita este entre otros ejemplos de legitimación de determinados tipos de conocimiento práctico y popular.

El trabajo de depuración y “acartonamiento” de los bailes populares, realizado por los maestros de danza, posibilitará el ingreso de estos bailes al mundo de las cortes. Se iniciará así un desarrollo que llevará a la concreción del primer evento considerado como el nacimiento escénico de la danza: la presentación del llamado *Ballet comique de la reine* en el año 1581 y en la corte francesa de Catalina de Médicis; a la vez que, en el año 1661 y bajo el reinado de Luis XIV se creará la Academia Real de la Danza. Es en esta institución donde se formulan los principios básicos del ballet o la danza académica, muchos de los cuales se conservan hasta hoy y han sido institucionalizados de tal manera que no solo los principios, sino también los ejercicios, las reglas y la terminología desarrollados en esa institución se extendieron por el mundo y han sido aceptados y asimilados como modelo de belleza y de perfección.

El desarrollo de la danza de espectáculo en los ambientes cortesanos italianos y franceses, principalmente, se relaciona en forma directa con la utilidad que aquellos príncipes italianos del Renacimiento encontraron en la danza; los maestros de danza trabajaban en las cortes enseñando a bailar a los nobles y coreografiando las ceremonias oficiales para que las mismas dieran cuenta del florecimiento económico y del esplendor de su monarca.

Con la presentación del *Ballet comique de la reine* ya se ve perfilada claramente la función política esencial del ballet, consistente en reconfortar la imagen del rey, su poder y su justicia. Estos costosos espectáculos estaban basados en las danzas de corte y eran realizados por aficionados, es decir, por nobles. La figura del bailarín profesional va a desarrollarse más adelante como parte de un proceso en el que estos bailes de salón fueron depurando sus formas y, de esta manera, se fue formando una extraña ligazón entre los buenos modales, la elegancia, la etiqueta, el buen vestir y las habilidades para la danza. Todos estos detalles eran imprescindibles en los ambientes cortesanos de la Italia del siglo XV y en las cortes francesas del siglo XVI. Prueba de esto es el manual de danza publicado en 1588, escrito por el sacerdote francés Thoinot Arbeau, llamado *Orchestographie*,³ que da cuenta de esta singular unión entre el “arte” y los buenos modales.

Habrà que esperar al año 1670, cuando Luis XIV, quien era un dotado y muy entrenado bailarín, renuncia a aparecer en los ballets de la corte para que el espectáculo de la danza teatral pase definitivamente a los escenarios, consolidando así el camino hacia la aparición de la figura del bailarín profesional.

La aspiración centralizadora de Luis XIV se pone de manifiesto en la creación de las “Academias”, instituciones

3 Publicado en traducción al español como *Orquestografía* (Buenos Aires: Centurión, 1946).

rectoras, espacios donde se concentra la educación artística, se definen los valores de belleza y el sentido del “buen gusto” característico de la cultura cortesana. Precisamente, la Academia Real de la Danza, integrada por trece maestros de la corte elegidos por el rey, será la institución poseedora del control absoluto y ejercerá la tutela de la actividad de la danza; cualquier intento que se realice por fuera de la institución será penalizado con la exclusión, la inhabilitación perpetua o la multa. La danza se ha profesionalizado y ya no será ejecutada por nobles diletantes sino por personas entrenadas para actuar en el escenario.

Todo este proceso, brevemente descrito, conlleva la estructuración de una operatoria extraordinaria sobre el cuerpo que, paradójicamente, implica que este se puede manipular, se educa y responde tornándose hábil a través de la multiplicación de sus fuerzas. Se puede reconocer aquí, de manera incipiente y desde las perspectivas abiertas por Michel Foucault, un registro técnico-político del cuerpo, constituido por reglamentos institucionales y por procedimientos empíricos y reflexivos que tienden a controlar y a corregir las operaciones del cuerpo.

La vida cortesana y el poder centralizado del rey promueven una forma de danza regulada desde la Academia Real que, a través del diseño de procedimientos técnicos rigurosos y específicos, va a operar un control minucioso y detallado sobre el cuerpo para construir una suerte de retórica corporal de la distinción. Algunos estudios teóricos demuestran que durante las primeras décadas del siglo XIX la danza clásica habría completado el proceso de formulación de una técnica específica, trabajada, resuelta y propuesta al detalle, la que se encuentra vigente hasta hoy. Una técnica a partir de la cual se construye un ideal de cuerpo que es legitimado como modelo absoluto de cuerpo danzante.

El cuerpo del ballet, heredero del cuerpo del mismísimo rey, del Rey Sol, se constituye, originalmente, como un cuerpo político que responde a un modelo de belleza dominante: alineado, equilibrado, liviano, etéreo, desplegado en sus capacidades, virtuoso; resultado del proceso de institucionalización de la danza bajo el estricto control de la Academia y de las reglas que los maestros autorizados por el rey van acordando entre ellos y estableciendo como cánones. Reglas que trabajan sobre el cuerpo sometándolo, positivamente, a una cantidad de pequeñas tensiones, coacciones ínfimas, grandes esfuerzos musculares perfectamente localizados, potencialidades mínimas ampliadas por el ejercicio, la práctica y la repetición sistemática, es decir, una “microfísica del poder” (Foucault, 2000) que se instala sobre el cuerpo recorriéndolo y moldeándolo para transformarlo en el cuerpo que el poder real construye para que lo represente. El poder real se expresa a sí mismo por medio de esos cuerpos y los expone públicamente a través del espectáculo de la danza, para que sean observados por aquellos que no son los protagonistas de la acción, ese público relegado al lugar del espectador que observa maravillado esos cuerpos ideales, inalcanzables; cuerpos que el poder ha potenciado en sus capacidades y ha definido como modelo único de belleza, como una forma absoluta del bien y la verdad.

Paradójicamente, la modernidad de la autonomía del sujeto ha operado sobre el cuerpo de la danza a partir de una forma de racionalidad práctica que somete al cuerpo a una serie de operatorias con el objetivo de alcanzar un ideal absoluto de belleza. La constitución de la danza como espectáculo lleva implícita también, y en cierta manera, una racionalidad instrumental que opera sobre la naturaleza del cuerpo, a través del diseño de un conjunto de actividades o de una técnica perfectamente funcional a los fines propuestos.

La danza académica, cuyos formidables productos escénicos son sostenidos en la actualidad por importantes compañías ocupadas en mantener vigente un repertorio característico y exquisito, constituye la patentización escénica de un plexo significativo que ha caracterizado también, y de manera paradójica, a la cosmovisión moderna.

Hacia una racionalidad teórica para la danza

Es a fines del siglo XIX y principios del siglo XX que el campo de la danza escénica opera un significativo cambio en las racionalidades que lo sustentan. El proceso de formulación de la llamada “danza libre” se da en el marco de los países europeos del centro, haciendo foco en Alemania, durante las convulsionadas primeras décadas del siglo XX.

La crisis de los supuestos constitutivos del pensamiento clásico de la modernidad se patentiza en las profundas revisiones propuestas por las vanguardias estéticas que han puesto en cuestión las posibilidades de decir, de retratar, de “ficcional” el mundo. También en el ámbito de los discursos científicos se producen nuevos intentos de pensamiento y de indagación del mundo que dan cuenta de la crisis de los fundamentos y de los postulados sustentadores de un orden que se había establecido durante los siglos de la modernidad.

La razón humana ha comenzado a mostrar su dimensión negativa y las mentes más lúcidas de la época trabajan para dar cuenta de esa dimensión. En su *Dialéctica del iluminismo*, Theodor Adorno va a decir que la razón pura se convirtió en “antirrazón”, declarando que la tendencia a la autodestrucción pertenece –desde el comienzo a la racionalidad– y se deduce de la misma esencia de la razón dominante y del mundo hecho a su imagen. La Primera Guerra Mundial

ha dado cuenta de esto, y la experiencia del nacionalsocialismo va a mostrar que es posible racionalizar la sociedad en un sentido profundamente represivo.

En este marco contextual y por fuera del campo de la danza clásica se genera un movimiento liderado por tres figuras consideradas precursoras en el desarrollo de un nuevo lineamiento para la danza teatral: Francois Delsarte (1811-1871), Emile Jaques-Dalcroze (1865 -1950) y el maestro húngaro Rudolf Laban (1879-1958). Es este último quien desarrolla su propuesta de Danza Libre centrándose no en el diseño de nuevos procedimientos para aplicar sobre los cuerpos sino en nuevos fundamentos, en otras ideas, en una forma diferente de concebir la danza. Declarando su propósito de construir una danza basada en las acciones de la vida cotidiana, Laban protagoniza una extraordinaria y diversificada actividad en el campo de la danza que lo lleva a proponer –entre muchos otros aportes–, un sistema de análisis, estudio y organización del espacio en el que trabaja el bailarín; a la vez que desarrolla una forma de escritura para la danza con la idea de avanzar hacia una notación del movimiento que fuese universal, tomando el ejemplo de la música.

Entre sus muchos aportes fundamentales, Laban propone una forma de análisis del movimiento que se basa en el señalamiento de cuatro factores esenciales que están presentes en todos los movimientos: espacio, tiempo, energía y flujo; y produce, a partir de esos factores, un trabajo con acciones básicas de esfuerzo como instrumento que habilitará al bailarín para construir una experiencia personal lúdica, expresiva e inagotable en el camino hacia la composición de su propia danza. Al señalar la necesidad de llevar esas experiencias personales a niveles de altísima precisión y bajo la imprescindible guía de maestros especializados, Laban construye las bases de una nueva forma de danza

basada ahora en las ideas, en el pensamiento específico, en el reconocimiento del espacio, de los factores esenciales del movimiento, en la investigación de la relación de la danza con la música y con el silencio, en el reconocimiento preciso de los impulsos que conlleva cada movimiento de forma particular, en la relación que liga el movimiento con la actividad mental, etcétera.

Señalado como el padre de la Danza Moderna y de la Expresión Corporal, Laban, conjuntamente con Delsarte y Dalcroze, va a dar el impulso inicial y los fundamentos para el desarrollo de nuevas corrientes en el campo de la danza escénica occidental.

Es posible señalar aquí un fuerte cambio en la racionalidad que subyace en el campo de la danza, se trataría, en el caso específico de Laban, de poner a funcionar una racionalidad teórica, si se quiere, en relación con la danza en sus formas espectaculares. Una racionalidad que produce un acercamiento a la verdad; razón especulativa que posibilita la aprehensión de las verdades específicas, de los fundamentos de la danza y del movimiento. La danza libre propuesta y desarrollada por Laban se propone desatar las prácticas, conduciéndolas hacia experiencias particulares y personalizadas con los materiales a partir de los cuales se produce la danza (el espacio, el esfuerzo, el movimiento, el ritmo, el diseño, los objetos, etcétera), lo que resultará en la producción de formas de bailar individualizadas y relativas a los universos personales de cada bailarín. La racionalidad teórica puesta en juego por Laban aparece como superadora del trato práctico que caracteriza al conocimiento de la danza, aportando una forma de racionalidad especulativa, si se quiere, que pone al bailarín en relación con el ser de la actividad, con eso que se singulariza en algo determinado, como una técnica o un estilo.

Laban libera, así, al cuerpo de la danza de las restricciones técnicas tradicionales e inmutables establecidas por la danza académica, para volverlo hacia su propia naturaleza, entregándolo a las configuraciones personales de cada sujeto danzante. Es decir que supera, en cierta manera, aquella forma de racionalidad técnica (y tecnológica) que habíamos señalado como sustento y propulsión para las operaciones sobre el cuerpo que dieron base a la formulación de la danza académica en la modernidad.

Racionalidad comunicativa para una danza dialógica

Entre los años de 1960 y 1980 se genera en Estados Unidos, más específicamente en Nueva York, un movimiento particular que asume para la danza algunos postulados centrales del llamado “arte moderno”: la valoración del propio medio como tema y la autonomía como pureza y autodefinición. Una danza que se basa en el reconocimiento de los materiales que le son propios, que trabaja con la abstracción de las formas y elimina las referencias externas como temática, poniendo al medio por encima del significado.

Los teóricos de la danza han señalado insistentemente la influencia que la personalidad de Merce Cunningham (1919-2009) ha tenido en cuanto precursor en el proceso que lleva a la danza moderna norteamericana a liberarse de la tiranía de las formas dramáticas y del contenido.

Considerado por historiadores y teóricos de la danza como la personalidad que hace bascular la historia de la danza escénica en Occidente, al punto de sostener que “no se puede comprender la estética coreográfica actual sin evocar la de Merce Cunningham, propuesta con una radicalidad sin precedentes en la historia de la danza en los decisivos años 60” (Febvre, 1995: 19). Lo cierto es que la

noción de una danza objetiva que reivindica su existencia a partir de su propia materialidad; la coexistencia escénica de música, danza, iluminación y decorado sin pretensiones de ilustración recíproca, como así también el proceso de atomización del espacio escénico superador de la noción de espacio centralizado propia de la tradición sostenida por la danza de escena en Occidente, son apuntados por la investigadora canadiense Michèle Febvre, como aportes extraordinarios realizados por Cunningham en pos del desmantelamiento del orden coreográfico “significante y patético” de la *modern dance*.

Por otro lado, al señalar el aporte de Cunningham en relación con el necesario proceso de cambio en la percepción del espectador, Febvre destaca el trabajo del coreógrafo en cuanto a su resistencia a la formación de significantes despóticos en la escena, hecho esto a través de la liberación de una multiplicidad y una heterogeneidad de signos que conviven, sin categorizaciones definitivas, en una escena dancística múltiple y lúdica que mucho tendrá que ver con los procedimientos coreográficos desarrollados posteriormente.

A su vez, los historiadores franceses Marcelle Michel e Isabelle Ginot (1995) sostienen que Merce Cunningham constituye un pivote en la historia de la danza moderna y que su influencia excede la historia de la danza para avanzar hacia el campo de las artes en general. Afirman que el pensamiento cunninghamiano se desarrolla en relación directa con las otras artes y permite a la danza unirse al período de la modernidad, el que ya había sido alcanzado por la pintura, la escultura y la música.

Cunningham abrirá el camino para que los llamados “coreógrafos posmodernos norteamericanos” rompan las reglas de la danza moderna histórica y las de las vanguardias de los años '50, según lo señala Sally Bannes (1987). Son estos

coreógrafos los que van a incorporar al léxico coreográfico la experimentación con acciones simples (caminar, correr, rodar) a la vez que se dejan contaminar por materiales de movimiento provenientes de otros campos. Se preguntan sobre la condición propia de su arte y responden con procedimientos experimentales, promoviendo la incorporación de un repertorio de movimiento basado en la gestualidad cotidiana, como así también –unos años más tarde– la inclusión de corporalidades “de peatón” en el escenario de la danza teatral que, hasta entonces, había sostenido un modelo de cuerpo único y legitimado por la tradición, dejando afuera y excluyendo de la escena toda corporalidad que no se adaptara a ese modelo. Este movimiento pareciera habilitar la pregunta por el ser de la danza: ¿qué es danza?, ¿qué no lo es? La respuesta a esta pregunta ontológica promovida por la acción de los coreógrafos va a articularse a través de las teorías contemporáneas del arte, aquellas que postulan que el arte es definido como tal no por su contenido, sino por su contexto, es decir, porque se enmarca como arte.

Este sería el momento en que la danza comienza a alinearse con esas teorías; remitimos aquí al desarrollo teórico propuesto por Arthur Danto en el año 1964, y más específicamente en su ensayo “El mundo del arte” en el que, refiriéndose a las *Brillo Box* expuestas por Andy Warhol en *The american supermarket* propone el concepto “mundo del arte” para describir una trama particular que entrelaza el territorio del arte, o sea las instituciones, con el pensamiento o la atmósfera del arte y la obra de arte misma en cuanto singularidad específica. Esta trama constituye para Danto el “mundo del arte” en el que, a la manera del concepto de “campo” propuesto por Bourdieu, juegan los agentes, las instituciones, los códigos, las reglas constitutivas de un mundo que es propio del arte, característico y que es, además, el único marco dentro del cual la obra

puede ser visibilizada, considerada. Es en ese mundo donde se va a definir qué es arte y qué no lo es. De esta manera, las *Cajas brillo* de Warhol son arte dentro de la galería, fuera de ella pierden esa condición. Solo es arte lo que se encuentra dentro del “mundo del arte”.

A partir de este proceso de desmantelamiento general de los fundamentos que la habían constituido como forma de espectáculo, la danza comienza un recorrido que la ha llevado a reformular las racionalidades que, hasta aquí, habían operado sobre el cuerpo danzante. La aparición en la escena de la danza actual de “cuerpos delincuentes”, según la expresión acuñada por algunos teóricos para referirse a unas corporalidades que irrumpen en la escena de la danza sin la legitimación que aporta, a los cuerpos de la danza, el conocimiento técnico específico, se suma a las nuevas formulaciones de las operatorias técnicas que se desarrollaron en el campo de la danza.

La danza posmoderna norteamericana de los años de 1970 ha instalado en el mundo dancístico global una corporalidad que se construye alrededor de la puesta en valor de los mecanismos osteo-articulares, procurando la realización del movimiento a partir de un mínimo esfuerzo, de la menor actividad muscular posible. El cuerpo de estas nuevas formas de la danza escénica, fluido, relajado, expande el movimiento y el pensamiento de la danza hacia formas escénicas, también menos definidas, donde la improvisación se asume como un recurso central.

Interés por el proceso, por la improvisación, neutralidad expresiva y emocional, percepción interna del movimiento, contacto e interacción con el otro, devenir permanente, forma en cambio perpetuo, constituyen algunas de las características asumidas por estas formas de danza que ponen en valor el momento, el transcurrir y el cambio perpetuo, en contraposición a las ideas que venían sosteniendo,

para la danza, la condición de definición coreográfica del movimiento y de obra acabada.

Una nueva racionalidad opera sobre los cuerpos de la danza; desaparecida la idea de la adecuación a la norma en cuanto aplicación colectiva, valor común, social, los cuerpos de la danza se desarrollan alrededor de una acción subjetiva que se orienta en acuerdo con las necesidades y los deseos personales de cada sujeto. En un plano ciertamente dialógico, la escena de la danza se construye en el instante y a partir del intercambio producido entre las corporalidades que la juegan.

Se trata de una danza alineada en las formas posmetafísicas del conocimiento; una danza que, abandonando toda intención de trascendentalidad encuentra los fundamentos en sus propias prácticas; para eso, pone a operar sobre los cuerpos que la habitan y construyen una racionalidad comunicativa: cuerpos entrenados en el alerta y la colaboración, la atención y la escucha activas y en el intercambio continuo del peso y de la energía cinética. La transferencia de la energía y la percepción del *momentum* son señalados en reemplazo de la fuerza, liberando el contacto entre los cuerpos hacia una fluidez intensa y un ejercicio de la presencia en el aquí y ahora.

En perfecta correspondencia con su tiempo y en concordancia con su entorno más cercano, la danza parece constituir, en sí misma y en su propia estructuración, una metáfora de su mundo: devenir, aleatoriedad, puesta en valor del instante y del suceso, proceso permanente sin aspiración a la formulación de una obra acabada, desprendimiento de la búsqueda de una “forma artística”. La danza de escena en Occidente, al igual que el mundo que habita, ha visto caer, de esta manera, sus formulaciones modernas y sus paradigmas tradicionales, arribando a una cierta forma de “mundanidad pragmática”.

Corporalidades escénicas

Entre las “técnicas” de Mauss y las “tecnologías” de Foucault¹

En el año 1988, Eugenio Barba y Nicola Savarese publican *Anatomía del actor. Un Diccionario de Antropología Teatral* edición que reúne las investigaciones realizadas durante el período 1980-1985 en el ISTA, International School of Theatre Anthropology, que dirige Eugenio Barba. En uno de sus artículos, “Técnicas del cuerpo” (*ibídem*, 195-208), el semiólogo italiano Ugo Volli rescata para la teoría teatral la noción de “técnicas del cuerpo” propuesta por Marcel Mauss en el año 1934. En el ensayo de referencia –publicado en 1936– el antropólogo francés se refiere al cuerpo humano como “el primer objeto técnico” y define las “técnicas del cuerpo” como “actos tradicionales y eficaces” y, más precisamente, como “las formas en que los hombres, en las diferentes sociedades, utilizan, uniformándose en la tradición, su cuerpo”. Mauss proponía construir una teoría de la técnica del cuerpo a partir del estudio y la clasificación de las diversas formas de

1 En Risco, M., Maidana, S. (comp.), *El sujeto en la modernidad: ciencia, política y cultura III* (Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, 2015).

caminar, dormir, reproducirse, nadar, etcétera, de diferentes pueblos primitivos.

A fines de 1970, Eugenio Barba² propone y define el concepto de Antropología teatral (conjuntamente con Nicola Savarese y Ferdinando Taviani), para una disciplina que estudiaría el “comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación” (Barba y Savarese, *op. cit.*, 14) y agrega que la tarea de hallar los principios técnicos que subyacen en diferentes tradiciones teatrales orientales y occidentales, tiene como objetivo la “utilidad”, es decir, no se trata de buscar principios de validez universal, sino de “individualizar conocimientos útiles para el trabajo del actor” (*ibíd.*).

Tal como lo enunciaba Marcel Mauss en el artículo citado anteriormente, tradición y eficacia aparecen como elementos fundamentales en la Antropología teatral, la que se constituye, en cierta manera, como un estudio teórico de las técnicas del cuerpo en situación de representación, de los principios comunes que subyacen en las diferentes tradiciones teatrales, reconociendo y clasificando un repertorio técnico útil para la praxis teatral.

En el año 2010 la editorial Catálogos publica, en Buenos Aires, *Quemar la casa. Orígenes de un director*, el último libro de Eugenio Barba. En él, el autor se refiere a la Antropología teatral –más de treinta años después de haber propuesto

2 Eugenio Barba es uno de los grandes maestros del teatro occidental. Nacido en Italia en el año 1936, él ha creado el mítico *Odin Teatret* en Dinamarca, en el año 1964. Durante más de cuarenta años de trabajo compartido, Barba y el *Odin Teatret* han creado espectáculos teatrales memorables. A su vez, han desarrollado un intenso trabajo de investigación teatral a través de la *International School of Theatre Anthropology*, realizando sesiones internacionales y publicaciones que han significado un importante aporte a la teoría teatral. Eugenio Barba fue nombrado *Doctor Honoris Causa* por importantes universidades, tales como la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de la Habana, la Universidad de Bolonia, la Universidad de Varsovia, la Universidad de Hong Kong, entre otras.

el término– como “un campo de estudios que circunscribe y compara, de manera sistemática algunos principios técnicos de actores y bailarines de diferentes géneros” (Barba, 2010: 33), pero, al hablar de la actividad escénica del actor, ya no se detiene –como lo hizo en muchos de sus textos anteriores– en el estudio y la descripción de principios técnicos. Plantea la tarea del actor como una entidad artística y autónoma, enmarcada por el espectáculo en su conjunto y la define como “dramaturgia del actor”:

Cuando hablaba de dramaturgia del actor, quería subrayar la existencia de una lógica propia que no respondía a mis intenciones de director, ni a las del autor. El actor extraía esta lógica de la propia biografía, de sus propias necesidades, de la experiencia y de la fase existencial y profesional en la cual se encontraba, del texto, del personaje o de las tareas que había recibido, de las relaciones con el director y con los otros colegas. La dramaturgia del actor me servía para pensar su aporte no como una interpretación de un texto y de un personaje, sino como una composición con valor en sí mismo. [...] La dramaturgia del actor era la medida de su autonomía como individuo y como artista. (Barba, 2010: 54)

Esta perspectiva, que concibe el trabajo del actor como una lógica particular, basada en la propia biografía y en las experiencias personales, esta búsqueda en lo existencial propio de cada actor ¿podría relacionarse con las “tecnologías del yo” descriptas por Michel Foucault?:

Las técnicas de sí, que permiten a los individuos efectuar, solos o con la ayuda de otros, algunas operaciones sobre su cuerpo y su alma, sus pensamien-

tos, sus conductas y su modo de ser, así como transformarse, a fin de alcanzar cierto estado de felicidad, de fuerza, de sabiduría, de perfección o de inmortalidad. (Foucault, 2010: 1071)

“Técnicas de sí” y/o “Tecnologías del yo” son las traducciones en uso del concepto planteado por Foucault en un seminario dictado en el año 1988 en la Universidad de Massachusetts. Foucault enmarca este concepto dentro de un estudio que lo ocupaba –según sus propias palabras– desde veinticinco años atrás, con la intención de identificar e historizar las diferentes formas en que los hombres construyen saberes sobre sí, en el marco de la cultura occidental. Asimismo, aclara el autor, que lo esencial en este estudio sería tomar esos saberes (economía, biología, psiquiatría, medicina y criminología) como “juegos de verdad” y no como “valores acuñados”.

El presente trabajo pondrá en consideración algunos conceptos y procedimientos técnicos, relativos a las corporalidades escénicas, producidos en el campo teatral de Occidente, en el marco de los lineamientos teóricos planteados por Mauss y por Foucault a los que nos hemos referido.

Técnicas del alma, inteligencia del cuerpo

En la historia del teatro occidental, suele señalarse la primera mitad del siglo XX como el período de los “maestros reformadores del teatro” y también como el ciclo de los “directores pedagogos”, en referencia a un momento en el que se produce un gran movimiento que hace cimbrar el edificio teatral de Occidente. Es, precisamente, ese el momento en el que la actuación comienza a ser objeto de diferentes procesos de sistematización, los que se extienden a

lo largo de todo el siglo pasado, y continúan en desarrollo y movimiento permanentes.

Sin dudas, el gran maestro ruso Constantin Stanislavski (1863-1938) es uno de los mayores artífices de este proceso de sistematización; al que aportó experiencias, procedimientos, ordenamiento, reflexión, escritura, etcétera y un inagotable espíritu de estudio, investigación, puesta en duda y revisión constante de sus propios aportes.

Se reconocen dos momentos fundamentales en los aportes de Stanislavski a la sistematización del trabajo del actor: el primero, centrado en el estudio de la vivencia, es decir, la acción interior, la actividad espiritual y el diseño psicológico del personaje. Mientras que el segundo momento está destinado a la técnica de la personificación teatral, es decir, a lo que el maestro señalaría como técnica exterior.

Sin embargo, y para nuestro propósito, resulta muy significativo el hecho de que los materiales escritos que dan cuenta de estos procesos y de estas investigaciones, han sido editados bajo el título de *El trabajo del actor sobre sí mismo*: la primera parte, publicada en vida de Stanislavski, agrega “en el proceso creador de la vivencia”; mientras que, la segunda parte, recopilada y publicada después de su muerte, respeta el anuncio hecho por el maestro en relación a que se encontraba trabajando sobre un nuevo volumen al que llamaría *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación (Stanislavski, 1983)*.

El proceso a partir del cual Stanislavski pasa de la convicción de que el trabajo del actor se basa, esencialmente, en una técnica interior, a la certeza de la necesidad de una técnica exterior que permita “encarnar” ese proceso interno, es señalado como una superación de las ideas dualistas que le hacían suponer que la precisión en el diseño interior del personaje implicaba, de manera directa, el encuentro de una forma externa correspondiente.

En el prólogo al Tomo III de las *Obras Completas de Stanislavski*, señala G. Kristi:

En el sistema creador de Stanislavski, los problemas de la técnica de la creación escénica tienen la misma importancia primordial que los relacionados con la técnica interior de la vivencia. Stanislavski considera la creación del actor como una fusión orgánica de procesos psíquicos y físicos mutuamente determinados entre sí. (Stanislavski, 1983: 10)

La “técnica exterior o de la creación escénica” como llamaba Stanislavski al trabajo sobre “el aparato corporal” o “el aparato externo de la personificación”, concebida como un trabajo que el actor hace sobre sí mismo, al igual que todo el proceso de construcción interna del personaje; el pasaje de la “psicología de la creación” a la “psicofisiología del proceso”, la convicción de que los procesos físicos y psíquicos se determinan mutuamente, bien podría caber en la afirmación de Ugo Volli en relación a que “las técnicas del cuerpo son técnicas del alma”.

Remitimos aquí a una de las clasificaciones propuesta por Volli para las técnicas del cuerpo: las públicas y las personales. Dentro de las técnicas personales, es decir, aquellas que se realizan en soledad, privadamente y sin el propósito de ser vistas, se incluye al *training* del actor.

Estas técnicas de dirección activa, basadas en la experiencia, y propias del conocimiento pragmático, no limitan, sin embargo, su campo de acción a resultados puramente biológicos, musculares y de mecanización de las acciones. Las técnicas personales conllevan una necesaria experiencia subjetiva que no resulta fácilmente objetivable y que se relaciona con particulares formas del saber. Hay en estas técnicas, dirá Volli, un momento creativo que se

alcanza en estados de cansancio extremo:

Según el fisiólogo Peter Elssas, del equipo científico del ISTA, estos fenómenos se relacionan con la presencia, en el cerebro, en especiales circunstancias, de endorfinas, sustancias de estructura química semejante a la de la morfina, que desempeñan un papel importante en el intercambio químico de mensajes a nivel de la sinapsis. (Barba y Savarese, *op. cit.*: 204)

Los estudios teóricos sobre las técnicas del actor parecen haber llegado, en este punto, a una instancia superadora de aquella idea dualista que suponía que “vivencia” y “encarnación” podían responder a procedimientos separados y diferenciados. Ugo Volli sostiene que las técnicas del cuerpo son, necesariamente, técnicas del alma y que el cuerpo, señalado por Mauss como “el primer objeto técnico” es, en realidad, “toda la persona, incluida su conciencia”. Eugenio Barba hablará de una “inteligencia del cuerpo”, lo que implicaría, al igual que en muchas otras prácticas –deportivas y místicas, por ejemplo–, el silenciamiento de la mente discursiva y la apertura a una particular vivencia del cuerpo y de sus acciones. En el año 2003, en una entrevista realizada por estudiantes de teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, el señor Julio Bazán –entrenador de boxeadores en el Club Villa Luján de la capital tucumana– afirmaba: “el boxeo es cuestión de lucidez mental, y la lucidez mental es la reacción, por instinto, del cuerpo”.³ Así

3 La entrevista –grabada en VHS– se realizó en el marco de las actividades del *Taller de Integración Horizontal de Contenidos*, que llevan adelante las cátedras Técnicas de Actuación y Técnica Corporal, correspondientes al segundo nivel de la carrera de Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes. La actividad se enmarcó en el ciclo denominado “Proyecto *Ring Side*”, correspondiente al período lectivo 2003. Ver al respecto Gutiérrez, J. y Lábatte, B. “El teatro como mentira”, en *Otra Boca. Revista del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la UNT*, año 1, n° 1, noviembre de 2004.

planteada, la “lucidez mental” necesaria para el ejercicio del boxeo, sería un equivalente de la “inteligencia específica del actor” definida por Volli como “la distribución de la conciencia en el organismo”.

Repertorio técnico. Tradición y eficacia

La Antropología teatral ha establecido, a través de años de estudios específicos, que las tradiciones teatrales altamente codificadas –desde las formas más tradicionales de los teatros orientales a la cultura del ballet en Occidente, por ejemplo–, trabajan a partir de determinadas leyes pragmáticas, es decir, comportamientos puntuales que garantizan la obtención de un resultado determinado.

Si pensamos –siguiendo a Volli– que las culturas se construyen y se edifican, principalmente, en base a determinadas operaciones sobre los cuerpos; asumiríamos las culturas –en un sentido material– como sistemas que organizan y disciplinan los cuerpos, promoviendo determinadas habilidades, usos y despliegues de la corporalidad. Quedan incluidas aquí desde las maneras de alimentar, de reproducir, de organizar a las personas hasta las prohibiciones que se establecen sobre los cuerpos en relación con el vestido, la diversión, el reposo, etcétera. Según Mauss, este repertorio de comportamientos culturales eficaces se aprende por imitación y es –de alguna manera– impuesto por los adultos a los niños. El niño reproduce lo que ve como eficaz en el adulto, aquello que lo resuelve como parte integrante de esa cultura a la que ambos pertenecen.

Es en este punto donde resulta muy útil la afirmación de Eugenio Barba en relación a la “segunda cultura física” desarrollada por el actor; la técnica debe aportar al actor la capacidad de romper con los automatismos generados

por la cultura tradicional para acceder a una segunda cultura física, es decir, a un uso particular y diferenciado de su cuerpo, en situación de representación. Y cada una de las culturas teatrales tradicionales y altamente formalizadas resuelve estas operaciones sobre los cuerpos en relación con una base fisiológica común y con un componente social, que resulta particular y localizado.

Dice Volli:

Todas las técnicas de la representación y de la presencia se hallan sometidas a los vínculos de su cultura [...], lo que hace muy difícil la adquisición no superficial de técnicas extrañas a la propia cultura teatral. [...] La definición social, los contenidos transmisibles, los códigos formales, las normas éticas, los topoi, los criterios de eficacia, los paradigmas estilísticos son elaborados por cada sociedad y determinan profundamente la forma concreta de estas técnicas. (Barba y Savarese, *op. cit.*: 202)

En este sentido, el maestro polaco Jerzy Grotowski (1933-1999) se refiere a las técnicas extracotidianas (entre las que se incluye a las técnicas del actor) como técnicas de la amplificación; se trata –dice– de la amplificación de un fenómeno biosociológico. Y ejemplifica: “cuando vemos caminar a un actor del teatro Nô, arrastrando siempre los pies, sin despegarse del suelo, en realidad, se trata de una amplificación de algo que se encuentra en la manera normal de caminar de aquella cultura” (*ibíd.*: 125). Ahora bien, cuando se trata de culturas teatrales que no responden a un fuerte proceso de formalización tradicional, cosa que, para Grotowski sucede con el teatro europeo; es decir, culturas teatrales que no ofrecen al actor un repertorio de reglas formalizadas, tradicionales y comprobadas; ¿cuáles

son los procedimientos a los que el actor debe atenerse? Grotowski sostiene que en el teatro europeo no existe una codificación del arte del actor; el actor procede aquí – siempre según el maestro polaco–, a través de improvisaciones. Pero, si estas improvisaciones no se atienen a limitaciones y restricciones especificadas puntualmente, caen en la repetición de los estereotipos de la vida cotidiana. Cita algunos ejemplos para concluir en que el actor que no procede a través de técnicas tradicionales codificadas debe superar su propia “objetividad biológica y sociológica para alcanzar una subjetividad personal” y esto se logra solamente a través de la ascesis; es decir, estableciendo un conjunto de reglas prácticas a las que atenerse: “en el momento en que objetividad y subjetividad se funden, el actor cobra vida” (*ibíd.*).

Durante las primeras décadas del siglo XX en el campo teatral de Occidente, los directores-pedagogos han buscado incesantemente leyes operativas; propulsados, principalmente, por la urgencia del hacer, más que por la necesidad de conocer. “La pedagogía como creatividad en acto es la realización de la necesidad de crear una cultura teatral” sostiene Fabrizio Cruciani y agrega: “por eso la pedagogía teatral de las primeras décadas del siglo es el lugar del teatro, en cuanto lugar de la creatividad de los hombres de teatro” (*op. cit.*: 38). Precisamente en los aportes realizados por estos maestros, la relación entre “objetividad” y “subjetividad”, “vivencia” y “encarnación”, “cuerpo” y “alma”, constituye un tema recurrente.

Ya en 1922, el gran Vsevolod Meyerhold (1874-1940) se distanciaba de su maestro Stanislavski para afirmar que había que dejar atrás los sistemas de interpretación basados en la “visceralidad” y la “reviviscencia” y revisar todos los cánones del viejo teatro; para adentrarse en la búsqueda del actor del futuro, es decir, el actor de los nuevos tiempos,

de la nueva sociedad, y proponía su “teatro de la convención consciente” en el que la tarea del actor consistiría en organizar su propio material, es decir, la utilización de los medios expresivos del propio cuerpo.

Sostenía Meyerhold que el actor era en sí mismo, el material que debe ser organizado y quien organiza el material; le correspondía, por lo tanto, la tarea de adiestrar su propio cuerpo para que este responda de manera instantánea y precisa a las órdenes que recibía desde afuera.

Aquí Meyerhold vuelve a plantear un “adentro” y un “afuera”, habla de “psicología” y de “aparato corporal” separadamente, afirmando que el método justo de interpretación consistiría en “abordar el papel no de dentro a fuera, sino al contrario, de fuera adentro” (Meyerhold, 1998: 232).

Son múltiples y exquisitos los aportes de los maestros teatrales de Occidente alrededor de esta temática; no constituye el objetivo de este trabajo la enumeración de los mismos, pero parece innegable que esta abundante producción de sistematizaciones posibles se relaciona con la pertenencia a un campo teatral en el que no abundan tradiciones técnicas que aporten eficacia y certeza al trabajo del actor. Barba propone la denominación “actores del Polo Norte” para referirse a los que trabajan en el marco de una tradición y de un estilo teatral que les aporta reglas experimentadas y codificadas; mientras que los “actores del Polo Sur” serían aquellos que no tienen un repertorio de reglas taxativas que respetar, ya que su trabajo no se enmarca en algún código estilístico definido. Considera, sin embargo, que el teatro europeo ha aportado importantes sistematizaciones sobre el trabajo del actor y cita, en este sentido, los niveles de altísima codificación que aporta el Ballet, como así también los aportes de Decroux, Stanislavski, Meyerhold, entre otros.

Quemar la casa: amor por los antepasados y sentido propio

En *Quemar la casa* Eugenio Barba introduce la noción de una “tradicción nómada” para referirse a su recorrido personal, a una tradición-en-vida que se extinguiría con él. Esta pequeña tradición personal ha enraizado, según el autor, en la fuerza del ejemplo de quienes son considerados por él como sus antepasados teatrales:

La historia subterránea del teatro fue mi casa. He vagado por sus cuartos en busca de mi identidad profesional. En esquinas oscuras he descubierto mis ancestros y la herencia que me han confiado: mis raíces y mis alas. [...] He sido solo un epígono que ha habitado la vieja casa de los antepasados. Me he encarnizado con sus secretos y excesos. Mi cielo ha encendido fuego a sus prácticas y visiones. En el humo del incendio he entrevisto un sentido que era solo mío. (Barba, 2010: 263-264).

La convicción en la necesidad de construir la propia tradición, a fuerza de estudio, constancia y obsesión, ha llevado a Eugenio Barba, a concebir el trabajo –de más de cuarenta años–, realizado junto con sus compañeros del Odin Teatret, como un “teatro anormal” y como una “isla”. El maestro caracteriza el campo teatral contemporáneo, no como un continente (en el sentido de una gran tradición), sino como un archipiélago, es decir como un conjunto de “islas teatrales”, de pequeñas tradiciones nacidas de las experiencias y de la vida compartida por un puñado de personas y que se agotarán con ellas. Pequeñas tradiciones, islas teatrales que coexisten en una rica diversidad.

En su consideración sobre las técnicas del actor, habla

también de una convivencia de procedimientos y aporta una clasificación de los procedimientos técnicos en “objetivos” y “subjetivos”. Los primeros se caracterizan por los principios claros que los sustentan y por la posibilidad de la transmisión, del pasaje; mientras que los procedimientos subjetivos se relacionan con aquello que es propio del actor y que lo caracteriza como individuo: “una temperatura que le pertenece y es inimitable. O que, al imitarse, se vuelve parodia” (*op. cit.*: 20).

Entre ambos procedimientos se ubicaría lo que Barba llama “las técnicas de doble carácter”, es decir, las que, aún siendo objetivas y transferibles, están tan enraizadas en el ámbito que las ha generado, que no validan su condición en ambientes que les son ajenos, es decir, que no pueden aportar preceptos absolutos.

En cada disciplina artística hay un componente profundamente subjetivo. Pero hay también una parte que puede ser separada de la biografía, de las condiciones de trabajo y del estilo personal del artista en cuanto conocimiento objetivo. Este es el fundamento que permite erigir una obra personal. (*ibid.*)

En el marco de esta complejidad de campo y del señalamiento de la condición tan particular que conlleva el trabajo del actor, Barba plantea la noción de “dramaturgia del actor”, que podría ser considerada como una apertura, como una amplitud en la mirada que nos permitiría reconsiderar el trabajo del actor y su rol en la construcción del acontecimiento escénico.

Dejando atrás la tradición teatral vigente hasta la década de 1960, aproximadamente, y que entendía por dramaturgia la obra de los escritores, es decir la literatura, Barba asume una perspectiva etimológica y piensa en la dramaturgia

como drama-ergein, trabajo de las acciones: “Para mí, la dramaturgia no era un procedimiento que pertenecía solo a la literatura, sino una operación técnica inherente a la trama y al crecimiento de un espectáculo y de sus diversos componentes”, sostiene en las páginas treinta y tres y treinta y cuatro de *Quemar la casa*. En este sentido, habla de niveles de organización, de las partes del espectáculo y de las relaciones que se habilitan entre esas partes.

A partir de ahí, establece una clasificación que distingue: la dramaturgia orgánica, que sería la manera de organizar y de poner en relación las acciones de los actores, sus dinámicas físicas y vocales, sus ritmos, etcétera, de manera que estos afecten, sensorialmente al espectador. La dramaturgia narrativa, que estaría relacionada con el devenir de los sucesos que se narran, y la dramaturgia evocativa, que se refiere a las resonancias personales que el espectáculo activa en cada espectador en particular.

En estos procedimientos relacionados con los niveles de organización de los materiales que hacen al espectáculo, Barba abre la posibilidad de identificar una dramaturgia del director, una dramaturgia del espectador y una dramaturgia del actor.

Es la dramaturgia del actor, sostiene Barba, la que, a través de la “empatía cenestésica”, acciona sobre el sistema nervioso del espectador; pero más allá de este lugar basal en el acontecimiento escénico, la dramaturgia del actor implica también un rol que ubica al actor como “hacedor” en el proceso creativo y de composición del espectáculo. Además, este aporte creativo del actor, le pertenece de manera altamente personal y es, precisamente, desde esa condición personal que el actor construirá sus propias dependencias de sentido en relación con los otros materiales espectaculares. El trabajo del actor no aparece aquí limitado a la interpretación de un texto y de un personaje, o a los

niveles de maestría que alcanza en la puesta en práctica de procedimientos técnicos tradicionales; sino que se trata de materiales personales compuestos de manera autónoma y que poseen un valor en sí mismos. Composición personal que se funde en los diferentes niveles de organización del espectáculo (orgánico, narrativo y evocativo).

