

# Los objetos en la danza a partir de las vanguardias artísticas de principio de siglo XX



Cecilia Levantesi

Universidad Nacional de las Artes (UNA), Argentina

[cecilialevantesi@yahoo.com.ar](mailto:cecilialevantesi@yahoo.com.ar)

Fecha de recepción: 31/03/2020. Fecha de aceptación: 11/08/2020

## Resumen

Dentro de la producción escénica existe una línea interesada en el trabajo con objetos, donde la danza ha realizado aportes en este sentido. Los objetos en las artes del movimiento, en particular, y en las artes escénicas, en general, han formado parte integral de los cambios que ambas zonas del arte han sufrido en el transcurso del siglo XX, por lo que los objetos no se pueden concebir por fuera de ellas. En consecuencia, se plantea el interés por llevar a cabo un análisis diacrónico de los objetos en la danza a partir de las vanguardias artísticas de principio de siglo pasado con el fin de reconocer los momentos de cambio o de producción de novedad. Por consiguiente, se aborda aquí este análisis, a partir de una operación de deconstrucción de la obra artística, considerando las características del objeto seleccionado, las relaciones de interacción sujeto – objeto, el estatuto de funcionamiento del mismo en la construcción de sentido de la obra y su interrelación con otros elementos constitutivos del hecho escénico, haciendo referencia a algunas obras de este período: *Parade* (1917), *La mesa Verde* (1932), *Lamentation* (1930), *Ballet Triádico* (1922) .

Palabras clave: objetos, danza, vanguardias artísticas, Parade, La mesa Verde, Lamentation, Ballet Triádico.

## Objects in Dance since the Artistic Avant-Gardes of the Early 20th Century

### Abstract

Within the performing arts, there is a line of productions interested in working with objects and dance has made important contributions to it. Objects have been an integral part of the changes that both the arts of movement and the performing arts in general have undergone during the twentieth century, so objects cannot be conceived outside of them. Thus, this paper carries out a diachronic analysis of objects in dance, starting with the artistic avant-gardes of the beginning of last century in

order to recognize the moments of change or innovation. The study is based on a deconstruction of the artistic work that seeks to analyze the characteristics of selected objects and the relations of subject-object interaction, considering their interrelation with other constitutive elements of the performance and their impact on the semantic construction of each of the following pieces of the period, which will be taken as reference: *Parade* (1917) *The Green Table* (1932), *Lamentation* (1930) and *Triadic Ballet* (1922).

Keywords: Objects. Dance. Artistic Avant-Gardes. Parade, The Green Table, Lamentation , Triadic Ballet

## Introducción

Desde inicios del siglo XX, las realizaciones escénicas se han desarrollado en una variedad muy disímil de indagaciones y reflexiones sobre el hecho teatral. Los objetos en las artes del movimiento, en particular, y en las artes escénicas, en general, han formado parte de los cambios que en ambas zonas del arte han provocado estas búsquedas en el transcurso de este siglo, por lo que los objetos no se pueden concebir por fuera de ellas.

Indagar sobre los objetos en la danza toma como punto de partida las vanguardias artísticas del siglo XX dado que, por un lado, a partir de este momento el objeto se ha convertido inclusive en un nuevo género artístico (Koldobsky, 2008), y por otro, las rupturas que se manifiestan en este período marcan cambios a nivel estético e ideológico que serán plasmados tanto en la producción artística (cambiando los modos de representación), como en la recepción de la misma (buscando que el receptor se cuestione sobre su propia praxis vital y quiera transformarla).

En su *Teoría de las vanguardias*, Peter Burgër considera que el arte aparece como instancia autocrítica, no tanto del arte mismo como de la estructura social en la que se da. El arte moderno no surge como evolución del arte del siglo XIX, sino contra los valores de ese período, de manera que la ruptura no es sólo estética, es decir únicamente una cuestión de gusto, sino es ideológica.

Los movimientos vanguardistas influyeron en la danza de manera profunda, llevándola a cuestionar y romper con cierta tradición de este arte en lo que respecta a formas y contenidos, lo que conlleva a una apertura en el seno de su propio medio material –el movimiento y el cuerpo– como así también hacia otros lenguajes.

