

La serie discursiva plástico corporal en la Danza teatro. Producción de sentido.

Levantesi, Cecilia ¹
Brandolino, Edgardo ¹

Resumen

Si bien el teatro y la danza ya pueden definirse como lenguajes combinados, en la práctica teatral contemporánea se ha dado un intercambio disciplinario cada vez mayor de todas las ramas de las artes escénicas, del que la denominada danza teatro es clara representante, y en el que el despliegue tecnológico ha tenido protagonismo.

Los niveles de sentido que configuran la pieza de danza teatro: la música, el movimiento, el sonido -que puede incluir la voz articulada-, no son asimilables entre sí. Ellos serán definidos como “series discursivas”, y aunque cada uno se distingue tanto a nivel material como respecto de sus modos de producir sentido, lo que caracteriza al fenómeno de la danza teatro es que ninguno de ellos adquiere centralidad. En el presente trabajo se propone analizar esa combinatoria y realizar un especial estudio de la serie plástico corporal cuya composición esta determinada por las unidades kinéticas, tomando como casos las siguientes piezas:

Nelken (Pina Bausch, 1982, Alemania)

Efecto Mariposa (María José Goldín, 2002, Buenos Aires)

Desarrollo

En la práctica escénica contemporánea se ha dado un intercambio disciplinario que ha posibilitado una integración cada vez mayor de todos los lenguajes escénicos, y también se ha provisto de un amplio despliegue tecnológico.

¹ Departamento de Artes del Movimiento
Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA)

En ciertos ámbitos de la danza, preferentemente del circuito no oficial, podemos también encontrar un estatuto interdisciplinar, pero tal vez sea en el terreno de la danza-teatro donde se han cosechado los mejores resultados al respecto, debido en cierta medida a que la condición de mixtura ha constituido una característica fundacional y de especificidad en este campo.

De esta manera, la danza ha encontrado una vertiente para construir una manifestación más de los procesos de hibridación propios de la posmodernidad.

Para comenzar a reflexionar este fenómeno desde su condición de mixtura o apareamiento con otras disciplinas es que decidimos tomar unas palabras de Pina Bausch, que leeré a continuación:

“...Yo trato de hablar de la vida, de las personas, de nosotros, de las cosas que se mueven... Y hay cosas que ya no se pueden decir con una cierta tradición de danza; la realidad no siempre puede ser danzada, no sería eficaz, ni creíble.”

Pina Bausch.

A propósito de Pina Bausch, Leonetta Bentivoglio nos dice que la coreógrafa utiliza en su trabajo todo aquello que le sirve, sin distinguir entre danza, imagen, música o palabra. (Bentivoglio: 1990)

Asimismo, Rubén Szuchmacher va a señalar que la necesidad de abrir campo expresivo en el sentido de incluir más de un lenguaje es una de las características que se repiten en las expresiones de danza-teatro. (Szuchmacher: 2002)

En este mismo sentido Beatriz Labatté nos dice que 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. También la autora va a señalar que los recursos se multiplican, se diversifican sin instalar sometimiento en un juego escénico dinámico abarcador. (Lábatte: 2006).

Podríamos entonces, comenzar pensando en un fenómeno de gran vitalidad dramaturgica, donde una multiplicidad de disciplinas dialogan, se apoyan, se oponen y dibujan el discurso de la obra de danza-teatro.

Nuestro propósito será pensar esta diversidad, esta condición de mixtura que se revela en esta manifestación escénica y la hace portadora de cierta complejidad en tanto materiales y relaciones que la conforman.

Considerando lo antedicho tomamos la senda comenzada en 1974 por Christian Metz para el análisis semiológico del cine- se entiende que para cada una de esas materias o elementos diversos, se deben introducir análisis específicos. Es así que hemos definido a cada una de ellas como “serie discursiva” en nuestra investigación² anterior, para dar cuenta no solamente de una cierta materialidad (el sonido, el movimiento, la luz, los objetos), sino también de modos específicos de organizarla. Se mantiene así la diferencia que Metz realiza entre lo que define como “materia de la expresión” que sólo se refiere a la “naturaleza física del significante” (1974:38), y las “formalizaciones códicas” (1974:43), que remiten a un nivel de análisis ya plenamente semiótico, en tanto pretenden dar cuenta de modos de organizar esa materia.

Por lo tanto, si tomamos el mapa sensorial de los fenómenos proporcionados por la pieza de danza-teatro y entendemos que los mismos pueden ser clasificados en distintas series discursivas en cuanto difieren en su materialidad, podemos obtener una primera clasificación:

A continuación se propone una primera clasificación del sistema:

Serie	Plástico-corporal		Objetual	Lumínica
--------------	-------------------	--	----------	----------

² Proyecto de investigación artística. Programación científica y /o artística 2007-2008. “Definiciones estéticas y semióticas del fenómeno llamado danza-teatro. La constitución de un lenguaje escénico autónomo.” IUNA. Departamento Artes del Movimiento. Koldobsky- Levantesi. Brandolino.