Para Barba, el actor ha dejado de ser un material funcional en las manos del director, para reafirmarse desde su autonomía individual a través de su propia dramaturgia.

Esta noción, excede la idea que la tarea del actor consistiría en bucear en su interior para justificar la psicología del personaje que le ha tocado interpretar, como así también va más allá del pensamiento que ponía al actor a trabajar su cuerpo para que este pueda responder, de manera precisa, a la tarea que le era asignada. La dramaturgia del actor, en el marco del Odin Teatret “no era un modo de representar, sino una técnica para realizar acciones reales en la ficción de la escena”, sostiene Barba. Para puntualizar que se trataría aquí de un actor que habla en primera persona, y cuya presencia sería individualizada e intransferible, basándose en su autonomía creativa, en la capacidad para producir materiales escénicos y para mantenerlos vivos.

Indudablemente, esta noción de actor se corresponde con un teatro de composición escénica, más que con un teatro que piensa como “la puesta en escena” de un texto que pre-existe al acontecimiento escénico en sí.

Entre la marca certera y el desvanecimiento del mundo

Llegados a este punto, nos proponemos habilitar un cierto marco conceptual que nos permita reconsiderar este cambio en el rol, la tarea y los procesos de formación del actor; este pasaje de un actor sujeto a modelos, formatos y

dispositivos aportados por la tradición, a un intérprete que juega en un campo abierto, y despliega su bagaje personal aportando, como creador, a la constitución de los universos teatrales que habita.

Como se ha apuntado anteriormente, es durante la primera mitad del siglo XX cuando los maestros reformadores formulan importantes cuestionamientos a la manera de pensar y de producir teatro, propia de su tiempo. Desde Stanislavski a Artaud, pasando por Meyerhold, Evreinov, Vajtangov, Appia, Reinhardt y Craig –sin detenernos a definir una lista exhaustiva y completa–, estos maestros han sabido llevar adelante importantes cambios en las relaciones, el lugar y el valor de los materiales que entran en juego en la construcción del acontecimiento teatral.

El desplazamiento del texto de la centralidad del espectáculo teatral, el movimiento del teatro hacia su propia materialidad y el lugar central otorgado al cuerpo del actor en la escena, son señalados por los estudiosos como algunos de los cambios más significativos ejercitados por los reformadores del teatro en Occidente.

Posteriormente, a estas primeras décadas del siglo XX, sobrevinieron cambios tan vigorosos en el campo teatral como vigorosa y cambiante fue la experiencia del mundo para los hombres contemporáneos. Los cambios producidos en las maneras que los hombres encuentran para explicarse el mundo, la idea que el lenguaje funcionaría más como un creador de mundos que como algo que está entre el yo y el mundo y que sirve para explicarlo, lleva a la consideración de la realidad más como una construcción lingüística que como una entidad objetiva. A partir del denominado “giro lingüístico” en filosofía, se considera que los discursos científicos y filosóficos serían los creadores de la realidad; se introduce así una especie de relativismo extremo o, al menos, la puesta en crisis del concepto de verdad

en cuanto correspondencia entre las ideas y las cosas, expresada por el lenguaje. La discusión sobre el estatuto de la verdad será, entonces, uno de los principales problemas del debate teórico de fines del siglo XX.

En este marco, el teatro se constituiría como un fenómeno discursivo que produce una determinada imagen del mundo a partir de un artificio particular, según plantea Federico Irazábal (2004) en *El giro político*. Esta imagen producida por el teatro, entraría en un juego dialéctico con los otros discursos que colaboran en la configuración del mundo de finales del siglo XX y principios del XXI: los discursos posmodernos.

Estos discursos centran su sistema de pensamiento en una concepción finalista, es así que, siguiendo a Irazábal, podríamos hablar del fin de la historia, de las ideologías, del estado nación, de los grandes relatos y del fin del sujeto. El autor hace un análisis de este campo al que llama “circulación masiva de discursos sobre el fin”; reconoce los aportes de las teorías que de allí se derivan, pero no deja de relativizarlas y de advertir sobre el peligro que engendran algunas malas lecturas producidas alrededor de esas “teorías débiles”. A partir de ahí, Irazábal se propone entender “cómo los artistas, sus textos y los lectores, se mueven en relación con estas cuestiones”.

Cuestionados los modelos escénicos tradicionales y los relatos que los sostienen, apuntamos aquí a la consideración de la subjetividad como proceso, como construcción; a la demostración de la “positividad” de los mecanismos y las acciones que el poder ejerce sobre los cuerpos y su interioridad, como así también a la puesta en crisis del concepto de realidad, como sustanciales para nuestro trabajo en este caso.

Discurso o acontecimiento, el teatro ha asistido al resquebrajamiento de algunas nociones fundantes, lo que

promovió la emergencia de cambios estructurales que han generado nuevas concepciones de lo teatral. La crítica recurrente a la noción de representación y la búsqueda de nuevas modalidades de actuación, han caracterizado, en parte, a este movimiento del teatro occidental.

Quemar la casa, agotar la danza... o la "imaginación técnica" del actor

En *Agotar la danza*, André Lepecki (2009) –investigador del Departamento de Estudios Performáticos de la Universidad de New York–, sostiene que la representación sería parte del proyecto político de la modernidad occidental, y que la crítica a la representación viene desarrollándose, desde principios del siglo XX, en las formas experimentales de las artes escénicas occidentales. Apunta que la representación con su fe en el “efecto de realidad” aporta a un proceso reproductivo que contribuye al sostenimiento y la permanencia de un determinado orden, con sus respectivas formas de sujeción y dominación.

En la publicación mencionada, Lepecki propone un diálogo teórico entre danza y filosofía y desarrolla una particular lectura de la obra de un grupo de coreógrafos contemporáneos –europeos y estadounidenses–, a la que el autor considera como una obra crítica del concepto tradicional de danza. Dice Lepecki:

... Tal vez, el reciente agotamiento del concepto de la danza como una pura exhibición de movimiento ininterrumpido forma parte de una crítica general de esta forma de disciplinamiento de la subjetividad, de constitución del ser. (Lepecki, 2009: 24)

Apoyado en Foucault y Deleuze, el autor sostiene una idea de subjetividad claramente diferenciada de la concepción del sujeto como algo fijo, y propone una noción dinámica que concibe a la subjetividad como modalidades de acción, procesos, modos de producción de la existencia. Asumiendo un posicionamiento muy “foucaultiano”, remite al concepto de tecnologías del ser para sostener que esas subjetividades “son siempre devenires activos, desencadenamiento de potencias y fuerzas”. Considera a las manifestaciones tradicionales de la danza y la coreografía como parte de un juego, por el cual, las fuerzas hegemónicas accionan sobre esa dinámica constitutiva de las subjetividades, con el propósito de reproducir formas de sujeción, de sometimiento y de dominación.

El trabajo realizado por los coreógrafos⁴ de los que Lepecki se ocupa en su libro, intentaría promover formas alternativas para la danza escénica, y en abierta oposición a aquellas tradiciones coreográficas a las que el autor señala como mecanismos de preservación hegemónica y de inmovilización de los sujetos. A través de diferentes estrategias compositivas, estos coreógrafos desarticulan la idea de la representación y la fantasía de la unidad del sujeto, para instalar cuerpos y subjetividades escénicas abiertas, procesuales y en desarrollo múltiple y constante.

Pareciera que estas corporalidades requeridas por la escena teatral contemporánea para sus protagonistas se presentan como superadoras de esa relación docilidad-utilidad con la que Foucault describe a las disciplinas. En términos de nuestro trabajo, podríamos decir que estarían más allá de aquellas técnicas del cuerpo, tradicionales y eficaces, de las que Mauss hablaba allá por 1934 y que los

4 Se trata de los artistas contemporáneos Bruce Nauman, Juan Domínguez, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Trisha Brown, La Ribot, William Pope L. y Vera Mantero.

antropólogos teatrales han recuperado para el campo de lo escénico teatral. Asimismo, hablar del trabajo del actor en clave “dramatúrgica” nos refiere, como hemos mencionado anteriormente, a un actor creador; a aquel que procede a través de tecnologías, en cuanto operaciones sobre sí, sobre su cuerpo, su alma, sus pensamientos, sus conductas y su modo de ser –dirá Foucault– como transformación personal que le permitirá alcanzar cierto estado particular. En nuestro caso, se trataría de alcanzar un estado escénico en cuanto “estado político y erótico activo”. En estos términos se refiere Foucault al “cuidado de sí”, y agrega que “esta noción –el cuidado de sí– es siempre una actividad real y no simplemente una actitud” (Foucault, 2010: 1076).

Este estado de la cuestión en el campo teatral tiene una resonancia muy especial en el pensamiento y la producción del teatrista argentino Ricardo Bartís. El poderoso universo teatral de este destacado hacedor ha adquirido, durante las últimas décadas, un fuerte reconocimiento internacional hacia su particularísima e intensa condición. Bartís considera la preeminencia de lo textual en el teatro, el sometimiento al mandato del escritor-autor, como un problema más ideológico que estético: el problema de la sumisión del cuerpo a la palabra. De ahí que rechaza la idea de un teatro que se formula como representación simple y directa de un texto escrito, un teatro concebido, no como creación, sino como representación de algo ya existente.

El teatro de Bartís, apoyado fuertemente en la presencia viva del actor, se soporta en un particular concepto de actuación:

La actuación está vinculada a la pasión de una manera física, impone la presencia del cuerpo como un campo teórico, como una situación definitiva. [...] Actuar significa atacar el concepto de realidad, de existencia.

Lo desintegra, lo pulveriza. Obliga a reflexionar desde un lugar estético, no político, sobre cómo el poder construye ficciones, cómo el Estado es una ficción, cómo esta situación en que estamos ahora es también una ficción. La actuación hace vivir estas perspectivas con gran intensidad. (Bartís, 2006: 32-33)

El director pide un actor con voz propia, un actor que opine a partir de su forma de actuación. Concibe la actuación como una actividad no proletarizada por el texto, no sojuzgada, una actuación que reivindique para sí un orden particular que no está en el texto escrito, sino que se trata de “una situación de carácter orgánico. Hay cuerpo, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energía de contacto que se van a poner en movimiento. Lo otro, el texto, es una excusa para eso”, sostiene Bartís en la página trece de *Cancha con niebla*.

Indudablemente, en lo relativo a la formación del actor, a los recursos que necesita activar para ocupar el lugar que este teatro le exige, estaríamos ya muy lejos del límite de las técnicas del cuerpo eficaces y tradicionales. Más allá de este límite, el actor necesita efectuar una serie de operaciones sobre sí mismo y desarrollar opinión propia sobre la realidad, sobre el mundo y sobre los acontecimientos del mundo.

A la manera de los “directores pedagogos”, Bartís también ha diseñado su propuesta de entrenamiento actoral. Fuertemente requeridas y densamente pobladas, sus clases en el Sportivo Teatral –espacio independiente que dirige desde 1986 en la ciudad de Buenos Aires– proponen un entrenamiento que activa, moviliza, y pide una formalización particularizada, en cuanto respuesta personal, a cada “provocación pedagógica” del director-formador.

Los universos teatrales contemporáneos a los que nos referimos, parecen pedir de los actores que los habitan, una

capacidad particular, un estado del ser, que, a modo de la “imaginación técnica” de la que hablaba Francis Bacon, les permita asumir “el accidente”, es decir, el tema y construir respuestas particularizadas, formas imprevisibles que se alejen de la idea de “ilustrar” un tema:

No dibujo. Empiezo haciendo todo tipo de manchas. Espero lo que llamo “el accidente”: la mancha desde la cual saldrá el cuadro. [...] Pero si uno se para en el accidente, si cree que comprende el accidente, hará, una vez más, ilustración. [...] Ahora bien, el modo en que se va a actuar es lo imprevisto, no se lo puede comprender jamás: la imaginación técnica. [...] Entienda usted, el tema es siempre el mismo. Es el cambio de la imaginación técnica lo que puede “dar vuelta” al tema, el sistema nervioso personal. (Francis Bacon entrevistado por Marguerite Duras)⁵

¿Podríamos relacionar esta “imaginación técnica” con una capacidad particular, específica? Asumiendo la existencia de una objetividad biológica y sociológica que opera sobre la subjetividad personal, reconociendo los saberes técnicos específicos aportados por las diferentes tradiciones teatrales, activando la capacidad para operar sobre uno mismo... el trabajo del actor hoy ¿se tratará de la construcción de una plataforma personal que permita, que propulsa, el salto a lo imprevisto?

No creo que haya que romper con nada para que vuelvan a suceder cosas: tardará más o menos, pero va a pasar porque la gente quiere actuar. Y la voluntad de

⁵ Disponible en línea en <<http://bibliotecaignoria.blogspot.com/2010/08/marguerite-duras-entrevista-francis.html>>.

actuación va a generar lenguaje. Porque la actuación, si es sensible y poética, no quiere componer, no quiere hacer personajes psicológicamente reconocibles: quiere excederse, tiene ansia de exceso. La actuación se ríe de todas estas disquisiciones tan intelectuales. Se ríe porque es más atorranta. Y va a generar nuevos espacios, nuevas agrupaciones, nuevas formas de agruparse. (Bartís, 2010)

Técnicas del cuerpo, tecnologías del yo, tradición, eficacia, sujeción, imprevisto, imaginación técnica, actuación “atorranta”, pareciera que los procedimientos a través de los cuales los actores resuelven sus diferentes estados escénicos son parte de un proceso permanente que se hace y se deshace, se fija y se escapa. O tal vez, a la manera de los pueblos nómadas, los actores cargan sus tradiciones y se trasladan de un sitio al otro, en un universo teatral hecho de permanencias y desmantelamientos. Un universo contemporáneo en el que conviven los formatos escénicos más tradicionales con aquellos que no quieren fijarse ni definirse. Cuerpos formateados, exquisitamente delimitados y enmarcados por las tradiciones técnicas más estrictas, en franca coexistencia con aquellas corporalidades delinquentes, las que se salen de la norma, las que no están legitimadas por ninguna de las tradiciones vigentes. En un arco inmenso que va desde un extremo al otro y que, en su medio, incluye las manifestaciones más diversas, los actores circulan por sus universos, trabajan incesantemente, convencidos, dudosos, creyendo haber encontrado, o buscando permanentemente nuevos recorridos; buscando un arte perseguido, denostado, reiteradas veces denegado como tal, por su condición evanescente, inasible y por su humana vitalidad.

La paradójica condición del trabajo del actor, enunciada como tal por Denis Diderot en *La Paradoja del*

Comediante, obra publicada póstumamente en 1830; ese juego inquietante y difuso que se da entre una, aparentemente necesaria, sujeción técnica y el desarrollo de un particular despliegue personal, sigue constituyendo hoy, una temática abierta.

Entre la marca estricta y cerrada de las tradiciones técnicas más antiguas y el mandato contemporáneo que promueve un despliegue casi despersonalizado, ambiguo y transparente, las corporalidades escénicas juegan sus “juegos de verdad”. Abandonando las formas antiguas, explorando territorios cercanos o asumiendo los nuevos mandatos que, hegemónicamente, se ejercitan sobre los cuerpos a través de múltiples formas de enmascaramiento, los jugadores de lo escénico renuevan sus apuestas, quemando las casas más sólidas y queridas, agotando conceptos, abriendo hendijas por las que seguir transitando un inagotable y paradójico camino.

Acerca de *Veronique Doisneau*¹

Veronique Doisneau es el título de una obra del coreógrafo francés Jérôme Bel, nacido en 1964, pero es también el nombre de una bailarina del Ballet de la Ópera de París, compañía heredera de una de las tradiciones institucionales más poderosas de la danza de escena occidental: la Academia Real de la Danza y la Escuela de Danza de la Ópera, fundadas en Francia por el Rey Luis XIV, en 1661 y 1713, respectivamente.

Veronique Doisneau es, además, el título del film que registra la última función de la obra coreográfica homónima; el material, de amplia circulación en las redes virtuales, constituye un magnífico registro filmico realizado en el año 2005 como co-producción de la Ópera Nacional de París y Telemondis y con la dirección de Jérôme Bel y Pierre Dupouey.

A su vez, Jérôme Bel es un consagrado artista de la danza, cuya obra se enmarca dentro de lo que algunos teóricos denominan “danza conceptual”, término en el que se incluye

¹ Escrito en 2012.

a un grupo de coreógrafos contemporáneos que postulan – desde sus propias prácticas– una crítica a la representación, e “interrogan la ontología política de la coreografía”, según las consideraciones del investigador André Lepecki (2009).

Creada por Bel en el año 2004, respondiendo al encargo que oportunamente le hiciera el Ballet de la Ópera Nacional de París, la obra en cuestión abrió la temporada 2005 de esa prestigiosa y tradicional compañía de danza.

Este “niño mimado de la escena europea”, “excéntrico artista escénico” y “valuarte del deconstructivismo” –según algunas de las denominaciones con las que suelen presentarlo los críticos y teóricos de la danza–, declaraba al momento de su visita a Buenos Aires en el año 2008, que algunas personas ya no se sorprenden con sus obras y lo consideran parte del *mainstream* de la danza, apurándose a reconocer que “me ha ido muy bien, trabajo con la Ópera de París, con la Ópera de Lyon, dos grandes instituciones, al menos en Francia. Estoy en las instituciones”.²

Veronique Doisneau constituiría entonces, el encuentro entre una institución encargada de conservar más de tres siglos de tradición dancística y un artista cuya obra ha sido considerada como la que, de manera más sistemática e implacable, ha cuestionado las formas de la representación que la danza de espectáculo ha sostenido, tradicionalmente, en Occidente. Señala Jérôme Bel que *Veronique Doisneau* es uno de sus trabajos preferidos, y que le entusiasma mucho trabajar en la Ópera de París, a la vez que acepta que ya él mismo es una institución, “sé perfectamente que pertenezco a la sociedad y acepto esa verdad” (*ibid.*), sostiene. De hecho, esta particular forma de construcción escénico dancística

2 Reportaje a Jérôme Bel por Ale Cosin. Disponible en: <www.alternativeatral.com/nota347-un-autentico-jerme-bel-se-dejo-ver-y-oir-por-buenos-aires>. Publicado en *Notas e Informes* el 26 de enero de 2009.

iniciada con *Veronique Doisneu*, esa especie de “documental danzario teatral”, “solo autobiográfico”, “documental epónimo” o “monólogo coreográfico” –según las denominaciones ensayadas por los cronistas de espectáculos a la hora de referirse a esta obra–, esa forma del acontecimiento escénico que pone a los artistas de la danza a narrarse a sí mismos a través de la palabra, de fragmentos de obras y de demostraciones técnicas específicas, ha sido “revisitada” por Bel en diferentes oportunidades: en el año 2005, con *Isabel Torres*, obra creada con la bailarina del Teatro Municipal de Río de Janeiro (Brasil); luego estrenó *Pichet Klunchun and myself* en Bangkok, una suerte de diálogo entre el bailarín clásico tailandés que da nombre a la obra y el mismo Jérôme Bel, y en el año 2009 en París, repitió la experiencia con *Cédric Andrieux-50*, obra didáctica y pedagógica destinada a los niños protagonizada por el mismo Andrieux, ex bailarín de Jennifer Müller, Merce Cunningham y del Ballet de la Ópera de Lyon; a la vez que en Utrecht (Países Bajos) presentó Lutz Förster, con quien fuera intérprete de las Compañías de Pina Bausch, Bob Wilson y José Limón.

Sin la pretensión de desarrollar alguna forma de análisis teórico específico de la obra de Jérôme Bel en general –ni sobre Veronique Doisneau en particular–, el presente trabajo se referirá a esta obra en el intento de articular un ejercicio teórico que posibilite el despliegue de algunos conceptos, teorías y pensamientos que pongan en relación la danza moderna con el marco general del arte moderno/contemporáneo.

Danza, teoría y nomenclatura

Se ha señalado insistentemente la dificultad que presenta el desarrollo teórico en el campo de la danza de escena en

Occidente. Se trataría de una problemática cierta que abarca desde la “casi inexistente literatura dedicada a la danza”,³ hasta la fragilidad terminológica presente en el campo específico. Situación esta que daría cuenta de un entorpecimiento del desarrollo de un pensamiento reflexivo particular, específico y sistemático. En este campo problemático vasto y abierto existe una zona particularmente sensible; es la que se relaciona con la nomenclatura, es decir, con la manera de nombrar, de mencionar, de designar los diferentes señalamientos temporales o periodizaciones y las definiciones estilísticas que se sucedieron en el devenir histórico de la danza de escena occidental, y con la adecuación de esta nomenclatura a las designaciones utilizadas en las teorías del arte en general.

En el año 1980 se publicó *Terpsicore in Sneakers. Post-Modern Dance*, un texto ya clásico, reeditado siete años después, y en el que su autora, Sally Banes, se ocupa de la problemática anteriormente señalada y se propone redefinir la palabra “posmoderno” y discriminar su uso en el campo de la danza de escena estadounidense; más específicamente, en relación con el movimiento dancístico newyorkino localizado entre las décadas de 1960 y 1980.

Banes reconsidera, primeramente, la utilización del término “moderno” en relación con una forma de danza que se produjo en Estados Unidos entre los años de 1920 y 1950, aproximadamente, proponiendo reemplazar la denominación “danza moderna” por “danza moderna histórica”, ya que considera que las obras de la llamada *modern dance* estadounidense no responderían a las características estéticas del modernismo en el arte. En este sentido, si seguimos a Clement Greenberg (1909-1994) en su ya célebre ensayo “La pintura moderna” –publicado por primera vez

3 Conde-Salazar Pérez, Jaime en *Agotar la danza*, op. cit., p. 9.

en el año 1960–, asumiríamos como un procedimiento esencial de lo moderno el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar a la misma disciplina, con la idea de afianzarla en lo que le es propio. O sea que lo moderno tendría que ver con una forma de autocrítica que se formula desde el interior de la propia disciplina: “Era necesario exponer lo que el arte, en general, tenía de único e irreductible pero, también, lo que de único e irreductible tenía cada arte en particular”, sostiene Greenberg (2006: 112) instalando, también, la idea de la autonomía como una de las características del arte modernista, ya que cada arte definiría lo que le era único en la naturaleza de su medio, desarrollando un sentido de pureza, entendida como autodefinición con mayúsculas. “El arte realista o naturalista encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte. El arte moderno, en cambio, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte” (*ibíd.*), afirma Greenberg y señala la obra del francés Édouard Manet como las primeras pinturas modernas (1832-1883).

Tendríamos definidas así dos características fundamentales del modernismo: la valoración del propio medio de cada arte como tema y la autonomía en cuanto pureza y autodefinición. En este sentido, sostiene Sally Banes que estas características del modernismo artístico se pueden identificar –en el campo de la danza estadounidense– recién en las obras designadas como danza posmoderna:

A menudo, los temas abordados en la etapa modernista de otras artes han surgido en la danza, justamente, en la danza posmoderna: el conocimiento de los materiales del medio, el descubrimiento de las cualidades esenciales de la danza como una forma artística, la separación de los elementos formales, la abstracción de las formas y la eliminación de las referencias exter-

nas como temática. De allí que, en muchos aspectos, la danza posmoderna funciona como un arte modernista. (Banes, 1987)

Los coreógrafos posmodernos de la década de 1960 serían entonces los primeros en poner el medio por encima del significado, ya que las obras producidas en el marco de la *modern dance* –ubicada por Banes entre 1920 y 1950 aproximadamente–, procedían “dramáticamente” y ponían los materiales y los medios propios de la danza al servicio de significados literarios y emocionales.

En este punto, Banes señala la obra de Merce Cunningham (1919-2009) como una forma de danza modernista, ubicándola en el límite entre la danza moderna y la posmoderna. Valora el trabajo de Cunningham en relación con la autonomía de la danza, con su interés por los elementos formales de la coreografía por encima de los aspectos “contenidistas” y por su trabajo con el azar que lo lleva a la segmentación del espacio escénico, del tiempo, del cuerpo y del significado de la danza.

Considerada, reiteradamente y de manera insoslayable, como la que ha hecho cimbrar el edificio de la danza de escena en Occidente, la producción del “hombre de mirada azul” ha sido fundamental en el proceso de la danza hacia su autonomía artística. Reformulando las relaciones con la música y con el “significado”, Cunningham se proponía un juego en el que la danza pudiera bailar propiamente sobre sus piernas, es decir, liberada de las restricciones del tiempo musical y de la obligación de “narrar”, la danza cunningghamiana construye sus sentidos a partir de los materiales que le son propios. Un espacio atomizado y completamente liberado de las restricciones que le había impuesto la perspectiva desde siglos atrás, unos cuerpos entregados al puro juego de las destrezas específicas, de las

relaciones complejas y una escena hecha de la convivencia de signos múltiples y sin categorizaciones absolutas, sin significantes despóticos, van a constituir algunas de las características del universo dancístico del gran Merce que marcan, de manera indiscutible, toda la producción de la danza por venir.

La investigadora canadiense Michèle Febvre apunta la importancia de Cunningham en el proceso de desmantelamiento del orden coreográfico “significante y patético” de la *modern dance*, con su propuesta de una forma de danza objetiva y reafirmada en su propia materialidad; danza lúdica, múltiple y descentrada que pide un nuevo espectador, un cambio en la percepción.

En su incuestionable contundencia, la obra de Cunningham desborda los límites de la danza hacia el campo de las artes en general. Los historiadores franceses Marcelle Michel e Isabelle Ginot (1995) afirman que el pensamiento cunninghamiano se desarrolla en relación directa con las otras artes y permite a la danza unirse al período de la modernidad, el que ya había sido alcanzado por la pintura, la escultura y la música. En este sentido, coinciden con Michèle Febvre, investigadora de la Universidad de Québec, quien considera que:

La herencia del hombre de mirada azul, aunque inadvertida por sus herederos, se encuentra allí donde la danza no hace historias, donde ella se reivindica como pasaje transitorio de una forma a otra, allí donde una libertad se expresa fuera de los códigos preestablecidos o los cuestiona, allí donde se juega la materialidad movедiza del cuerpo danzante, en fin, allí donde la danza no busca el imprimátur absoluto del sentido. (Febvre, *op. cit.*: 22)

En el marco de otras localizaciones

Más allá de la localización específica del estudio desarrollado por Sally Banes –la danza estadounidense–, tal vez sería pertinente señalar aquí otros posibles antecedentes en relación con ese movimiento de la danza de escena occidental hacia la valoración de su propio medio. En este sentido, el estudio objetivo del movimiento y las formas de sistematización del espacio aportados por Rudolf Laban (1879-1958) en el marco del desarrollo de la llamada danza libre centro-europea, podría considerarse –en cierta manera–, anticipatorio. El señalamiento de los componentes esenciales del movimiento, la exploración sistemática del espacio que rodea al cuerpo, como así también la reformulación del dispositivo pedagógico de la danza para admitir la experimentación personal con los materiales propios de la danza por parte del intérprete, constituyen un poderoso material que puede estudiarse en relación con las reformulaciones que estamos considerando en este trabajo: “Cuando creamos y nos expresamos por medio de la danza, cuando ejecutamos e interpretamos sus ritmos y formas, nos preocupa exclusivamente el *manejo de su material*, que es el movimiento mismo”,⁴ sostenía Laban (1991) y proponía una forma de danza centrada en lo que él llamaba “el proceso mismo de la acción” y no puesta al servicio de las consecuencias prácticas de esa acción.

Asimismo, y entre los numerosos e importantes aportes realizados por Laban hacia una nueva concepción de la danza, es posible identificar, en sus escritos y en los de sus colaboradores, algunos posicionamientos relacionados con el desarrollo posterior de una cierta autonomía para la danza:

4 El destacado es mío.

El drama de movimiento puede ser una historia de contenido trágico o cómico, pero el conflicto y la solución del contraste de movimientos son en sí mismos un asunto dramático que no necesita de la excusa de una trama. (Laban, *op. cit.*: 55)

Es, también, en la Europa de 1920, más precisamente en el ámbito de la Bauhaus, la mítica escuela de arte y arquitectura dirigida por Walter Gropius, donde se desarrollan algunas experimentaciones muy particulares en relación con la danza. Desde las experiencias de Moholy-Nagy con su “Excéntrico mecánico”, pasando por el Ballet Mecánico de Kurt Schmidt y por la idea del “espectáculo total” desarrollada por Kandinsky en su Schauspiel, hasta el célebre Ballet Triádico presentado por Oskar Schlemmer en 1922, la Bauhaus constituyó, entre 1919 y 1932, un fértil territorio de experimentación con la escena, el cuerpo, la mecánica y los objetos, introduciendo la noción de “abstracción” en el campo de la danza.

Es, precisamente, Josef Albers –un ex miembro de la Bauhaus–, quien en el año 1948 invita a Cunningham a poner en práctica sus ideas en el Black Mountain College de Carolina del Norte. Refiriéndose a esta experiencia, fundamental en el desarrollo de la danza estadounidense, sostienen Michel y Ginot:

Se trataba de un lugar estimulante en el que pintores, músicos, bailarines, escritores e investigadores hacen nacer ideas bajo el impulso de Josef Albers. Este ex miembro de la Bauhaus, perseguido por los nazis, continúa en los Estados Unidos una prospección interdisciplinaria interesándose en los procesos más que en los resultados. (Michel y Ginot, *op. cit.*: 128)

Posmodernismo y después

Señala Banes que los coreógrafos posmodernos norteamericanos van a romper las reglas de la danza moderna histórica y las de las vanguardias de los '50. Son ellos los que reconsiderarán la naturaleza, la historia y la función de la danza, como así también su medio y su estructura. Las temáticas sobre las que estos hacedores trabajan se relacionan con: el reconocimiento de una herencia tradicional y específica, las posibilidades de desarrollo de una nueva forma de danza, las reconsideraciones en relación al uso del espacio, el tema del cuerpo y la búsqueda de una definición para la danza.

Sally Banes propone identificar los diferentes momentos de este proceso acontecido en el campo de la danza de escena estadounidense, poniéndolo en relación con el marco mayor del arte moderno-contemporáneo, a partir de la siguiente nomenclatura: Danza moderna histórica (1920-1950); primeros coreógrafos posmodernos (1960-1968); Danza posmoderna analítica y danza posmoderna metafórica (1973-1978). A la vez que señala el período comprendido entre 1968 y 1973 como un momento de transición.

Los primeros coreógrafos posmodernos indagan respecto a la naturaleza de su arte y experimentan con acciones simples, como caminar y correr, a la vez que toman materiales de movimiento de los deportes, de los juegos y asumen para la escena diferentes formas de gestualidad cotidiana. En este sentido, la danza es definida como tal no por su contenido, sino por su contexto, es decir, porque se enmarca como danza.

Afirma Banes que es aquí donde la teoría de la danza comienza a alinearse con la teoría contemporánea del arte; en este sentido, consideramos que este posicionamiento de los coreógrafos remite a la teoría propuesta por Arthur

Danto (nacido en 1924) en su ensayo “El mundo del arte”, escrito en 1964 con motivo de la presentación de las *Brillo Box* de Andy Warhol en la exposición *The american supermarket*. Danto plantea la necesidad de cierta forma de conocimiento particular en el proceso de apreciación de una obra de arte; construye el concepto “mundo del arte” para referirse a una trama particular constituida por la obra de arte en cuanto singularidad, las instituciones del arte en cuanto territorio y la atmósfera del arte en cuanto pensamiento. Este mundo propio del arte, con sus agentes, sus códigos, sus reglas y sus instituciones, es el que va a visibilizar la obra; este es el contexto que va a definir qué es arte y qué no lo es. Es decir, las *Cajas brillo* son arte dentro de la galería que las expone, fuera de la galería son meros cartones. Solo es arte aquello que se encuentra dentro del circuito del mundo del arte.

A partir de 1973 comienza a visibilizarse, en las obras de los coreógrafos, un tratamiento objetivo del movimiento escénico, alejado de la expresión personal y sumergido en el ámbito de las tareas ordinarias; a esto, se suma un trabajo científico sobre el cuerpo, la reducción de la energía desplegada por la danza y un posicionamiento anti-ilusionista que habilita una mirada más cercana sobre los detalles mínimos y objetivos. Esto va a hacer surgir “una nueva forma de virtuosismo: el heroísmo de lo ordinario”, este período señalado como el de la “danza posmoderna analítica”, pone en relación a la danza con la escultura minimalista y convive con otra línea a la que Banes denomina “danza posmoderna metafórica” y que adhiere a la forma y a las funciones que la danza asume en otras culturas, poniéndola a funcionar en planos de expresión colectiva, tiéndola de contenidos espirituales y metafísicos, a la vez que vuelve a echar mano a recursos teatrales (iluminación, vestuario, música, etcétera), en la construcción de la escena.

¿Por qué esta forma de danza, más conectada con la “danza moderna histórica”, puede ser considerada posmoderna? Entre varias respuestas posibles a esta pregunta, Banes, señala que esta danza “era posmoderna porque participaba en el sistema de distribución que se había convertido en el terreno propio de la danza (*lofts*, galerías) y porque, además, se presentaba a sí misma como danza posmoderna”.

Podemos ubicar las respuestas arbitradas por Banes en el marco de la teoría institucional del arte desarrollada por el crítico estadounidense George Dickie (nacido en 1926), quien sostiene que una obra de arte es arte a causa de la posición que ocupa dentro de una práctica cultural, o sea que el arte está situado dentro de una trama de relaciones que es la que le confiere significado. Se trata de una teoría que busca responder, de alguna manera, a las prácticas artísticas contemporáneas que ponen en cuestión la idea tradicional del arte como algo que está contenido en el objeto. Dickie ubica en el contexto, en el “círculo del arte”, las características que van a conferir la condición de arte a ciertos “artefectos”. Tal como hace Banes cuando se refiere al “sistema de distribución” para señalar como danza posmoderna a las manifestaciones antes mencionadas.

Para Dickie el arte es “artefactual”, es decir, el producto de la actividad humana de crear; así la práctica del artista consiste en la creación de artefactos (no necesariamente físicos) hechos por el hombre. Esta actividad va a estar enmarcada dentro de la institución del arte, es decir, dentro de una tradición cultural en la cual opera el artista y de la que no puede escapar, en cuanto ser social. Este marco, o tradición, persiste en el tiempo y solo puede ser modificado como resultado de un cambio cultural o tecnológico y es el que contiene también al público, es decir, aquellos a los que se les presenta el arte y que forman parte también del denominado “círculo del arte”.

Durante los últimos años de la década de 1970, ante el agotamiento de los procedimientos propuestos por la danza posmoderna analítica, la que se había transformado en un mero ejercicio formal, una nueva generación de coreógrafos va a surgir para protagonizar, en la década de 1980, lo que Banes señala como “el renacer del sentido”. La nueva danza de los años '80 vuelve a preguntarse sobre el significado adhiriendo a un movimiento que incluye a todas las artes en general.

Aun marcando las distancias que separan a esta generación de coreógrafos de la anterior, y señalando los posicionamientos diferentes en relación al virtuosismo técnico, los elementos de la teatralidad, la relación entre danza y música, entre otros temas fundamentales, Sally Banes propone incluir a estos coreógrafos dentro del término “posmoderno”. La autora entiende que este término se puede aplicar “a las danzas revolucionarias de los '60, las danzas analíticas y metafóricas de los '70 y las nuevas danzas de los '80, porque estas corrientes están relacionadas, principalmente por su voluntaria separación de la línea principal de la danza teatral, en una forma no simplemente cronológica”.

Arthur Danto ubica el fin del arte moderno, es decir, de la idea del “arte por el arte”, a mediados de 1970, momento en el que el arte contemporáneo abre la poshistoria del arte, escapando de las grandes narrativas del arte clásico y del arte moderno. Se inicia aquí una etapa en la que no existe ningún lineamiento particular y específico que indique cómo se debe hacer arte. En este sentido, podríamos señalar que todo el movimiento de la danza posmoderna, tan minuciosamente revisado por Sally Banes, constituye, al igual que el arte posmoderno, en general, una forma del arte contemporáneo, es decir que la danza posmoderna estaría incluida dentro de la danza contemporánea, que la contiene como un marco mayor.

A partir de los '90

El inicio del nuevo siglo encuentra a la danza en un estado de agotamiento cinético y de cuestionamiento ontológico, sostiene el investigador André Lepecki, instalándose en un fuerte posicionamiento teórico para reclamar que “los estudios de danza se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento” (Lepecki, *op. cit.*: 20).

Arbitrando una necesaria relación entre danza, estudios de danza y filosofía, el investigador se adentra en el estudio específico de la obra de un grupo de coreógrafos que, desde mediados de 1990, van a cuestionar, desde sus propias prácticas, el concepto occidental de danza escénica, es decir, la idea de que la danza sería, esencialmente, la exhibición de movimiento ininterrumpido.

Lepecki ubica la danza de escena como parte del proyecto cultural de la modernidad occidental y señala dos características fuertemente reveladoras de este proyecto: la motilidad y la condición colonialista. Afirmándose en un profundo conocimiento de la filosofía contemporánea y de sus problemáticas particulares, el investigador define al ser de la modernidad como “ser hacia el movimiento” y señala la agitación cinética característica de este proyecto cultural, como un “encerramiento de la subjetividad”. La coreografía sería, para Lepecki, cómplice de esa sumisión de la subjetividad; a la vez que apunta a la brutalidad colonialista e imperialista de la modernidad como un ejercicio que “con toda destreza despliega cuerpos y moviliza muerte” (*op. cit.*: 35).

El autor arriba, así, al señalamiento de un ser político de la coreografía, una ontología que pone en relación la noción de coreografía con la representación y con la

subjetividad. Inaugurada en el año 1589 –al amparo de la modernidad–, la palabra “orchestographie” comprime, por primera vez, danza y escritura en un solo término, produciendo “relacionalidades insospechadas y llenas de significado entre el sujeto que se mueve y el sujeto que escribe [...]. Y mediante esta asimilación no demasiado obvia, el cuerpo moderno se reveló plenamente como una entidad lingüística” (*op. cit.*: 23).

Los procedimientos de sujeción y sumisión de las subjetividades, por un lado, y, por otro, la representación con su capacidad de convertir la presencia en una subjetividad fija y reconocible, aportan a asegurar la estabilidad del discurso y la reproducción de formas discursivas y realizativas, es decir, la continuidad de un proyecto.

En este marco de pensamiento ubica Lepecki el trabajo de un grupo de coreógrafos, a los que localiza dentro de un movimiento específico de la danza europea a partir del año 1995. Estos coreógrafos, muy diferenciados entre sí desde diversos aspectos, convergen, sin embargo, en una preocupación que le interesa particularmente a Lepecki: la producción de una danza que critica la representación mediante su insistencia en lo inmóvil y en lo lento y que interroga la ontología política de la coreografía en relación con la representación y la subjetividad. La obra de Jérôme Bel ocupa un lugar privilegiado en este estudio de Lepecki por considerarla, especialmente, sistemática e implacable en este cuestionamiento.

Consideramos aquí que *Veronique Doisneau* –una obra de Bel que Lepecki no aborda en su trabajo–, puede analizarse como una poderosa síntesis escénica de los conceptos y de los procedimientos que la danza fue arbitrando durante el período abordado en el presente trabajo, a saber:

- » El encuentro entre tradición y novedad: señalado como una de las características de la danza contem-

poránea, en general, y de la danza posmoderna, en particular: referirse al pasado para resignificarlo.

- » La exposición pública de lo personal: como parte del surgimiento de una nueva narrativa íntima y personal que desafía los límites entre arte y vida.
- » El develamiento de un mundo: la obra deja expuesto el mundo de la danza con sus valores, sus instituciones, sus operatorias y el efecto que ese mundo institucional opera sobre los cuerpos y sobre las subjetividades de los intérpretes.
- » La superación de la ilusión: *Veronique Doisneau* se presenta en el templo de la tradición de la danza académica occidental y lo muestra desnudo. Muestra el escenario de la Ópera de París sin artificios, sin recursos teatrales específicos, desnudo en su poderosa inmensidad. Expone a la bailarina en ropa de ensayo y en su absoluta indefensión ante una sala colmada, mostrándola a la vez, como agente capaz de operar de manera “eficientísima” con esa tradición a la que pertenece. La obra procede, también, al desbaratamiento y la deconstrucción de los procedimientos tradicionales de producción coreográfica, dejándolos expuestos ante el espectador a través de una mirada cruel que no deshecha, sin embargo, el giro humorístico.
- » Convivencia escénica de materiales diversos: la obra está hecha de los movimientos marcados y definidos por la tradición académica de la danza y, también, de la gestualidad cotidiana de la bailarina, de sus pequeños gestos, de su agitación, de su voz, de su canto, y de la maravillosa danza que le dedica su compañera en el momento en que el creador hace irrumpir una ilusión escénica tradicional en esa estructura particular.
- » Replanteos conceptuales: se increpa las nociones de obra (*Veronique Doisneau* está hecha de fragmentos,

no solo de otras obras, sino de grandes obras que han contribuido a la conformación de un campo tradicional específico para la disciplina) y de autor (los fragmentos que se presentan están firmados por destacados coreógrafos, artistas consagrados de la danza escénica de Occidente). Esta condición abre un necesario canal hacia reconsideraciones teóricas específicas.

- » ¿El final de la representación?: como muchas de las obras de Jérôme Bel, *Veronique Doisneau* construye una trama escénica que pone en juego las nociones de presencia, autopresencia, representación, ser, imitar, etcétera; a la vez que “interpela los contextos históricos, ontológicos y espaciales en los que la coreografía aparece” (Lepecki, *op. cit.*: 93). Más allá de estos señalamientos y de muchos otros que la obra admite, seguramente, tiene *Veronique Doisneau* una condición muy particular que la singulariza fuertemente; se trata de esa condición de “experticia” que atraviesa la obra. Funcionan, sin duda, en esta obra, una conjunción de saberes específicos y de intensa vida experta, dancística, artística de excelencia. El desarrollo de un pensamiento versado, particular, de claridad meridiana, atraviesa la construcción del coreógrafo, a la vez que la obra se soporta en la magnética presencia de la bailarina y en la intensidad de una vida profesional de altísimo vuelo. Posiblemente, sea la conjunción de estas y de muchas otras condiciones lo que posibilita esta mirada avezada, irónica y emocionada que *Veronique Doisneau* tiende sobre el mundo de la danza. Y que se desliza hacia el espectador para alcanzarlo aún sobrepasando la mediación tecnológica, cuando se accede a ella a través del registro videográfico.