En esta dirección, planteamos como hipótesis que, en el marco de las vanguardias artísticas del siglo XX, el objeto permitió mostrar rasgos rupturistas en la danza al desplazar sus límites hacia nuevas búsquedas artísticas y sociales. Así, desde el punto de vista histórico, consideramos que, en el marco de los movimientos de las vanguardias históricas, el objeto contribuye al interés por la fusión del arte con la praxis vital y, por ende, si se considera y reconoce como fragmento indispensable para la vida, favorece la capacidad de transformación estética y social que el arte posee y que abarca un abanico de posibilidades que van desde la modificación del cuerpo, el espacio y el vínculo con el receptor, hasta la reformulación de cuestiones sociales y políticas.

En lo que concierne a la propuesta metodológica para abordar este estudio, proponemos inicialmente la articulación de modelos de análisis provenientes de campos diversos, como las ciencias sociales y la estética, tomando en cuenta que los modos en que la danza se articula con los objetos implica también el establecimiento de un diálogo entre diversas áreas – técnicas de movimiento, estudios sobre el cuerpo, el espacio y la composición coreográfica– con estudios sobre objetos provenientes del teatro.

En cuanto al corpus sobre danza, observamos obras con utilización de objetos durante el período de las vanguardias artísticas de principio de siglo XX. En primer lugar, se realiza una operación de deconstrucción de la obra artística para analizar las características del objeto seleccionado, las relaciones de interacción sujeto–objeto, el estatuto de funcionamiento del mismo en la construcción de sentido de la obra y su interrelación con otros elementos constitutivos del hecho escénico.

En otras palabras, esto se lleva a cabo con estudio de casos, obras de danza con especial interés en el trabajo con objetos (corpus seleccionado), y la contextualización histórica de las mismas y del autor. Además, se recurre, en un marco referencial y de acuerdo a la pertinencia en cada etapa del análisis, a las categorías objetuales propuestas por Ana Alvarado y la poética kantoriana con sus tipologías de objetos (Tadeusz Kantor, 2010).

### De las categorías y conceptos relativos al estudio de los objetos según Ana Alvarado

El cuestionamiento de Alvarado (2005; 2009; 2015) sobre el cuerpo y la cosa se profundiza y se vuelve ontológico, abordando reflexiones sobre las interacciones sujeto–objeto y el conflicto entre cosidad y carnalidad; encontrando de especial relevancia para nuestro estudio, las detalladas a continuación:

1. Del objeto resucitado: Un objeto que debe encarnar lo inmóvil y resucita para contar su vida en la praxis escénica gracias al *poder demiúrgico del semidios humano*.
2. Del sujeto debilitado/cuerpo objeto: ante la presencia del objeto y la posibilidad de un cuerpo devenido en objeto (presencia de prótesis; modelo, imagen y semejanza de un maniquí), emerge su antagónico, un sujeto debilitado, un resto de cuerpo no siliconado, carnal que evidencia la finitud y el paso del tiempo.
3. Del objeto de descarte: Un objeto que llega al escenario proveniente del descarte, muchas veces gracias al mundo *postobjetual* (juguetes de los depósitos melancólicos). El mundo *postobjetual* actual está poblado de objetos pero la necesidad de los mismos se va reduciendo cada vez más gracias al uso de dos o tres máquinas – *play station*, celulares inteligentes, computadoras.
4. Del objeto mínimo digital y de alta tecnología, el cual proviene del mundo tecnologizado y del postobjetual.
5. Del sistema del objeto teatral: de la relación escénica del sujeto–objeto aparece una dialéctica (objeto manipulado o sujeto manipulador). De ahí resulta un montaje de cuerpos, el actor y la cosa, ambos fragmentos de un cuerpo mayor.
6. Del objeto antropomórfico: el mismo conformado por: muñecos, maniqués (cuerpos durables, duros y brillosos) y robots (aparentan vivir sin tener vida).

### De la poética kantoriana y tipologías de objetos.

Cualquier objeto puede convocar la atención del hombre y elevarse en el sentido de ponerse disponible para cambiar su ser y ser promovido a una instancia poética. Sin embargo, es el ser humano el que puede promoverlo desde su inercia objetiva a un estado de *objeto inagotable*. En definitiva, este sería el procedimiento que propone Kantor, *la anexión*, es decir el rescate de objetos tomados de la realidad en una captación de su valor poético que deviene escénico.

El autor, en sus lecciones de Milán, describe un objeto que es presencia y que nunca refiere a una realidad extraescénica, es decir, que anula la representación. Algo que el actor parecería no poder lograr. Por último, el objeto constituye una realidad autónoma y metafórica.