Discursiva		Acústica		
Composición	Unidades kinéticas: gestos, diversos tipos de movimiento, acciones)	Música, sonidos fónicos, palabra articulada, ruidos	Disposición del escenario, objetos escénicos, vestuario, decorado	Tratamiento de la luz

En el caso de la serie discursiva plástico corporal su especificidad estará dada por su condición de sumatoria y de adjunción respecto del material kinético en uso por cierta tradición de la danza teatral occidental. Esta condición es guiada por una búsqueda orientada a un universo kinético con mayores potencialidades expresivas y dramáticas. Se presenta un cuerpo proyectado hacia la acción dramática.

A continuación se exhibe una clasificación de unidades kinéticas de la serie plástico-corporal en el repertorio de la danza-teatro propuesta durante la presentación del proyecto de investigación “Definiciones estéticas y semióticas del fenómeno llamado danza-teatro. La constitución de un lenguaje escénico autónomo” en las II Jornadas Nacionales de Equipos de Investigadores en Arte: “Artes Escénicas”, Instituto de Investigaciones en Artes del Movimiento. 8 y 9 de mayo de 2008.

Movimiento Codificado: es aquel donde cada unidad de movimiento es claramente identificable con una técnica de movimiento sistematizada como lo es la danza clásica y la danza moderna, entre otras. Estas técnicas poseen un

vocabulario de movimiento establecido que ha sido transmitido y legitimado a través de los años por medio de un sistema de enseñanza definido. Esto permite claramente distinguir las posturas, posiciones y pasos que pertenecen a cada una de ellas. Debido a que es necesario el conocimiento previo de los principios y reglas que rigen los postulados de cada técnica para poder ejecutarlo y transmitirlo, estamos en condiciones de considerar la presencia de códigos específicos en cada caso.

Movimiento no codificado: es aquel donde las unidades de movimiento no pueden ser identificables con unidades provistas por una técnica sistematizada ya que las mismas emergen del individuo y dependen de su gestualidad, de sus características y posibilidades físicas. La transmisión de estas unidades de movimiento de un individuo a otro no responde a patrones de enseñanza preestablecidos y por lo tanto, son de difícil transferencia. Los motores de estos movimientos pueden ser un concepto, una imagen, una sensación.

Gesto: en su definición etimológica viene de la palabra latina “gestus”, que significa movimiento del cuerpo, principalmente de los brazos, manos y de la cabeza, que será voluntario o involuntario, que expresará algo.

No necesariamente hay una relación codificada que une el gesto con su significado y que se someta a una retórica tradicional, si esto se presenta estamos en presencia de un gesto pantomímico. La Danza-teatro proporciona una elaboración coreográfica del gesto.

Movimiento-Acción: unidad de movimiento que posee un propósito, sea este de locomoción o de proyección /recepción o manipulación de objetos, entre otros, pudiendo en la puesta teatral adquirir nuevas funciones y significaciones. Cada una de las acciones puede remitir a un tipo determinado de esfuerzo muscular, flujo de movimiento y ritmo.

En la serie objetual, el objeto amplía su rol tradicional en el universo escénico de la danza respecto a su funcionalidad de utensilio o decorado para instalarse como sujeto escénico, como actante (Greimas: 1966)³; es decir como un agente que produce acción.

En esta manifestación escénica la búsqueda está orientada a narrar o poetizar con el objeto.

En la danza-teatro, la serie acústica amplía su registro y no sólo involucra la banda sonora sino que también incluye toda sustancia acústica producida por el cuerpo. Esto se hace presente como manifestación del cuerpo, en tanto articulación de palabras (dichas y/o cantadas en todas sus variantes), ruidos y/o sonidos.

Es importante señalar como lo menciona Michele Febvre que en esta manifestación la voz no se subordina a la palabra.

La palabra en escena se instala en lo rítmico, los acentos, las intensidades sonoras, las texturas, desordenando y hasta desbordando lo semántico.

A propósito, Ethel Agostino dice respecto del Teatro-Danza de Ana Itelman: “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 interprete”. (Lábatte: 2006).

Para observar el funcionamiento descrito, hemos seleccionado dos secciones de *Nelken* (Claveles) de Pina Bausch y la Wuppertal Tanz-theater de 1982, y dos

³ Greimas ha introducido la categoría de *actante* para denominar al que actúa en el relato, caracterizado éste por el lugar que ocupa en la historia y por su contribución a la acción. No se trata de una persona, con ciertos gustos y perfil psicológico, no es soporte de deseos ni de intenciones: es el agente de la acción. El análisis actancial no sólo estudia la posición y el modo de operar de un actante, sino también las relaciones entre ellos.

secciones de *Efecto mariposa* de María José Goldín y la Compañía Pata de ganso de 2004.