Sostiene Dickie, en su teoría institucional, que hacer arte no constituye una actividad altamente especializada, de hecho, y para este autor, el arte sería algo que está al alcance de casi todo el mundo. Pero enseguida establece una diferencia entre crear arte y crear obras maestras: “Naturalmente, la creación de obras maestras requiere destrezas de un tipo que pocos pueden lograr, pero las obras maestras constituyen solo una parte diminuta de la clase de artefactos que conciernen a la teoría del arte” (Dickie, *op. cit.*: 27).

Tal vez, *Veronique Doisneau* participe de la siguiente reflexión de Arthur Danto en este sentido: “La obra maestra debe trascender un corpus de obras. Yo diría incluso, de manera absoluta y con cierta emoción, que no hay obra sin trascendencia” (Danto, 2002).

Más allá de estas categorizaciones, algunos artistas contemporáneos insisten en su idea política de la danza, aun sabiendo que, como sostiene Lepecki: “el final de la representación sigue siendo tanto un proyecto como una imposibilidad” y aclara: “Bel estaría de acuerdo con Derrida cuando este escribe: ‘puesto que ya desde siempre ha comenzado, la representación, en consecuencia, no tiene fin’” (Lepecki, *op. cit.*: 92-93).

El lenguaje “estallado”

La palabra “sensitiva”. Sobre el lenguaje teatral en el pensamiento de Antonin Artaud¹

“Cuando las cosas humanas
quedan encerradas en las palabras
el lenguaje estalla...”.
W. Gombrowicz, *Opereta*

“Teatro de la crueldad”, “Teatro alquímico”, “Teatro jero-glífico”, “Teatro del cuerpo”, “Teatro sagrado”, la inagotable proliferación de denominaciones que se utilizan para hacer referencia a la propuesta teatral de Antonin Artaud –ya sean rescatadas de los mismos textos del autor o generadas desde diferentes abordajes o lecturas de su obra– viene a dar cuenta de la singularidad de la producción teatral y literaria legada por una personalidad única, atormentada, conflictiva, “revuelta”, contradictoria, tan alucinada como lúcida. Personalidad cuya obra ha marcado, de manera indeleble, el pensamiento sobre el teatro y la producción teatral que le siguió en Occidente.

El teatro occidental, en gran parte de su producción, ha sido influenciado por Artaud y por su resistencia a incorporar el lenguaje articulado en palabras, el texto escrito, la literatura, como elemento fundante y como garantía absoluta de la producción de teatralidad; por su búsqueda de

¹ En Susana Maidana (comp.) *Filosofía y lenguaje en la modernidad* (Tucumán: Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional de Tucumán, 2007).

un lenguaje teatral puro que tienda a la creación de un lenguaje físico, basado en signos y no ya en palabras, y donde las palabras “tendrán forma, serán emanaciones sensibles y no sólo significado”, escribe en *El teatro y su doble* (Artaud, 1983: 141-142). Artaud habla de un teatro donde el espíritu de los más antiguos jeroglíficos presidirá la creación de un lenguaje teatral puro, recuperando al antiguo espectáculo popular que se siente y se experimenta directamente por el espíritu, eludiendo lo que él llama las “deformaciones del lenguaje” y el “escollo de la palabra y de los vocablos”, un teatro que busca afectar la mente del espectador pero presionando directamente sobre los sentidos.

Este posicionamiento de Artaud con respecto al lenguaje teatral no se expresa en una escritura de formalización cerrada ni se presenta con un grado de sistematización acabado, condición que ha sido señalada por algunos estudiosos como una carencia. Verdaderamente, la escritura artaudiana está plagada de contradicciones y de repeticiones, los suyos son textos donde las ideas se sostienen con pasión. La producción escrita de Artaud no adhiere a la construcción de un conocimiento sistemático, comprobable y acabado, ya que él mismo sostiene que una idea clara, acabada, es una idea muerta. En el plano de las refutaciones y las sospechas desatadas sobre la obra de este autor, Christopher Innes sostiene en *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* (1995: 75) que en Artaud “ni siquiera su ataque al lenguaje en el teatro es lo que aparenta”, para explicar luego que Artaud ataca una actitud inexistente en los hacedores teatrales ya que resulta evidente que ningún director o dramaturgo podría creer que la comunicación teatral se basa, solamente, en el significado lógico de las palabras y que ese significado lógico sea el único medio de comunicación teatral. En este punto me permito disentir con la apreciación de Innes ya que, para refutar su

afirmación bastaría con reconstruir las producciones teatrales con las que Artaud convivía en su época, o revisar gran parte de la producción teatral actual. Esto nos llevaría a constatar que, si bien la palabra no se utiliza como el único medio de comunicación teatral posible, el texto ha sido y sigue siendo trabajado y asumido, en muchos casos, como el “mandamás” de la producción teatral; es el elemento que establece los límites y articula a su alrededor toda la representación teatral. Y es allí donde toma sus mandatos una forma de teatralidad tradicional, mimética y ajustadamente representacional.

En su libro *Acerca de la teatralidad* la investigadora canadiense Josette Féral (2003) se refiere a la relación entre teatro y literatura para señalar que hay un momento en la historia del teatro donde el texto, por sí mismo, deja de ser garantía de teatralidad y es allí donde las prácticas escénicas comienzan a distanciarse del texto. El teatro intenta encontrar su especificidad y se replantea su relación con la literatura. Este proceso se da a fines del siglo XIX cuando todavía el teatro “continúa siendo subsidiario de la literatura” –dice la autora– y está muy vinculado con los movimientos literarios.

Creo que es esta relación de fuerte dependencia que ha sometido al teatro, alejándolo de su especificidad, lo que Artaud ataca cuando, refiriéndose al lenguaje teatral, sostiene: “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” (Artaud, *op. cit.*: 40).

Por otra parte, bastaría leer sus *Cartas sobre el lenguaje*, sus reflexiones sobre el teatro y la cultura en el Prefacio de *El*

teatro y su doble, o sus consideraciones sobre la puesta en escena y la metafísica, en el mismo texto, para comprender que el ataque de Artaud contra el uso y el lugar que se le adjudica a la palabra en el teatro tiene que ver con un ataque dirigido a la razón como fundamento de la cultura occidental. Una cultura en la que Artaud no cree, a la que acusa y contra la que se dirige: “Si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan. No faltan, ciertamente, sistemas de pensamiento; su número y sus contradicciones caracterizan nuestra vieja cultura europea y francesa: pero ¿dónde se advierte que la vida, nuestra vida, haya sido alguna vez afectada por tales sistemas?” (*ibid.*: 7-10), sostiene, para quién la verdadera cultura debe ser “un medio refinado de comprender y ejercer la vida”.

Claramente, y en forma reiterada, Artaud parece dirigir su ataque, contra una cultura que promueve un teatro limitado al pensamiento cotidiano, al dominio conocido o desconocido de la conciencia, un teatro que ha roto “con el espíritu de anarquía profunda que es la raíz de toda poesía. [...] Se comprende, entonces, que la poesía es anárquica en tanto cuestiona todas las relaciones entre objeto y objeto y entre forma y significado. Es anárquica, también, en tanto su aparición obedece a un desorden que nos acerca más al caos” (Artaud, *op. cit.*: 46).

El pensamiento de Artaud, su vida, sus prácticas, sus ideas sobre teatro y lenguaje se nos aparecen como una reacción contra lo que él llama “el punto de vista occidental”, contra la palabra osificada, contra los vocablos que se han helado en su propia significación y en una terminología esquemática y restringida –según él mismo lo plantea– sosteniendo que “El teatro, como la palabra, necesita que se le deje en libertad” (*op. cit.*: 118).

Entre los innumerables estudios teóricos sobre la obra de Artaud, considero pertinente citar aquí el ensayo de Aldo Pellegrini: “Artaud, el enemigo de la sociedad” que precede a la tercera edición de *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, obra escrita por Artaud poco antes de morir. En esta edición del año 1981, Aldo Pellegrini se refiere a la obra de Artaud como “inclasificable” ya que, “Sus textos ocupan el lugar de la literatura, pero no son literatura; simplemente la desplazan”. En este texto lúcido y apasionado, el autor sostiene que los numerosos intentos de prestigiosos estudiosos de la literatura por abordar la obra de Artaud como objeto de estudio, chocan con la poderosa contextura de este material inclasificable y hondo y terminan pareciendo deslucidos y sin significación. Menciona, al respecto, el muy comentado texto de Derrida *L'écriture et la différence*, y aunque reconociendo algunos aciertos parciales del mismo, sostiene que el estudioso se sumerge en una especie de laberinto lingüístico que, finalmente, pierde todo contacto con la obra de Artaud.

Dicho esto, tal vez sea conveniente aclarar que el presente artículo se propone una indagación sobre el pensamiento específico desarrollado por Antonin Artaud alrededor del lenguaje teatral y del lugar que ocupa la palabra dentro de ese lenguaje. Intentando relacionar las implicancias, el alcance y el desarrollo de la propuesta de Artaud con el pensamiento de Nietzsche sobre el arte y el lenguaje. Ubicando el citado pensamiento de Artaud en los conceptos de “inactual” y “póstumo” y en la actividad del “filósofo topo” rescatadas de la obra de Nietzsche, por Lucía Piossek Prebisch, Profesora Emérita de la Universidad Nacional de Tucumán, en su libro *El “Filósofo Topo”. Sobre Nietzsche y el lenguaje*.

Asimismo, quiero especificar que el cuerpo teórico artaudiano será abordado en este artículo desde la

perspectiva planteada por el investigador y teórico del teatro Jorge Dubatti, en el sentido de recuperar directamente la palabra de los teatristas, más allá de los tratados teóricos de los especialistas estudiosos del teatro. Dubatti sostiene en el *Teatro jeroglífico. Herramientas de poesía teatral* (2002: 19-20) que en ese material se encuentra presente una ideología estética y, sobre todo, un saber primordial que se desprende de la frecuentación familiar con el objeto de estudio. Frecuentación que está ausente, en general, de los trabajos de los teóricos. El investigador se plantea este diálogo crítico con los teatristas como una manera de “volver al teatro” y, en este sentido, sitúa a *El teatro y su doble*, publicado originalmente en 1938, como “un libro de inagotables revelaciones”.

Un *inactual*. La crítica a la modernidad

Antonin Artaud nació en Marsella el 4 de Setiembre de 1896. “Tengo un nombre que mi madre me dio cuando tenía cuatro años y con el cual me llaman mis íntimos: Nanaqui. Ese nombre también me describió en mi inocencia y en lo más puro de mi vida” (Brau, 1972: 12). Escribía a Anais Nin en el año 1933,² definiendo el recuerdo de una niñez cálida, de niño cuidado que mantuvo una relación con su familia a lo largo de toda su vida.

La vida de Artaud estuvo signada por los dolores cerebrales y los disturbios nerviosos generados por una grave meningitis desatada a la edad de cinco años, y que le significó una sucesión de internaciones en clínicas psiquiátricas a partir de los diecinueve años y hasta su muerte, como así

2 Brau, J. L., *Biografía de Antonin Artaud* (Barcelona: Anagrama, 1972), p. 12. Carta a Anais Nin del junio de 1933, en *Tel Quel* n° 20, 1965.

también la adicción a diferentes tipos de drogas a las que recurría permanentemente para calmar sus profundos dolores del cuerpo y del espíritu, según sus propias palabras. Se sometió a numerosas curas de desintoxicación para liberarse de su adicción al opio y a la heroína. A partir de 1938, cuando es internado en Sainte-Anne de París –donde en 1939 es declarado incurable–, su vida transcurre en distintas instituciones psiquiátricas: Ville-Evrard, Rodez y, finalmente, en la clínica de Ivry, donde lo alcanza la muerte: “La mañana del 4 de marzo de 1948, el jardinero de la clínica que, como siempre, le trae el desayuno, lo encuentra muerto a los pies de la cama, todavía con un zapato en la mano”, relata uno de sus biógrafos, quien cita también, las palabras pronunciadas en su entierro por Maurice Saille: “Consideremos esta fecha como la de un nuevo y terrible nacimiento..., ahora comienza la verdadera vida de Antonin Artaud” (*ibid.*: 197).

Y no parece que se haya equivocado. Hoy, a cincuenta y ocho años de su muerte, Artaud es descrito como “profeta”, “mago”, “visionario”, “chamán”, “héroe trágico”, y aparece “siempre relacionado con nuestras incertidumbres existenciales”, tal como lo sostiene Christopher Innes en *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, libro en el que el autor ubica a Artaud como el responsable de introducir el término “ritual” en el vocabulario teatral, vocabulario que, hasta entonces, se había basado en conceptos tomados de la psicología. Innes sostiene que, a la focalización en los sueños y en los niveles primitivos de la psique, Artaud agrega un interés por las raíces salvajes y las culturas primitivas, adentrándose en la búsqueda de formas teatrales que no solo no fuesen europeas, sino más, específicamente, “incivilizadas”.

Artaud pensaba en el arte como una forma superior de realidad y rechazaba, por lo tanto, la idea de un arte que

deba limitarse a reflejar pasivamente al mundo. Innes afirma que “la visión básica de Artaud era que la realidad teatral era diferente en especie de la realidad ordinaria; que resulta contraproducente que en el escenario se trate de copiar la vida diaria [...]. El teatro solo podía escapar de toda imitación fijando su propia norma de lo que es real” (Innes, *op. cit.*: 77).

Diferentes autores señalan posibles relaciones entre la obra de Nietzsche y la de Artaud, entre ellos, los ya citados Aldo Pellegrini y Christopher Innes, como así también la investigadora francesa Catherine Naugrette (2004) quien enuncia, brevemente, algunas coincidencias esenciales entre la estética de Artaud y la reflexión nietzscheana. En este sentido, Naugrette señala el diagnóstico negativo que ambos autores hacen de la cultura occidental, a la que consideran en decadencia, idea que impregna toda la obra de Artaud.

En el Prólogo a *El teatro y su doble* se refiere a la relación entre el teatro y la cultura y sostiene que son tiempos en los que “la vida misma sucumbe”, este “hundimiento generalizado de la vida” se origina porque la cultura, al no coincidir con la vida, la tiraniza. Artaud asume la existencia de un “interior misterioso” en el hombre y afirma que hoy, el hombre occidental percibe ese interior solo y groseramente, como una preocupación digestiva. En este sentido, aclara que no le interesa “defender una cultura que jamás salvó a un hombre de la preocupación de vivir mejor y no tener hambre”, mientras que sí le parece urgente “extraer, de la llamada cultura, ideas de una fuerza viviente idéntica a la del hambre”.

Artaud arremete contra los sistemas de pensamiento generados por la cultura occidental y sostiene que solo promueven la ruptura entre las cosas y las palabras que las representan. Nuestros sistemas de pensamiento no afectan la

vida, no nos impregnan de modo tal que vivamos en ellos, por lo tanto, no son capaces de hacernos vivir. “Un civilizado culto es, para todos, un hombre que conoce sistemas, y que piensa por medio de sistemas, de formas, de signos, de representaciones” –dice Artaud– para pasar luego a denunciar que: “Si nuestra vida carece de azufre, es decir, de magia constante, es porque preferimos contemplar nuestros propios actos y perdernos en consideraciones acerca de las formas imaginadas de esos actos, y no que ellos nos impulsen”. Insiste tanto en esta crítica a la excesiva formalización racionalista imperante en la cultura occidental hasta llegar a identificarla como una infección de lo humano. Infección que contamina y corrompe todo lo que debió permanecer en el orden de lo divino. Artaud extrema tanto la idea de la necesidad de un entramado indisoluble entre cultura y vida, hasta llegar a proponer una visión orgánica, si se quiere, donde la cultura funcionaría en el hombre como “una especie de segundo aliento”.

En la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia*, en 1886, Nietzsche añade a la publicación un “Ensayo de auto-crítica” donde, a dieciséis años de haber escrito su libro se reprocha el exceso de elocuencia, la falta de cautela, la tormenta y el arrebato, a la vez que se lamenta por no haberse atrevido a escribir el libro como un poeta, a “cantar ¡y no hablar!”. Asume que la tarea a la que se acerca, por primera vez, ese “temerario libro” es la de “ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...”.

En un revelador momento de ese ensayo, Nietzsche se pregunta “¿qué es lo dionisiaco?” y “¿cuál es el origen de la tragedia entre los griegos?”. Indaga sobre la relación de los griegos con el dolor, trata de explicarse la presencia de ese anhelo de lo feo, la voluntad de pesimismo, contrapuesto al deseo de belleza presente en esa civilización. Instala la posibilidad que el arte trágico y el cómico hayan surgido

de una especie de “demencia dionisiaca”, como síntoma de decadencia de una cultura. Pero, los tiempos del surgimiento del coro trágico y de la idea del sátiro como síntesis de dios y macho cabrío, eran –dice Nietzsche– tiempos de florecimiento del alma griega, tiempos en los que la vida desbordaba.

Invierte allí una posible fórmula que relacionaría de manera directa el anhelo de belleza y armonía (el optimismo) con la plenitud de una sociedad, con su florecimiento como cuerpo colectivo, y el anhelo de lo feo, lo alucinatorio, lo terrible, lo enigmático (el pesimismo) con la disolución y el debilitamiento. En ese punto Nietzsche se pregunta:

¿Y si ocurriera que los griegos tuvieron, precisamente en medio de la riqueza de su juventud, la voluntad *de* lo trágico y fueron pesimistas?, ¿que fue justo la demencia la que trajo las *máximas* bendiciones sobre la Hélade?, ¿y que, por otro lado, y a la inversa, fue precisamente en los tiempos de su disolución y debilidad cuando los griegos se volvieron cada vez más optimistas, más superficiales, más comediantes, también más ansiosos de lógica y de logicización del mundo, es decir, a la vez “más joviales” y “más científicos”? ¿Y si, tal vez, a despecho de todas las “ideas modernas” y los prejuicios del gusto democrático, pudieran la victoria del *optimismo*, la *racionalidad* predominante desde entonces, el *utilitarismo* práctico y teórico, así como la misma democracia, de la que son contemporáneos, ser un síntoma de fuerza declinante, de vejez inminente, de fatiga fisiológica? ¿Y precisamente *no* del pesimismo? (Nietzsche, *op. cit.*: 31)

Nietzsche sospecha aquí del “gusto democrático” y de las “ideas modernas” y plantea una posible relación entre los

momentos de debilitamiento de una cultura y las manifestaciones de optimismo, racionalidad y utilitarismo que esa cultura genera. Esta sospecha nos instala en un cuestionamiento esencial: ¿la victoria del optimismo y de la racionalidad no serán, en realidad, síntomas de agotamiento y no, necesariamente, de bienestar y de progreso, tal como lo concebimos y lo sostenemos habitualmente?

El predominio del pensamiento lógico en los procesos de comprensión y explicación del mundo, el optimismo, la racionalidad y hasta la democracia misma, son valores puestos en cuestión por Nietzsche, quien ya en páginas anteriores, se había preguntado sobre el significado de la ciencia como síntoma de vida, cuestionando si el cientificismo no sería nada más que un miedo al pesimismo y una defensa contra la verdad, una cobardía, una falsedad.

Las citas en las que ambos autores se centran y ahondan en este punto son profusas, y dan cuenta de una coincidencia indudable en el diagnóstico negativo y, en cierto modo, escéptico que ambos hacen de su tiempo, de la construcción cultural de Occidente y de los valores que propugna.

La condición de “inactual” postulada por Nietzsche con relación a su obra, se vincula, al decir de Piossek Prebisch, con que Nietzsche no habría encajado dentro del mundo de su tiempo, pero no porque no comprendiera su mundo y su tiempo, sino porque él no era entendido por sus contemporáneos.

Si bien el concepto de “actualidad” de una obra no es desarrollado, específicamente, por Nietzsche, Piossek Prebisch sostiene, a partir de su estudio, que el mencionado concepto abarcaría a aquellas obras que toman sus fundamentos en las creencias y valores sostenidos como verdaderos por los hombres de su tiempo. Serían “actuales” aquellas obras que se apoyan en las creencias y en los postulados que cada época asume como verdaderos, situación que derivaría en

la comprensión y la aceptación de la obra por parte de sus contemporáneos. Serían estas “obras hijas de su tiempo”. Y continúa: “Podría decirse que en la obra ‘actual’ el lector encuentra ‘en acto’, manifiesto, expresado, algo que ya de antemano sabía en potencia y deseaba, esperaba que se lo hicieran explícito” (Piossek Prebich, *op. cit.*: 16).

La “inactualidad” de Nietzsche ha sido tratada profundamente en la obra citada y consistiría en que el filósofo se lanza contra las creencias que dan soporte a la cultura de su tiempo, pero no por no comprender su tiempo o por no alcanzarlo sino, muy por el contrario, porque ha llegado antes de tiempo. Es en este punto donde Nietzsche se considera a sí mismo como un “póstumo”, en la esperanza de que llegarán tiempos en que su obra no solo será comprendida, sino también estudiada específicamente. Y, de alguna manera, parece complacido en esa situación:

Algunos hombres nacen póstumos [...] Algún día habrá necesidad de instituciones donde se viva y se enseñe como yo quiero vivir y enseñar. Acaso también se crearán cátedras especiales para la interpretación de *Zaratustra*. Pero estaría en completa contradicción conmigo mismo si hubiese ya ojos y oídos alerta para mis verdades: que hoy no se me escuche, que hoy no se quiera aprender nada de mí, no solo es comprensible, sino que me parece justo. (*Ecce homo*, 17)

En su obra *El pesa-nervios*, del año 1925, Artaud se dirige a la “gente literaria”, a “aquellos para quienes ciertas palabras tienen un sentido”, a “aquellos para quienes hay clases en los sentimientos y discuten sobre un grado cualquiera de sus ridículas clasificaciones, los que creen aún en ‘términos’, aquellos que agitan ideologías que se han instalado en la época”, y escribe:

Vamos, dentro de diez años seré comprendido por aquellos que harán hoy lo que vosotros hacéis. Entonces, se conocerán mis geysers, se verán mis hielos, se habrá aprendido a desnaturalizar mis venenos, se descubrirán los juegos de mi alma. [...] Entonces todo esto parecerá bien, y ya no tendré necesidad de hablar.

Artaud se sentía un “inactual”, se sabía “póstumo”. Su propia vida estuvo signada por la incomprensión de sus contemporáneos, por sus búsquedas desesperadas de otros fundamentos, de otras formas sociales donde el hombre pudiera acceder a una vida más humana. Otras sociedades posibles donde la cultura no se oponga a la vida, ni la palabra al cuerpo, ni la mente se conciba como separada del cuerpo. Prueba de esto son sus búsquedas de otras civilizaciones, más aún, de otras “realidades”, patentizadas en su interés por el misticismo oriental, por las sociedades “salvajes”, como así también sus estudios sobre la cábala. En este punto se ubica el viaje que realizó a México, en 1936, y su convivencia con los indios del territorio tarahumara, donde participó de las ceremonias de ingestión de peyote, hongo al que Artaud se refiere como “la planta que pone los ojos maravillados”. Se trata de una planta que los tarahumaras conocen desde tiempos inmemoriales, asociada a su mitología, al conjunto de sus fuerzas vitales y cuyo culto practican como modo de identificación total con la raza, según lo explica Jean-Louis Brau en la biografía de Artaud ya citada.

Artaud es un “inactual” al que el mundo y la cultura de su época han recluso, confinándolo en una dolorosa y solitaria “locura”. Tanto la obra de Artaud como la de Nietzsche –sostiene Aldo Pellegrini– son positivas, ambas aspiran a una existencia digna del hombre, propugnan una filosofía vital donde el pensamiento y la vida constituyan una

unidad. Aunque ambos estén impulsados en sus propósitos por factores negativos.

Aún la temporaria adhesión de Artaud al movimiento surrealista (entre 1924 y 1926), apasionada y conflictiva, por cierto, y su renuncia y posterior expulsión del movimiento, dan cuenta de esta situación de soledad esencial, de “inactualidad” En su activa militancia surrealista, Artaud ocupó un lugar protagónico dentro del movimiento, llegó a ser director del *Bureau de recherches* y de algunos números de la *Révolution surréaliste* y ejerció una gran influencia sobre sus compañeros, situación de la que da cuenta una conferencia pronunciada por Louis Aragón en la Ciudad Universitaria de Madrid –citada por Jean-Louis Brau– donde dice:

Les anuncio la aparición de un dictador: Antonin Artaud es quien se ha arrojado al mar. Ahora asume la tarea inmensa de dirigir cuarenta hombres que quieren serlo hacia un abismo desconocido, donde se abraza una gran hoguera, que no respetará nada, ni sus escuelas, ni sus vidas, ni sus más secretos pensamientos. Con él, nos dirigimos al mundo, y todos serán tocados, todos sabrán que han despreciado lo divino, lo que han dejado escapar bajo su forma en un charco de sol [...].

Una serie de importantes publicaciones y una declaración colectiva desafiante y revulsiva se sucederán a partir del momento en que Artaud se hace cargo del *Bureau de recherches* de los surrealistas. En todos estos textos se manifestará el rechazo que Artaud tenía por el pensamiento lógico convencional.

En 1926 abandona el movimiento surrealista, ya que considera que el surrealismo se ha convertido en un partido. La ruptura se relaciona con la adhesión de los surrealistas

al partido comunista y el lanzamiento del movimiento a una acción política inmediata que, al decir de André Breton, tiene que ver con que ellos, los surrealistas, no son utopistas y solo conciben su revolución bajo una forma social. Para Artaud, la revuelta surrealista no debe relacionarse con una revolución concreta y material, sino con “un desmantelamiento necesario del espíritu”. En este sentido, Brau aporta la siguiente cita de Artaud: “Todos nosotros estamos todavía momificados, momificados fibra a fibra, ni siquiera sabemos lo que más nos molesta. Y si no nos hemos reunido para hacer un complot, yo les pregunto para qué nos hemos reunido. Por mi parte, no veo otro objetivo inmediato, otro sentido ‘activo’ que dar a nuestra actividad que la revolucionaria, pero revolucionaria entendida, evidentemente, en el caos del espíritu, ¡si no separémonos!” (Brau, *op. cit.*: 64).

La idea artaudiana de la actividad revolucionaria no coincidía con la de sus compañeros surrealistas. El alejamiento de Artaud del movimiento tomó, en algunos momentos, visos escandalosos. Agresiones, insultos, declaraciones públicas, etcétera, se sucedieron, sin embargo, esto no impidió que Artaud conservara relaciones amistosas con algunos surrealistas y que se reconciliara con Breton algunos años después, en 1937.

Es, precisamente, Breton quien, una vez muerto Artaud, va a confirmar su condición de “póstumo” al sostener: “Antonin Artaud, poco antes de morir, pudo realizar la obra hiperlúcida, la obra maestra indiscutible que es su Van Gogh. El grito de Artaud –como el de Eduard Munch– surge de las ‘cavernas del ser’. La juventud reconocerá para siempre como suya esta oriflama calcinada”.

La “inactualidad” de Artaud y su condición de “póstumo” podrían confirmarse también en su concepción del teatro y en su propia imposibilidad para hacer coincidir su

pensamiento sobre el teatro con su misma práctica teatral. Es por esto que algunos autores hablan de un “teatro abortado”, de un “teatro que no ocurrió”. En este sentido, dice Innes: “Artaud es saludado a menudo como el padre del moderno teatro de vanguardia pero, en realidad, su relación es de immaculada concepción. Sus teorías han actuado como catalizador, pero su obra en la escena ha sido desdeñada sin siquiera ser analizada. La reacción típica –de los críticos– ha sido que ‘es difícil hablar de un teatro que no ocurrió’” (Innes, *op. cit.*: 72).

Aficionado a las artes y a las letras desde joven, a partir del año 1915, Artaud comienza a desarrollar, específicamente, proyectos para teatro y cine. Desde ese momento (tenía diecinueve años), vivió una agitada, intensa y dolorosa vida donde los acontecimientos personales, afectivos y artísticos se sucedieron de manera intrincada, atravesados constantemente por sus dolores físicos, sus problemas nerviosos, sus adicciones y su dificultad innegable para “entenderse” con el mundo en el que vivía, con la cultura y con el pensamiento de su época.

Artaud fue actor de teatro y de cine, entre sus numerosas participaciones cinematográficas se destacan dos producciones que se conservan, aún hoy, como clásicos del cine: *Napoleón* de Abel Gance y *Juana de Arco* de Carl Dreyer. Su experiencia teatral comenzó con un período de formación en L’Atelier de Dullin, entre 1921 y 1923. Allí Artaud, no solamente se forma y actúa, sino que participa activamente en el diseño de vestuarios, en la ilustración de los programas de mano, etcétera. Además, en este período publica sus poemas, escribe guiones, trabaja como redactor en una revista y se inserta en el mundillo artístico de París.

En el año 1926 crea el Teatro Alfred Jarry, que se cierra en 1929 después de haber realizado unas pocas puestas en escena. En esta experiencia intenta sentar las bases de su

visión del teatro, su voluntad de compromiso, su intención de abarcar y afectar al espectador no en su espíritu o en sus sentidos, sino “en toda su existencia”.

Durante los años 1932 y 1933 Artaud ha establecido las bases de sus concepciones teatrales, reunidas en numerosos escritos como *Manifiestos del teatro de la crueldad* y *El teatro y su doble*. En 1932 la revista *Sur* publica en Buenos Aires, en su número 6, un escrito de Artaud bajo el título de *Teatro alquímico*.

En 1935 Artaud termina de escribir *Les Cenci*, tragedia que relata una historia –la de Francesco Cenci– quien, después de haber matado a su hijo y violado a su hija, es asesinado por sus vasallos hundiéndole clavos en los ojos y en la garganta. Artaud ha declarado que la violencia de este texto no va dirigida, precisamente, contra la familia, la religión y la justicia, sino que se trata de un intento de protesta contra los que “se apoderaron de estas cosas y las han desviado de su objetivo fundamental: la relación armoniosa entre los hombres” (Brau, *op. cit.*: 127).

La puesta en escena de *Les Cenci*, dirigida y protagonizada por Artaud, fue un fracaso rotundo, económicamente y en las apreciaciones de la crítica. Sin embargo, este, como tantos otros desencuentros no solo con el público, sino también con sus propias ideas sobre el teatro, no lo desaniman y sigue sosteniendo y profundizando su radical visión sobre la naturaleza de lo teatral.

El pensamiento de Antonin Artaud sobre el teatro parece contener, en algún punto central, una desesperada aspiración a cierta unicidad primordial perdida. Unicidad que se refiere, por momentos, al hombre mismo y a los materiales que lo constituyen, como así también a una relación esencial entre el hombre y su mundo, que parece haberse desmembrado. Unicidad perdida entre sensibilidad e intelecto, entre la palabra y los sentidos, entre el mundo cotidiano

y la aspiración a un estado trascendente de la vida. Artaud reclama una especie de vuelta a la naturaleza, pero en el sentido de avanzar hacia una comprensión diferente del mundo, hacia una cosmogonía mágica y maravillada. Una comprensión que revele, actualice y ponga en valor otros aspectos de lo humano, del mundo y de la relación esencial entre hombre y mundo que la cultura occidental alteró.

Artaud propone un teatro capaz de desarrollar un lenguaje físico, material y sólido, donde la palabra no funcionará solamente por el valor de su significado lógico, sino también en su materialidad sonora, en la coloratura de la voz del intérprete, en sus posibles texturas. De esta manera, la palabra, cediendo a la tentación física de la escena, pondrá en juego su “aspecto físico y afectivo” y no solamente su contenido “lógico y discursivo”. La palabra se ubica, aquí, como uno de los otros tantos materiales que el teatro debe poner en juego para lograr afectar al espectador de manera íntegra, total.

Artaud relaciona el teatro con la peste porque considera que este debe producir un efecto sobre la voluntad, el pensamiento y la conciencia de los hombres. El teatro debe provocar alteraciones misteriosas en el cuerpo social, al igual que la peste altera profundamente ciertos lugares físicos del hombre, provocando, en este caso, la muerte. Un teatro que provoca desórdenes, que genera gestos extremos, que restituye conflictos dormidos, que perturba el reposo de los sentidos y libera el inconsciente reprimido. Se refiere al teatro como “una especie de rebelión virtual (que, por otra parte, solo rebela su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil” (Artaud, *op. cit.*: 29-30).

Sostiene la búsqueda de una poesía teatral que es diferente al lenguaje hablado. Una poesía en el espacio que afecte físicamente al espectador, un lenguaje en movimiento.

Un teatro del “espacio agitado”, en oposición a un ‘teatro hablado’, a un teatro que limita su alcance al pensamiento cotidiano del espectador. Este teatro tomará como base esencial para su concreción, el cuerpo del actor, porque el cuerpo del intérprete será el espacio propicio para la fusión de arte y vida, tan anhelada por Artaud. Jorge Dubatti señala que es en el sistema nervioso del actor donde se producirá ese lenguaje autónomo. Lenguaje físico que se irradiará hacia el espectador, involucrándolo así, desde su propia corporalidad (*op. cit.*: 35).

En este punto, Artaud habla de un atletismo afectivo y ubica al actor como un atleta del corazón para avanzar hacia su concepto del “doble”. Señala así que los movimientos musculares del esfuerzo físico se localizan en los mismos puntos que los esfuerzos y los movimientos de la acción dramática. El atleta físico y el atleta del corazón –que trabaja en una esfera afectiva– comparten una pertenencia orgánica idéntica. El atleta físico se apoya en determinados puntos para correr, para luchar, para boxear. Esas bases orgánicas proporcionan idénticos apoyos al atleta del corazón para emitir sus impresiones, solo que el primero lanza su carrera hacia el exterior, mientras que, el actor se ha vuelto hacia el interior. De esta manera, los esfuerzos musculares proporcionan al actor una localización física de la emoción y se transforman en el “doble” de otro esfuerzo.

Este concepto del “doble”, de la efigie, se pone en juego, también, cuando se considera a la vida como el “doble” del verdadero teatro, porque el teatro debe ser una forma superior de realidad. Se trataría aquí de un teatro que no se detenga en la reproducción del mundo cotidiano, de esa realidad inmediata, sino que avance hacia un espacio de sombras, hacia ese miedo misterioso en el que se podrían reconocer los elementos más conmovedores del teatro. Artaud quiere renunciar al teatro de tendencia psicológica,

tendencia donde ubica al teatro occidental, para acceder a un teatro de tendencia metafísica, reconocido por él en el teatro oriental, y se pregunta:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras o, si se quiere, todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las exigencias de esa sonorización? [...] ¿Cómo es posible 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. (Artaud, *op. cit.*: 39)

La relación entre teatro y alquimia realizada por Artaud, no es extraña en su pensamiento si consideramos, un poco someramente, que la alquimia, con sus contornos inciertos promueve un conocimiento que se ubica entre la ciencia y la filosofía intentando, a su vez, espiritualizar la materia y materializar el espíritu. Los textos que dan origen a la alquimia contienen signos misteriosos de significados múltiples, como los signos que Artaud reclama para el lenguaje teatral. Teatro y alquimia son “artes virtuales, que no llevan en sí mismas ni sus fines ni sus realidades”, sostiene Artaud.

Allí donde la alquimia, por sus símbolos, es el Doble espiritual de una operación que solo funciona en el plano de la materia real, el teatro debe ser conside-

rado, también, como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que, poco a poco, se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras. (*ibid.*, 53)

Así, la vida cotidiana vendría a ser el doble, devaluado, de una realidad más honda y misteriosa con la que el teatro está en contacto y donde el teatro encuentra su razón de ser, la que lo une con la materialización de un drama esencial y no con la reproducción de una realidad inmediata: la del hombre con sus pequeñas angustias, con sus complejos. Artaud sostiene que “el actual estado social es inicuo y debe ser destruido”, pero reconoce que el teatro no es la herramienta para tratar ese problema que tiene más que ver con “la metralla”.

La operación teatral de fabricar oro, por la inmensidad de los conflictos que provoca, por el número prodigioso de fuerzas que opone y anima recurriendo a una especie de redestilación esencial, desbordante de consecuencias y sobrecargado de espiritualidad, evoca finalmente en el espíritu una pureza absoluta y abstracta, a la que nada sigue, y que podría concebirse como una nota única, una especie de nota límite, atrapada al vuelo: la parte orgánica de una indescriptible vibración. (*ibid.*, 57)

La “inactualidad” del pensamiento teatral de Artaud es tan fuerte que se manifiesta, como se dijo anteriormente, tanto en su cuestionamiento de los valores sostenidos en su tiempo con relación al teatro, como así también en su

propia imposibilidad para materializar sus propuestas y su pensamiento sobre el teatro.

Si consideramos que la visión teatral imperante en los primeros años del siglo XX se atiene a los postulados del realismo, movimiento que sostiene la aceptación de la existencia de la realidad como un mundo objetivo que existe y que, además, es compartido, intersubjetivo; si asumimos que, a partir de esta visión positivista de la realidad, el realismo reconoce en el teatro una capacidad para dar cuenta de esa realidad a través de diferentes recursos específicos, tales como la construcción escénica basada en una estructura lógica que asuma el pensamiento lineal y racional y donde los personajes deben ser creíbles, reconocibles, en su construcción formal y de comportamiento, concluiremos en una forma teatral donde escena y personajes funcionan, en algún punto, con las mismas reglas del mundo real.

Verosimilitud, credibilidad, organicidad, acción justificada, lógica y coherente, fidelidad al texto que se fragmenta en unidades en las cuales se identifican y reconocen objetivos y superobjetivos, son valores y procedimientos que el teatro realista y naturalista sostiene en sus pensamientos, en sus procedimientos constructivos y en sus prácticas.

Esta concepción de lo teatral que respondía a los fundamentos del positivismo que dominaron gran parte de la cultura europea, aproximadamente desde 1840 hasta casi el inicio de la primera guerra mundial, ya había sido puesta en jaque en el momento en que Artaud elabora su pensamiento sobre el teatro. El simbolismo, desarrollado a fines del siglo XIX, ya propugnaba un arte autónomo respecto de la realidad, ajeno al sentido común e inservible.

Muchos intentos por hacer saltar al teatro por encima de los cercos del fundamento positivista se sucedieron: El estreno de *Ubú rey* de Alfred Jarry en 1896, el trabajo de los “maestros reformadores” del teatro como Adolphe Appia

(1862-1928), Gordon Craig (1872-1966), Max Reinhardt (1873-1943), entre tantos otros, los aportes de Vsevolod Meyerhold (1874-1942), las propuestas del teatro expresionista que tuvo su período de esplendor entre 1910 y 1925. El teatro intenta sobrepasar los lineamientos y las limitaciones que le impone el realismo positivista a través de muchas otras experiencias entre las mencionadas anteriormente, “pero la voz discordante más potente de los años veinte no fue audible hasta los treinta y no será escuchada hasta los sesenta” afirma el investigador español José Sánchez, de la Universidad de la Mancha, cuando se refiere a Artaud en su artículo “Los teatros del cuerpo. Un apunte histórico”. Sánchez sostiene que el teatro propuesto por Artaud plantea una “continua explosión del binomio cuerpo/imagen, basada en un torrente de imágenes físicas al margen de toda pretensión de limitación lógica”.

La condición de “inactual” de Artaud se patentiza de manera muy clara si anteponemos su concepción del lenguaje teatral a los postulados del teatro realista que imperaba en su tiempo sobreponiéndose a todos los intentos por superar sus basamentos axiomáticos. Es más, podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que estos postulados siguen presentes, aún hoy, y con una considerable preeminencia, en los escenarios teatrales de nuestro siglo XXI.

El otro aspecto que reafirma la “inactualidad” de Artaud mencionado anteriormente, tiene que ver con la dificultad para concretar escénicamente sus ideas sobre el teatro. Imposibilidad que el mismo Artaud no pudo resolver en sus propias producciones, ya sea porque “sus ensayos prometen algo mucho más grandioso de lo que podría lograrse en la práctica”, “por falta de apoyo económico”, como lo sostiene Innes, o por los grados de su enfermedad, como sugiere Jean-Louis Barrault cuando se refiere a Artaud como actor: “Ahora bien, 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”³ Barrault frecuentaba a Artaud asiduamente, sostenían también una relación epistolar que fue publicada por Ediciones Siglo Veinte como *Cartas a Jean-Louis Barrault* (1975). Precisamente, en esta publicación, donde André Frank, quien fuera asistente de Artaud, sostiene que ni el público, ni los actores estaban preparados para asumir y resolver las propuestas teatrales de Artaud:

Sabemos que el teatro de una época se interpreta con los actores formados en la época anterior. De aquí surge una de las dificultades de toda renovación profunda de la escena: ella puede tener sus ideas; ella no posee siempre sus elementos, sus soldados. Y Antonin Artaud no tenía una compañía. Por ello sufriría terriblemente [...]. Si sus propósitos para el teatro sorprendían por su rigor y su riqueza, su trabajo para el teatro, por el contrario, no recibía su atención. Quizás el espacio que había que franquear entre el teatro de entonces y el teatro llamado “de la Crueldad” fuera demasiado grande para un solo salto; habría que haberse anticipado unos cuantos años. (Artaud, 1975: 56)

Falta de apoyo económico, problemas de salud, actores formados en otra tradición, un público y una crítica que,

³ Citado en Barrault, *Biografía de Antonin Artaud*, p. 78.

desde la puesta en juego de una única inteligencia discursiva, no podían comprender ni aceptar a quien “con la intransigencia del innovador que se siente misionero, borró con un trazo de su pluma y de su espíritu cerca de dos mil trescientos años de teatro”, como sostiene, tal vez exageradamente, Paul Arnold en “*El universo teatral de Antonin Artaud*” (*ibid.*: 9-39). Lo cierto es que Artaud no llegó a materializar su universo teatral. En sus Cartas sobre el lenguaje afirma: “No he dicho que pretenda actuar directamente sobre nuestra época; he dicho que el teatro que quiero crear supone, para ser posible, para ser admitido por la época, otra forma de civilización” (*op. cit.*: 132).