Tadeusz Kantor (2010) refiere, además, a un nuevo objeto que es arrancado de su realidad y despojado de su función vital, y que, en 1916, fue encontrado por Marcel Duchamp (*ready made*), siendo en definitiva un objeto puro, abstracto y vacío. Por otro lado, es posible distinguir distintos tipos de objetos en la escena kantoriana, a saber:

1. *Objet trouvé* (encontrado): el armario emplazado en el escenario del teatro Cricot 2, en *En una pequeña casa de campo* (1957)
2. *Objet d'art* (construido): una máquina funeraria con forma de molinillo de café, usado en el mismo espectáculo. Constituyó su primera máquina teatral.
3. Objeto en interrelación con el cuerpo del actor: impone rigor, ordena al cuerpo humano y hasta puede llegar a atrofiarlo. En esta interrelación se pueden transformar mutuamente. Constituyen ejemplos de lo mencionado, la máquina de parir (construido en base a partes descartables anexadas de la vida real; se constituye de objetos pobres con procedimientos simples) y los pupitres en *La Clase Muerta* (1975).

Por cierto, cuando se establece una relación indisoluble entre el sujeto y el objeto, este último no puede ser pensado como un anexo del actor; aparece entonces una nueva categoría kantoriana, la de *Bioobjeto*, una especie de montaje de cuerpos donde se observa un mecanismo, un dispositivo total y no las partes.

Finalmente, Kantor (2010) en su relato sobre "*La historia de la silla*" en el capítulo "De lo Real a lo Invisible", también establece una categorización a partir de la utilidad de los objetos donde a mayor utilidad le corresponde una inferior categoría (objeto del más ínfimo rango).

## Las vanguardias artísticas del siglo XX

Peter Bürger (1974) desarrolla una de las principales nociones sobre vanguardia al sostener que lo que define a las obras de arte que se enmarcan en ella es su ataque a la institución arte, es decir, a las formas en que éste se produce y circula en las sociedades burguesas modernas y a las ideas que rigen el consumo en ese contexto. Las vanguardias se rebelan contra el proceso de autonomización de la cultura occidental que se venía dando en el arte, culminando en el siglo XIX con teorías paradigmáticas como las de *l'art pour l'art* que lo alejaban de la praxis vital.

### a. El objeto como nuevo género artístico

Si a partir de la revolución industrial parece especialmente necesario tomar al *objeto* como objeto de estudio, con las vanguardias se ha convertido inclusive en un nuevo género artístico. El *objet trouvé* y el *ready made* (la cosa ya fabricada y de uso en un contexto otro) surgidos con Duchamp y el dadaísmo aparecieron en la escena de las artes visuales en forma de antigénero, pero la estabilización de sus mecanismos metadiscursivos y la recuperación de su operatoria instalada en obras posteriores los convirtió en los años sesenta en un nuevo género definido, justamente, como *objeto* (Steimberg, 1993), que comenzó a funcionar en intercambios institucionalizados como las presentaciones a concursos o los metadiscursos de la crítica y la teoría.

El arte a partir de las vanguardias de principios del siglo XX se manifiesta con una apertura de producción de sentido que rompe con muchos de los principios tradicionales y reclama sus propias lecturas. Las rupturas no se reducen a cambios estilísticos reconocidos, explicados y valorados por la crítica, sino que cuestionan registros como los de la representación y la narración, sobre los que se asentaba el arte occidental desde varios siglos antes. De manera que el arte arriesga la posibilidad

de comunicación. Con respecto a la danza, esto puede observarse como un *síntoma de desbordamiento de ciertas fronteras* y como oposición a principios que habían regido en este campo hasta ese entonces, bajo estructuras y formas neoclásicas.

Con respecto a los *ready made*, para Duchamp, crear es insertar un objeto cultural en otros contextos. El mismo artista escribió frente al rechazo de Fountain (enviada bajo el seudónimo de R. Mutt), en una exposición de 1917,

Algunos afirman que la fuente de R. Mutt es inmortal, vulgar; otros que es un plagio, un simple artículo de instalación. Pero la fuente del señor Mutt es tan inmoral como lo puede ser una bañera... Que el señor Mutt haya producido o no la fuente con sus propias manos, es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto (en Marchan Fiz 1994, 1974:160).

Luego, el Surrealismo también da cuenta de esa nueva mirada sobre la materia que trae el dadaísmo, aunque impregnado de significaciones psicoanalíticas.

