



## **La danza-teatro: condición de mixtura y combinatoria.**

**Cecilia Levantesi**

**(Instituto Universitario Nacional del Arte)**

**Edgardo Brandolino**

**(Instituto Universitario Nacional del Arte)**

En la práctica escénica contemporánea se ha dado un intercambio disciplinario que ha posibilitado una integración cada vez mayor de todos los lenguajes escénicos, fenómeno a su vez nutrido por un amplio despliegue tecnológico. En ciertos ámbitos de la danza actual, podemos encontrar un estatuto interdisciplinario, siendo tal vez en el terreno de la danza-teatro donde se han cosechado inaugurales y promisorios 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 erigir una manifestación más de los procesos de hibridación y de borramiento de límites entre lenguajes, ambos consisten en rasgos característicos de la llamada posmodernidad.

Comenzar a reflexionar sobre este fenómeno desde su condición de mixtura o apareamiento con otras disciplinas, exige de alguna manera llevar la mirada hacia los momentos fundacionales de esta expresión, con el objeto de constituir una historicidad y definir los modos de emergencia de una práctica escénica de corta vida respecto de las prácticas con las que se constituye en referencia: la danza y el teatro.

### **Del génesis y los modos de emergencia**

El génesis de la danza-teatro se ha dado en el seno de la danza europea de la mano de Pina Bausch alrededor de los años 70. Su obra en el Tanztheater muestra una visión estética que cuestiona muchos de los principios que regían la



danza, presentando una danza con grandes potencialidades dramáticas y caracterizada por la exasperación de lo emocional. El cuerpo a su vez es entendido en todas sus posibilidades expresivas y se manifiesta con una vitalidad desbordante y sensorial. Rompe con el linde entre las disciplinas danza y teatro – referido a la presencia o no de la voz hablada por el interprete- al escindir la división entre cuerpo y palabra. Aparecen la discontinuidad espacio- temporal, la yuxtaposición de secuencias, de fragmentos y la utilización del recurso de la repetición.

Pina Bausch refiriéndose a su danza nos ha mencionado: *"...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."*<sup>1</sup>

En esta frase ya estaba presente tanto el distanciamiento con cierta tradición de la danza como el gesto fundacional de un nuevo acontecer escénico, que desde su inicio se definía como combinación de lenguajes preexistentes.

### **Combinatoria y mixtura**

A propósito de Pina Bausch, Leonetta Bentivoglio señala que la coreógrafa utiliza en su trabajo todo aquello que le sirve, sin distinguir entre danza, imagen, música o palabra<sup>2</sup>.

En la Argentina, Rubén Szuchmacher<sup>3</sup> manifiesta que en las expresiones de la danza-teatro aparecen algunas características que se repiten: 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<sup>4</sup>.

Beatriz Lábatte señala también este camino de inclusión y de combinatoria al expresarse diciendo *"(...) los creadores materializan su fantasmática personal poblando un mundo de lo escénico donde la multiplicidad, la diversidad y la*

<sup>1</sup> Leonetta Bentivoglio, "Dialogando con Pina Bausch", Revista El Público, n87, nov-dic, 1991, p. 14-15.

<sup>2</sup> Leonetta Bentivoglio, "Estudio Monográfico sobre la Danza-Teatro. Descripción de un paisaje", Revista El público, n 76, 1990, p. 52- 61.

<sup>3</sup> Autor del texto *Archivo Itelman* (2002) una recopilación de conferencias, clases y textos de Ana Itelman, reconocida internacionalmente como la primera compositora de danza-teatro de la Argentina.

<sup>4</sup> Beatriz Lábatte, *Danza-Teatro. Los pensamientos y las prácticas*, Cuadernos de Picadero, Año 3 - Número 10, Buenos Aires. Editorial Instituto Nacional del teatro, 2006, p. 43.



*convivencia entre lo diferente parecen ser las únicas reglas.*<sup>5</sup> También la autora va a sostener que en estas manifestaciones escénicas se da una instancia de ampliación de posibilidades, que los recursos se multiplican, se diversifican sin instalar sometimiento alguno.

Podríamos entonces, comenzar pensando en un fenómeno de gran vitalidad dramática, donde una multiplicidad de disciplinas dialogan, se apuntalan, se oponen y delinear 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 quien si bien centra su método de análisis semiológico en el lenguaje cinematográfico, es uno de los primeros investigadores en apartarse de la dominancia de la lingüística en el análisis de los discursos para estudiar los objetos respetando su propia especificidad. En otras palabras nuestra postura implica que para cada una de esas materias o elementos diversos, se deben introducir análisis específicos. Es así que nos situaremos en la línea de lo que hemos denominado "serie discursiva" en nuestra investigación<sup>6</sup> anterior, para dar cuenta no solamente de una cierta materialidad (lo sonoro, 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"<sup>7</sup>, y las "formalizaciones códicas"<sup>8</sup>, que remiten a un nivel de análisis ya plenamente semiótico, en tanto pretenden dar cuenta de modos de organizar esa materialidad ya investida por el sentido.

---

<sup>5</sup> Beatriz Lábatte, *Danza-Teatro. Los pensamientos y las prácticas*, Cuadernos de Picadero, Año 3 - Número 10, Buenos Aires. Editorial Instituto Nacional del teatro, 2006, p 36.

<sup>6</sup> 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. Koldobsky. Levantesi. Brandolino.