Artaud, el inactual, parece haber renunciado al instinto apolíneo de belleza del que habla Nietzsche en El nacimiento de la tragedia, ese instinto que surge en el hombre griego cuando asume los espantos de la existencia y, para poder vivir, crea a las resplandecientes criaturas olímpicas. Los griegos crean este “mundo intermedio” para poder soportar la existencia, porque este mundo artístico les permite encubrir y sustraer la mirada de los poderes titánicos de la naturaleza.

Hay para Nietzsche, en los orígenes del arte, dos fuerzas propulsoras, dos tendencias que se materializan de maneras definitivamente diferentes. La fuerza de lo apolíneo, la tendencia hacia la belleza y el optimismo, que va a materializar un arte de contornos definidos, equilibrados, cuyo ejemplo es la escultura griega. Mientras que la fuerza de lo dionisiaco va a propulsar un arte que saca a la luz un trasfondo misterioso, un anhelo de lo feo, para dar imagen a lo enigmático y funesto que yace en el fondo de la existencia. La materialización de este impulso dionisiaco nos entrega obras cuyos contornos no podrán abarcarse solamente desde el ejercicio de nuestra capacidad razonadora, esa síntesis de dios y macho cabrío que se da en el sátiro toma

forma artística en las artes no figurativas, como la música, y con ella, el canto y la danza. Mientras que la tragedia griega es el arte donde lo apolíneo y lo dionisiaco se “aparean” entre sí, donde conviven el sueño y la embriaguez.

Los mundos oníricos constituyen la base de todo arte figurativo que nos permite gozar en la comprensión inmediata de la figura, y es Apolo el dios de todas las fuerzas figurativas, luminoso, sosegado y libre de las emociones más salvajes. Pero hay un momento en que el principio de la razón sufre una excepción, sobrepasa la apariencia y sobreviene el espanto, y entramos en un estado de embriaguez, es el principio de lo dionisiaco que nos conecta con lo misterioso y con el Uno primordial y con un arte que no elude el peligro, el dolor, lo horroroso. Es la tragedia la que va a conciliar en sí estos dos principios, un arte superador que muere de “socratismo”, al decir de Nietzsche, “el socratismo de la moral, la dialéctica, la suficiencia y la jovialidad del hombre teórico”.

Dialéctica, moral, optimismo, belleza, equilibrio, razón, son valores que han persistido en la cultura occidental y contra los que Artaud, en su inactualidad, se lanza cuando propone un teatro mágico que se desprenda de las ficciones engañosas y de las ilusiones placenteras, un teatro que “termine con la mentalidad lógica, para hacer triunfar o, más bien, hacer resurgir la mentalidad prelógica del primitivo”, como diría su contemporáneo Paul Arnold.

Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. (*op. cit.*: 46)

Artaud, el póstumo

Artaud es reconocido como una gran influencia y como un fértil disparador de nuevas formas para el teatro que lo sucede. Su nombre y sus postulados atraviesan, de manera constante, los estudios y las prácticas, las teorías y las resoluciones estéticas que van a cobrar presencia en la escena teatral, sobre todo, a partir de la década de 1960. Algunos directores lo asumen, otros se auto denominan sus discípulos, también hay quienes lo niegan, pero su influencia es reconocida, de manera indiscutible, por los estudiosos del teatro que lo ven asomar en las prácticas escénicas denominadas vanguardistas y en las teorizaciones que las soportan.

Importantes directores contemporáneos han retomado líneas de investigación que fueron planteadas por Antonin Artaud para desarrollar poéticas teatrales personalísimas y poderosas, sin embargo, se pueden identificar también numerosas interpretaciones dudosas en experiencias teatrales que terminan alejándose de algunos postulados esenciales del pensamiento que dicen sostener. En este sentido, Innes señala la confusión imperante en cuanto a la idea de drama como “proceso”, como producto no terminado al que muchos teatristas apelan a la hora de intentar ser fieles a un cierto “teatro artaudiano”. Son muchos los textos que dan cuenta de la minuciosidad con que Artaud trabajaba sus puestas. Su deseo de medir a un límite extremo de exactitud las sutilezas de la expresión lo llevan a anhelar, incluso, un tipo específico de notación que pudiera registrar las puestas en su más mínimo detalle.⁴ Si bien él se negaba a trabajar con las técnicas tradicionales de actuación, no alentaba la libre expresión. Cuidadosamente,

⁴ Ver al respecto Innes, C. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Capítulo III: “Antonin Artaud y el teatro de la crueldad”.

anotaba movimientos, gestos y entonaciones, descartando lo accidental en la representación final. Según Innes, para Artaud, la representación es un producto terminado; el “proceso” ocurre en la percepción del espectador.

Con el fin de remarcar este malentendido que hace que algunos directores asuman que para Artaud la representación era un proceso vivo y, a partir de esta creencia rechazan la idea de un producto pulido o definitivo, Innes cita comentarios de actores que trabajaron con Artaud, como así también un libro de apuntes de *Les Cenci* publicado en *Cahiers Renaud-Barrault* en 1965. Procede, luego, a describir cómo Artaud se enorgullecía de la precisión y del rigor de los movimientos elaborados para *Les Cenci* definiéndolos como “matemáticos ires y venires de los actores unos en torno de otros, que trazan en el aire del escenario una verdadera geometría”, se citan, también, innumerables fragmentos de las notas de Artaud para esa puesta en escena donde describe, minuciosamente, extensos pasajes de actividad física, casi a la manera de una coreografía.

Otro aspecto muy desoído, en general, son los temas de los “ritmos escénicos”, a los que Artaud había definido como el aspecto más importante del lenguaje teatral. El dinamismo en las acciones grupales, en la organización de los gestos individuales y en su orquestación, las precisiones sobre la velocidad, la organización de los efectos sonoros, la dirección de las miradas, estaban perfectamente calculados en sus puestas en escena, en el intento de buscar un dinamismo que intentaba dirigirse, de maneras muy precisas, al universo personal de cada espectador.

Ese lenguaje objetivo y concreto del teatro que fascina y tiende un lazo a los órganos. Penetra en la sensibilidad. Abandonando los usos occidentales de la palabra, transforma los vocablos en encantamientos. Da ex-

tensión a la voz. Aprovecha las vibraciones y las cualidades de la voz. [...] Trata de exaltar, de entorpecer, de encantar, de detener la sensibilidad. [...] Rompe, en fin, la sujeción intelectual del lenguaje, prestándole el sentido de una intelectualidad nueva y más profunda que se oculta bajo gestos y bajo signos elevados a la dignidad de exorcismos particulares. (*op. cit.*: 103)

Jean-Louis Barrault es señalado por Innes como el nexo directo entre Artaud y la vanguardia moderna. Barrault, que había participado en la puesta de *Les Cenci*, y que intentó trabajar con Artaud en la puesta en escena de *Diario del año de la plaga* de Defoe, reconoce una gran identificación con el autor de *El teatro y su doble*, tanto, que llega a hablar de una especie de “mimetismo”. Sin embargo, Artaud se apartó del trabajo en conjunto para la puesta en escena antes mencionada por considerar que la mímica de Barrault era, esencialmente, descriptiva, no simbólica, y se relacionaba con la realidad exterior más que con ese mundo misterioso que está más allá de la realidad, ese espacio esencial al que Artaud aspiraba permanentemente. En una carta de junio de 1935 manifiesta el respeto que tiene por la obra y por la persona de Barrault, pero agrega “si bien conozco lo que nos une, veo mejor aún lo que nos separa” (Artaud, 1975: 78). Innes reconoce a Barrault como el único director moderno que puede ser aceptado como discípulo de Artaud, ya que fue él mismo quien lo puso en contacto con un importante material místico, cabalístico y relacionado con el Yoga, que va a terminar siendo constitutivo del trabajo de Barrault. Trabajo centrado en la búsqueda de una unidad psicofisiológica donde el cuerpo se convierte en órgano del espíritu.

El mismo Barrault reconoce, en repetidas oportunidades, la influencia de Artaud sobre su trabajo: “La visión (de Artaud) del teatro era totalmente interiorizada. Fue un

místico y un visionario que... llegó al núcleo de las cosas, de la gente, y de la situación. Me enseñó a hacer lo mismo... despreciaba al actor cerebral, al director didáctico. Se abrió paso hasta el centro de las obras. Mi actitud es similar respecto a que yo no ‘intelectualizo’... yo actúo”.⁵

Sin embargo, esta influencia no indica que Barrault haya podido resolver escénicamente las ideas de Artaud, llevarlas a su consumación. Son muchas las diferencias que los autores señalan entre el pensamiento de Artaud y el de Barrault. Asimismo, es muy larga la lista de prestigiosos directores donde los estudiosos encuentran, en grados diferentes y con desiguales niveles de fidelidad y de impacto, la influencia de Artaud.

En *El Universo Teatral de Antonin Artaud*, Paul Arnold se pregunta si la experiencia de Artaud es un capítulo cerrado o sí, más bien, “aún nos queda por saber si la experiencia comenzó en verdad, alguna vez, o si Antonin Artaud entrevió una gran misión que debería realizarse en el futuro”.

Si la condición de “póstumo” se relaciona con un sentido de anticipación, es decir, si se refiere a aquellas obras que han llegado antes de tiempo, habría que considerar que la obra de Artaud se ubica en extremo en esa categoría, ya que aún hoy, y sin poder dejar de reconocer su influencia poderosa en el teatro de estos tiempos, esas influencias se resuelven solamente en aciertos parciales. Pareciera que se trata de una obra póstuma cuyos planteos resultan inabarcables aún muchos años después de haberse propuesto y desarrollado. Se trata también de una obra cuya influencia excede, en mucho, el campo de lo teatral.

Sería justo que ahora, frente a Antonin Artaud, tuviéramos el gran libro de las deudas y reconocimientos

5 Citado en Jean-Louis Barrault, *Biografía de Antonin Artaud*, p. 126.

de los contemporáneos. Cuántos de entre nosotros le debemos nuestra forma de pensar, nuestras pasiones y nuestras ideas, tanto por haberlo conocido como por haberlo leído. Muchos de los grandes lo han hecho ya... (Frank, *op. cit.*: 73-74)

Artaud, el topo

En sus cuatro *Cartas sobre el lenguaje*, escritas entre 1931 y 1933, como así también en los dos manifiestos sobre *El Teatro de la Crueldad*, Artaud insiste en la idea de un lenguaje específico para el teatro, diferente al lenguaje de la palabra. Se plantea la necesidad de romper la sujeción del teatro al texto para “recobrar la noción de un lenguaje único, a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (Artaud, 1983: 101).

Este lenguaje físico, objetivo, que se desarrolla dinámicamente en el espacio, posee una capacidad de expansión que va más allá de la palabra; quiere rescatar al teatro de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos.

Pero la idea de superar la limitación que la palabra le impone al teatro, lo lleva a una reflexión que trasciende lo propiamente teatral, cuando declara que “Nada de esto servirá si detrás de ese esfuerzo no hay una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas, y no pueden ser descritas formalmente” (*ibíd.*: 102).

Este lenguaje teatral objetivo, sólido, formal, debe, sin embargo, poder instalarnos en otras “realidades”, el teatro debe ser capaz de crear “ecuaciones apasionadas entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos”.

Es posible rescatar del material mencionado, algunas conceptualizaciones que centran el lenguaje teatral

alrededor del movimiento, el tiempo y el espacio como componentes esenciales de ese lenguaje. Artaud asume, puntualmente, la idea del devenir: “La más alta idea posible del teatro parece ser, en síntesis, la que nos reconcilia filosóficamente con el devenir, la que nos sugiere, a través de toda suerte de situaciones objetivas, la noción furtiva del pasaje y de la transmutación de las ideas en las cosas, mucho más que la formación y caída de los sentimientos en palabras” (*ibid.*: 123). A partir de ese punto dispara su crítica al lenguaje articulado en palabras, al lenguaje racional y discursivo que limita el pensamiento, lo fija, lo detiene. Fundamenta esta crítica en lo que identifica como una osificación de la palabra, una quietud, una especie de parálisis, de encierro que la palabra le impone al pensamiento al fijar un carácter, un significado, de una vez para siempre. Artaud propone, para el teatro, “Rehacer poéticamente el trayecto que culminó con la creación del lenguaje [...] iluminando otra vez las relaciones fijas de la sílaba humana” (*ibid.*: 125).

En este punto, resuena el planteo de Nietzsche sobre el origen del lenguaje, su denuncia de la coacción que el lenguaje ejerce sobre el pensamiento y su visualización de la posibilidad que el arte brinda de establecer nuevas relaciones, “metáforas inauditas”, en vez de instalarse en una actitud meramente representativa y descriptiva.

Para Nietzsche, el lenguaje es creación, convención, surgida de la capacidad intelectual del hombre cuando este decide vivir en rebaño, en sociedad. Esta convivencia hace necesario establecer una designación, un nombre para las cosas, y el hábito genera la idea de adecuación, de una relación –que se supone “verdadera”– entre las cosas y las palabras que las designan. Pero esta relación es, originariamente, convencional. La palabra se comprende aquí como una metáfora, como una traslación. Se trataría de “un doble

traslado: desde una excitación nerviosa a una imagen, y de esta a un sonido” (Piossek Prebisch, *op. cit.*: 46).

El lenguaje no se origina así de modo lógico y todo el material con que más tarde trabaja el hombre de la verdad, el investigador, el filósofo, si bien no procede del reino de las nubes, tampoco procede de la esencia de las cosas.⁶

En una nota referida al párrafo de Nietzsche citado anteriormente, Piossek Prebisch introduce esta bellísima aclaración: “Es cierto que, hacia el final del opúsculo, el autor rescata para el intelecto la capacidad de liberarse de su servicio en el ‘mantenimiento’ de la vida, y metaforizar, así, sin temor a engañar. El intelecto se libera en el arte, en el mito; habla en puras metáforas o en inauditas asociaciones de conceptos para lograr de ese modo una adecuación, no por cierto a la cosa, sino a la poderosa intuición del momento” (*ibid.*, 48). Esta puesta en jaque de la construcción racional y convencional sobre la que ha sido edificado el lenguaje –que instala las palabras como conceptos–, más la posibilidad de liberar al lenguaje de esa inmovilidad a través del arte, se emparenta muy íntimamente con la necesidad de soltar al lenguaje teatral de la preponderancia de la palabra, para sumergirlo en un proceso de poetización diferente.

Nietzsche sostiene que el lenguaje, en su condición de “ficción reguladora”, instala una constancia en el mundo del devenir, contra esa constancia quiere levantarse Artaud cuando pide que el teatro se reconcilie filosóficamente con el devenir rompiendo la “ficción reguladora” de la palabra,

⁶ Nietzsche, F., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Citado en Piossek Prebisch, *El Filósofo Topo*, p. 48.

como así también la quietud en la que esa ficción nos ha instalado. El teatro, en su actividad dinámica y concreta, debe escapar de esa regulación fija a través de la construcción de nuevas relaciones, de “metáforas inauditas”, asumiendo como propia esa poesía material y sólida que afecta y moviliza no solo el intelecto, sino también todo el universo sensible del hombre.

El lenguaje, en sí mismo, es una ficción para Nietzsche, una ficción necesaria, pero no por eso verdadera. El filósofo reniega de la metafísica occidental que desacredita nuestra experiencia sensible para establecer “verdades” racionales absolutas, fijas e inamovibles. Así perdemos, en nuestra relación con el mundo, lo que Nietzsche llama “el hilo conductor del cuerpo”, la actividad sensible y sensitiva que nos pone en contacto con un mundo percibido en su multiplicidad, en sus contradicciones, en su desorden.

Este descrédito del lenguaje hunde sus raíces en otro más profundo tal vez, el descrédito de la razón como fundamento de la cultura occidental y de la idea de conocimiento que de ella se desprende:

No hay ni “espíritu”, ni razón, ni pensar, ni conciencia, ni alma, ni voluntad, ni verdad: todo esto son ficciones, inutilizables. No se trata de “sujeto y objeto” sino de una determinada especie animal, que solo prospera bajo una cierta *precisión* relativa, sobre todo *regularidad* de sus percepciones (de modo de poder capitalizar la experiencia). El conocimiento trabaja como instrumento del poder. Por tanto, es claro que progresa con cada aumento del poder. (Colli-Montanari, 1967: 55-56)⁷

7 Colli-Montanari, *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe* (Berlín, 1967). Citado en Piossek Prebisch, *El Filósofo Topa*, pp. 55-56

En esta cita se sitúa al conocimiento como una simplificación necesaria y relativa, como un instrumento desarrollado por el poder en el que este mismo se soporta para afirmarse y avanzar. Se trataría del descrédito de una construcción cultural basada en esos valores que Nietzsche parece desacreditar: pensamiento, razón y conocimiento.

En su *Carta a los Poderes* Artaud se dirige a los rectores de las universidades europeas y dispara:

En la estrecha cisterna que llamáis “Pensamiento” los rayos del espíritu se pudren como parvas de paja. Basta de juegos de palabras, de artificios de sintaxis, de malabarismos formales; hay que encontrar –ahora– la gran Ley del corazón, la Ley que no sea una ley, una prisión, sino una guía para el Espíritu perdido en su propio laberinto. Más allá de aquello que la ciencia jamás podrá alcanzar, allí donde los rayos de la razón se quiebran contra las nubes, ese laberinto existe, núcleo en el que convergen todas las fuerzas del ser, las últimas nevaduras del Espíritu. [...] El más pequeño acto de creación espontánea constituye un mundo más complejo y más revelador que cualquier sistema metafísico. (Artaud, 1974)

Llegados a este punto, el filósofo y el hombre de teatro parecen encontrarse y coincidir en la imagen del filósofo topo rescatada por Piossek Prebisch. Imagen que se corresponde con una manera de concebir la filosofía: como arte de desconfiar, como herramienta desmitificadora.

El filósofo topo sería aquel que, contradiciendo la metáfora platónica de la caverna, en vez de salir de la oscuridad y ascender a la luz para tomar contacto con una verdad superior, se sumerge, socava y acostumbra sus ojos a las profundidades para contactarse, allí con una verdad

liberadora. Su objetivo es, en el caso de Nietzsche, minar nuestra antigua confianza en la moral, esa confianza sobre la que se ha edificado toda la construcción filosófica occidental. La moral debe ser entendida aquí como un sistema de valores compartidos por los hombres de una sociedad.

En su *Tercera carta sobre el lenguaje*, del 9 de noviembre de 1932, Artaud explica el concepto de “crueldad” que aplica a su teatro:

Se trata de un sentimiento desinteresado y puro, de un verdadero impulso del espíritu basado en los ademanes de la vida misma; y en la idea de que la vida, metafísicamente, hablando, y en cuanto admite la extensión, el espesor, la pesadez y la materia, admite también, como consecuencia directa, el mal y todo lo que es inherente al mal, al espacio, a la extensión y a la materia. Y todo esto culmina en la conciencia, y en el tormento, y en la conciencia en el tormento. Y a pesar del ciego rigor que implican todas estas contingencias, la vida no puede dejar de ejercerse, pues si no, no sería vida; pero ese rigor, esa vida que sigue adelante y se ejerce en la tortura y el aplastamiento de todo, ese sentimiento implacable y puro, es precisamente la crueldad. (*El teatro y su doble*, p. 129)

¿No es aquí el hombre de teatro, de ese *Teatro de la Crueldad*, una especie de topo que se hunde para socavar la idea de teatro aceptada y compartida por los hombres de su tiempo? ¿Un hombre que quiere, con su teatro, escapar de las grandes formulaciones retóricas para sumergirse en el profundo espesor de la vida? Este pensamiento de Artaud, ¿no se arraiga en aquella tesis planteada por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, que sostiene que la existencia del mundo solo puede justificarse como fenómeno

estético? Ese artista amoral y sin escrúpulos del que habla Nietzsche, que ejerce su capacidad de construir y de destruir, ese dios-artista que se escapa de los mandatos de la necesidad, y desoyéndolos crea sus mundos, parece haberse corporeizado, para el teatro, en Artaud.

El lenguaje “estallado”

Más allá de las muchas influencias que Artaud puede haber ejercido sobre importantes hacedores teatrales y que suelen ser señaladas en forma puntual, lo cierto es que este lugar diferente que él reclama para la palabra dentro de la producción teatral, parece haberse instalado en algún lugar y, siguiendo prolíficos y variados caminos, sumándose a otros tantos cuestionamientos, ha hecho “estallar” el lenguaje.

El lenguaje ha “estallado”. La palabra parece haber encontrado un lugar diferente dentro de la escena teatral y como parte de un movimiento estructural que ha trastocado el orden teatral cambiando las relaciones de fuerza entre los sistemas significantes constitutivos de la escena (verbales, visuales, auditivos).

El mismo texto escrito, la propia literatura teatral ha seguido caminos impensados en los que la palabra ha alterado su función privilegiada de portadora de grandes verdades absolutas. En el año 1958 Eugène Ionesco relataba el proceso que lo había llevado a escribir su primera pieza teatral: *La cantante calva*. En una charla publicada con el título *La Tragedia del lenguaje (Ionesco, 1965)* daba cuenta de cómo, dentro del propio texto escrito, la palabra se le había revelado en un aspecto diferente.

En la experiencia relatada por Ionesco, las palabras, cobrando vida propia, se corrompen, se desnaturalizan, y

alteran verdades innegables. Liberadas de la obligación de dar cuenta de verdades absolutas, las palabras de Ionesco afirman, de pronto, que la semana tiene tres días, que un toro podía dar luz a una enorme ternera o una rata podía nacer de una montaña. “El texto se transformó ante mis ojos, insensiblemente. [...] La palabra, absurda, se había vaciado de su contenido”, dice Ionesco, dando cuenta de cómo el lenguaje articulado en palabras genera nuevos mecanismos, nuevas estructuras constructivas que revelan, desde una forma diferente, una suerte de “desmoronamiento de la realidad”. Las palabras, al vaciarse de sentido, se transforman en cáscaras sonoras, como así también los personajes se vacían de su psicología echando una luz insólita sobre el mundo “tal vez su verdadera luz”, diría Ionesco.

Si bien el autor señala que su obra revela esos usos del lenguaje que hace el hombre conformista, el que solo recibe ideas y se expresa a través de slogans haciendo una utilización automática del lenguaje, sosteniendo que el texto de *La cantante calva* delata ese comportamiento de la gente que habla para no decir nada, que no tiene nada personal que decir y se inserta en la mecánica de lo cotidiano, también es muy cierto que este texto teatral conlleva una reflexión sobre el lenguaje, sobre el lugar de la palabra, sobre su función en el teatro.

La filosofía actual, en su conciencia lingüística, ha instalado la reflexión sobre el lenguaje como uno de sus temas centrales. La conciencia de que nuestra implantación en el mundo es de carácter lingüístico y de que es el lenguaje el articulador de nuestra apertura al mundo conlleva nuevas consideraciones acerca de los conceptos de razón y de verdad y revisa la creencia en la capacidad del lenguaje para reflejar el mundo. Se instala, así, un pensamiento que intenta ver el mundo como un lenguaje y no en su forma ontológica, donde el lenguaje no es más un medio, no está

entre el yo y la realidad, sino que es capaz de crear el yo y de crear la realidad.

El teatro actual, en algunas de sus manifestaciones, da cuenta de este movimiento del pensamiento y asume una preocupación por la reflexión metateatral y metalingüística, desarrollando también un nuevo tipo de escritura teatral que remite a una nueva concepción de lo teatral. En este sentido, el investigador Federico Irazábal (2003) aporta un análisis sobre las nuevas formas que asume el personaje en el teatro contemporáneo señalando un cambio en la concepción misma del personaje dentro del teatro. El desgajamiento del personaje y la existencia de personajes débiles se corresponderían con el desarrollo de teorías que aportan una visión negativa de la historia, de las ideologías y de la verdad. Irazábal señala cómo, en el teatro contemporáneo, el personaje se desgaja, se quiebra, titubea y establece un vínculo extraño con el lenguaje. Partiendo de la convicción en que la función referencial y la función expresiva del lenguaje se han debilitado, el investigador observa la imposibilidad del personaje para manifestar su interioridad, su dificultad para reflexionar sobre sí y sobre el mundo que lo va a llevar a expresarse en “una suerte de no lenguaje, que muchas veces conlleva a una no-acción”.

Para Irazábal estos cambios señalan un diálogo entre el arte y el mundo. El teatro, a través de estas reformulaciones, asumiría así un nuevo pensamiento donde la relación del hombre con lo real no se resuelve en un simple acercamiento y toma de contacto con un mundo de lo real, que tiene existencia propia e independiente del sujeto con el que se relaciona, sino, muy por el contrario, este pensamiento va a sostener que el hombre solo puede acceder a lo real a través de interpretaciones lingüísticas.

En este diálogo entre arte y mundo, Irazábal señala la manera como el nuevo teatro trabaja: reforzando la noción

de artificio, para dar cuenta, desde su propio material, del carácter convencional de lo que llamamos real.

Más allá de la palabra, pareciera que el propio lenguaje específico teatral también ha estallado, cuestionándose su rol y poniendo en duda su capacidad para dar cuenta del mundo. Sin embargo, el teatro actual vivo, cuestionador, inquieto, pone en jaque sus propios basamentos y los mandatos imperantes en el mundo teatral de Occidente, pero asumiendo la convivencia de poéticas. El teatro de hoy hace coexistir, junto con las manifestaciones teatrales que dan cuenta de este nuevo pensamiento, otras poéticas que responden a procedimientos considerados clásicos donde el lugar del texto en el acontecimiento teatral sigue siendo privilegiado y donde el propio lenguaje de lo teatral se construye a partir de la celebración de la buena literatura teatral como el disparador primario y como regulador del acontecimiento.

En este sentido funciona la reflexión del gran actor argentino Alfredo Alcón (2005) quien, refiriéndose a su trabajo en la puesta de *Enrique IV* de Luigi Pirandello sostiene que “No puede haber un gran trabajo sin un gran texto. Por ahí puede haber buenos trabajos con textos mediocres, pero en esos casos se extraña algo. Y se percibe al actor como una suerte de pavo real, que expresa muy bien textos que son una tontería [...]. Salir a mostrar las plumas, a decir miren qué bien hablo, qué bien digo, aunque lo que digas es una estupidez, no vale la pena”. Ciertamente, este pensamiento sobre el teatro sostiene una gran tradición que aporta acontecimientos teatrales poderosos que funcionan dentro de sus propios parámetros y son constitutivos de poéticas diferentes a las señaladas anteriormente.

Un teatro que asume la diversidad, que cuestiona sus propios procedimientos y hace convivir manifestaciones que se soportan en pensamientos muy diferenciados. Un

teatro capaz de enamorarse de la palabra, de celebrarla, pero también de cuestionarla, vaciarla, disecarla, reclamarle. Un teatro que también se sumerge en la búsqueda de maneras propias y diferenciadas de decir, que remueve sus construcciones tradicionales, un teatro que puede hacer convivir todos estos fenómenos es también un teatro que da cuenta, en un sentido abarcador, de su preocupación por el lenguaje y de su relación con el mundo y con las preocupaciones de su tiempo. Se trata, hoy, de un teatro que es capaz de hacer “estallar” su propio lenguaje más allá de la palabra a la vez que la celebra y la sostiene como uno de sus componentes esenciales, llevándola a nuevos planos, a vivencias nuevas y, tal vez, a nuevas significaciones.

La moderna Isadora...

¿La moderna?¹

El nombre de Isadora Duncan (Dora Ángela Duncan, San Francisco 1877 - Niza 1927) ha trascendido a través del tiempo indisolublemente asociado a los avatares de una vida personal intensamente amorosa y trágica, de la cual ella misma dejó un vivo registro en su autobiografía titulada *My life* y publicada en el año 1927. A la vez, su persona aparece siempre fuertemente ligada a la idea de la “invención de la danza moderna” en el panorama artístico-cultural de Occidente.

La vida de esta artista singular y única, su condición de mujer asumida de un modo bastante poco frecuente para su tiempo, sus romances apasionados, volubles y cambiantes, su danza de pies descalzos, su cuerpo apenas velado por tenues tejidos que se ofrecía intenso, “natural” y “libre” a los complacidos espectadores de su tiempo, han relegado el interés por el estudio de su pensamiento y de sus ideas sobre el mundo, el arte y la vida.

¹ En Risco, M. y Maidana, S., *El sujeto en la modernidad: ciencia, política y cultura* (Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán: 2010).

Los escritos de Isadora en *El arte de la danza*, editados en el año 2003 al cuidado del investigador español José Antonio Sánchez, posibilitan el contacto con su pensamiento abriéndonos un interesantísimo panorama.

Intenso, contradictorio y profuso, el pensamiento de Isadora se despliega en estos textos libre de toda atadura académica. Salta de una referencia a otra, sobrevuela las temáticas más diversas, afirma, se apasiona, describe. Sin embargo, y a pesar de esta profusión, podríamos decir que su discurso se articula insistentemente alrededor de ciertos temas y de ciertas convicciones que intenta fundamentar por diferentes vías y estableciendo múltiples relaciones.

La mencionada publicación pone a nuestro alcance, entrevistas, cartas, discursos y ensayos escritos por Isadora entre 1898 y 1927 (año de su muerte) y constituye la traducción al español de las siguientes publicaciones: *Écrits sur la danse* (París, 1927) y *The art of de dance* (Nueva York, 1969). Se incluyen también en la edición de referencia, fragmentos traducidos al español de *My life* (Nueva York, 1927) e *Isadora Speaks* (San Francisco, 1981).

Pensamiento filosófico y artístico, ideas estéticas, consideraciones epistemológicas y propuestas pedagógicas se conjugan en los escritos de Isadora para dar cuenta de una construcción teórica muy particular que parece coincidir, plenamente, con lo que ella misma enuncia: “No nos es dado llegar al conocimiento. Conocemos del mismo modo que amamos, por instinto, fe y emoción” (Duncan, 2003: 100). Contradiendo, también, en cierta medida, esta afirmación, todo el material publicado da cuenta de una actitud reflexiva y de una voluntad de análisis que resulta, finalmente, en una forma de pensamiento articulado que pone de manifiesto una cosmovisión personal. Cosmovisión en la que tampoco están ausentes los posicionamientos políticos, sociales y la aspiración a

producir un cambio socio-cultural a través de su arte y de su vida.

En su voluntad de fundamentación, los escritos de Isadora abren múltiples relaciones e inauguran diversos sentidos asumiendo un posicionamiento teórico difuso y cambiante. Construye, así, un pensamiento sobre el cuerpo y la danza a través de una cosmovisión, en cierta manera vitalista, romántica y, por cierto, muy difícil de clasificar.

Ahora bien, fuertemente asociada a la “invención de la danza moderna” en Occidente, Isadora “la moderna” ¿es moderna?, ¿cómo se relacionan su danza y su pensamiento con los postulados de la “modernidad”?; si es moderna ¿en qué sentido lo es? ¿por correspondencia filosófica, por encuadre artístico o por actitud de vida? Las posibles respuestas a estas preguntas seguramente deberán buscarse en ese material profuso, en ese todo enmarañado que constituyen vida y obra en Isadora. Sus escritos, su vida, su danza, las opiniones y las reacciones que despertó en quienes la conocieron, las adhesiones y los rechazos que despierta aún hoy en diversos ámbitos del pensamiento y de la producción artística, conforman un “material de estudio” siempre abierto y, ciertamente, vigente.

Modernidad filosófica, pensamiento moderno, contexto moderno, constituyen denominaciones que nos instalan en diferentes perspectivas. Analizar el pensamiento de Isadora en relación con estas perspectivas, sin la intención de reducirlo a una clasificación conceptual y fría y procurando avanzar en una comprensión rica que nos acerque a tanta intensidad de vida, pensamiento y arte es el propósito de este trabajo.

Figura y contexto

En *La danza liberada. El proyecto artístico de Isadora Duncan*, estudio presentado como introducción a la publicación española de los escritos de Isadora, el investigador José Antonio Sánchez sitúa a Isadora alternativamente como: “romántica”, “pos impresionista”, “simbolista”, “cercana a los primeros expresionistas”, etcétera, a la vez que la clasifica como “nietzscheana” y ubica su propuesta artística como “individualista y elitista”.

El mismo estudio da cuenta de que el crítico norteamericano John Martin la señala como representante de la “danza romántica”, a la vez que Igor Schwefof la acusa de un gran crimen: “haber abierto el teatro al diletantismo”. Amada y odiada, idolatrada y descalificada, todos los opuestos, las contradicciones y las calificaciones parecen caberle a Isadora a la vez que, paradójicamente, resulta inclasificable.

Los intentos de clasificación son tan diversos y las apreciaciones tan contradictorias que, por un lado, se le atribuye “la invención” de la danza moderna integrando –con Loïe Fuller (1862-1928), Ruth Saint Denis (1878-1968) y Ted Shawn (1891-1972) – el grupo de los pioneros norteamericanos, la primera generación de artistas de la danza moderna de ese país. Pero, a la hora de definir su influencia sobre el desarrollo posterior de la danza moderna, no se han podido identificar ni señalar los rasgos de su herencia.

“A pesar de su innegable e inmenso talento, a pesar de sus principios revolucionarios, su obra no sobrevivirá a Isadora Duncan, su arte se apagará con ella”, sostiene Jacques Baril (1977, 32). A la vez que Sánchez señala, en su estudio sobre Duncan, las diversas influencias que tuvo en artistas del ballet contemporáneos a ella, como Michel Fokine (1880-1942) o Leonide Massine (1896-1979), pero reconoce, también, que es muy difícil encontrar algún rasgo de la danza de Isadora en las realizaciones de la llamada “Segunda generación”, la

de los fundadores de la Modern Dance en Estados Unidos: Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958) y Louis Horst (1884-1964).

Más allá de las múltiples contradicciones y de la indudable evanescencia que rodea a su producción artística, la figura de Isadora Duncan se instala en la historia del arte escénico de Occidente de manera indiscutible. Su vida, su danza y su pensamiento parecen responder a un “clima” de época e identificarse con un contexto cultural “moderno”, en cuanto idea de proceso, de movimiento, de cambio.

Por ello, su legado no puede buscarse en la reconstrucción de una línea filial, tal como ella habría deseado, sino en la vitalidad de sus ideas: la reivindicación de la danza como arte y la búsqueda de un diálogo con las otras artes, el descubrimiento del cuerpo libre en conexión con el ritmo de la naturaleza, la vinculación entre la liberación corporal, la liberación personal y la liberación social (de la mujer, del oprimido), la interpretación de amor y creación, de amor y composición, y la búsqueda en la literatura, en la filosofía y en la ciencia de un pensamiento que sirva de base para la formulación de una nueva reflexión sobre el arte, la mujer y la sociedad directamente emanada de la experiencia del cuerpo. (Sánchez, 2003: 47)

Arte y vida

“No sólo el amor, sino cualquier parte de la vida debería ser practicada como un arte”.

El arte de la danza, p. 166

La lectura de *Mi vida*, texto autobiográfico que Isadora terminó de escribir poco antes de su muerte, nos acerca

a los avatares de una vida muy particular, casi podría decirse “extraordinaria”. En este relato personal, cada etapa de la vida de Isadora, cada momento, parecen diferenciarse de manera contundente, de las formas de vida más habituales y conservadoras asumidas, en general, por sus contemporáneos.

Hija de una mujer divorciada (en las últimas décadas del siglo XIX), asume junto con su madre y sus tres hermanos una forma de vida independiente de los condicionamientos sociales y culturales de su tiempo. A pesar de haber abandonado la escuela entre los diez y los doce años, Isadora posee, sin embargo, una avidez y una inquietud que la perfilan como una voraz lectora desde muy niña. Seguramente, incentivados por la pobreza y por las lecturas y las músicas que compartían con su madre (profesora de piano), los cuatro niños de la señora Duncan incuban anhelos y apetencias de una marcada sensibilidad artística, a la vez que desarrollan una extraordinaria capacidad para lanzarse a la aventura detrás de esos anhelos.

Así, muy tempranamente el “clan Duncan” abandona su San Francisco natal para iniciar un periplo que los llevará a Nueva York, Londres, París y Grecia, entre tantos otros destinos. En cada uno de estos lugares Isadora y sus hermanos pasan horas estudiando, visitando museos, dibujando, registrando las diferentes culturas y sus productos artísticos. Viven de manera azarosa, con mucho, con poco, con nada. El hambre y el frío se suceden, alternándose con períodos de una mínima prosperidad. Frecuentan museos y bibliotecas, dibujan, registran, bailan, recitan, organizan extrañas formas de “presentaciones artísticas” en los círculos más diversos donde son vistos como excéntricos personajes y sus presentaciones retribuidas con las pagas más exiguas.

Todo en la vida de Isadora parece acontecer con un cierto grado de simultaneidad, no podríamos determinar

períodos de “formación” separadamente de su desarrollo vital y profesional. Desde muy pequeña “juega” a dar clases de danza a los niños de su barrio sin haber visitado jamás una escuela de danza: “Un día, a mis seis años, mi madre se encontró, al llegar a casa, con un espectáculo inusitado. Había reunido yo a una media docena de niños de la vecindad, todos ellos muy pequeños e incapaces de correr y, después de sentarlos en el suelo, les estaba enseñando a mover los brazos. Al pedirme una explicación, le dije que era mi escuela de baile” (*Mi vida*, p. 20).

Pero este “juego” pronto se transformará en una actividad reconocida por la que abandonará la escuela y a la que se dedicará junto con su hermana Isabel: dar clases de baile a “la gente más rica de San Francisco”.

Al menos dos grandes empresas estuvieron presentes como una permanente aspiración en la vida de Isadora: la construcción de un templo donde “el clan Duncan viviría eternamente en Atenas”, diseñado por su hermano Raimundo según un plano del palacio de Agamenón, y la creación de una escuela a través de la cual se proponía “restaurar la danza a la eminencia de un arte”. Pero no se trataba simplemente de aspiraciones teóricas o de ideales inalcanzables: Isadora invirtió una importante cantidad de dinero –todo lo que había ganado en una serie de exitosas presentaciones en Berlín–, en la compra de un terreno inaccesible en Atenas y en una serie de inenarrables movimientos y trabajos de construcción del templo dirigidos por su hermano Raimundo y, finalmente, inacabados. De la misma manera, intentó crear, incansablemente, una escuela con el objetivo de “despertar de nuevo un arte que ha dormido durante dos mil años” (*El arte de la danza y otros escritos*, p. 83). Isadora estuvo empeñada en esta empresa durante toda su vida, a partir de un primer intento que se llevó todo su dinero, en diciembre de 1904. Cuando

comprendió que se trataba de una empresa enorme y que no podría sostenerla con sus propios recursos buscó, incansablemente, apoyo oficial en diferentes países y llevó adelante un intento serio en la Rusia revolucionaria de 1921, donde el apoyo oficial pronto se comprobó insuficiente y fracasó, nuevamente, sin abandonar por esto su aspiración y sin cesar en sus esfuerzos.

Durante toda su vida Isadora intentó definir el proyecto de su escuela en Berlín, en París, en Atenas, en Rusia, en Nueva York. A la manera de un Fitzcarraldo² femenino va detrás de esta aspiración, poniendo en marcha su escuela una y otra vez, a la vez que, como tensos hilos, su vida, su danza, sus éxitos, sus amores, sus hijos, sus muertes más amadas, construyen una densa trama que liga vida y arte de manera absoluta e indisoluble.

De sus primeras y extrañas presentaciones en las que aparecía vestida con una ligera túnica griega, acompañada por su madre al piano y en las que, en algunas ocasiones sus hermanos actuaban, recitaban o pronunciaban conferencias sobre los más diversos temas o proponiendo inquietantes relaciones teóricas, pasando por sus actuaciones en espectáculos musicales de corte ligero y de dudosa calidad, sus giras con la compañía teatral de Agustín Daly y con la compañía de la bailarina Loie Fuller, hasta su consagración ante diferentes auditorios en ciudades como Berlín, Múnich, Viena, Nueva York, París o Moscú, entre tantas, la vida de Isadora se nos presenta como un todo complejo e inseparable. Un conglomerado vital de anécdotas, encuentros, relaciones, vivencias, aprendizaje. Una intrincada

2 Personaje de la película homónima dirigida por Werner Herzog en el año 1982. Fitzcarraldo es un irlandés alucinado, amante de la ópera, que intenta desplazar un enorme barco por la ladera fangosa de una montaña en el Amazonas. Como un "conquistador de lo inútil", Fitzcarraldo emprende esta imposible ascensión con el fin de conseguir el dinero para construir un teatro de ópera en la ciudad peruana de Iquitos, donde pudiera actuar su admirado Enrico Caruso.

experiencia vital donde los materiales de lo sensible, lo artístico, lo intelectual y lo físico se constituyen en una suerte de amalgama perfecta de intensidades extremas: el arte, el amor, el dolor, la vida, la muerte, se conjugan en una puntual configuración humana inquietante y plena.

Isadora debe parte de su formación intelectual y artística a los múltiples encuentros y a las diversas formas de la amistad que supo cultivar a lo largo de años: a sus encuentros juveniles con las obras de Dickens, Thackeray, Shakespeare suma la revelación fundamental que le significó la lectura del *Viaje a Atenas* de Winckelmann, su pasión por el mundo clásico griego que alimentaba constantemente a través de los textos de Homero, Esquilo, Eurípides, Sófocles y Aristófanes; la lectura de los poetas románticos Shelley, Keats y “el gran Goethe”, la filosofía de Platón, sus estudios de alemán y las lecturas, en su idioma original, de Schopenhauer y de Kant; la poesía de Ovidio, Safo o Whitman, entre tantas otras preferencias declaradas. Su sensibilidad musical cultivada, desde muy niña, en la frecuentación de las obras de Monteverdi, Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Chopin, Schubert, Schuman, Liszt, Wagner hasta su fascinación por la música de los cingaros durante su estancia en Budapest. Su amor por la obra de Botticelli, Delacroix, Rodin y por la pintura y la estatuaría de la Grecia clásica en general. Todo este bagaje intelectual y sensible fue complementado por la vivencia del arte que cultivaba en inagotables visitas a algunos de los museos más importantes del mundo en su época: Louvre, Británico, de Notre Dame, de Venecia, de Kensington, de Florencia, la Acrópolis, el Partenón, a los que habría que agregar un “etcétera” interminable, sin dejar de destacar la pasión de Isadora por Rousseau, Nietzsche y Whitman, a quienes reconoce como sus “únicos maestros de danza” (*Mi vida*, p. 89).