A todo esto, en 1909, Marinetti, autor del manifiesto y corriente futurista –motivado por los temas del momento, como el movimiento, la velocidad, la presencia de la máquina y objetos de la vida industrial moderna–, habla de su obsesión lírica por la materia y denomina a algunas de sus piezas teatrales como “dramas de objetos” (*Drammi d’oggetti*), en los que los actores eran sustituidos por objetos sensibles a los cambios de luz. Mientras que en este mismo sentido, en las artes escénicas también se identifican cambios inherentes a la presencia de los objetos y al tratamiento del espacio, la luz y la escenografía.

En efecto, en 1915, el escenógrafo futurista Enrico Prampolini propone que la escena pintada o coloreada fuese abolida en pos del surgimiento de una arquitectura electromecánica incolora que recibía la luz coloreada de fuentes luminosas, unido a arquitecturas dinámicas de la escena (planos plásticos). Esta propuesta debe mucho a aportes de Adolphe Appia y Gordon Craig, y a las danzas de Loïe Fuller. Además, el escenógrafo suizo Adolph Appia (1862-1929), sumergido en sus investigaciones del espacio, contribuye a la génesis de los discursos vanguardistas levantándose contra el exceso descriptivo y de ornamentación. Inclusive, años después Gordon Craig (1872-1966) adhiere a la derogación del servilismo escenográfico y declara ineficaz al actor por sus modos de actuar, por sus excesos y modismos. En suma, se promulga a favor de un teatro de figuras inanimadas.

Loïe Fuller, bailarina de la *Belle Époque*, confirma el dinamismo del incipiente siglo XX a través de la fuerza sugestiva de sus imágenes en movimiento, sin necesariamente tener soporte central en el cuerpo, ya que integraba la utilización de telas, proyecciones luminosas y de diapositivas. En la pieza coreográfica *La danza de la serpiente* (1892) utiliza metros de tela que ella movía y eran iluminados con cambios de colores; en pocas palabras, el movimiento ya no era únicamente el del cuerpo, sino también el de la tela. Antonin Artaud (1896-1948), por su parte, propone pensar a los objetos en el entramado de la composición visual además de tomarlos en cuenta por su función de uso. Reconsidera la funcionalidad del espacio, la luz, el sonido, los objetos, los cuerpos, los colores y la forma en la escena teatral, corriendo del epicentro a la palabra.

En definitiva, los espacios escénicos ya no buscan un realismo a ultranza; los actores pierden su reinado. La presencia del ser humano con la del objeto se nivelan en rangos

similares dejando el desmesurado egocentrismo de la representación humana del tipo realista (Ferreyra, 2007). Más aún, en el teatro, el texto dramático deja de ser un molde inalterable al cual ajustar la propuesta teatral.

### **b. La danza y las vanguardias históricas**

Si pensamos la vanguardia como una ruptura con las convenciones generales que enmarcan las formas en que se produce y circula el arte en la sociedad burguesa moderna imperante, podríamos identificar en la danza algunos gestos, rasgos, acciones que pueden ser consideradas como experiencias vanguardistas, ya que se ponen en jaque ciertos acuerdos en torno a la corporalidad y al movimiento.

Entre los protagonistas de estas experiencias se encuentran: Ruth Saint Denis, antes de 1915, con sus exotismos orientales; la ya mencionada Loie Fuller con su ingenio técnico y visual; Isadora Duncan y Mary Wigman, precursoras de la danza moderna de los años 20, con la concepción de cuerpo como totalidad expresiva; e inclusive, dentro del seno del mismo ballet, hay notables ejemplos de gestos rupturistas con la irrupción de las coreografías de Vaslav Nijinsky presentes en los ballets de Diaghilev. Asimismo, hay vanguardismo, además, en la política explícita de la Liga de Danza para Trabajadores, en Estados Unidos, desde 1925 a 1935, y en el modo en que quisieron llevar la danza a las plazas, escuelas y sindicatos.

A fines del siglo XIX y principio del XX, el espíritu de las vanguardias artísticas se ve reflejado en la danza motivado por dos aspectos; por un lado, una crisis en el seno de la danza académica que hasta el momento pregonó una imagen única y totalizadora de esta expresión artística; y, por el otro, como respuesta a una necesidad de encontrar nuevas vertientes expresivas: espiritualismo místico, naturalismo.