Nelken:

Sección *The man I love*.

Sobre la pieza emblemática de los standards de jazz (Gershwin, Ira, 1924) se reexpone la lírica de la pieza en lenguaje de señas, por un intérprete masculino, vestido de traje, en el proscenio y centro del escenario a la italiana.

Sin necesidad de comprobar la verosimilitud del sistema gestual, la sola recurrencia de ciertos segmentos en consonancia con las reiteraciones en la lírica, o la facilidad para descifrar algunos de los conjuntos gestuales aunque no se reiteren, son una primera señal que se nos ofrece para la lectura de esta serie discursiva. Por otra parte, el carácter de solo del desarrollo del intérprete y la versión elegida de Sophie Tucker, con un orgánico instrumental muy simple de trompeta y piano, el dispositivo lumínico delimitando, el preciso punto que ocupa el actante, considerando que en la lectura del escenario el proscenio centro retiene completamente la atención, pero asimismo le imprime un carácter íntimo al desarrollo en cuestión (Humphrey: 1959), y el vestuario de media etiqueta contemporáneo, contribuyen a concentrar la atención en el desarrollo del significante, pero con la total extrañeza de un hombre que narra lo que una mujer narra al respecto del hombre que ama.

Sección *You wanna see some DANCING?! Here's some DANCING for you!*

Por el contrario, en este caso el intérprete ocupa gran parte del espacio escénico, que está cubierto de claveles. También un hombre, en este caso está vestido de bailarina (específicamente lleva el tutú largo de la gran gala de Odile en El cisne negro), con su tutú desabrochado. A gritos y en cada caso, luego de una caminata en círculos muy enérgica, que parece de persona muy irritada, el intérprete pregunta *You wanna see some DANCING?! Here's some DANCING for you!* y

realiza algún desarrollo arquetípico del ballet, en términos de gran habilidad física y, por cierto, con una experticia inusual. Esta operación se repite cuatro veces ; cada vez, la estructura compositiva es idéntica a la anterior, en tanto camimnata circular, pregunta al público y acción, pero diferente desde el punto de vista formal, en tanto desarrollo cinético.

Es interesante observar en esta sección una imitación al código cerrado del ballet, con una su realización impecable, pero en clave decadente (el tutú desaliñado, la falta de compostura del bailarín, imprescindible requerid en el código del ballet, el progresivo y visible agotamiento del intérprete) y, no es menor el detalle, con el riesgo que implica un piso cubierto de flores con sus posibilidades de deslizamiento, laceraciones por los tallos duros, etc. Cabe señalar que esta sección fue introducida en la segunda función de la pieza, luego de que la crítica Ruth Hallowey señalase en su artículo al respecto del estreno, que hubiera querido ver más danza en la pieza estrenada.

Efecto mariposa

Sección Las alas de la mariposa y el tornado

La intérprete está emplazada en una caja ad-hoc, con un sistema de iluminación de manguera de miniluces entreverado en su cuerpo y con un vestido de noche, de organza azul, de los años '50. Su situación corporal es semejante a la *Olympia* de Manet: reclinada sobre un provisorio acolchado dentro del cajón, pero con la misma placidez y casi exacta posición corporal de la figura de la pieza pictórica. Comienza a decir a viva voz, con un timbre semejante al que podría emplearse en un catálogo procedimental, el texto fundante de la física de Quanta: "El batir de las alas de una mariposa puede provocar un tornado en el otro lado de la tierra". Sin solución de continuidad, la enunciación comienza a reordenarse por secciones de sujeto y predicado, primero, y a desordenarse por simple adjunción y/o yuxtaposición de sus términos después. Simultáneamente, un *bailaor* de pantalón gris y torso desnudo comienza a realizar un desarrollo correspondiente a una

bujería y/o tanguillo. Las variaciones y alteraciones de la enunciación de la palabra articulada coinciden exactamente con las del fraseo rítmico de la enunciación musical, en tanto serie sonora. La quietud impertérrita de la intérprete femenina contrasta brutalmente con la hiperkinesis del intérprete masculino, en términos de serie kinética. El espacio amplio e iluminado en panorama del *bailaor* contrasta con la restricción mínima y deslumbrada de la bailarina; así funciona la serie lumínico espacial. El objeto *caja*, dado como habitáculo de la bailarina, que la restringe y limita, es el mismo que opera sobre el espacio del bailarín, en tanto que varias réplicas de la misma caja desplazadas previamente han organizado un espacio *tablao flamenco*.