Isadora buscaba siempre el contacto y la relación con aquellas personalidades que la atraían y que la impactaban o a las que admiraba, como Auguste Rodin, Cósima Wagner, Eleonora Dusse, Gabrielle D'Annunzio, Ernst Haeckel, Eugenio Carrière, Henri Bataille, entre tantos otros a los que menciona en sus memorias. Artistas, personalidades de la cultura, integrantes de la más alta burguesía y de la nobleza europea, con quienes Isadora compartía salones culturales, fastuosas fiestas, bucólicos paseos y encuentros puntuales.

En su evocación se destacan algunos nombres que tuvieron especial importancia por lo que aportaron a su formación y a su consolidación profesional: Ethelbert Nevin, músico que organiza los primeros recitales de Isadora en el Cornegie Hall de Nueva York, en los que Nevin interpreta, en vivo, su propia música; Carlos Hallé, director de la New Galery de Londres quien la inició en el estudio de los pre-rafaelistas y le reveló el arte de los viejos maestros, según sus propias palabras; Douglas Ainslie, joven poeta egresado de Oxford que visita a una también juvenil Isadora durante la primera estancia de ella en Londres donde, todas las tardes, le lee poesía de Swinburne, Keats, Rossetti y de Wilde; Auguste Rodin a quien frecuenta y considera su “amigo y maestro”; Carlos Noufflard, sobrino de Carlos Hallé que “se encargó de completar mi educación en arte francés, me enseñó mucho de arte gótico y me hizo apreciar por primera vez las épocas de Luis XIII, Luis XIV, Luis XV y Luis XVI” (*Mi vida*, p. 78); André Beaunier, escritor que la inicia en la lectura de Moliere, Flaubert, Teófilo Gautier, Maupassant, Maeterlink y “todos los libros modernos de entonces [...] me contaba la historia de cada figura de la fachada y de cada piedra de Notre Dame” (*Mi vida*, p. 80); y Karl Federn, quien le da lecciones sobre Nietzsche. Todos ellos, entre muchos otros, conformaron una extensa pléyade de extraños

y exquisitos maestros que, desde sus especiales procedimientos pedagógicos, aportaron a la formación juvenil de Isadora.

Arte, Amor y Muerte

"Mi vida no ha conocido más que dos motivos: el Amor y el Arte. El Amor destruyó a veces al Arte y, con frecuencia, el imperioso llamamiento del Arte puso un trágico fin al Amor. Pero nunca llegaron ambos a un acuerdo, sino que sostuvieron constantes batallas".

Mi vida, p. 256

Isadora asume amor, arte y vida como un único proyecto del cual son protagonistas indudables sus celebrados amantes: el actor húngaro Oskar Beregi, quien fue el primer amante de Isadora; ese genio extraordinario, renovador del arte teatral que fuera Edward Gordon Craig (padre de su hija Deirdre) con quien Isadora mantuvo un intenso romance por el lapso de unos años. El rico heredero Paris Singer (padre de su hijo Patrick), que fue su amante y mecenas y a quien menciona en sus memorias como "L." (Lohengrin), en referencia al mito medieval del caballero del cisne (el que solo podía permanecer al lado de su amada mientras ella desconociera su nombre y su origen). A partir del primer encuentro entre ambos, en el año 1908, su adorado "Lohengrin", su caballero del cisne, sostuvo una constante presencia en su vida, llevando adelante una relación especial durante, aproximadamente, nueve años, alternando períodos de convivencia con prolongadas separaciones y ausencias.

Entre 1922 y 1924 estuvo casada con el poeta ruso Sergei Essenin. Hay que recordar que Isadora fue una declarada

y ferviente detractora de la institución del matrimonio, a la vez que defendía abiertamente el derecho de las mujeres a tener hijos fuera del matrimonio: “Yo me oponía al matrimonio con toda la fuerza inteligente de mi ser. Creía, y sigo creyendo, que era una absurda situación de esclavitud que conducía sin remedio –particularmente a los artistas– al proceso de divorcio y a una vulgar situación legal” (Duncan, 2006: 209). Muy marcada por la experiencia del divorcio de sus padres, Isadora entendía que ninguna mujer inteligente podía someter su vida amorosa a las reglas del matrimonio y tampoco comprendía el amor en términos de acuerdos y de obligaciones establecidas por fuera de la relación en sí.

En su autobiografía da una explicación sobre el por qué de su matrimonio con Essenin: “Una de las mejores cosas que ha hecho el Gobierno de los Soviets es la abolición del matrimonio. Un hombre y una mujer escriben sus nombres en un libro, y debajo de la firma se leen las palabras siguientes: ‘Esta firma no implica ninguna responsabilidad para ninguna de las dos partes y puede ser anulada a la sola petición de una de ellas’. Un matrimonio así es el único convenio que puede admitir una mujer de inteligencia libre, y la única forma de matrimonio que yo he suscripto” (*ibid.*: 25).

Estos y otros amores, los reales, los que realmente fueron, los otros, los que no menciona pero se le atribuyen, rodean la vida de Isadora de un inquietante halo de intensidad y misterio. Más allá de todos estos amores, de los nombres y de las anécdotas, lo verdaderamente innegable es que el amor fue uno de los motores en la vida de Isadora, y que, de alguna manera y en cada una de sus formas el amor era también parte de su arte: “Algunas veces se me ha preguntado si creía yo que el amor era superior al arte, y he contestado que no podía separarlos, porque el artista es

el amante único, el único amante que tiene la pura visión de la belleza, y amor es la visión del alma al contemplar la belleza inmortal” (*ibíd.*:11).

Tanto podía argumentar con relación a las singulares maneras en que entendía y practicaba la fidelidad a sus amantes, como confesar su ardiente adhesión al “amor pagano”, por cuanto comprendía que el amor podía ser pasatiempo y podía ser también tragedia. “He estado siempre esperando la pasión que no tuviera fin”, dice, y agrega: “El milagro del amor consiste en la variedad de motivos y de teclas con que puede desarrollarse, y el amor de un hombre es, con relación al de otro hombre, tan distinto como la música de Beethoven comparada a la de Puccini. La mujer, el instrumento que responde a la maestría de los ejecutantes. Y tengo para mí que una mujer que no ha conocido sino a un solo hombre es como una persona que solo hubiera oído a un compositor” (*ibíd.*: 369).

Pero el amor adquiría diversas formas en la vida de Isadora, ardiente defensora de la libertad en el amor, destructora del casamiento en cuanto institución. La Duncan era, sin embargo, absolutamente fiel, leal e incondicional a su pequeño grupo familiar, ese extraño “clan” que conformaba junto con su madre y sus tres hermanos; a la vez que encuentra en sus hijos la más profunda y honda forma del amor humano: “Qué vacía y oscura sería la vida sin ellos, porque más que mi arte y mil veces más que el amor de todos los hombres han llenado y coronado mi vida de felicidad” (*ibíd.*: 289), dice, refiriéndose a sus hijos Deirdre y Patrick.

Relata momentos de felicidad absoluta, describe la sensación de plenitud inabarcable que la invadía viendo crecer a sus pequeños que “bailaban y reían en constante expresión de júbilo”. Escuchando sus vocecitas y al contacto con sus pequeños cuerpecitos, se veía fortalecida y

proyectada en la idea de que esos dos niños serían quiénes prolongarían su arte en el tiempo. Consideraba a Deirdre como su mejor alumna; describe su belleza y su exquisita fantasía infantil, expresadas a través de poemas y de danzas que creaba y bailaba en forma espontánea. Sentía que esa niña, con “su gracia exquisita y su belleza, quizá fuera quien llevara mi escuela por el camino que yo imaginaba”. El pequeño Patrick, quien apenas pasaba los dos años de edad, empezaba también a bailar con una extraña música que él mismo componía y, según el relato de su madre, no aceptaba ningún tipo de lección o clase de danza y repetía: “No, Patrick bailará solo los bailes de Patrick” (*ibid.*: 283). Isadora vislumbraba en su hijo a ese futuro gran artista con el que ella siempre había soñado, el que combinaría en un solo arte la música y el baile.

Se sentía ligada a sus hijos de una manera muy profunda y especial, entrañable y absoluta, por lazos de carne, de sangre y por otros casi sobrehumanos, los lazos del arte, según ella misma los describía.

Pero las formas trágicas de la muerte signaron también a Isadora, incluso la suya misma, ocurrida en un “espectacular” accidente en el que su echarpe se enganchara en la rueda del auto en el que paseaba, causándole la muerte inmediata por rotura de la columna vertebral. Y la otra tragedia, la más dura, la inabarcable, la muerte de sus hijos Deirdre de siete años y Patrick de tres. “La tragedia que había de poner fin a todas las esperanzas de felicidad en mi vida. Y para siempre. Creo que, aunque parezca que continuamos viviendo, hay dolores que matan” (*ibid.*: 285). Así se refiere Isadora al accidente que provocó la muerte de sus hijos, ahogados en el Sena por una falla mecánica del automóvil que los conducía en un fatídico paseo.

Muerte presentida, extrañamente, por Isadora y que le dejó un “cansancio”, un “dolor incurable”, una “tristeza”

y una “extraña sequedad”, según sus palabras. “Dos veces lanza la madre ese grito que parece ajeno a ella misma: al alumbrar y al perder al hijo”, dirá en su autobiografía (*ibíd.*: 14). Varios años después de ese trágico accidente, escribe en una carta a sus discípulas:

Nadie ha entendido, desde que perdí a Deidre y a Patrick, cuánto dolor me ha causado a veces vivir casi en un delirio. [...] A veces, muy recientemente, siento como si estuviera despertándome de una larga fiebre [...] olvidad los tiempos en que mi pobre alma distraída, intentando escapar del sufrimiento, pueda haberos dado la apariencia de locura (Duncan, 2003: 131).

La danza como tema y como proyecto

Es posible arriesgar el señalamiento de un núcleo aglutinante en el pensamiento de Isadora. Un núcleo que articula y en el cual parecen concentrarse las más diversas temáticas que le interesan. Si identificáramos la Danza como ese gran imán que atrae y, a la vez, dispara temas, reflexiones y vida en Isadora ¿qué líneas de pensamiento podríamos encontrar a partir de ese núcleo y qué formas de acción estarían contenidas en esos pensamientos?

Se puede determinar con claridad que, para Isadora, la danza constituye una actividad imprescindible, como parte de la vida, casi podría decirse inseparable de la vida. Y, aquí, cabría una primera aclaración: la danza como una actividad vital significa para Isadora no solamente su presentación en los escenarios. Su concepción de la danza es amplia, compleja, total, se trata de un proyecto abarcador que implica el estudio y la investigación necesarios para avanzar en la comprensión de su arte y en la definición de su

propio proyecto que es, también, un proyecto pedagógico y al que concibe con un pensamiento claramente político.

“No tenía el menor deseo de hacer las excursiones triunfales que mi empresario organizaba. Deseaba estudiar, continuar mis investigaciones, crear una danza y unos movimientos que entonces no existían [...]. Este deseo de estudiar y esta desgana por el trabajo y los viajes desesperaban a mi empresario” (Duncan, 2003: 154). Son numerosos los tramos de su biografía en los que Isadora manifiesta su predilección por el estudio, su necesidad de reconcentrarse en el desarrollo y en la creación de una forma de danza que ella vislumbraba diferente al Ballet, al que, curiosa y reiteradamente, Isadora llama “danza moderna” y que “es el resultado de un cálculo mecánico y geométrico” (Duncan, 2006: 95).

Asumiendo que la danza constituía para Isadora un proyecto complejo y vital, podríamos determinar en esta concepción las líneas de un pensamiento religioso, artístico y pedagógico.

Una danza de cuerpo sagrado: Hay una idea de la danza como medio, como forma de transubstanciación de lo físico material del cuerpo. A través de la danza “el cuerpo, forzado por el alma, puede convertirse en fluido luminoso, la carne se hace luz y transparencia, el alma posee al cuerpo y lo convierte en nube luminosa, en movimiento, para manifestar así su divinidad” (Duncan, *op. cit.*: 88).

Isadora sostiene, reiteradamente, su aspiración a una danza a la que se refiere como “natural”, para oponerla al intento de negación de la naturaleza que se manifiesta en el Ballet, forma de la danza que, en su visión, intenta liberarse de la acción natural de la gravedad y en la cual “toda libertad y espontaneidad se perdieron en un laberinto de intrincado artificio” (Duncan, *ibíd.*: 93). Asumiendo la corporeidad en tanto condición material y física del cuerpo, la

danza de Isadora aspira a ser un medio a través del cual el cuerpo, sin perder sus accidentes, cambiaría su substancia.

Este proceso de transubstanciación es posible por tres vías: el estudio, la devoción y la inspiración, constituyendo estas el camino que le permitirá al bailarín alcanzar lo que Isadora llama “un grado de comprensión” en el cual el cuerpo se convertiría en la manifestación luminosa del alma.

Isadora confiaba en que el alma podía ser despertada y “poseer completamente al cuerpo” y se proponía activar este grado de comunicación substancial en los niños a los que formaba, llevándolos a comprender que esa acción de “posesión” dependía de ellos, se trataba de activar una capacidad personal que residía en cada uno.

Este despertar del alma se produciría por una revelación de la “belleza de la naturaleza” para lo cual Isadora recurría a los grandes maestros, a los grandes artistas y a sus obras. En su escuela, los niños vivían rodeados de imágenes bellas a través de reproducciones de las obras de los grandes maestros, en permanente contacto con la naturaleza y escuchando la música de aquellos compositores capaces de expresar melodías “que les llegan de otros mundos”. Este era un alimento indispensable para ella y uno de los medios para acceder a esa “revelación” del alma a través de la belleza: “Los alumnos de mi escuela, al aprender a amar aquellas formas, se asemejarían a ellas y penetrarían cada día un poco en el secreto de su armonía, pues yo creía con entusiasmo que bastaba despertar el deseo de la belleza para obtener la belleza misma” (*Duncan, 2003: 190*).

La formación de los niños se completaba con la práctica diaria de una serie de ejercicios que se realizaban con el objetivo de “llenar el cuerpo de luz y de aire”. Series de movimientos pensadas para aportar elasticidad y fuerza, y luego el trabajo alrededor de los gestos simples del cuerpo,

como caminar, correr, saltar, etcétera que más tarde se convertirían en diversas formas de danza.

En una consideración rústica y primaria, podríamos señalar aquí la presencia de algún rasgo del pensamiento platónico en este posicionamiento artístico de Isadora. Hay, en principio, una aceptación de la existencia de un cuerpo diferenciado del alma y una propuesta artística que intenta avanzar en el desarrollo de una condición humana especial, a través de la cual se generaría una corriente fluida entre cuerpo (en cuanto materia sensible) y alma (en cuanto esencia), en el intento de tender un puente entre las ideas y las cosas. Bajo el hechizo de la música y, a través del movimiento, los niños de la escuela de Isadora, según sus propias palabras, podían “desprenderse de toda materialidad y moverse con una belleza pura” (Duncan, *op. cit.*: 158).

El arte, en este caso la danza, como la posibilidad de un contacto entre lo sensible y lo inteligible, parece implicar la consideración del hombre como un microcosmos en el que se encuentran contenidas la condición de lo sensible y la aspiración a lo inteligible, situando así al arte como posibilidad de encuentro armónico entre ambos mundos y al cuerpo humano como el espacio-templo de ese encuentro.

Isadora busca concretamente un centro magnético que sea físico, un centro que, al ser activado reúna en sí todas las fuerzas del individuo, llenando el cuerpo de una luz vibrante y reflejando así una visión del espíritu. Este proceso de transubstanciación buscado por Isadora, no tendría relación con una actividad humana cerebral y fría, con un procedimiento puramente racional, sino que sería una visión del alma, un proceso en el que el individuo debía involucrarse “espiritualmente”.

Avanzando en esta forma de transubstanciación del cuerpo Isadora arriba a una idea, en cierta manera superadora. En “La danza del futuro”, conferencia pronunciada

en Berlín en 1903 y publicada en 1909, Isadora se refiere a la bailarina del futuro como aquella en la que “cuerpo y alma hayan crecido juntos tan armónicamente que el lenguaje natural de esa alma se convierta en el movimiento del cuerpo”, pero agrega: “de todas las partes de su cuerpo irradiará la inteligencia [...]. Ella bailará, nuevamente, el cuerpo emergiendo de siglos de desmemoria de la civilización, emergiendo, no en la desnudez del hombre primitivo, sino en una nueva desnudez, ya no en guerra con la espiritualidad y la inteligencia sino uniéndose a ellas en una gloriosa armonía” (Duncan, 2006: 63). Son varios los textos en los que, como en el citado, Isadora parece avanzar hacia la idea de una danza que aspira a alcanzar una armonía entre materia, espíritu e inteligencia. Un bailarín que concentre en sí una cierta forma de “completitud” humana.

Esta armonía se materializa en un cuerpo concebido como lugar “sagrado”, el cuerpo como medio a través del cual se expresa la belleza. Aún antes de haber alcanzado cierto renombre artístico, Isadora despidió a un empresario que le ofrecía una paga muy importante para que se presentase en un espectáculo de Music Hall, con el siguiente argumento: “Yo he venido a traer a Europa un renacimiento de la religión por medio de la danza, para elevar al público al conocimiento de la Belleza y de la Santidad del cuerpo humano mediante la expresión de sus movimientos” (Duncan, 2003: 94).

La concepción de la danza como una religión y del cuerpo como un lugar sagrado se relaciona en Isadora con la celebración y la alabanza y no con los credos ni con las normas rígidas. Así como la idea de un cuerpo sagrado refiere al respeto y a la veneración: “Preferiría bailar completamente desnuda que pavonearme medio vestida de forma insinuante [...] La desnudez es verdad, es belleza, es arte. Por ello nunca puede ser vulgar, nunca puede ser inmoral. Mi cuerpo es el templo de mi arte. Yo lo expongo como un

lugar sagrado para el culto a la belleza” (Duncan, *op. cit.*: 138), escribe en respuesta a una serie de críticas que le fueron formuladas en oportunidad de una de sus presentaciones en Boston en la que, por accidente, parte de su etéreo vestuario se desprendió dejando zonas de su cuerpo desnudo a la vista de los espectadores.

Parecen convivir en Isadora y en su concepción de la danza, dos tendencias diferenciadas: por un lado, la idea del arte como posibilidad de “ascenso” hacia un mundo diferente de lo real concreto. Mundo que sería superior al de la realidad material por cuanto el artista debería “aspirar” al contacto con ese mundo. Palabras como alma, luz, divinidad, revelación, inspiración, devoción, espiritualidad, etcétera, siempre presentes en los escritos de Isadora, parecen dar cuenta de esta aspiración a un arte sublime y religioso. Mientras que su idea del cuerpo y de la desnudez, la reivindicación de los placeres del cuerpo, su defensa del sexo libre y del humano disfrute de lo mundano, parecen instalarla en una consideración diferente.

Admiradora confesa de la obra de Nietzsche –“No olvidéis que *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* es mi Biblia” (Duncan, *op. cit.* 131), escribe a sus discípulas en el año 1918– y, según consta en muchos tramos de sus escritos, ardiente defensora de la necesaria presencia de lo dionisiaco en la danza, Isadora parece plantearse, sin embargo, su arte como una conjugación de ambas fuerzas: lo apolíneo y lo dionisiaco, como una sola moneda con dos caras diferentes, a la vez que asume el arte como posibilidad de acceso a estados humanos diferentes de los ordinarios.

La primera vez que Isadora vio actuar a Eleonora Duse, en Londres en el año 1889, fue conmovida por una escena en la que la gran actriz permanecía sola y en silencio en el escenario y “sin ningún movimiento manifiesto pareció crecer y crecer hasta que su cabeza pareció tocar el techo del

teatro. [...] En este supremo gesto la Duse ya no era el personaje que representaba sino alguna maravillosa diosa de todos los tiempos, y su transformación a la vista del público en esa divina presencia fue uno de los más grandes logros artísticos que jamás he presenciado” (Duncan, *op. cit.*: 160). Aturdida por esta experiencia, Isadora afirma que cuando ella misma fuese capaz de crear esa tremenda fuerza de movimiento en escena permaneciendo quieta, sería la más grande bailarina de todos los tiempos. Y agrega: “Esta es la expresión más alta de la religión en la danza: que un ser humano ya no parezca humano, sino que se transmute en el movimiento de las estrellas”.

Muchos años después de esta especie de revelación, habiendo desarrollado y precisado buena parte de su pensamiento sobre la danza, y definido una forma propia para la danza de escena en el mundo occidental, Isadora parece haberse mantenido fiel a esa temprana intuición avanzando y construyendo un camino certero que la instaló, finalmente, en ese punto anhelado. En la página ochenta y cinco de *Mi vida*, explica cómo, a partir de su idea sobre el núcleo central de donde surgen todos los movimientos y de su enseñanza “todos los niños de mi escuela han podido, frente a los auditorios numerosos del Trocadero y del Metropolitan Opera House, mantener un dominio magnético reservado, únicamente, a los grandes artistas”.

Dominio magnético, transmutación, transubstanciación, la idea de una danza religiosa y de un cuerpo sagrado, la insistencia de Isadora en el desarrollo de este pensamiento y de una práctica pertinente, parecen haber resultado en la posibilidad, para el bailarín, de acceder a una vivencia escénica única y reveladora, poderosa y magnética:

Voluminosos, amplios, hinchados como velas al viento, los movimientos de mi danza me arrastran hacia delante –hacia delante y hacia arriba–, y siento en mí

la presencia de un poder supremo que escucha la música y la difunde por todo mi cuerpo buscando una salida y una explosión. A veces, este poder brotaba con furia, y otras bramaba y me golpeaba hasta que mi corazón se encendía de pasión y yo pensaba que eran llegados mis últimos momentos de vida. Otras veces, me acariciaba tristemente, y yo sentía de súbito una angustia tal, que elevaba al cielo mis brazos e imploraba ayuda de donde la ayuda no puede venir. Pensaba a menudo que era un error calificarme de bailarina: yo era más bien un centro magnético que reunía las expresiones emotivas que me enlazaban con la orquesta vibrante y tremante. (*Mi vida*, p. 240)

Una danza de su tiempo: Es frecuente el señalamiento que se hace de la danza de Isadora como una forma de “danza griega”; este toma bases ciertas en su declarada admiración por el arte de la Grecia clásica, en el estudio específico sobre ese arte que llevara adelante durante muchos años, en sus largas horas de permanencia en importantes museos en los que ella y su hermano Raimundo trataban de descifrar las formas y la esencia de ese arte clásico que los deslumbraba en su magnífico equilibrio y en su espléndida e irradiante belleza.

Habría que agregar a esto los viajes a Grecia y la intención del “clan Duncan” de construir un templo griego para vivir “eternamente” en él. Y más aún, la costumbre adoptada y sostenida por Isadora de vestir leves túnicas y calzar sandalias griegas, no solo para sus presentaciones teatrales, sino también en su vida diaria.

Encontramos, además, un claro posicionamiento teórico de Isadora que puede alimentar el señalamiento de una intención de “retorno a lo griego” en su propuesta artística. Posicionamiento al que se refiere y que fundamenta en

diferentes tramos de sus escritos. En *La danza de los griegos*, texto publicado en el año 1912, Isadora ubica el nacimiento de la danza occidental en el mundo griego, sosteniendo que el verdadero lugar de la danza al que, por otro lado, debe retornar, está muy precisamente en el coro de la tragedia griega. Considera Isadora que, en los momentos culminantes de la tragedia griega, el público era devuelto a la armonía por acción del coro, a través del ritmo del canto y del movimiento. Dentro de la estructura de la tragedia, el coro funcionaría como el elemento que aportaba al público la fortaleza necesaria para soportar los momentos más terribles.

La danza ocuparía, así, un privilegiado lugar de intermediaria entre la tragedia y el público. En manos del actor quedaría, solamente, el recitado episódico y los detalles de la acción, mientras que el coro (la danza) “remontaba vuelo muy por encima de las acciones humanas”, en palabras de Isadora, “aportando un punto de vista eterno y divino”.

En este y otros textos Isadora describe el desarrollo posterior del teatro griego y romano como un proceso de decadencia y de muerte de la tragedia. Proceso que llevó al teatro de los romanos a ignorar el valor del coro hasta el punto de reemplazarlo por mimos. Señala, luego, algunos intentos por recuperar la tragedia en Monteverdi y en sus seguidores, pasando por Gluck y por Wagner hasta llegar a “los tiempos modernos”, a los que analiza como de absoluto desvarío y afirma: “El coro de la tragedia es el verdadero lugar de la danza. Es ahí donde debe estar, asociado con la tragedia y con las otras artes. El resto es decadencia” (Duncan, 2006: 104).

Pero los planteos de Isadora no se detienen en ese punto. Avanza en consideraciones sobre el desarrollo posterior de la danza en el que esta “creyendo que podía vivir por sí sola, ha llegado a esa cosa anómala, el ballet” sostiene, a la vez que señala al ballet como la prueba de que la danza

no puede ser autónoma y pretender ocupar el lugar de la poesía y del drama. La prueba de que esto no es posible se patentiza en la necesidad del ballet de recurrir a la pantomima. Hay que recordar, en este punto, que Isadora no consideraba a la pantomima como un arte, por cuanto los mimos pretenden hablar con gestos, imitar el lenguaje, decía. Mientras que el arte, para ella, “no imita, no busca equivalencias, no pretende hablar: tiene su propio lenguaje” (Duncan, *op. cit.*: 106).

Isadora manifiesta así su aspiración a volver a aquella unidad esencial de la tragedia griega, pero sin un objetivo de reconstrucción arqueológica o meramente imitativo, sino para dirigirse hacia el futuro partiendo de esa belleza, según ella misma se ocupa de aclararlo reiteradamente en sus escritos.

Llegados a este punto resulta conveniente avanzar en el señalamiento de otros textos en los cuales Isadora da clara cuenta de que su admiración por el mundo clásico griego y su mención permanente de ese núcleo escénico original no tienen nada que ver con una propuesta de vuelta al pasado para repetirlo y que, más aún, su danza es una manifestación artística propia de su tiempo y de su lugar.

Se ha señalado, también, que cuando Isadora habla de volver a “lo natural” en la danza, el cuerpo y el movimiento, se refiere, en realidad, a una construcción cultural, la del mundo griego clásico. Pero ella se ocupa de aclarar que “en mi arte no he copiado en absoluto, como se cree, figuras de los vasos, frisos o pinturas griegas. He aprendido de ellas cómo estudiar la naturaleza” (Duncan, *op. cit.*: 124), para señalar luego que, si aparecen coincidencias entre algunos de sus movimientos y las formas registradas en diferentes obras de arte, esto tiene que ver con que también esas obras de arte se han basado en un estudio de la fuente natural.

Isadora busca, incansablemente, en su propia producción y en el estudio de las obras maestras, una unidad entre el ritmo de la naturaleza, en general, y el del ser humano, en particular, y encuentra que, en la música de Bach, Beethoven y Wagner, se ha arribado a una perfección absoluta entre ambos ritmos. De esta manera, su preferencia por bailar acompañada por esas músicas se relaciona con una experiencia de abandono, de entrega, de rendición de su propio cuerpo a esos ritmos sublimes y eternos. En este gesto de abandono Isadora pretendía recuperar, a través de ese exquisito material musical, las cadencias naturales de los movimientos humanos, a los que consideraba perdidos por siglos.

En este sentido, es importante destacar que Isadora no considera a la danza como un medio para referirse a temas cotidianos, mundanos, particulares, sino como una experiencia de armonía cósmica, universal. Es por esta concepción que se plantea también el rescate del arte de los griegos como un arte humano y eterno y no nacional y característico. Un arte que parte de los movimientos de la naturaleza y que es la representación y la concentración de la evolución de las fuerzas naturales.

En su búsqueda de una danza que armonice el cuerpo humano con el movimiento del universo, Isadora señala que “La armonía en la música y en el movimiento no puede ser inventada, se extrae de la concepción misma de la propia naturaleza. El ritmo del movimiento humano debe hallarse en el ritmo del agua en movimiento, en el soplo de los vientos y en su acción sobre la materia, en todos los movimientos de la tierra” (Duncan, *op. cit.*: 91).

En este convencimiento y en esta búsqueda basa su estudio y su permanente vuelta hacia las grandes obras de arte. Quiere desarrollar una forma de danza que se corresponda con la forma humana, con la estructura y con la belleza

del cuerpo humano que no han sido producidas por una casualidad, sostiene. Esa forma y esa belleza propia del cuerpo del hombre no deben ser violentadas por ningún medio, sino que deben permanecer, ya que esa forma es, en sí misma, belleza, vida y verdad.

Por esto, “la naturaleza debe ser la fuente de todo arte, y la danza debe hacer uso de las fuerzas de la naturaleza en armonía y ritmo, pero el movimiento de la bailarina siempre será distinto de cualquier movimiento de la naturaleza”, dice, aclarando que esta conformidad con la naturaleza debe estar sujeta, en la danza, a un diseño preestablecido: “La danza natural significa solamente que la danza nunca va contra la naturaleza, no que algo sea confiado al azar” (Duncan, *op. cit.*: 93).

En esta idea de una necesaria armonía entre movimiento y naturaleza y entre estructura corporal y movimiento, Isadora concluye que su danza no es griega sino “americana”: “A menudo me ha hecho sonreír, aunque de algún modo con amargura, el que la gente haya denominado mi danza griega. Porque yo encuentro su origen en las historias que mi abuela irlandesa me contaba” (Duncan, *op. cit.*: 167), sostiene en un texto publicado después de su muerte, en el que señala la influencia que tuvieron en su danza los relatos de su abuela inmigrante, los versos de Walt Whitman y sus tres grandes maestros europeos: “Beethoven creó la danza mediante un ritmo poderoso, Wagner en su forma escultórica, Nietzsche en su espíritu. Nietzsche creó al filósofo bailarín.”

Partiendo de estas afirmaciones, Isadora declara que, así como el ballet es la expresión de las cortes francesas del siglo XVII (a las que menciona como “corruptas”) y da cuenta de sus modales, de su etiqueta, expresando toda la cultura artificial de su tiempo, así, su danza será la expresión de América, por correspondencia natural y física.

Será una danza limpia, sostiene, muy alejada de “la coquetería servil del ballet” y de la “convulsión sensual de Sudáfrica”.³ Es necesario aclarar que cuando Isadora habla de “América” lo hace siempre en referencia a Estados Unidos. Llegados a este punto, y en una especie de trance, de estado de fanatismo “americanista”, en el texto mencionado se explaya sobre los accidentes geográficos magníficos del suelo “americano” y sobre las características físicas del “hombre americano”, para señalar que ese suelo y ese hombre necesitan de una danza nueva, diferente a todas las existentes, capaz de expresar tanto ímpetu y tanta maravillosa juventud en propulsión hacia un futuro de promisión.

Fundamenta, aquí, su rechazo al ballet, a las danzas populares, a las diferentes formas de la gimnasia moderna (en pleno desarrollo en ese momento) y a las danzas históricas. Considera que ninguna de esas formas sería la adecuada para “la juventud libre de América”. Sosteniendo que “los movimientos son tan elocuentes como las palabras” se extiende en una enumeración de los gestos que se corresponderían con los habitantes de esa nación y con la geografía que les es propia.

Esta especie de “trance fanático” culmina con la siguiente afirmación: “Cuando los niños americanos bailen de esta manera, se convertirán en hermosos seres merecedores del nombre de Democracia. Esa será la América que danza”. En este punto, y por un procedimiento de sucesivas reducciones, Isadora parece haber arribado a una particularización de su anterior propuesta de una danza que pudiera ser la manifestación de una unidad fulgurante entre cuerpo y

³ Isadora despreciaba profundamente el jazz, como también las músicas y los bailes de salón de su tiempo, entre los que menciona al *fox-trot*. En un posicionamiento de marcado elitismo y rayano en lo racista, se refiere a la música de jazz como “gritos y lamentos bárbaros de una orquesta negra” (*Mi vida*, 338) y considera que esas músicas y esos bailes son “indignos” de la “nación Americana”, expresión que utiliza para referirse a Estados Unidos (*El arte de la danza*, 167-170).

cosmos, entre el hombre y la naturaleza. Su proyecto aparece, aquí, reducido a una aspiración puntual, a una localización, desde cuya particularidad parece desprenderse hacia una aspiración de progreso y de preeminencia coincidente con el proyecto político “americano”. Llega así a ensayar una respuesta a las expresiones de Henry Ford quien había sostenido la conveniencia de integrar a la formación de los niños la práctica de danzas históricas. Isadora sugiere, en cambio, que habría que desechar estas danzas “débiles y serviles”, abandonar el minuet y el vals para enseñarles a los niños americanos a “avanzar a grandes zancadas, con la frente levantada y los brazos bien abiertos [...]”.

Si conectamos este peligroso reduccionismo con otros momentos en el pensamiento de Isadora, podríamos delinear un posicionamiento absoluto y asociado a una cierta clase de racismo que la lleva a afirmar que las diferencias que sostiene su danza con respecto al ballet tienen que ver con una cuestión “de raza”, por cuanto su aspiración apunta al desarrollo de “madres perfectas y al nacimiento de niños sanos y bellos” (Duncan, *op. cit.*: 62).

Ciertamente, y como se puede constatar en el desarrollo del presente trabajo, estos tramos del pensamiento de Isadora pueden contraponerse con otros en los que avanza hacia una propuesta absolutamente superadora de este proyecto limitado y reduccionista.

El proyecto pedagógico. Una danza “política”: La aspiración y la tendencia de Isadora hacia una actividad pedagógica se manifestaron en su más temprana infancia, y la acompañaron a lo largo de toda su vida, como se ha señalado, insistentemente, en este artículo.

Su proyecto pedagógico se apoyaba en una idea claramente política de la danza a la que concebía como una actividad armonizante y liberadora. Consideraba que los

sistemas existentes en su tiempo debían ser superados, ya que simplificaban la danza reduciéndola a una actividad puramente mecánica, a la vez que proponían un proceso que privilegiaba el desarrollo de una forma de comprensión meramente racional, desdeñando el impulso y la inspiración.

Isadora entendía a la gimnasia moderna, a la rítmica de Jacques Dalcroze (1865-1950) y al ballet como propuestas absolutamente perniciosas, por cuanto sometían el cuerpo en crecimiento de los niños al poder del cerebro, imponiendo una concepción mecánica y convencional de la vida que hace “perder al niño su vida espontánea y natural y su poder de expresarla en movimiento” (Duncan, *op. cit.*: 90).

En sus escritos, ensaya diferentes argumentaciones en contra de los sistemas que determinan y precisan formas definidas de movimiento unificando y desarrollando una danza idéntica e invariable para personas infinitamente diferentes. Sostiene que la danza debe basarse en las posibilidades naturales del cuerpo humano proponiendo, para ello, secuencias de movimiento “continuamente variables, naturales, infinitas” (Duncan, *op. cit.*: 58), las que deben corresponderse con las, también, infinitas y variables formas humanas y personales. En esta posibilidad de diferenciación y en esta infinita variación reside la condición de belleza del movimiento, ya que un movimiento será bello para Isadora cuando sea “la expresión perfecta de un cuerpo y un alma individual” (*ibíd.*: 62).

En declarada adhesión a la propuesta pedagógica desarrollada por Jean-Jacques Rousseau en su obra *Emilio o De la educación* publicada en el año 1762, Isadora aspiraba a una educación “natural” del cuerpo. Sosteniendo que la belleza de los movimientos infantiles se apoya en la “naturalidad”, entendía como movimiento bello al movimiento “natural” en cuanto no culturalizado, no educado. Se trataría,

entonces, de encontrar una forma de danza cuyos movimientos se correspondan directamente con las edades de los niños, evitando violentar cada una de las etapas del desarrollo natural. Entendía como “procesos de culturalización” –en lo corporal, específicamente–, a los sistemas de educación del movimiento antes mencionados y a las diferentes escuelas de la gimnasia moderna. Los consideraba como sistemas absolutamente restrictivos del desarrollo personal, propio e individual, por cuanto sometían los impulsos naturales del cuerpo del niño a consideraciones y predicamentos meramente racionalistas, matemáticos y fríos.

En su descripción de un proceso formativo “utópico-natural”, Rousseau señala como imprescindible un primer período de desarrollo en el cual debe permitírseles a los niños “ser niños”. Es decir, no programarlos para lo que queremos que sean después: el niño es un niño, no un futuro médico, abogado, etcétera. “Dejad que madure la infancia en los niños” sostiene Rousseau (1982: 78).

Convencido de que los primeros materiales del conocimiento son los sentidos y la sensación, propone una educación inicial basada en el desarrollo del movimiento. Es la posibilidad y la vivencia del movimiento la que le va a permitir al niño adquirir la conciencia del espacio y de las distancias, promoviendo el aumento de las fuerzas y con el aumento de las fuerzas, el desarrollo de la capacidad de dirigirlas. Según Rousseau, el hombre, en su condición natural, es a-moral y se guía por sus instintos y por sus impulsos. Ya en su condición cultural, y bajo un sistema represivo, el hombre aprende a guiarse por cálculos utilitarios dañinos a su condición natural. Señala así una falta de armonía entre lo natural en cuanto sentimiento y lo adquirido en cuanto razón, cultura y moral y desarrolla una propuesta pedagógica –a la que, frecuentemente, se señala

como “impracticable”–, en busca de una educación incontaminada, a la que se llegaría por medio del aislamiento del niño como metodología.

Hay en el niño una inclinación natural hacia la felicidad que es alterada por las leyes sociales, por lo tanto, “La primera educación debe ser meramente negativa” señala Rousseau (1982: 77) para aclarar que no se trataría de agregar, de inculcar ni de enseñar, sino de preservar al niño en su inclinación natural hacia la felicidad. El niño debe criarse lejos de las ciudades, de su contaminación, de su hacinamiento, de sus vicios y de sus normativas. En el campo abierto y expuesto a los condicionamientos y a las inclemencias de la naturaleza desarrollará una vida física absolutamente libre, corriendo, saltando, gritando cada vez que lo necesite, ya que el movimiento es una necesidad de la constitución del niño que procura fortalecerse. “Es necesario que para obedecer al alma sea vigoroso el cuerpo [...]. Un cuerpo débil debilita el alma” (*ibíd.*: 27-28), por esto, habría un primer período en la educación del niño en el cual el cuerpo necesita desarrollarse y un segundo momento en el que el espíritu necesita instruirse.

Claramente influenciada por la propuesta roussoniana, Isadora llevó adelante tres intentos por concretar su escuela, el primero en Berlín entre 1904 y 1908, el segundo en París en 1914 y el tercero en la Rusia revolucionaria de 1921. En cada uno de estos intentos, Isadora, su hermana Isabel y, más tarde, sus “isadorables” discípulas, intentarán sostener estas casi impracticables empresas pedagógicas adoptando niños, de a cuarenta, de a veinte, de a cien, según el caso, para recluirllos en embellecidos espacios donde, en una especie de “sociedad utópica infantil” los niños vivían en permanente contacto con la belleza y con la naturaleza.

Contra lo que suele sostenerse habitualmente, Isadora trabajaba insistentemente en el desarrollo de una propuesta

metodológica, de un camino técnico específico para su escuela. Rechazaba las propuestas de los pedagogos de su tiempo, cuyas concepciones sobre la educación calificaba como mecánicas y convencionales, y descartaba las teorías desarrolladas por los especialistas en educación, por considerar que avanzaban en contra de la vida espontánea y natural de los niños, imposibilitando, así, el desarrollo de un poder de expresión a través del movimiento.

Asumiendo el legado de Rousseau, Isadora se planteaba como primer principio para su escuela el descubrimiento de la belleza natural del cuerpo humano y el desarrollo de una forma de danza que esté en consonancia con el movimiento natural, una danza libre, cuyo diseño no irá nunca en contra de la naturaleza. En la idea de producir primero un “ser humano hermoso”, un “niño danzante”, avanza en un programa pedagógico a través del cual el niño vivencie su unicidad con la armonía general y el movimiento de la naturaleza.

La experiencia técnica que propone se basa en el desarrollo secuencial de movimientos primarios. Se trataría de secuencias permanentemente cambiantes a través de las cuales cada niño pudiera encontrar su propio movimiento, en armónica adecuación a su propia forma física y personal. Pero no se trataba aquí de movimientos y de formas azarosas, libradas a un discurrir del movimiento sin contención o definición alguna. Muy por el contrario, Isadora propone un programa en el que define claramente su idea de la técnica como un medio, ya que la finalidad de la danza no debería reducirse nunca a una sucesión de destrezas físicas. La danza debe dar testimonio de la pertenencia del hombre a la naturaleza, develando ese orden y “esa divina continuidad que da a la naturaleza su belleza y su vida” (Duncan, 2006: 123).

Isadora trabajaba, insistentemente, en la búsqueda de las

actividades físicas que pudieran promover en los niños esa vivencia de armonía con la naturaleza, develándoles, además, el misterio de la belleza presente en las grandes obras producidas por el hombre para arribar, así, a un estado vital de felicidad y de complacencia. Sus grandes aliados en esta búsqueda son los movimientos de la naturaleza (árboles, olas, nieve, tormentas, brisa, etcétera.), el “hechizo” de la música y la convivencia cotidiana con la belleza, el estudio y la frecuentación de las obras de los grandes maestros de la pintura y de la escultura.

“Durante el mes de julio escribí en mi diario algunos preceptos referentes a la enseñanza en la escuela y preparé quinientos ejercicios, que iban de los movimientos más sencillos a los más complejos y que formaban un compendio del arte de la danza” (Duncan, 2003: 207), escribe a su hermana Isabel, quien dirigía la escuela durante su primer embarazo.