Sin embargo, a pesar de originarse por las mismas inquietudes, la diversidad que caracterizó esta búsqueda hace imposible encontrar una única perspectiva, desprendiéndose tres grandes núcleos de desarrollo hacia este camino de renovación de la danza teatral occidental –el ballet moderno, la danza moderna y preformalismo de la Bauhaus–, dentro de los cuales focalizaremos en los coreógrafos y obras que resultan con aportes significativos para la inclusión de objetos en la puesta escénica.

### **El ballet moderno**

Dentro de esta vertiente se encuentran los Ballets Rusos del segundo período (después de 1914) bajo la dirección de Diaghilev, donde se destacan las obras de los coreógrafos Massine y Nijinski. En este momento, se busca una nueva relación entre las artes y un acercamiento a los principios del formalismo y a la danza abstracta, reduciendo el peso de las historias y de los personajes.

Entre las obras comprendidas en esta corriente *Parade* (Massine, 1917) muestra una nueva alianza entre la danza y los objetos (vestuario y escenografía), los cuales fueron realizados por Picasso, con diseño cubista. La obra había sido pensada de manera multidisciplinaria. El vestuario y la escenografía cumplían un rol descriptivo y enunciativo en tanto situación y personajes (circo y sus integrantes) resaltando el aspecto visual de la pieza gracias a las figuras que se descomponían en distintos planos y a la ruptura con la perspectiva tradicional logrando una transformación del espacio visual.

La puesta muestra un desfile de personajes de un pequeño circo. Dentro de los protagonistas encontramos dos empresarios que se presentan como gigantescos personajes gracias a un vestuario logrado por construcciones cubistas ambulantes de



gran tamaño montadas sobre los cuerpos de los bailarines. Estas arquitecturas de más de tres metros van a condicionar el movimiento de los intérpretes y, a su vez, provocarán un efecto visual de reducción de los otros actores del circo, siendo que, en su interrelación con el cuerpo, se observa un *montaje* donde ambos se transforman en fragmentos de un *cuerpo mayor* (Ana Alvarado, 2015). Luego, se presenta un mago chino con un saco rojo con dorado y pantalones rayados ejecutando movimientos de mimo. Le sigue una joven americana vestida de marinera realizando una danza que incluye gestos pantomímicos. A continuación, se destaca la presencia de un caballo que es logrado gracias a la intervención de dos bailarines ocultos bajo este animal de tela; donde la acción de los intérpretes parece quedar reducida a la animación de este *objeto-construcción*. Por último, una pareja de acróbatas participa de este desfile.

Con respecto a la música, Erik Satie la compuso con pocos elementos de una orquesta a los cuales agregó el ruido de máquinas de escribir, de una pistola y de un barco, entre otros. En este sentido, esos sonidos exponen un carácter indicial, remitiendo a la presencia de objetos que de este modo son evocados.

En *Parade* encontramos cuerpos devenidos en objetos y movimientos de danza con impronta de marionetas. Estos rasgos que caracterizan el vestuario y el movimiento de los personajes como el mago chino, el caballo, los empresarios, contrastan con el movimiento de los *acróbatas*, quienes representan un número de fuerza y destreza que, aunque esquemático, involucra cierta libertad de movimientos (son los únicos personajes que no llevan aparatosos vestuarios).

A esta insistencia sobre lo objetual se suma el paisaje cubista. Es decir, esta estética visual *desarma* el paisaje naturalista de la ciudad y obliga a repensar la esencia de cada elemento que lo compone (edificios, portales y escaleras). Son entidades que, si bien están pintadas en una superficie bidimensional, advierten permanentemente al espectador sobre su presencia.

## La danza moderna

Esta vertiente se focaliza en el estudio del movimiento como eje central y bajo exigencias expresivas individuales. Particularmente, se diferencian dos corrientes, la danza moderna americana y la danza libre europea.

La danza libre europea presenta sus manifestaciones en la danza comunal y la *Lebensreform* a finales del siglo XIX. En este entorno, se destaca la labor de Rudolf Von Laban (1879-1958), quien enfatiza en los aspectos didácticos y terapéuticos de la danza –*Labanotacion*, análisis del movimiento, concepción estereométrica del espacio–. Los protagonistas de esta corriente se caracterizan por resaltar el significativo expresivo, dentro de los cuales encontramos a Kurt Joss (1901-1979). Entre sus obras, *La mesa verde* (1932) –considerada por muchos críticos como obra profética, antesala del próximo nazismo– es un claro ejemplo de narración lineal con una fuerte impronta expresionista, con música de Fritz Cohen, es una sátira sobre la hipocresía de las potencias que deciden la vida de sus ciudadanos sin el menor reparo. La acción se desarrolla alrededor de una mesa de juegos, que representa una reunión internacional donde se negocian temas políticos. Se dan situaciones diplomáticas y de cortesía entre las partes, que no logran ningún acuerdo. Esto conlleva a una situación de conflicto, de guerra y muerte, con el inevitable resultado, por un lado, de víctimas y, por el otro, de una nueva y cínica renegociación cínica de paz, por parte del poder imperante.