Sección *La otra caja*

Dos intérpretes ahora (la misma del primer ejemplo más otra) luego de despojarse de una capa de vestuario y quedar en ropa interior, se meten en una caja prismática, emplazada de manera axial y ánteroposterior de frente al público, y con su cara anterior reemplazada por una pantalla blanca donde se proyecta la imagen de las mismas intérpretes hincadas, con atuendo semejante al que se acaba de ver. Comienza a operar la serie lumínico espacial simultáneamente con la objetual, en términos de delimitar la atención de la audiencia a ese espacio muy acotado. Súbitamente, esta tapa cae y las intérpretes están en la exacta posición y la proyección coincide con sus cuerpos. Se suma la serie kinética. Y reclama rápidamente su condominio cuando inmediatamente comienzan a cambiar de posiciones en el restringido espacio, y continúan con una acción semejante a la de tomar el té en tazas minúsculas. En el siguiente momento comienzan a cantar un *hit* edulcorado y sentimental de los años '70 que deviene en frenesí para una y mutismo para la otra (se sumó la serie sonora), que al cabo reprende a la primera. Restablecido el orden, inclusive físico espacial, vuelven a la acción de tomar té, realizan una percusión breve con la vajilla y se levanta el microtelón cerrando la caja y black-out.

Concluyendo podemos decir que en el proceso compositivo de la danza-teatro aparecen métodos explorados para lograr alterar y multiplicar modos de estructuración narrativa del proceso escénico, mientras la dramaturgia se dispersa en las distintas series discursivas, pudiendo cada una de ellas construir dramaturgia o contribuir a ella.

En este sentido la serie kinética dejará de ser el molde único e inalterable al cual ceñirse durante el proceso creativo. En este universo donde el movimiento no despliega su reinado es coherente que las demás series funcionen como elementos conductores.

La danza-teatro cuestiona los estatutos canónicos tanto de la danza como del teatro. Desde esta perspectiva se develan nuevas dimensiones del discurso, dimensiones de complementariedad, de síntesis y de apertura hacia otras formas de construir sentido en el ámbito de la danza.

Bibliografía

- A.A.V.V. *Análisis estructural del relato*, Coyoacán, México D.F., 1997
- Bentivoglio, Leonetta (1985) *La danza contemporánea*. I Manual Longanesi & Milano (traducción Tambutti)
- Bentivoglio, Leonetta (1990) *Estudio Monográfico sobre la Danza-Teatro. Descripción de un paisaje*.
- Bentivoglio, Leonetta (1991) "Dialogando con Pina Bausch". En *Revista El Público*.
- Brandolino, Francisco (2007) "La noción de conflicto en la danza-teatro. Un rasgo distintivo". Ponencia presentada en el I Congreso de Artes del Movimiento del Departamento de Artes del Movimiento "María Ruanova" del I.U.N.A. y en las Vª Jornadas de Reflexión sobre Danza organizadas por la Facultad de Filosofía y Letras U.B.A. y PRODANZA del Gobierno de Buenos Aires.
- Casetti, F y Di Chio, F. *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1996 (1991).
- Ferreira, Milagros (2007) *Del objeto a la escena: poesía y superficie*. Robbe Grillet

y la dramaturgia de objetos. Cuadernos de Picadero. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro

Greimas, A. J. *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1987 (1966)

Humphrey, Dore *The art of making dance*. Holt, Reinhardt and Wilson. New York, 1959

Itelman, Ana y Szuchmacher, Rubén (selección y notas) (2002) *Archivo Itelman*. Buenos Aires: Eudeba – Libros del Rojas

Koldobsky, D., Levantesi, C. y Brandolino, E Proyecto de investigación artística. Programación científica y /o artística 2007-2008. “Definiciones estéticas y semióticas del fenómeno llamado danza-teatro. La constitución de un lenguaje escénico autónomo.” IUNA. Departamento Artes del Movimiento.

Koldobsky, D., Levantesi, C. y Brandolino, E. Proyecto de investigación artística. Programación científica y /o artística 2009-2010. “Las series discursivas en danza-teatro. Producción de sentido y combinatoria”.IUNA. Departamento Artes del Movimiento.

Lábatte, Beatriz (2006). “*Danza-Teatro. Los pensamientos y las prácticas*”. Número 10. Cuadernos de Picadero. Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro

Levantesi, Cecilia. “*Una aproximación semiológica a la danza-teatro*”, Trabajo de graduación 2006. IUNA.

Metz, Christian (1974) “*El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico*”, en Revista Lenguajes nº2, Buenos Aires, Nueva visión

Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós

Tambutti, Susana (2000) “*100 años de danza en Buenos Aires*”. En revista *Funámbulos*, nº12, Buenos Aires. Pág 24 a 32.