En este incansable trabajo, Isadora avanza en la idea que su proyecto pedagógico, si bien se centraba en la danza, no perseguía el objetivo de formar bailarines. Su proyecto se relaciona con una actividad social que tiende a la liberación del cuerpo y que apunta a reubicar a los niños y a la mujer en la estructura social y cultural.

En sus escritos argumenta, insistentemente, a favor de la necesidad de liberar el cuerpo femenino de las restricciones que le imponen el puritanismo y las convenciones represivas de su tiempo. Señala que uno de los objetivos de su danza es la liberación de la mujer, como así también aclara que no tiene la intención de formar bailarines para representar en el teatro. Sostiene que su búsqueda se proyecta hacia una concepción de la danza como actividad humana, trascendente y liberadora; capaz de promover una plena vivencia del cuerpo propio y, a partir de ello, reclamar una forma de vida más placentera para el ser humano en sociedad:

La escuela de danza debería tener dos objetivos o visiones. Uno de ellos es general, el otro de producción. Al crear mi escuela, tenía en mente el objetivo de contribuir con este importante descubrimiento a la educación de los niños, no de un grupo particular de niños, sino de todos los niños del mundo: la danza es la ayuda más natural y hermosa para el desarrollo del niño en crecimiento y en constante movimiento. Y solo es correcta la educación que incluye la danza. [...] Porque todos los niños nacidos en la civilización tienen derecho a heredar la belleza. (*El arte de la danza y otros escritos*, p. 140)

El primer grupo de niñas que Isadora adoptó en Berlín, en el año 1904, para formar en su escuela, protagonizó una serie de presentaciones en público durante los años 1906 y 1907. Ya, en ese momento, la censura actuó fuertemente haciendo prohibir esas presentaciones debido a que consideraban que los cuerpos de las niñas quedaban demasiado expuestos a través de las leves túnicas que vestían. De este grupo de cuarenta niñas, disuelto en 1908, surgen las Isadorables, como se denominó, posteriormente, a las seis bailarinas que siguieron a su maestra y que realizaron frecuentes presentaciones en distintos países.

La danza de Isadora, sus presentaciones como solista y su actividad pedagógica, van tomando un tinte cada vez más político, hasta su adhesión al gobierno soviético y su posterior desencanto del sistema. El último intento por concretar su escuela se sitúa en la Rusia soviética donde llega a desarrollar una importante experiencia que incluía a cientos de niños que habían sido seleccionados por Isadora: “Parece como si todos los niños de Rusia quisieran venir a esta escuela [...]. He estado aquí tres meses; ya tenemos una escuela con dos estudios, uno rosa y otro azul, con cortinas

que traje de París. Tenemos camas para cien niños y en el barrio una gran *salle* donde enseñaré a quinientos niños al día [...]” (Duncan, 2006: 144), escribirá en una carta en la que cuenta la actividad que llevó adelante durante el año 1921, invitada por el gobierno soviético que, luego, apoyaría oficialmente el proyecto de su escuela.

Pero muy pronto Isadora comprobaría que tampoco en la Unión Soviética encontraría la comprensión, la valoración y el apoyo decidido que necesitaba y se verá obligada a abandonar la empresa acometida, tres años después de haber sido iniciada. Los niños rusos educados por Isadora y por su discípula Irma Duncan llegaron a organizar, en el verano de 1924, un extraordinario encuentro en el Gran Campo de Deportes del Estado soviético donde todas las tardes, durante tres meses, enseñaron a cientos de niños a bailar:

Los niños que vinieron a la primera reunión, pálidos y débiles, que al principio a penas podían caminar o saltar o levantar sus brazos al cielo, se han transformado bajo la influencia del aire, de la luz del sol, de la música y de la alegría de bailar según la enseñanza de nuestros jóvenes pioneros. Su vestuario es una simple túnica sin mangas que les llega solo hasta las rodillas. [...] Contemplaba cómo bailaban estos cientos de niños. A veces me parecían como un campo de amapolas rojas mecidas por el viento; otras veces, viéndoles correr todos juntos, daban la impresión de ser como una horda de jóvenes guerreros y Amazonas, preparados para la batalla por los ideales del Nuevo Mundo. (*El arte de la danza y otros ensayos*, p. 146)

Pero el apoyo prometido por el gobierno soviético pronto se mostró insuficiente y esquivo provocando la desilusión y

la salida definitiva de Isadora de la Unión Soviética. En sus escritos referidos a esta experiencia da cuenta de su frustración y deja muy en claro su reclamo hacia el gobierno y hacia el sistema político que había faltado al compromiso tomado por Lunacharski, funcionario de la Unión Soviética quien había manifestado: “Isadora Duncan quería dar una educación natural y bella a todos los niños. La sociedad burguesa, sin embargo, no entendió esto y puso en escena a sus alumnas para explotarlas por dinero. Nosotros sabemos cómo actuar de forma diferente”, a lo que finalmente Isadora se pregunta “¿cuándo?”.

Declarada detractora de la educación moderna, que somete a los niños a la incomprensión y la tortura, y convencida de que el primer objetivo de su escuela era social y educacional, la incansable Isadora escribe luego del último intento frustrado en Moscú: “Resultó triste ver la decepción y la desesperación de los niños que habían comenzado a vivir una vida nueva y más hermosa en sus danzas. Sin embargo, lo que hice para Rusia estoy dispuesta a empezar a hacerlo de nuevo para cualquier otro país cuyo gobierno me ofrezca la ayuda necesaria” (*op. cit.*: 159).

Conclusión

Finalmente, y a partir de lo expuesto, la relación de la figura de Isadora Duncan, su pensamiento, su arte y su vida con los postulados de la modernidad, nos arroja a una multiplicidad de combinatorias posibles.

En principio, considerando su aspiración y su trabajo hacia el desarrollo de una forma de danza centrada en la idea de una belleza natural, podríamos encontrarnos con una Isadora “renacentista”. Los artistas del Renacimiento que buscaron sus modelos en la antigüedad griega y romana

estaban convencidos, como los antiguos, que la perfección se hallaba en la naturaleza y desarrollaron, a partir de esa convicción, un arte que trata de imitar esa belleza. A su manera, Isadora planteaba también un resurgimiento del saber clásico, pero a través de una nueva forma de danza.

En su declarada predilección por el mundo griego clásico, en su aspiración a un cuerpo natural y al desarrollo de formas de movimiento que pongan en conexión al bailarín con la naturaleza y con el mundo natural, la figura de Isadora se nos aparece delineada dentro de los marcos de la cultura renacentista que da principio a la modernidad.

También como los artistas del Renacimiento, Isadora avanza en una forma de superación de esa cultura clásica. Así como Giorgio Vasari (1511-1574) consideraba que el “divino” Miguel Ángel –representante, por antonomasia, del Renacimiento–, había superado a los modelos griegos y romanos (Glusberg, 1994: 21-24), así también, Isadora aclara que su vuelta a los modelos griegos se relaciona con una idea superadora de la danza; la idea de poder avanzar desde esos modelos hacia una danza en consonancia con la armonía general y con el movimiento de la naturaleza para liberar al cuerpo de las restricciones y ataduras impuestas por el puritanismo, por el racionalismo matemático y por la educación moderna.

Hay también una Isadora “Ilustrada” que sostiene la idea de autonomía y de libertad individual. Una Isadora que propone una forma de educación que está en relación directa con una aspiración social, en la idea de avanzar hacia una sociedad más igualitaria y fraterna. Recordemos que el proyecto pedagógico de Isadora se basa en una educación por la danza que sea superadora de la finalidad escénica. Son muchos los tramos de su pensamiento que han sido citados en este artículo, en los que desarrolla su aspiración hacia una liberación personal y hacia un

mejoramiento social a través de sus prácticas y de sus experiencias pedagógicas.

En consonancia con los postulados de la “ilustración”, Isadora parece sostener también la idea del desarrollo de una conciencia individual, autónoma e independiente de todo trascendentalismo y de toda sujeción. Contradiendo, en cierta manera, este posicionamiento, podríamos mencionar su idea de la transubstanciación del cuerpo a través de la danza. Su aspiración al contacto con un mundo inteligible y a la vivencia de una especie de “trance dancístico” que le posibilitaría el contacto con ese mundo de sustancias que está más allá de los accidentes del mundo sensible.

Podríamos hablar, asimismo, de una Isadora utópica que cree que el progreso y el desarrollo humano pueden alcanzarse a través del conocimiento y de la razón. Una Isadora que apuesta fervientemente a la educación como posibilidad de superación de las instancias personales y sociales de su tiempo y que trabaja insistentemente en este sentido, pero observando que la fría razón impone una mecanización en el movimiento y ciñe al cuerpo cerrando la posibilidad de avanzar en una experiencia liberadora y de transubstanciación de la propia condición corporal.

En este punto, Isadora parece replicar a la misma contradicción ilustrada, ya que la Ilustración es, en un sentido, libertaria, por cuanto confía en la autoconciencia, en la capacidad crítica y en el entendimiento. Mientras que, en otro sentido, se nos manifiesta como cuantificante, al sostener y propulsar una forma de racionalidad absorbente y cifrada, racionalidad instrumental y del dominio de la naturaleza.

Isadora percibe esa violencia de la razón sobre el cuerpo, sobre las pasiones, sobre el instinto, e identifica al Ballet como la patentización escénico-dancística de esa violencia

racional y calculada sobre el cuerpo y sobre el movimiento. Y, a través del cuerpo y del movimiento, sobre el espíritu y la conciencia, es decir, sobre el hombre mismo.

Aquí, cabría señalar una limitación de Isadora Duncan que, percibiendo esta prepotencia, este avasallamiento de la razón y siendo ferviente y declarada seguidora de Nietzsche, no avanzó en el reconocimiento de la sospecha que el filósofo hecha sobre el mundo moderno de Occidente. La adhesión de Isadora a Nietzsche parece detenerse en un único aspecto, ya que si bien cita, insistentemente, *El origen de la tragedia* (1869) y acuerda con las consideraciones del filósofo sobre la presencia de lo dionisiaco en el arte de los griegos, nada dice Isadora, sin embargo, sobre el papel que el filósofo le asigna a la razón en el proceso de muerte de la tragedia.

El Nietzsche al que Isadora adhiere es también el de *Así hablaba Zaratustra* (1883-1884), el del dios bailarín, el que reniega de los que tienen los pies y el corazón pesados porque “no saben danzar”:

El modo de andar revela ya si uno sigue su propio camino. ¡Miradme a mí! Más quien se acerca a su fin, danza.

Y en verdad, no me he convertido en estatua ni estoy plantado como una columna, rígido, insensible, petrificado; me gusta la carrera veloz.

Y aunque hay en la tierra ciénagas y densa tribulación, el que tiene pies ligeros corre y danza sobre el cieno como sobre hielo pulido.

¡Elevad vuestros corazones, hermanos míos, más y más! Y no os olvidéis tampoco de las piernas. Alzad también las piernas, buenos danzarines; mejor aún: iponeos también de cabeza! (*Así hablaba Zaratustra*, p. 284)

En este pasaje Isadora encuentra su conexión con el “filósofo de la sospecha”, en su reivindicación de la vida, del movimiento y de la naturaleza. Pero no parece acompañarlo más allá, en la idea de la muerte de Dios en cuanto derrumbamiento de las certezas de Occidente.

Isadora tampoco se mantuvo indiferente a los movimientos utopistas característicos del siglo XIX que creían en la posibilidad de diseñar el futuro. Aquellos pensadores que construyeron utópicos mundos industrializados y tecnocientíficos como Saint-Simon (1760-1825) considerado un anticipado de nuestro tiempo. O los que sostenían una “utopía del amor, de la belleza, del intercambio de los cuerpos, de la libertad, de la pasión y la igualdad” (Casullo y Faufman, 1997: 343) como Charles Fourier (1772-1837) y su idea de los “falansterios”.

En sus proyectos de escuela, Isadora parece coincidir con estas ideas utópicas inspiradas en las propuestas pedagógicas de Rousseau y, en este marco, se produce también su visita, en el año 1913, a la mítica “Cooperativa Vegetariana Monte Verità”, instalada en los Alpes Suizos entre los años 1900 y 1920, frecuentada y sostenida por numerosos artistas e intelectuales europeos. Esta comunidad autárquica que renegaba de la vida en las ciudades y propugnaba por una existencia más natural y saludable fue un símbolo del movimiento utópico que atravesó un período de la modernidad.

Edad moderna, modernidad filosófica y arte moderno son denominaciones que nos instalan en diferentes perspectivas: histórica, filosófica y artística, a la vez que nos ubican en un recorrido de la cultura occidental que abarca desde el siglo XV al siglo XX, aproximadamente.

La idea de la modernidad como una trama cultural que parte del desmoronamiento del mundo feudal con el consiguiente quiebre y caída de todo el sistema que lo sostenía,

para delinear otras formas de pensamiento, una manera diferente de pensar el mundo y de construirlo, nos permite reconocer en esa trama la preeminencia del concepto de sujeto, de la razón científica como dispositivo de conocimiento, del desarrollo de la ciencia y de un proceso de secularización del mundo. Pero, también, nos habilita a avanzar en la identificación de algunas contradicciones y de ciertas “extrañas convivencias” dentro de esa urdimbre cultural y a posicionar el material de referencia en relación con ese mundo moderno.

En este sentido, la idea de la linealidad del progreso sustentado en una razón clara, incuestionable, científica, cuantificadora y limitante, convive en el contexto moderno con fuertes hendiduras por donde se filtran las sospechas y las aspiraciones hacia otros mundos y hacia otras voces subterráneas que pugnan por hacerse oír. Este mundo de luces, sombras y profundas contradicciones puede delinearse también en la compleja urdimbre del mundo moderno.

Es en este punto y desde esta perspectiva que nuestro personaje, la “moderna Isadora” se nos presenta como profundamente moderna.

Tiempo suspendido o la inclusión como forma¹

"En la danza actual, los creadores más destacados se precipitaron a la vía libertaria abierta por los pioneros del siglo XX y no cesan de descubrir en ella 'lo posible', jugando más con la contaminación de las prácticas y su diversidad que con su exclusión o su condena".
Michèl Febvre, *Danse Contemporaine et theatralite*

En el panorama escénico de Occidente, la relación entre teatro y danza ha sido objeto de innumerables planteos y de diferentes modalidades de resolución. Si bien la cultura occidental asumió como cierta una marcada diferenciación entre ambas disciplinas escénicas, es también cierto que, en diferentes momentos de la constitución de la cultura de Occidente, la danza y el teatro se presentaron como partes constitutivas de un mismo sistema, pertenezca este al orden de lo ritual o de lo representacional.

El año 1581 suele señalarse como el de "el nacimiento oficial" de la danza de espectáculo occidental. Ese año se presenta en Francia, por primera vez, el *Ballet comique de la reine de Baltahazar*, de Beaujoyeux, interpretado por cortesanos. Marcelle Michel e Isabelle Ginot (1995: 11) se refieren a este acontecimiento escénico de la siguiente manera: "... una forma de teatro total en la que el canto, la música, la danza, la declamación y el decorado convergen en la

1 En *Otra Boca*, revista del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la UNT, Año 2, n° 2, 2008.

ilustración de un relato”. Los autores hablan de una “unidad dramática” donde la acción avanza por una conjunción de música, poesía y danza. ¿Se habría tratado entonces del nacimiento de una criatura mixturada, plural, o de una alianza circunstancial?

Desde entonces, y en manifestaciones tan diversas como el ballet, la danza argumental, la comedia musical, etcétera, teatro y danza se han conjugado y fueron objeto de los más variados y diversos cruces. Entonces, ¿qué es lo que diferencia, específicamente, a ambos lenguajes?, ¿qué es lo que nos hace decir “esto es danza”, “esto es teatro”, sin asomo de dudas?

“Me resulta más difícil separar los lenguajes que unirlos. El tránsito por la danza me hizo pensar mi trabajo actoral desde otro lugar”, responde Marcos Acevedo,² director y coreógrafo de *Tiempo suspendido*,³ obra de “danza-teatro” estrenada en la sala Orestes Caviglia de la ciudad capital de la provincia de Tucumán (Argentina) el día 4 de noviembre

2 Marcos Acevedo es Licenciado en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán y es egresado de la misma institución con el título de *Intérprete Dramático*. Su formación en Danza comienza en el año 1998 en ámbitos privados. Ha desarrollado una muy intensa carrera como intérprete de teatro y danza, integrando diferentes grupos y proyectos independientes. Mediante sendos concursos públicos accedió a diferentes cargos en los Cuerpos Artísticos dependientes de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Tucumán. También fue bailarín integrante del Grupo Oficial de Danza Contemporánea entre los años 2001-2005 y, actualmente, es actor integrante del Teatro Estable de la Provincia. Se desempeña también como maestro de los Talleres Artísticos de la misma Secretaría de Cultura, es director del grupo *La quinta pata* y participa en diferentes proyectos escénicos en el ámbito de la producción escénica independiente de la provincia.

3 *Tiempo suspendido* es una obra de teatro-danza estrenada por el grupo *La quinta pata* en la ciudad de San Miguel de Tucumán, el día 4 de noviembre de 2006. La obra, con coreografía y dirección de Marcos Acevedo, ha participado en los siguientes eventos: “3^{er} Encuentro Regional de Teatro-Danza del NOA” (San Miguel de Tucumán, 2006), “2^{do} Foro de Teatro-Danza” (San Salvador de Jujuy, 2007), “5^{to} Festival Internacional de Teatro Experimental ‘Víctor García’” (San Miguel de Tucumán, 2007), “3^{er} Argentino de Danza” (Santa Fe, 2007) y en el “IX Julio Cultural Universitario (San Miguel de Tucumán, 2007).

de 2006. Sin embargo, el joven creador tucumano aclara que en ningún momento dudó sobre cómo presentar su obra: “se trata de una obra de danza-teatro” –sostiene–, afirmando que al presentar su trabajo bajo esa denominación sentía que no defraudaba las expectativas del espectador potencial.

Ahora bien, ¿en qué marco referencial nos situamos para hablar aquí de danza-teatro? Habitualmente, el término danza-teatro se utiliza para hacer referencia a una tendencia coreográfica que se desarrolló en el panorama europeo de la danza contemporánea en la década de 1970. Heredera de la danza expresionista alemana, esta modalidad coreográfica se instala en el mundo de la danza de espectáculo de Occidente, principalmente de la mano de la creadora alemana Pina Bausch.

Una poderosa “condensación”

Heredera genuina de la corriente de la danza expresionista alemana, Pina Bausch ha desarrollado su formación principal en danza bajo la guía del mítico Kurt Joos, egresando en el año 1959 de la escuela que el gran maestro alemán creó y dirigió en la ciudad de Essen. Bausch agregó a esta formación “de lujo” un fuerte contacto con la corriente de la *modern dance* norteamericana realizando una beca de estudios en la Juilliard School de Nueva York entre los años 1959 y 1962, período durante el cual también se integró, como bailarina, a diferentes compañías norteamericanas de danza.

De regreso en Alemania Pina Bausch fue, sucesivamente, bailarina, coreógrafa y directora del Folkwang-Ballet de Joos, agrupación en la que estrenó sus primeras obras coreográficas y a la que estuvo ligada hasta el año 1973

cuando fue contratada como directora del Tanztheater de Wuppertal. Con esta última compañía desarrolla, hasta hoy, su poderosa carrera internacional.

La obra de Pina Bausch, considerada como el prototipo de la danza-teatro en Occidente, no es ajena, por lo tanto, a las dos tradiciones más fuertes de la danza moderna occidental: la danza expresionista alemana y la *modern dance* norteamericana. Sin embargo, algunos teóricos señalan en los procedimientos de montaje de Bausch, la influencia de otras tradiciones escénicas de Occidente como el vaudeville, el music-hall y la revista. “El principio general es el de una dramaturgia de escenas individuales que tienen que ver con el tema de una manera libre, pero al mismo tiempo coreográfica y precisa” sostiene Servos (1984). La danza-teatro de Pina Bausch no propone una forma de literatura danzada, rechaza los límites de la literatura y cuenta sus historias como historias corporales.

La narración no se construye aquí desde una linealidad de causa y efecto ni desde una lógica puramente racional. La obra de Bausch ha sido denominada como “teatro de experiencias” porque se dirige a los sentidos, en ella, el espectador “vive” una “experiencia emocional” y el lenguaje teatral se redefine como una “experiencia sensorial”.

En su resistencia a dejarse reducir a un simple elemento narrativo, la danza vuelve constantemente sobre sí misma, sobre su propia materialidad, sobre su “vida autónoma” y se instala en el goce sensorial, en la propia textura de los cuerpos danzantes, en la circulación energética. “La danza-teatro agarrada en una red significativa densa escapa a la representación y al mimetismo liberando la intensidad de los cuerpos más allá de toda intención” (Febvre, 1987).

En esta “libertad” de la danza que, aún asignada al sentido vuelve sobre su vida autónoma, resuena casi seguramente, la herencia del gran maestro norteamericano

Merce Cunningham quien, en la década de 1950 produce un gran giro en la danza de escena occidental al reclamar y habilitar para la danza una autonomía centrada en la exploración de su propio material: el cuerpo y el movimiento. Liberada de la obligación de significar, de ilustrar un argumento, de obedecer a una música, con Cunningham la danza gestiona su propia legitimación valiéndose solamente de su material esencial: el movimiento.

Abriendo un nuevo rumbo para la danza de escena occidental, Cunningham sostiene: “Creo profundamente que el movimiento es expresivo más allá de toda intención” y desarrolla una forma de danza no narrativa, sin lazos aparentes con la música y en la que la simultaneidad de acciones en un espacio sin jerarquías, requiere un ejercicio perceptivo diferente de parte del espectador. Se trata de una danza objetiva, que existe por su propia materialidad sin necesidad de una justificación argumental o emocional.

La danza instala, así, su relato en un juego que le es propio: juega y construye específicamente con las formas, con los ritmos, con el movimiento, con las energías y convive en la escena con la música, las luces, los colores. Pero se trata aquí de una convivencia paralela, sin relaciones de dependencia y donde los efectos sensoriales se multiplican incitando al espectador a poner en juego su percepción de una manera diferente.

En una línea marcadamente diferenciada del denominado movimiento posmoderno de la danza norteamericana de los años '60 y '70 (cuyos protagonistas son reconocidos como herederos del legado de Cunningham), Pina Bausch comparte con ellos, sin embargo, el interés por incluir en la escena de la danza una modalidad corporal y una gestualidad “cotidianas”. Estos materiales no admitidos tradicionalmente en la escena de la danza de Occidente, se

transforman en manos de Bausch en objeto de los más variados procedimientos.

Las obras de Bausch están plagadas de gestos íntimos, familiares, que acercan el acontecimiento escénico a la vida diaria del espectador común. A través de diferentes procedimientos, este material puede construir un efecto mimético y realista o puede desbaratarlo poniendo en juego diversos recursos compositivos, tales como la repetición, la aceleración, la intensificación energética, etcétera.

Pina Bausch parece haber condensado en su obra diferentes tradiciones de la danza y del espectáculo occidental, procesando los materiales más diversos de un modo genuino y marcadamente personal. Su obra singular y poderosa se ha instalado casi como una marca registrada que, el mundo teatral de Occidente busca, cita, repite y al que muchos creadores vuelven incansablemente.

Sin embargo...

Es, generalmente, aceptada la imposibilidad de reducir esta modalidad escénica a una definición cerrada y precisa. El teatro-danza admite, bajo el mismo rótulo, los más variados procedimientos, los cruces y las experimentaciones más diversas.

Es así que la poderosa presencia internacional de la obra de Pina Bausch instalada con cierta hegemonía en el escenario de la danza-teatro occidental, convive con las más diversas manifestaciones que surgen como hechos locales, en algunos casos, muy singulares y potentes, por cierto. En este sentido, cabría mencionar aquí la obra de la gran maestra Ana Itelman (1927-1989) en nuestro país como un ejemplo paradigmático.

Profunda conocedora de los múltiples lenguajes que convergen en la creación escénica, Ana Itelman parecía tener la inagotable capacidad de desarrollar formas de trabajo específicas y diferenciadas para cada obra que encaraba. Rigurosa, solvente, minuciosa en extremo, ha producido obras de danza, de teatro; ha coreografiado comedias musicales y teatro de revistas, dirigió televisión, y fue una maestra prolífica y deslumbrante de acuerdo a los relatos de sus discípulos.

Maestra, coreógrafa, directora, investigadora, Ana Itelman fue una influyente figura de alcance internacional que marcó la escena argentina con sus producciones y con su trabajo de formación. Luego de doce años de vida profesional en Estados Unidos, Itelman funda en Buenos Aires el “Café Estudio de Teatro Danza de Ana Itelman” en el año 1969. A partir de ese momento su actividad fue incesante. Sus búsquedas se plasmaron en obras coreográficas de gran envergadura y su trascendencia para la escena teatral argentina es hoy indiscutida.

El sistema de composición desarrollado por Itelman, sumamente complejo y variado, no limitaba sus alcances al campo de la danza. Ella no se dejaba encasillar y muchos estudiantes de otras disciplinas artísticas acudían a sus clases en busca de la formación muy particular que impartía y donde teatro y danza se encontraban en las más variadas formas de convivencia escénica. Sin embargo, no parece posible reducir los procedimientos y las modalidades de producción de escena de Itelman a una detallada delimitación numérica. Su inagotable capacidad y su amplia formación le permitían generar permanentemente formas y procedimientos diferenciados para cada uno de sus numerosos proyectos.

Ana Itelman ha sido una gran influencia en el teatro y en la danza de nuestro país, dejando una producción escénica

significativa presente en importantes obras donde la mixtura, el cruce entre teatro y danza se concreta de diferentes maneras; habiendo desarrollado además un importante caudal de procedimientos singulares y propios. Cerca del fin de sus días, Itelman había dejado de hablar de teatro-danza y “sostenía que lo que ella hacía no era teatro-danza, sino ‘ni teatro, ni danza’” (Szcsumacher, 1994: 22).

Y es que la danza se sigue moviendo. Lo que Itelman sostenía, incluso como denominación para su trabajo, en el año 1969, había quedado atrás superado por la misma capacidad de desarrollo y por el inagotable potencial creativo de la coreógrafa. Y, quizás también, porque junto con los tiempos cambian, además, las determinaciones y los requerimientos que marcan a los creadores. Itelman no se deja reducir a un rótulo, a una denominación limitada, cerrada.

Hoy la danza-teatro se ha instalado como una modalidad escénica “deslimitada”, de naturaleza híbrida, impura y de límites difusos. Pero se trata de una modalidad más que convive con tantas otras formas posibles para la danza de espectáculo aglutinadas bajo tendencias tradicionales o innovadoras.

La danza ha producido nuevos pensamientos y nuevas formas, desarrollando una profusión de procedimientos y de formatos escénicos y asumiendo diferentes opciones. A veces, se trata de la vuelta al cuerpo como tema y como contenido de la obra. Otras veces, prevalece la valoración de la fugacidad, del momento irreplicable por encima de la idea de una construcción cerrada, de obra acabada. Dejarse marcar por el momento, simplemente, en mundos escénicos que se hacen y se deshacen casi aleatoriamente. Mundos habitados por *performers* entrenados en la posibilidad de entregarse al instante, al contacto fugaz, al roce efímero, a la intensidad de un encuentro posible que no está programado de antemano.

Algunas tendencias se centran en la búsqueda de otros cuerpos: cuerpo pre-moderno, cuerpo grotesco; aquí la escena de la danza se puebla con cuerpos abiertos que exhiben sus orificios y sus protuberancias como modos posibles de contacto con el mundo. Cuerpos que indagan en el laceramiento, la enfermedad, el deterioro. Otros formatos tratan con cuerpos desdibujados, “borrados” por los diversos modos que asume la intervención tecnológica sobre los cuerpos danzantes.

Las opciones tomadas y ya recorridas por los creadores son muchas. Actualmente, la danza de espectáculo occidental parece admitir las más variadas búsquedas y los posicionamientos más diversos. En una especie de extraña convivencia se entrecruzan aquellos que sostienen determinadas tradiciones con los que están muy atentos a las “novedades” estéticas “globales” o hegemónicas y también con los que indagan en diferentes fuentes intentando una construcción personal diferenciada. Todo parece ser posible hoy en el panorama de la danza de escena de Occidente.

Más precisamente en Tucumán

El panorama de la producción escénica en la ciudad de San Miguel de Tucumán muestra una particularidad con respecto a esta difusa modalidad de lo escénico que constituye el teatro-danza. Si bien es muy reducido el número de obras de teatro-danza que se estrenan por temporada, sin embargo, generalmente, el público sigue estas producciones con cierta avidez y son muchos los jóvenes intérpretes que se procuran una formación paralela en teatro y en danza, dispuestos a experimentar con diferentes modalidades de lo teatral y a adherir a las más diversas formas de experimentación escénica donde se frecuentan ambos lenguajes.

“El tránsito por la danza me hizo pensar mi trabajo actoral desde otro lugar. Se diversifican los planos de atención. Es como un estallido que ha sucedido en mí” –afirma Marcos Acevedo–, incansable protagonista del panorama escénico tucumano que debuta como director y coreógrafo con *Tiempo suspendido*. Obra que se ha presentado en diferentes salas de Tucumán, y que participó en numerosos encuentros y festivales realizados en nuestro país.

Cuando Marcos Acevedo sostiene que *Tiempo suspendido*, su primer trabajo como director, es una obra de teatro-danza, no se equivoca, no defrauda. Hace una opción, elige, a sabiendas de que toma una decisión que lo instala en una cierta tradición de lo escénico de Occidente y procede consecuentemente.

Presenta una obra que se estructura a partir de escenas individuales que refieren a una cierta temática común. *Tiempo suspendido* “habilita” muchas historias sin construir ninguna en forma definitiva. Con una fuerte presencia de lo literario, en ningún momento la obra reduce la danza a un simple instrumento narrativo. Italo Calvino, William Shakespeare y César Vallejo conviven aquí con una muy especial versión del “Génesis” y con los textos de las canciones que se escuchan en la escena (todos en español), y todas estas palabras son asumidas en lo que tienen de significativo común, como así también en sus aspectos objetivos. Pero las palabras, en la obra de Acevedo, no gestionan en la escena una reducción sobre los materiales propios de la danza. La intensa y precisa corporalidad puesta en juego por los intérpretes construye, permanentemente, una danza reivindicativa de sí misma, del goce, del juego, del virtuosismo, de la textura del pequeño gesto, de la mirada, del contacto... Teatro de la alegría del cuerpo, por el cuerpo.

Sin la pretensión de instalar significados únicos, *Tiempo suspendido* construye campos semánticos en los que el

espectador “navega” a su antojo, siempre abarcado por la obra, incluido. Se trata de un trabajo que se acerca, permanentemente, al espectador, se ofrece al otro. No es necesario ser poseedor de un saber experto para disfrutarlo, para integrarse. Y quizás allí radique uno de los tantos méritos de este trabajo: es inclusivo sin ser vulgar, en tiempos en los que esto no abunda.

Marcos Acevedo elabora, con sus intérpretes, un teatro del cuerpo, del gesto, de la palabra, de la destreza física y de la precisión, instalando múltiples modalidades de complicidad con el espectador. Una obra poblada de guiños, de un permanente ir hacia el otro, que cumple, a rajatabla, con las tres instancias constitutivas de lo teatral descritas por el investigador argentino Jorge Dubatti.⁴

El acontecimiento convivial se sostiene plenamente y es actualizado de manera constante con permanentes llamados y referencias al espectador. Hay un tratamiento muy rico del acontecimiento poético o de lenguaje en el cual la poética de la escena no se construye en un intento de representación de lo real cotidiano, de lo real extra-teatral. Los intérpretes no “construyen personajes”, son ellos mismos con sus nombres, su propia condición y sus identidades personales los que habitan mundos poéticos, oníricos, subjetivos que tampoco intentan “representar” los textos con los que trabajan. Sin embargo, la obra no se ensimisma, no se cierra sobre sí porque los mundos que crea no son herméticos ni meramente autoreferenciales, son intersubjetivos, compartidos y se abren, constantemente, hacia el otro para instalar, plenamente, el acontecimiento espectacular.

Aquí teatro y danza no se encuentran, no conviven, aquí todo es teatro y todo es danza; ambas disciplinas no son

4 Para profundizar sobre este tema remitimos a Dubatti, J., *El convivio teatral*, (Buenos Aires: Atuel, 2003).

tratadas como ingredientes que se pueden separar sin que “la torta” pierda su cierto sabor especial.

¿Es Dios o es “el Diez”? ¿“El Diez” es Dios?

Un hombre con ropas de futbolista (¿lleva la camiseta de la selección argentina?), se ofrece a la mirada del espectador en un escenario penumbroso atravesado por intensos chorros de luz sin color. Se mueve, pateo, camina, baila, habla, comunica una particular versión de la creación del mundo contenida en una también particular versión del “Génesis” bíblico. El hombre dice: “Y Dios, en el primer día, apagó el sol y dijo: ‘hágase la luz’ y aparecieron las farolas”. Ese hombre, el intérprete, ¿es Dios?

La camiseta del futbolista no lleva impreso ningún número en la espalda... lleva una palabra: “Dios”. El hombre baila, cabecea, corre, festeja, construye su danza, dice: “En el segundo día, fabricó un inmenso contenedor con sucios mares y estériles llanuras, montañas de escombros y atmósferas de humo y hedores y pensó: ¡esto es bueno!”. El intérprete ¿es “El Diez”?

No hay ninguna pelota objetivamente presente en la escena. El hombre baila, pateo la pelota, la cabecea, la sigue con la mirada, dice: “En el tercer día, eyaculó las profundas cloacas, las inmundas ciudades, los interminables y continuos surcos y venas de asfalto y pensó: ¡esto es bueno!”. “El Diez” ¿es Dios?

Así se construye y avanza la primera escena de la obra *Tiempo suspendido*, hasta que un niño “futbolista” atraviesa el escenario jugando con una pelota objetiva, real. La camiseta del niño (¿es la de la selección argentina de fútbol?) lleva impreso el número “01” en la espalda (¿“01” es el “10”?).

La creación del mundo, Dios, el Génesis, el fútbol, la pelota, el “Diez” de la selección argentina de fútbol, “el más grande jugador número diez de todos los tiempos”, son signos que todos reconocemos, que remiten a acontecimientos compartidos por todos: intérpretes, creador, espectador. Además, en el tiempo y en el lugar en que la obra fue creada, es decir en San Miguel de Tucumán, hoy, el intérprete tiene para muchos de los espectadores un nombre conocido. Es Claudio Luna y su identidad no está disimulada por ningún artificio teatral, es él, nuestro conocido, quien está presente jugando la escena. Pero en el entramado propuesto ¿es Claudio?, ¿es Maradona?, ¿es Dios? Maradona ¿es Dios? ¿Es Dios el creador de “este” mundo?

Marcos Acevedo tiende un puente muy especial entre su mundo subjetivo y el del espectador, construye su escena con iconos que se comparten por pertenencia cultural, signos que todos sus espectadores reconocen, y el coreógrafo los ofrece a la mirada de ese espectador en una trama escénica abierta que permite articular sentidos diferentes y que instala preguntas en lugar de responderlas. Abre en lugar de cerrar, ofrece material escénico para digerir, para compartir.

Este modo de proceder con la intersubjetividad ha sido enunciado por la investigadora canadiense Michèle Fevre como una de las estrategias de las que se vale la danza-teatro para jugar con la teatralidad. Se trataría de una determinada modalidad de lo teatral, de “una teatralidad secreta y mediata que se propone a la mirada semiotizante y fabuladora del espectador [...] la coreografía contemporánea aprovecha esta transformación siempre posible de la intersubjetividad” (Fevre, 1994: 71).

Lo subjetivo del creador, lo subjetivo del espectador. El juego con ambos planos y las posibilidades ampliadas. En la escena a la que hacemos referencia, lo subjetivo del creador

está planteado de un modo abierto, múltiple. Construido de tal forma que tiende un puente movedizo e inquietante hacia la subjetividad del espectador, el que se moviliza, busca y construye a partir de esa “provocación escénica”. De esta manera, y en su primera escena, *Tiempo suspendido* instala una modalidad, abre un espacio en común con el espectador sin intentar definir significados unívocos y admitiendo que el juego con el sentido tiene aquí dos puntas.

Del mismo modo, la aventura “ferroviaria” del soldado de infantería Tomagra con la señora alta y opulenta (Italo Calvino, 1949), el célebre monólogo de Hamlet (William Shakespeare, 1602) y el magnífico poema de César Vallejo *Los nueve monstruos* escrito en el año 1937, son sometidos a tratamientos escénicos plurales, inclusivos y donde se asume la construcción del discurso escénico como un proceso de intertextualidad, como texto construido a partir de textos, como “mosaico de citas” (Kristeva, 2002).

La inclusión como forma

Tiempo suspendido se estructura en diez escenas que son diez tiempos diferentes: tiempo real, tiempo suspendido, tiempo perdido, tiempo soñado, tiempo esperado, tiempo desperdiciado, tiempo pasado, tiempo invertido, tiempo indefinido y tiempo presente. En esta estructura, Calvino, Shakespeare y Vallejo conviven con King Putreak, Enrique Bunbury, Molotov, Liliana Felipe, Axel Krygier, Chavela Vargas, Tom Waitts, todos dentro de una misma forma escénica que se construye “como una acumulación de pedazos y piezas de escritura del mundo visto como texto infinito” (*ibíd.*, 406).

Más allá de su temática, hay algo en esta obra que le aporta una contundencia significativa: habla desde su

estructura, desde su forma. La forma general de la obra es dulce y furiosamente inclusiva. Se trata de un poderoso entramado que hace convivir armónicamente las corporalidades más diversas: están los más grandes y los más chicos, los más gordos y los más flacos, los más entrenados y los menos entrenados, todos puestos en un lugar de intensa y absoluta armonía. Mención aparte, y muy especial, para los intérpretes: Javier Bazán, Barby Guamán, Pablo Delgado, Guido Guerrero, Alejandro Elías, Silvina Koss, Claudio Luna, Camilo Peñok y Cecilia Valle.

En un trabajo preciso, suelto, intenso y equilibrado, son los intérpretes los que llevan adelante la concreción de este mundo escénico cuya forma los incluye a todos y a cada uno con su propia particularidad. Ellos, abriendo y ampliando sus capacidades y recursos técnicos resuelven el planteo escénico asumiendo para la obra un verdadero “catálogo” de posibilidades y de desarrollos técnicos corporales: hip-hop, acrobacia, referencias al movimiento deportivo, gestualidades familiares, diferentes estilos del movimiento danzado. *Tiempo suspendido* admite, a través del eficiente desempeño de sus intérpretes, una interesante variedad de tendencias y de códigos técnicos que la danza de Occidente ha desarrollado para el juego escénico de los cuerpos. La cualidad danzante abarca, además, otras energéticas y corporalidades que no surgen del mundo específico de la danza de espectáculo.

La estructura de la obra pone a funcionar así una profusión de corporalidades, estilos y técnicas. También textos, tiempos, músicas y temáticas, aparentemente, encontrados entre sí que confluyen aquí en una coherencia particular.

Es posible percibir el desarrollo de ciertas temáticas presentes en la obra, que no son expuestas y enunciadas a partir de un modo de teatralidad directa y representacional, sino que se presentan mediatizadas a través de una

construcción escénica particular. En su modalidad y en su forma, la obra promueve esa especie de “teatralidad secreta” de la que habla Michèle Febyre, teatralidad que incita al espectador a ejercitar su propia “mirada fabuladora”.

Desde el mismo juego de la forma, de la construcción, del entramado, la obra parece referirse, en cierta manera y, entre otras cosas, al derecho a ejercitar las propias elecciones. Poder ser, elegir, más allá de determinaciones y de imposiciones ajenas al deseo propio, al propio placer. Asumir plenamente las preferencias personales y el deseo del otro: “Tiempo perdido”, “Tiempo esperado”, “Tiempo pasado” y “Tiempo indefinido” son escenas que se desarrollan desde ese deseo.

Apoteótico ese “Tiempo perdido” donde un magnífico dúo de varones se propone a la mirada del espectador y, sin fijar el vínculo entre ambos en algún esperado lugar común, desarrolla un gozoso juego de complicidades y de guiños hacia la platea que se completa con el aporte sonoro de la canción *Puto*, del grupo de rock Molotov. El “Tiempo esperado” instala, a partir de sus notables intérpretes y hacia el espectador, una espacialidad onírica donde la Gran Señora y el Pequeño Soldado juegan un inquietante juego erótico que no define nunca una posibilidad de suceso real, de acontecimiento cierto: ¿fue o no fue?, ¿sucedió así?, estas preguntas quedan flotando en la sensación plena y grata que esta escena deja instalada. En “Tiempo pasado” un hombre y una mujer avanzan juntos, ella se apoya siempre sobre el cuerpo de él para resolver la posibilidad de seguir. Lo pisa. Él la recibe, dispone de su cuerpo, de sus brazos, de sus manos para ella. Se ofrece para continuar avanzando juntos. “Gracias a tu cuerpo doy por haberme esperado [...] Gracias a tus brazos doy por haberme alcanzado [...] gracias a tus manos doy por haberme aguantado. Tuve que quemarme p’ llegar a tu lado” dice el texto de la canción

que los envuelve. “Un secreto sobre algún secreto que se satisface con otro secreto” canta ella, apenas susurrando, cuando comienza a correr alejándose de él, casi naturalmente. El hombre retrocede y un enorme espacio se abre entre ellos, separándolos.

Los juegos se suceden y todos los encuentros son posibles en *Tiempo suspendido*. Las relaciones se hacen y se deshacen constantemente, son y no son.

“Tiempo indefinido” viene a condensar esta sucesión de posibilidades abiertas. Magnífico el entramado intertextual construido en esta escena con la intromisión de Chavela Vargas en el texto de Shakespeare y la transformación que el intérprete opera en la escena de manera sutil y poderosa.

El hombre sentado con su traje, con su ir y venir, con su lucha, inicia, de manera casi imperceptible un proceso de despojamiento. Se deshace y se rehace. Acompañando sus mínimas acciones con las palabras de Shakespeare: padecimiento-lucha, quietud-inquietud, pensamiento-acción. El sueño liberador, la muerte, la cobardía... El hombre sentado, con su traje y sin su traje, con su barba y sin su barba, con su pelo libre o sujetado, avanza en pequeñas acciones que lo deciden, que lo instalan, que lo muestran. Puesto en esta trama referencial, el “ser o no ser” adquiere nuevas significaciones, se dispara en innumerables posibilidades.