En esta pieza se presentan diversos objetos escénicos, que realzan la acción dramática y que dan cuenta de cierta aproximación al teatro (como materiales migrados): una

mesa de juego verde, máscaras con peluca, banderas, trajes, entre otros. A lo largo de la historia de la danza occidental podemos encontrar ciertos procedimientos o materiales migrados del teatro. En este sentido, es en 1928 cuando –según lo señalan Lábate (2006) y Cesio (2009)– por primera vez el coreógrafo alemán Kurt Joss utiliza el término danza teatro, que recupera a mediados de los años setenta Pina Bausch para catalogar las formas nuevas, mestizas, que no encuadran en las categorías de la danza contemporánea.

La presencia de la mesa de negociaciones expone su carácter simbólico, pues remite al lugar donde se pone en juego la sátira de la hipocresía y la lucha de poderes. Este objeto se incorpora a la obra en su aspecto material y como generador de una nueva espacialidad, es decir, como una superficie plana que permite tanto la organización circular de los bailarines (enfrentados cara a cara), como la realización de movimientos de suspensión, equilibrio y cambios de energía singulares.

En lo que respecta al vestuario, encontramos, por un lado, un carácter icónico, en el caso de los trajes que ilustran a hombres de autoridad y negocios, a partir de una fiel representación, y, por otro, un carácter simbólico de las máscaras en un doble ejercicio: lo que se muestra y esconde en los espacios de poder. Asimismo, estas máscaras adquieren un carácter metafórico y metonímico aludiendo a la hipocresía y la banalidad de los actos de los personajes.

Por último, en *La mesa verde*, los objetos logran cierta trascendencia al poseer un rol específico dentro del relato y no solo como mero elemento escenográfico o de vestuario.

En otro lado del mundo, durante el período 1930 y 1940, se desarrolla la Danza moderna americana, siendo Marta Graham su más fiel representante. La coreógrafa se caracterizó por limitar los recursos escenográficos y el vestuario en su afán de desarrollar la máxima expresión a través del movimiento. Sin embargo, su obra *Lamentation* (1930) convoca nuestra atención debido a que presenta una inclusión del objeto – vestuario interesante a los fines de este estudio.

*Lamentation* consiste en un solo de cinco minutos, donde la danza fuertemente expresiva de Graham muestra un cuerpo que sufre, se lamenta y se mueve en consecuencia. La bailarina se encuentra inmersa dentro de una tela dúctil, que es tensada y relajada por sus movimientos y que, asimismo, deja ver, o mejor dicho, realza de esta forma un rostro desnudo con sus ojos sumidos en el dolor. En un banco, Graham realiza movimientos donde contrae su torso vigoroso e intenta liberarse del *elemento tela*. El objeto aparece como elemento que, por un lado, oprime, limita y atrapa, pero que, a su vez, también devela un rostro anónimo que se lamenta. Por otro lado, este lienzo también se despliega como prolongación de su cuerpo. Dicho de otro modo, la misma Marta Graham mencionaba:

*Lamentation*, mi danza de 1930, es una pieza de un solo en el cual uso un largo tubo de tela para indicar la tragedia que obsesiona al cuerpo, la capacidad de estirarnos dentro de nuestra propia piel, de observar y explorar los perímetros y los límites del dolor, que es noble y universal (1991)

En esta obra, el cuerpo es aprisionado por un objeto que, gracias a sus movimientos continuos, no logra ser del todo determinado (¿un vestido? ¿un tubo de tela?). Su indefinición reenvía al carácter abstracto e indefinible de los sentimientos humanos.

Por último, el objeto y el cuerpo operan como un sistema objetual teatral a nivel del montaje de cuerpos; de ahí que estaríamos ante la presencia del *biobjeto* kantoriano.



Sin embargo, este sistema mantiene su naturaleza corporal más allá de estas operativas; el espectador *sabe* de un cuerpo danzante inmerso en el tubo de tela, ya que esta interacción potencia las dinámicas de movimiento e imágenes producidas, a partir del trabajo del cuerpo sobre distintos puntos de tensión, apoyos y diseños espaciales que son logrados al manipular el objeto.