<sup>7</sup> Christian Metz, "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico", *Revista Lenguajes*, nº2, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 38.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 43.



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

<b>Serie</b>				
<b>Discursiva</b>	Plástico-corporal	Acústica	Objetual	Lumínica
<b>Composición</b>	Unidades kinéticas: gestos, movimiento codificado y no codificado, 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 de la danza-teatro 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 del movimiento corporal con mayores potencialidades expresivas y dramáticas.

Se presenta un cuerpo proyectado hacia la acción dramática. Estos señalamientos se vinculan con lo que podríamos denominar una dramaturgia del cuerpo, con lo cual resulta oportuno citar a José Antonio Sanchez:

La idea de que el cuerpo del actor o bailarín o del músico son algo más que un instrumento es algo que empieza a plantearse allá por los años '60, cuando en el ámbito de la danza posmoderna se plantea la posibilidad de construir al cuerpo como sujeto del pensamiento. O bien, cuando se recurrió a la exposición del cuerpo por parte de artistas visuales para plantear cuestiones políticas, sobre todo en políticas de género o cuestiones de identidad. Otro tanto ocurre un poco más adelante, cuando a principios de los '70 el cuerpo se convierte en un escenario que denuncia el dolor silenciado, la exclusión, la muerte y todo aquello que queda oculto bajo las formas de una imagen disciplinada que conforma nuestro imaginario cultural.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> José Antonio Sanchez, "Prácticas indisciplinadas en la creación escénica contemporánea", Revista telondefondo, año I, N II, 2005, p. 12.



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<sup>10</sup>; 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 emisión de sonidos y/o articulación de palabras (enunciadas o cantadas en todas sus variantes).

Es importante señalar como lo menciona Michele Feuvre 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 intérprete"<sup>11</sup>.

Mientras que para la serie lumínica encontramos que el tratamiento de la luz no se circunscribe solamente a iluminar el escenario haciendo visible la escenografía y al intérprete sino que entra en relación con las demás series como un elemento más de la composición teatral. Apoyando esto Pavis menciona el valor de la iluminación de la siguiente manera:

---

<sup>10</sup> (Greimas: 1966) 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.

<sup>11</sup> Beatriz Lábatte, *Danza-Teatro. Los pensamientos y las prácticas*, Cuadernos de Picadero, Año 3 - Número 10, Buenos Aires. Editorial Instituto Nacional del teatro, 2006, p 33.



(...) la luz confiere la tonalidad a una escena, modaliza la acción escénica, contrala el ritmo del espectáculo, asegura la transición hacia momentos sucesivos, coordina los restantes sistemas escénicos al ponerlos en relación entre si o al aislarlos<sup>12</sup>.

## **Análisis de Obras**

Para observar el funcionamiento descrito, hemos seleccionado dos secciones de *Nelken* (Claveles) de Pina Bausch y la Wuppertal Tanz-theater de 1982, y dos 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 estándares de jazz (Gershwin, Ira, 1924) se re expone 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 utilizando como recurso la lectura convencional del escenario<sup>13</sup> donde el proscenio centro retiene completamente la atención, al mismo tiempo que le imprime un carácter íntimo, y el vestuario de media etiqueta contemporáneo; contribuyen en su conjunto a concentrar la atención en el desarrollo de la escena, pero con la total

---

<sup>12</sup> Patrice Pavis, *El diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 242.

<sup>13</sup> Doris Humphrey, *El Arte de crear danzas*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 78-87.

extrañeza con respecto a la estructura polifónica: 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!***

En este caso el intérprete ocupa gran parte del espacio escénico, que está cubierto de claveles. Se encuentra 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 - caminata circular, pregunta al público y acción-, pero diferente desde el punto de vista formal, en tanto el desarrollo de material de movimiento.

Es interesante observar en esta sección una imitación al código cerrado del ballet, con una realización impecable, pero en clave decadente gracias a la interacción de ciertos elementos provenientes de las distintas series discursivas -el tutú desaliñado, la falta de compostura del bailarín imprescindiblemente requerida en el código del ballet, el progresivo y visible agotamiento del intérprete, el piso cubierto de flores con el riesgo que implica posibilitando deslizamiento y/o laceraciones por los tallos duros.

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 plástico corporal). El espacio amplio e iluminado en panorama del *bailaor* contrasta con la restricción mínima y deslumbrada de la bailarina; así funciona la serie lumínica.

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 anteroposterior 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 lumínica 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 plástico corporal 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, es decir se incorporó la serie acústica 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.

### **Conclusión**

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, a partir de su diversidad a nivel material y su amplia posibilidad de interrelación.

En este sentido, la serie plástico corporal 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 las demás series funcionan 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.

### **Abstract**

While theater and dance can each be defined as a combined language, there has been a growing disciplinary exchange between them in the contemporary practice, being dance-theatre a clear representative of it. This paper aims to analyze this combination taking the following dance pieces as study cases: *Nelken* (Pina Bausch, 1982, Germany) and *Butterfly Effect* (Maria Jose Goldin, 2002, Buenos Aires).

**Palabras claves:** Bausch, *Nelken*, Goldin, *Efecto Mariposa*, Danza, Danza-teatro, Lenguajes combinados, Interdisciplinar, Escena contemporánea

**KeyWords:** Bausch, *Nelken*, Goldin, *Efecto Mariposa* Dance, Dance-theatre, Combined Languages, Interdisciplinarity, Contemporary scene