Final

“La actuación instala en el espectador la convicción de que uno siempre puede ser otro” decía Ricardo Bartís en un trabajo de clínica realizado en Tucumán hace algunos años. “La obra tiene que ver, temáticamente, con el deseo, con la polaridad entre el deseo y la aptitud, con las

condiciones que uno tiene para cumplir el deseo”, dice hoy Marcos Acevedo. Tema y forma también se integran en *Tiempo suspendido*.

La obra legitima el propio deseo como posibilidad numerosa, abierta y personal. Es profundamente inclusiva, incluye al hombre con sus deseos genuinos, cada uno es posible, con sus secretos, con sus sueños, con sus ansias, con sus esperas. Incluye la profundamente humana posibilidad de la risa, la posibilidad abierta y franca del humor. Lo que no es poco en los tiempos que corren.

“¿Detrás de qué zanahoria corro?, la corrida final del trabajo tiene que ver con esa condición de estar constantemente yendo” –concluye Marcos Acevedo– en una entrevista realizada a propósito de este trabajo. ¡Y cómo no correr! *Tiempo suspendido* comienza con una referencia a la creación del mundo y avanza hacia una escena final, hacia un “Tiempo presente” donde se asume que “Desgraciadamente, el dolor crece en el mundo a cada rato, crece a treinta minutos por segundo”, tal cual dice el texto del gran poeta peruano César Vallejo, que cierra el trabajo. Momento en el que algunas personas del público son invitadas e incluidas en esa corrida final que ya no quiere ser de los intérpretes, ahora quiere ser de todos.

El niño y el Hombre-Dios-Maradona-Claudio (cualquiera, todos), se abrazan en un gesto conclusivo: “Ah!, desgraciadamente, hombres humanos, hay, hermanos, muchísimo que hacer”, dice el poeta. ¿Fin?

“Ex Antonio” o “La verdadera historia de Antuán”

Federico León en la cartelera teatral tucumana de 2008¹

El panorama que nos ofrece la producción escénica teatral de la provincia de Tucumán (Argentina) se presenta como un recorte que condensa, de diferentes maneras, muchas de las características que identifican, en un contexto mayor, el campo teatral contemporáneo. Diversidad, convivencia, multiplicidad, descentramiento, estallido de poéticas, etcétera, el campo escénico teatral tucumano es múltiple, complejo y puede ser descrito a partir de las categorías desarrolladas por los estudiosos para enmarcar el “teatro argentino actual”.

Al igual que en muchas provincias argentinas, buena parte de la actividad teatral se condensa en la ciudad capital: San Miguel de Tucumán. Situación que replica, en cierta manera, la relación existente entre la producción teatral de la Capital Federal del país y la de muchas provincias del interior. Sabemos que gran parte de la producción escénica teatral de las provincias argentinas no ha sido registrada

¹ Publicado en *Actas de las I Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral 2009* (Cuatro Tomos), Aincrit Ediciones, Buenos Aires, 2010. Tomo IV, *Temas de teatro argentino y latinoamericano*.

todavía y, dentro de esa producción, la que está fuera de las ciudades capitales menos aún. Por lo tanto, esas “territorialidades”, seguramente, no han sido estudiadas ni analizadas hasta el momento en sus características ni en los grados de vitalidad de su producción general.

Las líneas de desarrollo que convergen en la consolidación del campo escénico teatral contemporáneo de Tucumán son diversas. Podemos señalar, en este sentido, la generosa y fértil tradición del teatro independiente (a partir de la década de 1950),² los cincuenta años de intensa y rica actividad teatral oficial y la creación de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, en la década de 1980, espacio de formación académica que aporta una movilidad permanente al campo teatral de la región a través de sus estudiantes, egresados y docentes. A su vez, estas líneas de consolidación fueron alimentadas por otras anteriores, hoy imperceptibles en las producciones de la escena contemporánea tucumana, lamentablemente, disueltas por el tiempo y el olvido.³

Sí podemos afirmar que las tres líneas señaladas por los investigadores citados como constitutivas del campo teatral tucumano (ámbito independiente, ámbito universitario, ámbito oficial provincial), las que, en algún momento, pudieron identificarse y delimitarse con cierta precisión, hoy conviven y se entrecruzan en una rica y profusa dinámica que da característica a la producción teatral enmarcada.

La actividad escénico-teatral de la capital tucumana manifiesta, en los últimos años, una intensa convivencia

2 Sobre este tema remitimos a las siguientes fuentes: 1.- Tríbulo, Juan. *Aportes para una historia del teatro en Tucumán*; Tossi, Mauricio. *El teatro en Tucumán 1958-1976. En busca de una territorialidad*, en *Tucumán es teatro*, Tucumán, Instituto Nacional del Teatro, Fundación Wayra Killa, 2005; 2. Forté, Marta. *El teatro en Tucumán. Orígenes y desarrollo*.

3 Juan Tríbulo y Martha Forté dan cuenta de este rico proceso de constitución del campo teatral tucumano en los trabajos anteriormente citados.

en absoluta diversidad. Entre la producción teatral que sostienen los organismos oficiales de cultura a través del Teatro Estable de la Provincia y la que llevan adelante un importante número de grupos teatrales que no dependen directamente de esos organismos oficiales, se detectan innumerables vías por las que la actividad teatral se manifiesta. Podemos citar aquí la ecléctica y profusa actividad que desarrollan los teatristas que, sin pertenencia grupal, ovillan y desovillan una permanente producción desde agrupamientos y sociedades artísticas puntuales y transitorias, las agrupaciones de teatro de calle, el movimiento de teatro popular, las manifestaciones de teatro comunitario, como franjas creativas que motorizan, entre tantas otras, la producción teatral de la capital tucumana.

El recorte que propone este trabajo se centra en la producción de teatristas jóvenes (menores de treinta años) y trata de descifrar cómo proceden estos jóvenes para desarrollar y estructurar sus propuestas. En este sentido, se trabajará alrededor de un caso que aparece como muy significativo, por la multiplicidad de lecturas que habilita en relación con el señalamiento de algunas características de la producción teatral presentada en las salas de Tucumán en períodos recientes: durante la temporada teatral 2008 se presentaron, en la ciudad de San Miguel de Tucumán, dos versiones de la obra *Ex Antuán* de Federico León. A nueve años de su edición por el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires –donde obtuvo el Primer Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia en 1999–, este texto aparece en la cartelera teatral tucumana, en dos versiones, ambas a cargo de grupos integrados por jóvenes hacedores teatrales, constituyendo, además, la entrada de Federico León en la escena teatral tucumana donde sus textos no habían sido representados hasta la mencionada temporada.

Trataremos de identificar aquí algunos puntos que caracterizan la relación que establecen los jóvenes hacedores teatrales de la ciudad de San Miguel de Tucumán con los materiales producidos por el llamado “nuevo teatro de Buenos Aires” o “Teatro argentino actual” –a falta de una denominación más apropiada–. Concretamente, nos referimos a esa generación de teatristas de Buenos Aires que, en la década de 1990 se caracterizó por “romper”, de alguna manera, con la tradición que les precedía para producir un teatro distanciado de los predicamentos del llamado teatro dramático tradicional.

Por otra parte, es conocida la influencia que estos talentosos artistas de Buenos Aires ejercen sobre la producción teatral joven de nuestro país, como así también el hecho que –muchos de ellos– portan hoy una importante trayectoria internacional.

El “caso” en su marco. Puntualizar el “asunto”

Con el propósito de ubicar el caso que nos ocupa dentro de un marco próximo, consideramos muy importante destacar que el teatro que se ha producido en San Miguel de Tucumán durante los últimos cinco años –en, aproximadamente, un sesenta y cinco por ciento de su producción total–, se apoya en dramaturgias propias (de autor o grupal-colectiva), y dentro del treinta y cinco por ciento restante, la presencia de los dramaturgos porteños, podríamos decir consagrados, de las últimas generaciones es muy escasa.

Tomando como fuente los datos que nos aporta la programación de las últimas cinco ediciones de la Fiesta Provincial del Teatro (evento que organiza el Instituto Nacional del Teatro conjuntamente con organismos oficiales de cultura

de la Provincia), podemos constatar que, entre los años 2004 y 2008, se registran solamente cinco puestas de obras de la joven producción dramaturgica porteña de los últimos años: *La escala humana* de Spregelburd, Daulte y Tantanián, *Criminal*, de Javier Daulte, *Betty Phones Hugo* de Ignacio Apolo, *2001 odisea del espanto* versión teatral de *Un momento argentino*, de Rafael Spregelburd y *Ex Antuán* de Federico León. Se trata de textos escritos entre los años 1996 y 2002, cuyos autores no superan, en la actualidad, los cuarenta y seis años de edad.

Los cinco textos mencionados anteriormente se destacan, en importante minoría, en una muestra de ciento treinta y dos obras en total que presenta ochenta y cinco trabajos teatrales basados en una producción dramaturgica propia y cuarenta y siete producciones sobre obras de otros autores. Siendo solamente cinco las que trabajan sobre textos de las últimas generaciones de dramaturgos de Buenos Aires.

Se trata de textos representativos de dos momentos diferenciados, dentro del muy estudiado proceso de transformación del panorama teatral de Buenos Aires posterior a la última dictadura cívico militar que asoló nuestro país. Spregelburd, Daulte, Tantanián y Apolo fueron protagonistas del cambio producido en el teatro porteño de la década de 1990. Integrantes, los cuatro, junto con Carmen Arrieta, Alejandro Robini, Alejandro Zingman y Jorge Leyes del grupo *Caraja-ji* que renovara el panorama dramaturgico a partir de su frustrado encuentro con la "institución". En el año 1995, respondiendo a una convocatoria de la Dirección del Teatro Municipal General San Martín, los jóvenes teatristas asisten a un taller de dramaturgia a cargo de Roberto Cossa y Bernardo Carey. En este taller, y siempre de acuerdo con la convocatoria oficial, los ocho convocados producirían textos que el teatro llevaría a

escena durante esa temporada. Muy pronto, y a partir de un profundo desencuentro entre los docentes y los jóvenes convocados, se produce un fuerte quiebre y se disuelve el proyecto oficial.

Este quiebre no hace más que dar cuenta del surgimiento de un pensamiento diferente sobre el teatro, sobre la dramaturgia y sobre el mundo. Los ocho dramaturgos que protagonizaron esta ruptura, siguen siendo hoy, a más de diez años del acontecimiento mencionado, artistas productores y generadores de un teatro que asienta sus procedimientos y sus estructuras en un pensamiento que hunde sus raíces en la vivencia y en la lectura personal de un mundo que ha cambiado profundamente (Dosio, 2008).

“¿Cómo pensar la dramaturgia de Federico León o la de Mariano Pensotti o la de Mariana Chaud sin referirse al Caraja-ji?” se pregunta María Celia Dosio en el trabajo anteriormente citado y es que Federico León, el dramaturgo doblemente convocado por los hacedores tucumanos, se ubica, para los estudiosos, en un momento posterior dentro del proceso seguido por la nueva dramaturgia de Buenos Aires.

En este orden de cosas y dentro del panorama descripto ¿cuáles serán las causas de esta coincidencia en la elección del texto de Federico León por los jóvenes hacedores teatrales de Tucumán?, ¿a través de qué procedimientos los jóvenes teatristas tucumanos se apropian de los materiales producidos por la dramaturgia porteña de los últimos años?, ¿cuáles son las características que se evidencian en los productos escénicos resultantes? y ¿cómo piensan –estos jóvenes hacedores– sus propios productos en relación con la multiplicidad de “discursos” existentes?

Con la intención de encontrar algunas posibles respuestas a estas preguntas avanzaremos en la puesta en relación de los productos teatrales con un marco conceptual de referencia.

Los hacedores-el texto

¿Quiénes son estos jóvenes? y ¿qué lugar ocupan en el panorama de la producción teatral de Tucumán hoy? Se trata, en realidad, de dos grupos de producción teatral: Gente no convencida-Teatro (en adelante GNC) y Teodora Ciega Caníbal-Compañía Artística (en adelante TCC), es decir son hacedores teatrales que trabajan en grupo y que sostienen su formación grupal a lo largo de sus jóvenes trayectorias.

Otra característica que comparten es que ambas agrupaciones teatrales están integradas, en su mayoría, por estudiantes avanzados de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán.

El grupo GNC se constituyó como tal en el año 2004 y cuenta, a la actualidad, con seis producciones en su haber: *Gente no convencida, en memoria de María Gabriela Epumer* (2004), *Violently Happy* (2004-2005), *2001, odisea del espanto* (2005), *Sólidos* (2005), *La familia Punk* (2006) y *La verdadera historia de Antonio* (2008-2009).

En el año 2007 el grupo GNC gana numerosos premios en festivales provinciales y regionales, en Córdoba, Rosario, Santiago del Estero, Formosa y Tucumán, presentándose con *La familia Punk*.

La Compañía Artística TCC se forma en el año 2005 y ha producido cuatro trabajos escénicos hasta hoy: *Zoom de pensamiento volátil* (2006), *Il fait mauvais... llueve* (2007), *Ex Antuán*, de Federico León (2008), y *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca (2008). En el año 2006, TCC gana la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán y se presentan con *Zoom de pensamiento volátil* en diversos festivales en Rosario, Mendoza y Catamarca. Con la obra *Il fait mauvais... llueve* fueron seleccionados para participar en festivales internacionales de teatro en El Salvador, en La Plata (Provincia de Buenos Aires) y en Costa Rica.

En consonancia con el panorama teatral tucumano, anteriormente descripto, también estos jóvenes creadores, en sus diversos procesos de producción dan cuenta de una marcada predilección por trabajar con sus propias producciones dramatúrgicas, lo cual vuelve más llamativa aún la opción que hacen ambos grupos por el texto de Federico León.

Por otro lado, se destaca que los grupos a los que nos referimos integran la franja de teatristas tucumanos que trabajan con diferentes líneas dentro de una modalidad de teatro de experimentación, es decir, un teatro que no se entiende con la tradición que le precede y que trabaja con los materiales teatrales produciendo cambios en las relaciones jerárquicas dentro de la escena para instalar otras jerarquizaciones. Modalidad que da cuenta de un pensamiento sobre el teatro que se diferencia de las conceptualizaciones tradicionales.

Estos jóvenes grupos de producción coinciden en la elección de un material dramatúrgico producido por uno de los teatristas consagrados dentro de la escena porteña actual. Instalado en una consideración muy privilegiada, a partir de su irrupción en el panorama teatral de Buenos Aires con *Cachetazo de campo*, en el año 1997, Federico León conmociona, nuevamente, el campo teatral de Buenos Aires cuando, en el año 1999, estrena su obra *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*. Por estas y otras producciones teatrales posteriores obtuvo diversos premios, y participó, además, en numerosos y muy prestigiosos festivales internacionales. Federico León tiene, también, una premiada producción cinematográfica: *Todo juntos* y *Estrellas*. Ha trabajado un año completo con Bob Wilson y, curiosamente, *Ex Antuán* es su único trabajo de escritura teatral “puro” podríamos decir, por cuanto sus otros textos resultan de la dinámica creativa del propio acontecimiento teatral.

Ex Antuán nunca fue llevada a escena por Federico León. Se trata de un texto que, a la manera de los textos teatrales contemporáneos no señala, no define, abre el juego hacia un no lugar. Trabaja con la memoria, con el recuerdo y conlleva un planteo muy fuerte sobre la identidad y sobre la diferencia.

Los procedimientos y sus sentidos

No es el objetivo de este trabajo realizar un análisis crítico de los productos teatrales resultantes de este encuentro artístico teatral, ni tampoco desarrollar una descripción valorativa de cada uno de los acontecimientos escénicos producidos. Se trata, más bien, de descifrar los modos de relación y los procedimientos puestos en juego, para intentar comprender cómo piensan estos jóvenes el teatro, cómo desentrañan la enmarañada relación entre herencia y novedad, cómo se posicionan frente a los modelos heredados y a los que se imponen por actualidad y por convivencia global. Seguramente, las respuestas posibles tendrán mucho para decir sobre el “teatro argentino actual”.

Del rico y convulsionante pensamiento de Leónidas Lamborghini⁴ se rescatan, en este caso, algunos conceptos para enmarcar el presente análisis. En una entrevista realizada por Miguel Ángel Zapata, Lamborghini describe el procedimiento que utiliza en algunos de sus trabajos como “intratextualidad”. Señala la importancia de la acción de caracterización de la propia época identificando los modelos instalados en las poéticas predominantes. El

4 Leónidas Lamborghini nació en Buenos Aires en 1927. Escritor y poeta de vasta producción. Su obra poética ha sido considerada como “una de las más originales y revulsivas de la literatura actual en lengua española” <<http://www.revista.agulha.nom.br/bh6lamborghini.htm>>.

creador se ubica en su propio tiempo y en su medio para operar desde allí.

A partir del reconocimiento de estos modelos, a los que califica como “status”, Lamborghini describe una serie de procedimientos a través de los cuales se propone quebrar con ese “status instalado” (parodia, grotesco, caricatura, risa, distorsión, corrimientos, torcimientos, etcétera). “Crecer desde un género marginal y despreciado hacia el centro de la poesía culta”, dice.

Es necesario, en este sentido, ubicarse fuera del modelo, reconocerse diferente al modelo en una situación de “intemperie, un lugar desprotegido de ese verosímil” –según las palabras de Lamborghini–, para poder realizar “una intrusión violenta en el interior del modelo y de su materia verbal” produciendo una “intratextualidad”, de donde surgirá el “modelo re-escrito, en otra combinatoria, en otra sintaxis o con otras palabras”.

Con los nombres de *Ex Antuán* y *La verdadera historia de Antonio* se presentaron, en Tucumán, las dos versiones escénicas del texto de Federico León. El grupo TCC responsable de la primera: Gabriela Ferrario, Ruth García, Alejandro Garay y Mauricio Jorrat, bajo la dirección de Diego Bernachi y GNC: Sergio Prina, Liliana Juárez, Susana Martínez y Esteban Zelarayán dirigidos por Daniel Elías, Ezequiel Radusky, Bobby Toscano, responsables de la segunda.

“No escribo mis obras para luego escuchar mis textos”, dice León (2005) en una entrevista cedida a la *Revista Téina*. En Tucumán, el teatro resultante de su escritura va mucho más allá del decir, de las palabras; propone mucho más que la escucha de los textos al espectador. Sin embargo, hay mucho de su obra en cada uno de estos productos teatrales.

¿Cómo proceden los jóvenes con respecto al “modelo” instalado? No parecen reconocerlo como tal, al menos en el sentido de una forma hegemónica a la que intentan

replicar. Se reconocen sí, como parte de una generación teatral que comparte los mismos intereses, disfrutan de las mismas cosas, coinciden y se cruzan en múltiples puntos de encuentro con estos autores teatrales.

Diego Bernachi aclara que él se siente fuera del modelo, ya que procede de una formación teatral distinta y lleva adelante su trabajo en condiciones de producción absolutamente diferentes a las que sostiene el teatro porteño actual. Reconoce que es muy poco lo que sabe de Federico León y que se decidió a trabajar con un texto de autor como respuesta a una exigencia académica.

Procede con el texto a partir de una lectura bastante certera del material y lleva a escena, básicamente, la primera parte del texto escrito, a la vez que asume la segunda parte como un clima permanente, tal vez como una atmósfera. Sin volver a instalarse en el pasado, los personajes Antuán y Ex Mogólica Estela están siempre insertos en una idea de “volver atrás”.

“Me interesaba la fragilidad de la memoria, una memoria casi vacía que tiñe la decisión sobre la austeridad del espacio”, sostiene Diego Bernachi, “relacionaba esa fragilidad de la memoria con el espacio vacío”, dice, refiriéndose a una puesta donde la economía que la caracteriza está plagada de signos, de acciones dramáticas y referenciales, de pequeños y mínimos objetos que, muy cuidadosamente, dan cuenta de su lectura del texto y que emocionan al espectador en su contundente simpleza.

“Buscaba un punto de identificación” dice Bernachi “y creo que me enamoré de la mogólica, de su monólogo sobre el cambio de identidad [...] eso de estar acostumbrados a cosas que son terribles y referirnos a ello a diario, sin que eso altere si quiera nuestra cotidianidad”.

En *Ex Antuán*, de TCC, todo es económico, mínimo, imprescindible. La discursividad del espacio, de los objetos,

de los recursos expresivo-interpretativos. Todo parece instalarse en un proceso de simplificación que reduce los contenidos artísticos teatrales hasta su mínima expresión esencial. Casi como un teatro que opera en términos de pura presencia, de pura ficción.

No parece haber emulación ni sensación de intemperie, en términos de Lamborghini, en estos jóvenes hacedores. Reconocen coincidencias, establecen diferencias, hacen y deshacen. El grupo GNC, después de muchos meses de trabajo con el material, y de tener prácticamente puesta la obra, en medio de una disconformidad general con lo que había resultado, asiste a una función de *Ex Antuán* y deciden “no poner esa obra”, según sus propias palabras, para volver todo hacia atrás y contar *La verdadera historia de Antonio*. “Decidimos contar todo lo que el texto no cuenta de esos personajes” dicen Toscano, Raduzky y Elías, los tres directores. Y, finalmente, hay en esa “verdadera historia de Antonio” mucho, muchísimo del *Ex Antuán* de Federico León.

“Transformamos ese no lugar de la obra” dicen e incluyen la casa (una casa de barrio donde se desarrolla la obra), “como un personaje más”. Después de muchos meses y de muchas horas de trabajo, habiendo dejado atrás un primer momento en el que Toscano confiesa: “me gustaba el universo pero no la obra [...], no la entendía –dice– no sabía de qué se trataba”, deciden que *La verdadera historia de Antonio* se trata de la integración, “de cómo esos extraños seres se integran, de cómo una mogólica, un ladrón, una madre y un hijo conviven, con sus particularidades y se integran como una familia”.

La experiencia teatral que vivimos los espectadores de *La verdadera historia de Antonio* resulta sumamente excitante y plena. Asistimos a un teatro desde donde se nos traslada, en una combi a una casa de barrio en la cual compartimos

la verdadera historia de Antonio y donde, prácticamente, convivimos con Antonio, Estela, Pitufo y Susy. Instalados de golpe en la intimidad de esos espacios familiares, inmersos en el pleno acontecimiento y perdidos en una ficción diáfana y peligrosa. *La verdadera historia de Antonio* resulta una experiencia teatral altamente gratificante donde realidad y ficción, actor y personaje juegan un juego indefinido e inquietante.

Finalmente

Estos jóvenes hacedores de provincia, menores de treinta años, hijos de este mundo de “incertezas”, mundo disonante de las combinatorias infinitas, asumen este tiempo al que pertenecen y en el que se reconocen. Producen, así, mecanismos, formas de relación con el modelo (en este caso, el texto de Federico León) que pueden identificarse como una “intrusión violenta” en el texto. Intrusión que nos remite al concepto de “reescritura intratextual” utilizado por Lamborghini para describir el modo en que procedía cuando intervenía materiales “ajenos”.

Queda la sensación de que estos jóvenes hacedores operan en términos teatrales para llevar adelante esta “intrusión violenta” en el material de origen. Parecen partir de allí para construir sus propios universos teatrales. Universos personales que, a la vez, están muy emparentados con las manifestaciones artísticas propias de este tiempo: un arte, en cierta manera “des-definido”, un campo artístico en el que conviven una variedad de manifestaciones y que provoca el desarrollo de una diversidad perceptiva en el espectador.

Los jóvenes tucumanos, por un lado, se reconocen fuera del modelo, por estar instalados en un medio donde las

condiciones de producción son absolutamente diferentes a las que ofrece el medio teatral de Buenos Aires, como también lo son las posibilidades y los recorridos de formación que ofrecen cada uno de estos medios teatrales. Pero, por otro lado, se piensan dentro del modelo, remarcando un sentido de pertenencia a un mundo compartido. Se reconocen en la producción de estos teatristas de Buenos Aires, porque pertenecen a una misma generación –dicen–, “nos gustan las mismas cosas, nos identificamos estéticamente”.

Estaríamos en condiciones de afirmar que estos jóvenes hacedores de Tucumán, en un ejercicio de destrucción y reconstrucción del modelo, y volviendo aquí a Leónidas Lamborghini, logran darle “nueva forma, nueva vida”, asumiendo este proceso de reescritura intratextual, esta irrupción violenta como “un juego maravilloso mediante el cual el mundo sea recreado y se recree constantemente – dice Lamborghini– sin el peso de la anécdota, expresando el lenguaje (en este caso, el teatro) su propia realidad”.

Discursos escénicos

Museo Medea o la intimidad del procedimiento¹

La tradición filosófica occidental se ha ocupado, desde sus orígenes, de la noción de discurso; Ferrater Mora (2004: 915-916) sostiene que, tanto en la filosofía griega como en la medieval y, también, en parte de la filosofía moderna (Descartes y Kant), el término “discurso” aparece ligado a *discursus* para aludir al curso de una proposición a otra, característico del proceso de razonamiento. El término suele relacionarse –unas veces por oposición, otras por asociación– a la noción de “intuición”, en cuanto forma primaria y fundamental de acceso a la realidad. En este sentido, y siguiendo a Descartes, la intuición tendría que ver con un acto único y simple, mientras que el discurso implicaría una serie o sucesión de actos. Pero ambos términos no serían necesariamente excluyentes entre sí, de tal manera que se concibe al proceso discursivo como un pensar que se apoya, primariamente, en un pensar intuitivo. Discurso e intuición serían así dos aspectos del conocimiento cuya relación y puesta en peso y valor ha ido

1 Escrito en 2013.

variando de acuerdo a los enfoques de diferentes posicionamientos filosóficos.

Desde otra perspectiva y asumiendo al discurso como traducción de *oratio* (oración, locución, frase), Aristóteles lo entiende, primariamente, como un sonido vocal o una serie de sonidos vocales, cargados de una significación convencional: discurso oral, de sentido enunciativo y relacionado con la retórica y la poética; a partir de este planteo, Aristóteles define el discurso, también y, sobre todo, como un conjunto de signos escritos que responden a las condiciones (convención y significación) enunciadas para el discurso oral. Ambas divisiones del discurso (oral y escrito) deben responder a una condición: que los términos que ponen en juego “digan algo acerca de algo”.

La problemática del discurso ha estado presente en la filosofía y en el pensamiento occidentales desde los griegos hasta la actualidad y constituye hoy un campo de estudios vastísimo, complejo y, potencialmente, inagotable en sus perspectivas teóricas y en sus aplicaciones. Actualmente, el discurso es tema de las más diversas disciplinas: ciencias de la comunicación, psicología, sociología, lingüística, semiótica, hermenéutica, antropología y otras áreas disciplinares se ocupan del discurso para estudiarlo, como modalidad retórica del lenguaje, como diálogo o como cooperación activa entre emisor y destinatario; como proceso del pensar y como manifestación de un pensamiento individual o colectivo que requiere de una necesaria interpretación; como producto ideológico, como formaciones discursivas, etcétera.

En términos de Michel Foucault (2002: 15), el discurso “[...] no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto del deseo; pues –la historia no deja de enseñárnoslo– el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino

aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”.

Podríamos considerar los estudios sobre el discurso como un campo abierto a incesantes reformulaciones, en el que están presentes las teorizaciones que se ocupan de la noción de discurso proponiendo definiciones, clasificaciones, modos, propósitos, usos, tipologías, etc., los estudios clásicos que ligan el discurso a las teorías de la representación, el trabajo de Michel Foucault que puso en relación discurso, saber y poder para sacar a la luz los controles que las sociedades ejercen sobre la producción y la distribución del discurso, como así también los procesos de exclusión, prohibición y dominación que las sociedades articulan sobre el discurso a través de complejos procedimientos.

Es posible sostener que, actualmente, asistimos a una diseminación del concepto y a un cierto “desorden” del discurso; hoy se habla de multiplicidad de discursos, de pluralidad de ámbitos de discurso y narraciones, de discursos “flotantes”, etcétera. En el *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales* de Michel Payne (2002) puede leerse que, etimológicamente, la palabra se remonta al verbo latino *discurrere*, “correr por todas partes”, “recorrer”, “alejarse del rumbo”, etcétera: “[...] hay algo de esa ambigüedad –o tendencia a pujar en direcciones opuestas– cuando la palabra es usada (como ha sucedido con frecuencia) en el ámbito de diversas disciplinas”.

Este campo de saber complejo y vital excede –ampliamente– los límites del presente trabajo, que se propone encuadrar el tema del discurso en el campo escénico teatral y, dentro de ese marco, focalizar el interés en los procesos de construcción y producción a partir de los cuales los creadores teatrales construyen lenguaje y articulan sus discursos. Con este fin, se tomará como objeto de estudio específico

Museo Medea, espectáculo teatral estrenado en San Miguel de Tucumán en el año 2012 con dramaturgia y dirección de Guillermo Katz.²

Museo Medea conjuga, al menos, dos aspectos que la definen como un objeto de interés particular a los efectos del presente trabajo: por una parte, se trata de una producción de hacedores teatrales jóvenes, formados en las tradiciones académicas y en la del oficio teatral; por la otra, la referencia al mito, presente en la decisión de hacer funcionar un discurso teatral contemporáneo en relación con una poderosa “palabra anterior”, con un relato clásico y con un personaje mitológico de enorme estatura y significación en la tradición teatral de Occidente. Volver a transitar los caminos tantas veces recorridos, volver a presentar lo infatigablemente representado, decir de nuevo lo tan repetidamente dicho, asumir hoy esos sentidos profundos que funcionan como una especie de acumulación genética en el devenir de lo humano. Tal, la empresa teatral en la que se embarcaron Guillermo Katz (director), Guadalupe Valenzuela y María José Medina (actrices).

Siendo una de las obras ganadoras de la XXVIII Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán 2012, *Museo Medea* ha participado en numerosos festivales, giras y encuentros provinciales, nacionales e internacionales durante los años 2012 y 2013.

2 Guillermo Katz es egresado de la carrera de Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) con los títulos de Licenciado en Teatro (2012) e Intérprete Dramático (2009). Asistió a talleres y seminarios de actuación y técnica escénica con destacadas personalidades del teatro argentino. Fue becario del Instituto Nacional del Teatro y del Consejo de Investigaciones de la UNT. Actualmente, integra el *Instituto de Investigaciones Escénicas* de la Facultad de Artes de la UNT, ha expuesto y publicado numerosos trabajos de investigación en jornadas y congresos sobre teatro y estudios culturales locales, nacionales e internacionales.

Analizar el discurso teatral...

El discurso teatral es todavía una de esas palabras ambiguas que se refieren, a la vez, a lo que concierne al texto y a lo que atañe a la representación, a lo que es ficción y a lo que es espectáculo. El conjunto del discurso teatral contiene todo lo que proviene del texto (didascalias, diálogos, pero también monólogos y, eventualmente, palabras dirigidas al espectador) y, al mismo tiempo, el discurso del director escénico, en la medida en que, inevitablemente, modifica el discurso cuyo enunciador es el autor. Es difícil, en el campo teatral, usar la noción de discurso, que permanece vaga, porque es casi imposible hacer otra cosa que reconstituir –no sin arbitrariedad– una voz o un discurso de la puesta en escena. (Ubersfeld, 2002: 40)

Ambigüedad, vaguedad, reconstrucción, arbitrariedad, son solamente algunas de las consideraciones que vuelven inquietante y compleja la idea de un posible análisis del discurso teatral. Los estudiosos especialistas no dejan de señalar las dificultades que presenta la transferencia del concepto de discurso desde el campo de la lingüística al campo del teatro; Patrice Pavis apunta la necesidad de que esa transposición no sea mecánica, para que beneficie el análisis escénico y textual, advirtiendo sobre las especificaciones que adquiere el concepto de discurso en el campo de la crítica teatral donde puede hablarse de múltiples discursos, el discurso de la puesta en escena, del discurso de los personajes, etcétera.

Consideramos útil señalar, aquí, que la transposición, la necesaria transferencia terminológica que apuntamos nos ubica, en este caso, en un área, francamente, problemática de nuestro campo de trabajo: por una parte, la relación

entre teoría y práctica y, por la otra, la bidimensionalidad característica y constitutiva del teatro.

Si bien, no vamos a detenernos aquí en el estudio y la puntualización de los diferentes aspectos conflictivos que se presentan cuando consideramos la teoría y la práctica teatral, vale señalar que se trata de dos ámbitos de trabajo que, a lo largo del tiempo y, en general, se han mantenido diferenciados: estarían, por una parte, los hacedores teatrales, los realizadores, los productores de materia escénica (directores, actores, bailarines, coreógrafos, escenógrafos, etcétera) y, por la otra, los especialistas que ponen en perspectiva de estudios teóricos lo que esos hacedores producen (semiólogos, lingüistas, historiadores, antropólogos, filólogos, etcétera). Este señalamiento, que puede parecer anacrónico, se refiere, sin embargo, a una problemática de fuerte presencia y que sigue produciendo múltiples e interesantes abordajes y derivaciones. Josette Féral propone estudiar como “teorías empíricas de la producción” los textos teóricos que los maestros del teatro han producido a lo largo del devenir histórico de esta disciplina en Occidente, considerando dentro de este rubro a los *Textos teóricos* de Meyerhold, *El teatro en la vida* de Nikolai Evreinov, los textos de Eugene Vajtangov reunidos en *Teoría y práctica teatral*, *El arte del teatro* de Edward Gordon Craig, *El teatro de la muerte* de Tadeusz Kantor, las numerosas publicaciones de Constantin Stanislavski o de Bertolt Brecht, entre tantos otros textos fundamentales, en los cuales los maestros, al decir de Féral (2004: 22-23), “intentan comprender el fenómeno teatral como proceso y no como producto [...] estas teorías no apuntan a comprender mejor, sino al mejor hacer”. Un tanto alejado de este posicionamiento, Jorge Dubatti (2002: 20) habilita una importante consideración teórica alrededor de esos materiales: “Hay en la ideología estética que se desprende

de las prácticas y de las palabras de los creadores un saber primordial y una frecuentación familiar con el objeto de nuestro estudio muchas veces ausente en las páginas de los teóricos”. Y agrega a la lista de esos textos “primordiales”, los de los maestros argentinos (Ure, Pavlovsky, Bartís, Spregelburd, etcétera), y destaca *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, al que se refiere como un “libro de inagotables revelaciones”. A partir de estas consideraciones, Dubatti llega a proponer “el regreso del teatro al teatro” como un “principio guía para la teatrología argentina del siglo XXI”.

Féral sostiene que el fuerte desarrollo de la teoría teatral es característico de una época como la nuestra, que padece de una tendencia a la teorización excesiva de algunos fenómenos, tendencia que se inicia alrededor de los años de 1970 y que va a marcar, también, un proceso a partir del cual los estudios teatrales comienzan a desprenderse de los estudios literarios para acceder a una cierta autonomía y adquirir algunas particularidades específicas. Este proceso se caracterizó, en parte, por el reemplazo de los modelos de análisis literarios por otras formas de análisis centradas en la representación.

Estaríamos aquí en el otro aspecto apuntado anteriormente como una posible particularización específica de la problemática del análisis teatral: la bidimensionalidad característica del teatro señalada por Marco De Marinis, al referirse a una limitación en las teorizaciones teatrales desarrolladas por los estudiosos del Círculo de Praga: la concepción del teatro y del espectáculo “como fenómenos integralmente significantes, donde todo es signo, todo remite siempre a otra cosa, todo es necesariamente ficción representativa” (De Marinis, 1997: 20), sin poner en consideración que el teatro “nunca es tan solo ficción, representación, remisión a otra cosa, sino también y siempre,

performance material, acontecimiento real, presentación autorreflexiva” (*ibíd.*).

No vamos a poner en consideración aquí el decurso de la semiótica teatral y sus aportes indudables al estudio y al análisis de lo teatral; como tampoco nos proponemos referirnos, puntualmente, a los diversos desarrollos de la teoría teatral en cuanto campo disciplinario. Sin embargo, creemos conveniente señalar que el campo de los estudios teatrales, bajo la influencia de las teorías de la complejidad, actualmente, asume a su objeto de estudio como “un arte impuro” y efímero, alejándolo de la epistemología positivista para enfocarlo desde otra perspectiva y enmarcarlo en una fusión de horizontes, en una “nueva sensibilidad perceptiva que alteró la mirada, es decir, la capacidad de ver/comprender. En la ciencia esto se expresa en las teorías de relatividad, la indeterminación o los sistemas abiertos” (Fediuk, 2005: 19-20).

La problematización específica de este campo de trabajo nos ha instalado, hoy, en un punto neurálgico y, francamente, epistemológico: la idea de promover el desarrollo de unas formas de conocimiento específicas y diferenciadas, que, a la manera de una “ciencia del arte”, delimitarían unas especificidades teóricas particulares y características para la investigación artística.

Asumiendo esta dificultad en la construcción y delimitación de una idea global e integrada del teatro y reconociéndola como coherente con el estado actual de la episteme contemporánea donde “tampoco la ciencia nos ofrece hoy una imagen integrada”, asumimos, como propone Féral (2004: 19), que hoy “existen diferentes modos de conocimiento de un mismo objeto” y consideramos al teatro, no como un gran continente, como una única tradición compartida, sino como un archipiélago, como pequeñas islas, como pequeñas tradiciones que conviven, tal y como lo

plantea Eugenio Barba en *Quemar la casa. Orígenes de un director* (2010).

En el marco de un universo teórico profuso, complejo y rico, privilegiamos, para nuestro trabajo, un abordaje de los materiales teóricos y de los correspondientes al acontecimiento teatral que, más allá de los posicionamientos absolutos, y dejando de lado toda pretensión de erudición, haga presente y ponga en valor de objeto de estudio y en atención epistemológica las producciones de los protagonistas del campo teatral local. Adentrarnos en sus universos creativos, acceder al núcleo generador de los trabajos, identificar los pensamientos, los procedimientos y reconocer las concreciones finales en su puesta en relación con el público, constituye el objetivo del presente abordaje de *Museo Medea*.

Dibujitos japoneses

“Mi fascinación con la mitología griega viene desde chico, de ver dibujitos animados japoneses que trabajan con esta mitología, como *Los caballeros del zodiaco...*”,³ señala Guillermo Katz cuando indaga en la génesis de su *Museo Medea*; fascinación que llevó consigo hasta su vida académica: ganó una beca del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Tucumán para estudiar versiones históricas de Fedra, participó en diferentes proyectos de investigación vinculados con los mitos y escribió su tesis de licenciatura sobre el tema.

El interés por los mitos y el estudio de las producciones teatrales locales que versionan mitos, las investigaciones

3 Todas las citas de Guillermo Katz han sido tomadas de materiales personales (textos personales, entrevistas, imágenes, anotaciones, etcétera) que generosamente ha cedido para el presente trabajo.

sobre Fedra y las obligaciones académicas se cruzaron en la decisión de trabajar sobre Medea para el examen final de una asignatura de la Licenciatura en Teatro: Dirección Teatral. Katz explica la traslación del punto de interés de Fedra a Medea, aportando un dato fundamental para la comprensión de los procedimientos de construcción de discursividad escénica seguidos por él en este caso particular: “[...] Avanzaba con mi investigación [...] y me encontré con la teoría que apoya tanto mi análisis de Tesis como mi decisión de abandonar Fedra por Medea: los mitemas. La supuesta existencia de unidades de sentido profundas que se repiten en los mitos de todos los tiempos en todas las culturas, por eso aparecen mitos muy parecidos, o se repiten los mismos mitos antiguos, porque los sentidos profundos son un acervo humano universal (ver Levi-Strauss y Jung)”.

Los *mitemas*, en cuanto unidades constitutivas del relato mítico, oraciones que conllevan sentido y referencia, han sido propuestos por Claude Lévi-Strauss (1995: 233) en su análisis estructural del mito dando lugar a una forma de análisis antropológico comparativo particularmente fértil. Estas unidades de sentido que se repiten a lo largo del tiempo y a través de las diferentes culturas, hacen preguntarse a Joseph Campbell: ¿Por qué la mitología es la misma en todas partes, por debajo de las diferencias de vestidura?⁴ Objeto de múltiples análisis teóricos, esta recurrencia encuentra una consideración y una respuesta en la teoría del inconsciente colectivo⁵ aportada por Carl Jung (2004: 10), para referirse a aquellos contenidos psíquicos que no funcionan a nivel de la conciencia y que están presentes en los individuos por herencia; el concepto de “arquetipo” es

4 Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Citado por Saucedo y Galán en *Mito y crítica*. Disponible en <hiperficcionario.blogspot.com.ar/2011/10/mito-y-critica.html>.

5 Ver Carl Jung, *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Barcelona, Paidós.

propuesto por Jung para designar estas formas de la psique que están presentes siempre y en todo lugar, una especie de “segundo sistema psíquico” de carácter colectivo, diferente del personal. Estas condiciones colectivas funcionan como propulsores de la imaginación creativa, como productoras de imágenes que, al ser elaboradas –a través del arte o de procedimientos terapéuticos– producen una ampliación de la consciencia y una integración de lo consciente y lo inconsciente.

Las temáticas que reflejan los arquetipos están presentes en libros, en películas y han sido traducidas a través de los formatos más diversos, atravesando nuestros universos colectivos con su presencia; mitemas, inconsciente colectivo, arquetipos... la imaginación creadora trae a la consciencia esos contenidos compartidos, produciendo lo que Jung llama “función trascendente” y que permite el logro de nuestra individuación psíquica; de *Los caballeros del zodiaco* a *Museo Medea*: el proceso hacia la constitución de un universo creativo personal, particularizado y compartido.

Del mitema a la condensación del discurso

La teoría de los mitemas funciona como soporte conceptual en el procedimiento que disparará el proceso de creación de *Museo Medea*: respetar una unidad de sentido profunda para versionar el mito. A partir de la identificación de “el amor no correspondido” como mitema compartido entre Fedra y Medea, al que, en el caso de este último mito se agrega el destierro y la venganza, se inicia un procedimiento de producción de discursividad, a través de la condensación escénica en varios planos: 1. Solo dos personajes en escena: Medea (la señora) y la nodriza (empleada); 2. Un sentido profundo: abandono y venganza; 3. Jasón podía no

aparecer, su presencia/ausencia estaba garantizada a través de las dos mujeres.