## Preformalismo de la Bauhaus

La Bauhaus es la escuela creada en 1919 en Alemania por Walter Gropius. En la misma, a partir de 1923 y hasta 1929, Oscar Schlemmer toma la dirección del taller de escena, realizando experimentaciones escénicas que llevaban a investigar el cuerpo como forma en el espacio, sus posibilidades geométricas y la transformación del mismo a través de recursos externos como el vestuario llegando a transmutar la figura humana en objeto mecánico. De esta forma, Schlemmer en sus ballets mecánicos, subraya la calidad de *objeto* de los bailarines. Cada presentación alcanza un *efecto mecánico*; en efecto, el *Ballet triádico* (1922) da cuenta de esto. Para este análisis se trabajó con videos de reconstrucción del Ballet Triádico –realizados por Margarete Hastings en 1970 a partir de bocetos, fotografías y documentos de Schlemmer. El video completo dura treinta y dos minutos. Esta versión contó con la asesoría de Ludwig Grote y Xanti Schawinsky (alumnos de Schlemmer en la Bauhaus) y de Tut Schlemmer, la viuda de Oskar Schlemmer. La música es de Erich Ferstl. Está dividido en tres partes: amarillo, rosa y negro (véase también, Deangelis, 2014)

El *Ballet triádico*, de larga duración, es interpretado por tres bailarines que bailan doce danzas. La composición de los colores y los movimientos responden al principio de simplicidad que Schlemmer pregona, mientras los argumentos compositivos responden a explicaciones matemáticas.

Los trajes diseñados para esta pieza transforman los físicos de los bailarines gracias a la formación de una especie de envoltorio del cuerpo humano con ciertas partes rígidas y, a su vez, también limitan la posibilidad motriz y provocan que cualquier movimiento que se realice en forma natural produzca, sin embargo, un efecto maquinal o geométrico. Es más, el vestuario muchas veces logra alejar a los personajes de una representación realista y lleva a cierto grado de abstracción, un camino intermedio entre un cuerpo humano y una marioneta animada.

En el *Ballet Triádico*, la condición prescindible del vestuario no es indiferente para su constitución, ya que no funciona como un accesorio, sino que está constituyendo el cuerpo mismo del bailarín y actúa como punto de partida de los movimientos, conformando una relación de complementariedad bailarín-vestuario: el sujeto da movimiento y anima ese *estructura*, y el vestuario condiciona kinética y morfológicamente al cuerpo. Por último, en esta obra ocurre algo cercano a *Parade*: el cuerpo del intérprete se transfigura hacia lo objetual, específicamente, deja de ser sujeto para devenir en máquina.

## Posibles modos de funcionamiento de los objetos

Tomando como referencia las conceptualizaciones realizadas por Beatriz Trastoy y Perla Zayas Lima (2005), Ana Alvarado (2009, 2015), entre otros autores, consideramos que el nuevo estado que logra el objeto durante la representación propone múltiples lecturas para el espectador, es decir, el objeto convertido en signo es interpretable e interpretado de modos diversos. El poder signico del mismo es ilimitado.

A lo largo de la historia de la escena teatral podemos observar diversos modos en que el objeto se presentó en la puesta teatral, según respondía a criterios estéticos diversos. Podríamos pensarlo de la siguiente manera:

- » El objeto como indicador de verosimilitud: donde las puestas escénicas exigen realismo y naturalismo (al contrario de lo que ocurre con el paisaje cubista propuesto en *Parade* por Picasso). Aquí los objetos ayudan al espectador a comprender la puesta. Se plantea la sobreabundancia en el plano del significante para un significado como recurso para reducir o limitar la ambigüedad del sistema de signos planteado.
- » El objeto como un elemento metaenunciativo: “esto es una imagen, una muestra pictórica”. De esta presencia se induce cierto carácter poético y de gratuidad con respecto a la acción, participa de una concepción visual y no dramática de la escena.
- » El objeto como sujeto escénico: cuando el mismo logra trascendencia y se constituye como entidad independiente, con un rol específico y no como objeto accesorio del manipulador o elemento escenográfico; es decir, se instituye como un signo autónomo que remite a otros signos. En este sentido tomando la definición actancial en torno de sujetos y objetos de Greimas (1971-1987), el objeto en este caso toma una impronta actancial, es decir es el que produce acción. Greimas (1987) 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 (en efecto, la mesa en la obra póstuma de Kurt Joss).
- » Elementos escénicos devenidos en objeto: en esta categoría se incluyen elementos del vestuario (cuerpo mecanizado del *Ballet Triádico*) y dispositivos escénicos (representaciones pictóricas de Picasso en *Parade*) que se transfiguran hacia lo objetivo en función de su relación con el entorno mediante operaciones de interactividad y transitividad y, por sobre todo, de y para la observación.