Entendemos este proceso de condensación como una operación de los creadores escénicos que trabajan y producen sus discursos a partir de una “palabra anterior”. La investigadora canadiense Michèle Febvre (1995: 117), en su estudio sobre las vías de la narración en los relatos coreográficos contemporáneos, sostiene que las historias legendarias, las figuras *quasi* míticas “que la literatura y las artes de la escena no han llegado a agotar, constituyen meta-relatos, relatos-fantasmas que actúan sobre el relato coreográfico propiamente dicho”. En este sentido, y siguiendo a Febvre, el discurso escénico articulado por los creadores de *Museo Medea* parece asumir su punto de partida, su temática confesa, a la manera de un meta-relato y también como parte de una historia colectiva, historia compartida o memoria antigua que funciona y está presente en el espectador y que permite liberar el trabajo de los creadores de la necesidad de ilustrar en detalle la fuente temática, para contar la historia. El discurso escénico al que nos estamos refiriendo asume a Medea como parte de un saber colectivo, como una vivencia cultural compartida con el espectador, para poner a funcionar un procedimiento, esencialmente, lúdico y articular un material escénico que deja ver la singularidad del creador, su visión y su apropiación del mito, como sostiene Febvre.

Museo Medea nos presenta así a la Señora, abandonada por el Señor –que se fue tras otra mujer–abriendo, a modo de museo, la casa del amor compartido. La Señora convoca al público a ingresar en su intimidad, a partir del pago de una entrada y en el intento por resolver la dificultad de sostenerse económicamente sin el aporte del Señor. Con la ayuda y la intervención de la Empleada, el público ingresará a un espacio particular (galería de arte, museo universitario, antiguo teatro abandonado, etcétera) y será guiado

por ella, en el recorrido por las obras de arte (realmente expuestas) que se suponen cedidas, generosamente, por los artistas amigos de la señora. Este recorrido llevará al público por los diferentes espacios de la casa, hasta llegar a la habitación de la Señora, donde ocuparán las sillas dispuestas con ese objetivo y asistirán a la preparación de una fiesta: hoy es el cumpleaños del Señor y la Señora espera que regrese para festejarlo en casa.

“Todos los Don Quijote del mundo coreográfico, se benefician del relato original –o soportan su peso–, como todos los Don Juan por venir” (*ibíd.*), sostiene Febvre, para remarcar la presencia ineludible, y el modo articulador en que funcionan esos personajes y esas historias “que todo el mundo conoce globalmente, incluso sin haberlo jamás leído”. “Pero aquí Medea no mata a sus hijos” reclamará algún espectador desprevenido y frustrado, mostrando, precisamente, el funcionamiento de esa historia común, compartida. Y no, aquí, en esta “reescritura escénica del mito griego de Medea”,⁶ a partir de la identificación de los mitemas, el director asume que: “[...] el abandono y la venganza, siempre que respeten su profunda unidad de sentido, podrían convertirse en cualquier cosa: podía matar los pajaritos del hombre que la abandonó y era lo mismo”.

Extrañamiento y diseminación del mito

En *Museo Medea*, la Señora recibe una notificación judicial de desalojo, el Señor ha dispuesto que deje la casa y ella decide quemarla. Desalojada, desterrada, la Señora dice: “¿Sabe qué? de todas las criaturas vivas sobre la tierra, las mujeres

6 Tal la denominación con que los autores, Guillermo Katz, Guadalupe Valenzuela y María José Medina, elijen para presentar su trabajo.

somos las más desdichadas (pausa). No, no voy a llorar, mejor voy a seguir el camino en el que soy más hábil. Nadie se va a alegrar impunemente de mi dolor. Nadie me va a juzgar de débil e insensible [...] Voy a desgarrar el corazón de mi marido. Le voy a hacer amargo mi destierro. Ya no puede ser de otra manera.”⁷ La Señora sale, el público escucha su trajinar afuera y siente el olor a combustible que ella comienza a derramar alrededor; o vuelve a entrar y derrama el combustible sobre la cama; la empleada intenta detenerla, se disculpa con el público y le pide que abandone la casa-museo.

La Señora no mata a los hijos del Señor, la Señora-Medea se presenta en este discurso escénico como un personaje escapado de su tiempo mítico; actualizado, cotidiano: es una señora con su empleada, una mujer, como las del público, que ha padecido el abandono. Acompañando el recorrido inicial del público por el museo, la Empleada lo explica: “Y yo le digo: ‘Señora, no se ponga así. Usted no es la primera ni la última’. Además, ¿a quién no lo han dejado alguna vez? Seguro que a alguno de los que está acá alguien lo ha dejado ¿o no? Y si no lo han dejado ya lo van a dejar”. La Señora es una mujer desesperada, capaz de cualquier cosa, es potencialmente Medea, como cualquier mujer abandonada y desterrada podría serlo: diseminación del mito, ampliación, presencia, actualidad del *mitema* a través de un procedimiento de construcción y de un discurso escénico articulado como “un teatro de condición productiva”:

Gracias a las experiencias y a las propuestas del nuevo teatro, la imagen de un teatro absolutamente encerrado en los estrechos límites de la convención mimético-representativa dominante durante el siglo pasado, ha sido

⁷ *Museo Medea* de Guillermo Katz, María José Medina y Guadalupe Valenzuela. Registro textual de su vida escénica, pp., 13-14. Material sin editar, cedido para este trabajo por los autores.

superada, definitivamente, y en su lugar se ha afirmado otra, de contornos más amplios y difusos y, de acuerdo con la cual el teatro ya no es, o por lo menos no es solo reproducción o reflejo (de la realidad, de la vida, de un texto), sino y sobre todo, producción (de lo real, de la vida, de lo social, de textualidad). (De Marinis, *op.cit.*: 179)

El discurso de los vínculos

La construcción de un “texto-esquema” armado a partir de *Medea* de Eurípides, *Las criadas* de Genet y *En Palacio* de Urdapilleta, marcó el comienzo del trabajo con las actrices; práctica que se apoyó en ejercicios especialmente diseñados por el director y en juegos de improvisación. Este trabajo, avanzando en su complejización, llevaría, finalmente, a la producción de *Museo Medea*, como elaboración escénica de la intimidad de un vínculo: la relación patrona-empleada, muy presente en la vida contemporánea y que instala un doble juego de intimidad y extrañeza. Un vínculo construido “a partir de una relación laboral pero que es íntimo, profundo, cotidiano”, afirma Katz y señala que esa “extrañeza de lo cotidiano” es una idea que atraviesa el proceso creativo. “Atraer la atención del espectador a través de la ruptura de lo que –socialmente– se espera ver, como algo corrido de lugar, absurdo si se quiere: por ejemplo, es una empleada doméstica pero es rubia y de ojos verdes, parece ser la historia de una mujer grande abandonada trágicamente pero es una chica de treinta años”.

El director reconoce la influencia de Alejandro Catalán⁸ en su concepción de la actuación como “una operación

8 Alejandro Catalán es director, actor, profesor y teórico del teatro nacido en Buenos Aires en 1971. En su particular consideración de la actuación, Catalán prioriza el cuerpo del actor como un escenario a partir del cual se produce el acontecimiento constitutivo de la ficción escénica.

formal, como la manipulación de la experiencia perceptiva de otro que mira”. Lo enuncia como “un posicionamiento contrario a toda noción de interioridad y de personaje” y lo relaciona con “la intención de trabajar con lo que las actrices traen”. Las dos actrices, en un funcionamiento escénico que las vuelve indefectiblemente atractivas y eficaces, parecen dar cuenta, objetivamente, de ese pensamiento y de la eficacia –también– de los procedimientos que el director diseñó, especialmente, con ese objetivo.

Puestas a funcionar en una espacialidad, en cierto modo aleatoria (*Museo Medea* se ha presentado en locaciones muy diversas, asumiendo las características del espacio como agentes modificadores del discurso escénico), las actrices sostienen la escena desde estados muy particulares y diferenciados para cada una. La Empleada funciona en un estado y en una corporalidad escénica muy cercana a la energética de uso instrumental del cuerpo propia de las realidades cotidianas, no teatrales. Mientras que la Señora conserva una corporalidad desplegada más cercana a los estados del cuerpo que identificamos, tradicionalmente, con los espacios escénico-teatrales.

“Ahora que lo pienso, incluir la nodriza/empleada junto con la heroína deben haber tenido que ver con la teoría que manejamos sobre la historia del teatro griego, donde esos personajes son ‘embragues’, movilizan la acción, transmiten al coro información sobre la historia. Como un *pivot* dramático”, afirma el director, y el discurso teatral lo confirma. Poner a funcionar a la nodriza/empleada (actriz/personaje) en ese registro tan frágil e inestable, en ese plano tan difuso entre realidad teatral y realidad extra teatral, instala la convención teatral en un límite brumoso e impreciso.

Esta decisión de dirección, en cuanto procedimiento de producción de discursividad escénica, pone a la Empleada

en un lugar estratégico de conexión directa con el espectador, a partir del cual la actriz conduce (encanta) al espectador, para introducirlo en la historia que se cuenta, vinculándolo con el espacio en cuanto materialidad concreta y real a la que hace permanente referencia y con la ausencia del Señor, tan activa en la poderosa presencia teatral de la Señora/Actriz.

“Si vamos a ver un vínculo que es íntimo, es un museo de la intimidad. Los espectadores son *voyeurs*. No es suficiente. Los espectadores son visitantes de un museo: perfecto. Una excusa simple, que me permite ir y volver sobre lo real y lo ficcional”. Señala Katz y, tal vez sea, en parte, el juego con ese límite o, mejor dicho, la manera en que el discurso teatral juega con ese límite para difuminarlo, lo que vuelve poderosamente inquietante y estimulante la experiencia del espectador en *Museo Medea*. Las decisiones sobre el espacio, sobre los modos de la presencia escénica de las actrices, sobre lo que se muestra y lo que queda oculto, como así también el tratamiento del mito y su diseminación, ponen en actividad un juego intersubjetivo, que conecta aquello que la subjetividad de los creadores y de los espectadores comparten, lo que tienen en común. Conexión que se establece a partir de una actitud teatral lúdica, más de juego que de testimonio, donde el espectador es estimulado a abrir su propio imaginario, su propio dispositivo fabulador.

Hacia un universo relacional

Llegados a este punto, y habiendo avanzado desde aquella definición propuesta por Émile Benveniste que entiende que el término discurso “se refiere a todos los géneros en que alguien se dirige a alguien, se declara locutor y organiza lo que se dice en la categoría de la persona”, y

considerando también a Patrice Pavis en su distinción del discurso de la puesta en escena como “la organización de los materiales textuales y escénicos, según un ritmo y una interdependencia propios del espectáculo escenificado”. Avanzando desde esas proposiciones fundantes, el recorrido por otras teorizaciones y el acceso a las fuentes que permitieron el contacto con la intimidad de los procedimientos de construcción de *Museo Medea*, nos ha llevado a considerar una última perspectiva teórica en el análisis de este discurso escénico, la que aporta la estética relacional de Nicolas Bourriaud.

Según estos lineamientos, una de las características del arte contemporáneo sería la presencia de lo relacional, o sea la activación de los canales de relación intersubjetiva. Desplazar la idea de la actividad artística como producción, para instalarla en términos de juego y organización: “El arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente”.⁹

El arte tendría aquí la capacidad de generar nuevas formas de relación entre el espectador y la obra pero, también, entre los individuos que coinciden en la espacialidad propuesta por la obra, sostiene el investigador español José Antonio Sánchez en referencia al aporte teórico de Bourriaud.

Si la obra de arte –más que en un objeto– consistiría en la propuesta de “un modelo de organización, una forma” y sería “algo que carece de esencia”, más que un objeto “una duración, el tiempo en que se produce el encuentro” (Sánchez, *op. cit.*: 275); si la práctica artística reside en la invención de relaciones entre sujetos y el trabajo de cada artista se propone como “un haz de relaciones con el mundo

9 Bourriaud, N. (1998), “Esthétique relationnelle”. Citado por José Antonio Sánchez en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, p. 275 (México D. F.: Toma, 2013).

que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito” (*ibíd.*), como lo concibe el autor de la estética relacional, entonces *Museo Medea*, en el riquísimo cruce y en la intertextualidad de su proceso de génesis, en el tratamiento dispersivo del mito, en los márgenes de aleatoriedad que abre en la relación con el espacio escénico, en los vínculos que habilita entre espectador, espacio y actrices/personajes, en el borramiento de los límites precisos entre realidad y ficción, es decir, en la consideración íntima de sus procedimientos, *Museo Medea* decíamos, puede ser caracterizado como un potente discurso escénico contemporáneo, en el marco de las teorías estéticas contemporáneas.

Bibliografía

- Adame, D. (2005). *Elogio del Oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*. Veracruz, Universidad Veracruzana.
- Alcón, A. (2005). "Me gusta mucho captar la respiración de una obra". En revista *Picadera*, nº 14.
- Argüello Pitt, C. (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba, DocumentA/Escénicas.
- Artaud, A. (1974). *Carta a los Poderes*. Buenos Aires, Insurrexit.
- _____. (1975). *Cartas a Jean-Louis Barrault*. Buenos Aires, Siglo Veinte.
- _____. (1981). *Cartas desde Rodez, 1*. Madrid, Fundamentos.
- _____. (1981) *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Barcelona, Argonauta.
- _____. (1983). *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa.
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y Palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Manantial.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza.
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires, Catálogos.

- _____. (1992). *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*. México D. F., Grupo Editorial Gaceta.
- Barba, E., Savarese, N. (1988). *Anatomía del Actor. Un diccionario de Antropología Teatral*. México D. F., Grupo Editorial Gaceta.
- Banes, S. (1987). *Terpsícore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Traducción de María Pía Gigena. Connecticut, Wesleyan University Press.
- Baril, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona, Paidós.
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* Buenos Aires, Atuel.
- Baudrillard, J. (1981). *De la seducción*. Madrid, Cîtedra.
- Brau, J. L. (1972). *Biografía de Antonin Artaud*. Barcelona, Anagrama.
- Belvedere, C. (2000). *Los Lamborghini. Ni "atípicos" ni "excéntricos"*. Buenos Aires, Colihue.
- Bloor, D. (1998). *Conocimiento e imaginario social*. Barcelona, Gedisa.
- Burke, P. (2002). *Historia social del conocimiento*. Buenos Aires, Paidós América.
- Calvino, I. (1999). *Los amores difíciles*. Barcelona, Tusquets.
- Casullo, N., Forster, R., Kaufman, A. (1997). *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires, Oficina de publicaciones del Ciclo Básico Común-UBA.
- Cunningham, M., Lesschaeve, J. (2009). *El bailarín y la danza*. Barcelona, Global Rhythm Press.
- Danto, A. (2001). *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós.
- Danto, A. (2002). "La idea de la obra maestra en el arte contemporáneo". En Danto, A., et al. ¿Qué es una obra maestra? Barcelona, Crítica.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Galerna.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.

- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte*. Buenos Aires, Paidós.
- Dosio, M. C. (2008). "El lugar de la disolución. Lo joven y la tradición en el primer Caraja-ji". En *Papeles de Trabajo*, revista electrónica del Instituto de Estudios Sociales de la Universidad de San Martín, año 2, n° 4, noviembre. Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico*. Buenos Aires, Atuel.
- _____. (2003). *El convivio teatral*. Buenos Aires, Atuel.
- Duncan, I. (2006). *Mi vida*, Buenos Aires, Losada.
- Duncan, I. (2006). *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid, Akal.
- Febvre, M. (1987). "Les Paradoxes de la Danse-theatre". En *La Danse au Defi*. Traducción de Paula Cutín. Montreal, Parachute.
- _____. (1995). *Danse Contemporaine et Théâtralité*. Traducción Paula Cutín. París, Chirón.
- Fediuk, E. (2005). "Prólogo". En Adame, D., *Elogio del Oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*, pp. 19-20. Veracruz, Universidad Veracruzana.
- Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna.
- Ferrater Mora, J. (2004). *Diccionario de Filosofía*. Tomo IV. Barcelona, Ariel.
- Forté, M. (s/d). *El teatro en Tucumán*.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Paidós.
- _____. (2000). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México D. F., Siglo XXI.
- _____. (2004). *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets.
- _____. (2010). *Obras esenciales*. Barcelona, Paidós.
- Gadamer, H. G. (2005). *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires, Paidós.
- Glusberg, J. (1994). *Orígenes de la modernidad*. Buenos Aires, Emecé.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Siruela.

- Hoghe, R. (1987). *Pina Bausch. Histoires de theatre danse*. Trad. Paula Cutín. París, L'Arche.
- Innes, C. (1995). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Ionesco, E. (1965). *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*. Buenos Aires, Losada.
- Irazábal, F. (2004). *El giro político*. Buenos Aires, Biblos.
- Kristeva, J. (2002). *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*. Buenos Aires, Paidós.
- Laban, R. (1991). *Danza educativa moderna*. México D. F., Paidós.
- Lábatte, B. (2006). *Teatro-danza. Los pensamientos y las prácticas*. En *Cuadernos de Picadero*, nº 10. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Lamborghini, L. () "Entre la reescritura y la parodia", entrevista de Miguel Ángel Zapata en biblioteca virtual Beat 57 <<http://ar.geocities.com/beatvirtual>>.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lehman, H. T. (2001). *El teatro posdramático*.
- León, F. (2005). *Registros. Teatro reunido y otros textos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá, Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá.
- Maidana, S. (comp.) (2003). *Los problemas de la filosofía. Una introducción a la razón moderna*. Tucumán, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Medina, E. (1989). *Conocimiento y sociología de la ciencia*. Madrid, Siglo XXI.
- Meyerhold, V. (1998). *Textos teóricos*. 3ª ed. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Michel, M., Ginot, I. (1995). *La Danse au XXe siècle*. Trad. Paula Cutín. París.
- Naugrette, C. (2004). *Estética del Teatro*. Buenos Aires, Artes del Sur.

- Nieto Blanco, C. (1997). *La conciencia lingüística de la filosofía*. Madrid, Trotta.
- Nietzsche, F. (1974). *Así hablaba Zaratustra*. Buenos Aires, Marymar.
- _____. (2004). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza.
- Olivares, E. (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires, Emecé.
- _____. (2008). "El nuevo espectador". En *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires, Emecé.
- Olivé, L. (1988). *Conocimiento, sociedad y realidad*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Payne, M. (2002). *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios culturales*. Buenos Aires, Paidós.
- Piossek Prebisch, L. (2005). *El "Filósofo Topo". Sobre Nietzsche y el lenguaje*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.
- Raduzky, E. (s/d). *En búsqueda permanente. Gente no convencida*. Trabajo inédito cedido por el autor.
- Rameau, P. (1986). *El maestro de danza*. La Habana, Arte y Literatura.
- Rousseau, J. J. (1982). *Emilio y otras páginas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Sagaseta, J., Zayas De Lima, P. (comp.) (1994). *El Teatro-Danza*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Salazar, A. (1955). *La danza y el ballet*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez, J. A. (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México, D. F., Toma.
- _____. (2006). "La danza liberada: el proyecto artístico de Isadora Duncan". En Duncan, I. *El arte de la danza y otros escritos*, pp. 5-50. Madrid, Akal.
- Scavino, D. (2000). *La filosofía actual. Pensar sin certezas*. Buenos Aires, Paidós.
- Servos, N. (1984). *Pina Bausch Wuppertal Dance Theatre or the Art of Training a Goldfish*. Trad. Susana Tambutti. Köln, Ballet-Buhnen-Verlag.

- Stanislavski, C. (1983). *Obras Completas - El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires, Quetzal.
- Szuchmacher, R. (2003). *Archivo Itelman*. Buenos Aires, Eudeba.
- Trastoy, B., Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo.
- Tríbulo, J., Tossi, M., Mottes, G. (2005). *Tucumán es teatro*. Tucumán, I.N.T.
- Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires, Galerna.
- Valenzuela, J. L. (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén, Universidad Nacional del Comahue.
- Vattimo, G. (2000). "Posmoderno: ¿una sociedad transparente?". En Ardití, B. (comp.) *El reverso de la diferencia. Identidad y política*. Caracas, Nueva Sociedad.
- Vallejo, C. (1949). *Poesías completas (1918-1938)*. Buenos Aires, Losada.

Fuentes

- Descripción de la génesis de *Museo Medea* realizada por Guillermo Katz a pedido de la autora.
- Entrevista a Guillermo Katz realizada por Marina Rosenzvaig para la revista *Picadero*.
- Registros fotográficos de *Museo Medea* realizados por Carolina Bloise y Fulvio Rivero.
- *Museo Medea. Registro textual de su vida escénica* de Guillermo Katz, María José Medina y Guadalupe Valenzuela
- *Museo Medea. Reescritura del mito griego de Medea. Sobre textos de Eurípides, Jean Genet y Alejandro Urdapilleta*. Primer borrador.
- *Museo Medea*: bocetos de espacio y archivos de imágenes y textos "inspiradores".

Segunda parte

Teatro-danza

Los pensamientos y las prácticas*

* Este trabajo obtuvo un subsidio de investigación otorgado por el Instituto Nacional del Teatro y fue publicado por esa institución en su serie *Cuadernos de Picadero*, n° 10, 2006.

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 instala 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 certeros 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 solo 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 posibilita, 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 ámbitos 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 Dilthey (1945) 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 Eco (1984), 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 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 Nicolini (2001) 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 Umberto 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 Schaeffer (1998) 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 Féral (2003) 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

medievo 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, etcétera. 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 Ginot (1995) 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, etcétera, ¿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, de esta manera, 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 esto lo catapultó a la fama.

Michèle Febvre (1995) 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 Ana Itelman regresa a Argentina, después de doce 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” (Szuchmacher, 2002).

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 cúbrela todo” como se pregunta Michèle Febvre? (1995: 29). 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.

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 Vattimo (2000) en “*Posmoderno: ¿una sociedad transparente?*”, 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.

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, aplicándolo compulsivamente, 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*, la bailarina, coreógrafa y docente argentina Susana Tambutti (2001) 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 guion 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 el teatro el que, a veces, 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 entrevistas¹ sobre la producción escénica de Ana

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

Itelman –personalidad fundamental en el desarrollo de la escena argentina contemporánea–, refiriéndose a la denominación “teatro-danza”, el maestro y creador argentino Oscar Araújo 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”.

Michèle 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 Bausch, quien afirma: “Yo no creo estar dentro de una categoría; yo no quiero estar dentro de una categoría”. Asimismo, el director belga Wim Vandekeybus,² 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 que debo pensar!”.³

“¿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 Fortier (1984), en

2 *Une heure tres danse*. Serie de entrevistas realizadas para la televisión de Radio Canadá por A. Gelinas, Montreal, 1990. Citado por Febvre, M. (1994).

3 Bentivoglio, L. *Une conversation avec Pina Bausch*. Citado por Febvre, M. (1994).

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 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 Tambutti (2004), 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 francés quien, asumiendo la relatividad y la contextualidad de los discursos que son nuestro objeto de investigación –él 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, aun 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, etcétera, 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, “esta 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 Gubern (1996) 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 artículo 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 exhaustivamente, 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.

1

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”.

Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, p. 177

En su libro *Las paradojas de la danza-teatro* Michèle Febvre (1987) 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” (*op. cit.*: 7), 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, etcétera, 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 de espectáculo occidental, desde aquella primera manifestación, hacia 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, universidad norteamericana donde, posteriormente, fue nombrada directora del Departamento de Danza (Szuchmacher, 2003: 39).

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 1947, la coreógrafa 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, quien recibirá nada más que la belleza de dichas formas dinámicas” (*ibid.*: 24).

Susana Tambutti (2006: 16) 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 setentas 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”, etcétera, 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 las décadas de 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 las décadas de 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 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 este 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” (Michel y Ginot, *op. cit.*: 14).

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” (Czarnetzki, 1981).

Esta significativa mezcla de danza y etiqueta presente en lo constitutivo del ballet es señalada por Miguel Cabrera en el Prólogo a la re-edición de *El maestro de Danza* (1986), 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”.

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, etcétera. 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 formación 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, 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. (Michel y Ginot, *op. cit.*: 28)

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 período y lo denomina “La era del imperio”, que 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” (Hobsbawm, 2001).

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 Époque* 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” (*ibíd.*, 17). 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, etcétera.

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 pivote 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”.¹

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”.²

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

1 Las citas son de los textos *La Danse au Xxe siècle* y *Danse contemporaine et Theatralité* citados anteriormente.

2 Cunningham, M., *Le Danseur et la danse*. Conversaciones con J. Lesschaeve. Citado por M. Febvre en *Danse Contemporaine et Theatralité*, p. 19.

posibilidades, se hace necesario señalar que no se habían producido cambios conceptuales con respecto a las prácticas espectaculares. La 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” (Michel y Ginot, *op. cit.*: 128). Profundamente interesado en las producciones plásticas de los artistas europeos emigrados a Estados Unidos por la guerra, Cunningham se empapa de estas propuestas, que lo van a influenciar posteriormente. 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, así 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” (Febvre, *op. cit.*: 22).

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” (*ibíd.*: 20).

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” (Alessi de Nicolini, 2001).

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, etcétera).

Los años sesenta traen a 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” (Michel y Ginot, *op. cit.*: 141).

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 cunninghamiana, 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, etcétera, 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” (*Ibid.*: 144).

El grupo se denominó Judson Dance Theater.

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”.
Pina Bausch, 1980³

¿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 dirigía 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. Residió en Estados Unidos hasta 1962, y fue 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,

3 En Bentivoglio, L., *Une conversation avec Pina Bausch* (Paris: Solin, 1980).

posteriormente, se desempeñará como coreógrafa y directora. Desde el año 1973, Bausch se convierte en 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, etcétera. 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* Michèle 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” (Febvre, 1987: 73-74). Pero se apura en 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 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” (Febvre, 1995: 20).

Abandonando la idea de instalar un significado único en la escena y generando, en su reemplazo, un “proceso significante”, 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 1966 (Szuchmacher, *op. cit.*: 59), 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 Michèle 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 signifiante 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 mímicos 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 este” como sostiene el teatrista argentino Rafael Spregelburd (2003) para referirse, en este caso, al nuevo teatro de Buenos Aires.

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 fantoches, 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”.

Antonin Artaud, *El teatro y su doble*

El investigador argentino y teórico del teatro Jorge Dubatti (2003), en su teoría sobre el convivio teatral, sostiene que hay tres momentos fundamentales en la constitución del teatro en teatro: el acontecimiento convivial vinculado 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 esta 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”.⁴ 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 septiembre 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

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

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 Féral (2003) 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 está 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” (Artaud, 1983: 40).

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” (Dubatti, 2004).

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 poner en cuestión los basamentos de una construcción cultural que llevaba, 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 (1997) 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. 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”.

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 llegar 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”. Esta cita del texto *Conocimiento, Poder y Postmodernidad*, de 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 (*ibíd.*: 36-37).

Al respecto, dice Arnold Hauser (1979): “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”.

Los primeros años del siglo XX traen consigo la Primera Guerra Mundial (1914-1918) que viene a arrancar de las conciencias, 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” (Casullo, *et. al.*: 69).

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” (Hauser, *op. cit.*: 255). ¿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.

Gordon Craig, Appia, Meyerhold, Vajtangov, Artaud, 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 veinticuatro (Artaud) y cincuenta y siete (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 1912, Meyerhold (1998) 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 cuánto 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 inexpressado. El teatro atrae por ese misterio y por la necesidad de descubrirlo”.⁵

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.

Evgueni Vajtángov (1883-1922), compañero de Meyerhold y discípulo de Stanislavski, sostiene una posición intermedia

5 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*, p. 145.

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”.

Vajtánov sostiene que Stanislavski y Meyerhold han luchado en contra de la vulgaridad teatral, buscando la verdad. Pero los diferencia por cuanto Stanislavski buscaba esa verdad teatral en la vida, mientras que Meyerhold logra la verdad teatral pero rechaza “la verdad teatral de los sentimientos”. Para Vajtánov, Meyerhold destierra la vulgaridad teatral, pero lo hace a través de medios teatrales, con medios convencionales. “Meyerhold llegó al verdadero teatro”, dice Vajtánov.

Mientras Meyerhold reivindicaba lo grotesco en el teatro como triunfo de la forma sobre el contenido, Vajtánov 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 Vajtánov– 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” (Vajtánov, 1997).

La prematura muerte de Vajtánov, a los treinta y nueve 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 Vajtánov 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. Vajtánov 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 solo se transmite a las butacas a través de medios teatrales. Siendo esencial en este punto, dice Vajtánov, 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” (Stanislavski, 1983).

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 solo 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 (Jiménez y Ceballos, 1988).

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” (Casullo, *et al.*, 1987: 98).

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 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 (1972) 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”.⁶

También Christopher Innes (1995) se refiere a esta cierta incapacidad en la formalización de un pensamiento, y lo atribuye, en parte, a el 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 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

6 Barrault, J. L., *Confidences recueillies par Marc de Smedt et Christian Gilloux*. Citado por Jean Louis Brau en *Biografía de Antonin Artaud* (Barcelona: Anagrama, 1972).

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 solo cuando es concreta, es decir, solo cuando produce algo objetivamente, por su misma presencia activa en escena” (Artaud, *op. cit.*: 42). 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” (*ibid.*: 95).

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” (*ibid.*: 147).

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 (2002) 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” (Dubatti, 2002).

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 signifiante y significado no se encuentran ni se justifican”, apunta Michèle Feuvre 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 signifiante, 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 signifiante 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 solo 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” (Bartís, 2003).

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 “aborta”, 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 (Sagasetta y Zayas de Lima, 1994). 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 Edgard Morin. Quizás ayudaría pensar el teatro-danza desde modos del conocimiento que no sean simplificadores porque estos, al decir de Morin (2001) “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” (Morin, 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 espectral. 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, diferenciados y cambiantes en cada momento de su recorrido histórico.

Josette Féral (2003: 32) 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” (pasto, 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.

Michèle Febvre 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” (Kantor, 1995).

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, no 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, etcétera.

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 Febvre 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 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 significativa”. 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 dos por dos igual a cinco”. 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” (Bartís, *op. cit.*: 115).

Federico Irazábal (2003) 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 acerca del “sujeto occidental contemporáneo”.

Mientras Veronese (en el texto citado) afirma: “Entonces, solo 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 (2003: 117) 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 [...]. 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”.⁷

En *Les Paradoxes de la Danse-theatre*, 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 Irazábal en el texto ya citado.

En su libro *Del visonte 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

7 Citado por Febvre M., en *Danse Contemporaine et Theatralite*, p. 40.

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 (Gubern, *op. cit.*: 9).

Tal vez, la producción escénica de Occidente se juega, hoy, en un ir y venir entre estas dos imágenes. Un ir y venir entre “la razón” y “el misterio”, entre sombras y certezas.

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”.

Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, p. 101

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, 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 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, aún 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, etcétera).

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” (Meyerhold, 1998: 146-147).

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 teatrista 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” (Bartís, 2003: 120).

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” (*ibíd.*: 119).

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 *Encuentros con Ricardo Bartís*, una serie de entrevistas organizadas 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” (Bartís, 2002).

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” (Bartís, *op. cit.*: 123).

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 (1984) 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”.

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 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 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” (Febvre, 1995: 102).

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, etcétera), 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.

Michèle 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 solo quedará una reminiscencia...” (Kantor, *op. cit.*: 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 teatro y su doble* está profusamente poblado por estas afirmaciones y razonamientos.

Después de él, Tadeusz Kantor (1984) –recordando a Verlaine– 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".

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 al espectador convertirse en espectador perspicaz” (Meyerhold, 1992).

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’...” (Féral, 2003: 51).

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, esta 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 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, etcétera. 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 *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’, etcétera”. ¿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” (Szuchmacher, 2003: 44). 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” (Aráiz, 2000). 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)¹ y que da cuenta del despliegue de una extraordinaria capacidad y libertad en la creación de formas de abordaje de los materiales escénicos.

¹ Trabajo de producción escénica llevado adelante por Ana Itelman para el Ballet del Teatro Municipal General 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, fechada el 24 de julio de 1970 (ver *Archivo Itelman*, páginas 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.

Conocimiento, capacidad y libertad que le permitían salirse siempre de los márgenes, ampliar las capacidades, “delimitarse” 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”.² 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” (Itelman, 2000).

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 con 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

² Ver *Ballet Contemporáneo. 25 años en el San Martín*. Editor responsable, Eduardo Rovner. Publicación llevada a cabo con el aporte de la Fundación del Teatro San Martín de Buenos Aires.

original” (Bartís, *op. cit.*: 94). 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 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 este el último, la expresión plástica y de las palabras están sometidas cada una a su propio ritmo y pueden incluso divorciarse”.³

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

3 Meyerhold, V., *El libro del nuevo teatro* (1907). Citado por Eugenio Barba en *La canoa de papel*, 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 Kartún, *El cuentito*

En *Les cahiers de theatre jeu* (n° 32, 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 Kartún habla de “apareamientos” teatrales.

El diccionario define impuro como lo 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, etcétera. 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 solo la pasión puede defendernos”, dice el teatrista.

En este planteo entra en juego la noción de identidad, la 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 Canclini (2001) 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 (2000) 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”. 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” (Dubatti, *op. cit.*: 136-137).

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” (García Canclini, *op. cit.*: 18). Es por esto que hablamos de “concepción del mundo” y de “metafora 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 Vattimo (2000) 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” deviene del “hombre moderno europeo”, y la “civilización” se identifica 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*, Morin (2001) 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 Argentina, coreografiando el espectáculo *Simple y maravilloso* (1956).

A partir de 1957, y por el lapso de doce años, se instala en Nueva York, allí fue profesora adjunta y directora del Departamento de Danza del Bard College. Trabajó como actriz, estudió danza moderna con Hanya Holm, Alwin Nicholais y Merce Cunningham, pantomima con 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 Barnils,¹ 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 *Dobletres* (1969) por ejemplo, hacia obras como *Capote* donde la narrativa es maravillosa y no deja de pasar por el movimiento, por

1 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 septiembre de 2004, citada anteriormente.

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 ¿me entendés?, 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 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 *Dobletres* (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, etcétera.

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 con el proceso de creación de *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, 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 para ella, 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, etcétera, 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, etcétera. 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*, etcétera. 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” (Sagazeta y Zayas de Lima, *op. cit.*: 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 se relaciona 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”.² 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, etcétera, 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 de 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”.

2 *ibíd.*, todas las citas de Rubén Szuchmacher son del material citado precedentemente.

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”.³

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 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?, ¿cómo discurso esto con el cuerpo?”, se preguntaba Binaghi. Este proceso la llevó a encontrar una condición física que definió su creación: “Fui encontrando una cosa de postura en el cuerpo, empecé a bajar mi centro de gravedad y empecé como a cargarme [...] empecé como a bajar, a flexionar las rodillas, a cargar los hombros, y me empezó a aparecer una

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

actitud física que me daba como una forma de moverme. [...] Entonces empecé a ‘meter’ esta actitud en todos los movimientos y ahí me 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 – 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 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, etcétera) 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 Michèle 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 uno 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 (García Canclini, *op. cit.*: 18-19).

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* (Servos y Weigelt, 1984) 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*, escrito por Raimund Hoghe (1987), este 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.

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 (2000): “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 alumbra sobre el resto de lo escenificado, solo 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”.

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 solo 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”.

Gianni Vattimo (*op. cit.*) 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 Theodore 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 de control siniestro 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 de las 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...”.

Bibliografía

Arditi, B. (2000). *El reverso de la diferencia. Identidad y política*. Caracas, Nueva Sociedad.

Artaud, A. (1983). *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa.

Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires, Atuel.

Brau, J. L. (1972). *Biografía de Antonin Artaud*. Barcelona, Anagrama.

Casullo, N., Forster, R., Kaufman, A. (1997). *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires, Oficina de publicaciones del Ciclo Básico Común-UBA.

Czarnetzki, B., et. al. (1981). *El mundo de la cultura, Danza*. Buenos Aires, Viscontea.

Dilthey, W. (1945). *Teoría de la concepción del mundo*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.

Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico*. Buenos Aires, Atuel.

_____. (2003). *El convivio teatral*. Buenos Aires, Atuel.

_____. (comp.) (2003). *Nuevo Teatro Argentino*. Buenos Aires, Interzona.

Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona, Ariel.

Febvre, M. (1987). "Les Paradoxes de la Danse-theatre". En *La Danse au Defi*. Traducción de Paula Cutín. Montreal, Parachute.

- _____. (1995). *Danse Contemporaine et Théâtralité*. Traducción Paula Cutín. París, Chirón.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires, Nueva Generación.
- _____. 1985. "Performance et théatralité: le sujet demystifié". En *Theatralité, écriture et mise en scene*. Montreal, Université du Québec a Montreal.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Buenos Aires, Paidós.
- Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama.
- Hauser, A. (1979). *Historia social de la literatura y del arte*. Tomo 3. 15ª ed. Barcelona, Labor.
- Hobsbawm, E. (2001). *La era del Imperio, 1875-1914*. 2ª ed. Buenos Aires, Planeta.
- Hoghe, R. (1987). *Pina Bausch. Histoires de theatre danse*. Trad. Paula Cutín. París, L'Arche.
- Innes, C. (1995). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Irazábal, F. (2003). "El personaje, ese eterno desconocido". En *Picadero*. Buenos Aires, Publicación del Instituto Nacional del Teatro.
- Jiménez, S., Ceballos, E. (1988). *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. 2ª ed. México D. F., Grupo Gaceta.
- Kantor, T. (1984). *El teatro de la Muerte*. Buenos Aires, De la Flor.
- Lefebvre, P., Marleau, D. (1984). "Cet enfant incestueux: table ronde sur la danse-theatre". En *Les cahiers de theatre jeu*, nº 32.
- Loupe, L. (1984). "French Dance: The New Narrative". En *Dance Theatre Journal*, vol. II, nº 2.
- Maidana, S. (1994). "Conocimiento, poder y postmodernidad". En *Posmodernidad y Latinoamérica*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.
- Meyerhold, V. (1998). *Textos teóricos*. 3ª ed. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

- Michel, M., Ginot, I. (1995). *La Danse au XXe siècle*. Trad. Paula Cutín. París.
- Morin, E. (2001). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.
- Rameau, P. (1986). *El maestro de danza*. La Habana, Arte y Literatura.
- Rovner, E. (ed.) (). *Ballet Contemporáneo. 25 años en el San Martín*. Buenos Aires, Fundación del Teatro San Martín de Buenos Aires.
- Sagaseta, J., Zayas De Lima, P. (comp.) (1994). *El Teatro-Danza*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Saporta, K. (1987). "Les Nouvelles Virtuosités". En *La danse au défi*. Montreal, Parachute.
- Schaeffer, J. M. (1998). *Pensar el arte. Teoría y práctica en el arte de hoy*. Trad. Paula Cutín. Ghent, Ducaju and Zoon.
- Servos, N. (1984). *Pina Bausch Wuppertal Dance Theatre or the Art of Training a Goldfish*. Trad. Susana Tambutti. Köln, Ballet-Buhnen-Verlag.
- Spiegelburd, R. (2003). "Prólogo para lectura de la obra 'Un momento argentino' en el Royal Court Theatre de Londres". En *Nuevo Teatro Argentino*. Buenos Aires, Interzona Latinoamericana.
- Stanislavski, C. (1983). *Obras Completas - El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires, Quetzal.
- Szuchmacher, R. (2003). *Archivo Itelman*. Buenos Aires, Eudeba.
- Vattimo, G. (2000). "Posmoderno: ¿una sociedad transparente?". En Arditi, B. (comp.) *El reverso de la diferencia. Identidad y política*. Caracas, Nueva Sociedad.
- Veronese, D. (2000). *La deriva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Vajtangov, E. (1997). *Teoría y práctica teatral*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Revistas

- El Tonto del Pueblo. Revista de artes escénicas*. (1995). "Kantor, Tadeusz: Escuela elemental de teatro". La Paz.

Funámbulos. Revista bimestral de teatro y danza alternativos. Año 2, n° 9, febrero de 2000.

Les Saisons de la Danse. n° 143, 1982.

Nouvelles de Danse. Periodique Triestrial Hiver. 1996, n° 26; 1995, n° 24 y 25; 1996 n° 28 y 29; 1997, n° 30.

Picadero, n° 2. Ediciones del Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2001.

Material sin editar

Alessi De Nicolini, J. (2001). Septiembre. Apuntes del curso “Cosmovisiones y arte” del doctorado en Filosofía. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

Dubatti, J. (2004). Mayo. Apuntes de clase. “Revisión de dos maestros de la dirección en el siglo XX: Stanislavsky y Kantor”. Seminario dictado en la Universidad Nacional de Tucumán.

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

Beatriz Lábatte

Es docente universitaria especializada en artes escénicas. Es Profesora asociada en el área de las Técnicas corporales de la carrera de Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán. Egresada de la carrera de Danza Contemporánea de la Facultad de Artes y posgraduada por la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad Nacional, con el título de Magíster en Docencia Superior Universitaria. Investigadora categorizada, integra el Proyecto de Investigación “Lenguaje y Conocimiento. Las dimensiones de su relación en los distintos saberes. Del pensamiento moderno al giro lingüístico en la filosofía” (PIUNT).

Entre 1974 y 2004 se ha desempeñado como actriz, bailarina y coreógrafa en diferentes grupos e instituciones privadas y oficiales, participando en festivales, encuentros y simposios nacionales e internacionales. Ha sido directora artística, maestra y coreógrafa del Grupo Oficial de Danza Contemporánea de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Tucumán entre 2000 y 2004. Es autora de numerosas publicaciones en su área de especialidad y, también, se ha desempeñado como Jurado Nacional y Representante del Quehacer Teatral Nacional en el Instituto Nacional del Teatro. Actualmente, y desde hace más de treinta años, gestiona un espacio privado de formación y producción en danza contemporánea en la ciudad de San Miguel de Tucumán.

Esta publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la Imprenta
de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires
en el mes de mayo de 2017