## Conclusión

El objeto ha cumplido desde siempre un papel fundamental en la representación teatral; por tanto, su elección, introducción y destinación en escena implica pensarlos en su materialidad (forma, textura, color y dimensión) y en su relación con otros elementos constitutivos del hecho escénico (espacio, tiempo, movimiento, gestualidad, entre otros). En la danza, el estudio de los objetos se revela con importancia, debido a que a partir de operaciones de observación y análisis de modos de funcionamiento e interrelación con otros actores de la puesta en escena, permiten identificar y definir tendencias que ilustran la danza de una época.

En definitiva, a partir del recorrido diacrónico realizado por las obras emblemáticas de la danza en el período de vanguardias artísticas de principio de siglo XX es posible establecer dos ejes de reflexión:

- » Los objetos en este período han contribuido a apoyar y desarrollar parte de los postulados vanguardistas de la danza sobre los cuestionamientos hacia el vocabulario dancístico imperante hasta el momento, como así también hacia la valoración de corporalidades diversas, gracias a que su incorporación en la escena ha traído aparejado en ciertas ocasiones alteraciones de las corporalidades de los bailarines (*Ballet triádico*) y, en otras, condicionamiento a la ejecución de cierto vocabulario de movimiento (*Lamentation, Parade*).
- » Los objetos en este período, han contribuido a la integración de la danza con otras disciplinas, otras artes y otras zonas de la cultura generando la permanente emergencia de lo nuevo, de la diferencia y del cambio (*La Mesa Verde, Parade*).

Por último, la danza no es ajena a los procesos de mixtura de lenguajes y a la búsqueda de recursos expresivos heterogéneos en los que se encuentra inmerso el arte a partir de las vanguardias y en el transcurrir del siglo XX. Por lo tanto, uno de los modos de abordar estos caminos para la danza ha sido a partir de una praxis escénica que incorpore el trabajo con objetos orientándose hacia la indagación de nuevas aperturas poéticas.

## Bibliografía

- » Alvarado, A. (2005). “Cosidad versus carnalidad: Cuerpo y objeto en el teatro”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* ISSN N° 1669-6301. Año I. n 2. <http://telondefondo.org/>
- » Alvarado, A. (2009). “El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura”. En Dubatti, J. (comp.) *Escritos sobre TEATRO II: teatro y cultura viviente: del mundo griego clásico a la post-modernidad actual*, (pp. 11-80). <https://saquenunapluma.wordpress.com/2012/03/27>.
- » Alvarado, A. (2015). *El teatro de objetos, manual dramático*. Buenos Aires: Inteatro.
- » Bürger, P. (2010 [1974]). *Teoría de la Vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- » Cesio, V. (2009). “Danza-Teatro I. Un origen”. En revista EA, n°7, Buenos Aires.
- » Deangelis, S. (2014). “Oskar Schlemmer, el Ballet Triádico y el vestuario en la Bauhaus”, *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año X, N° 20, dic. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6604>
- » Ferreyra, M. (2007). “Del objeto a la escena: poesía y superficie”. Número 12. Cuadernos de Picadero. Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro
- » Graham, M. (1991). *Blood Memory: An autobiography*. NYC: Doubleday.
- » Greimas, A. J. (1987 [1971]). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos
- » Kantor, T. (2010 [1944-1986]). *El teatro de la muerte y otros ensayos*. Barcelona: ALBA.
- » Koldobsky, D. (2008). “Un efecto de las vanguardias”. *Revista Figuraciones* n° 6. Las muertes de las vanguardias. Área Transdepartamental de Crítica de Artes. UNA, Buenos Aires. <http://www.revistafiguraciones.com.ar>
- » Lábatte, B. (2006). “Danza-Teatro. Los pensamientos y las prácticas”. Número 10. Cuadernos de Picadero. Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro.
- » Marchan Fiz, S. (1994 [1974]). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal. <https://www.academia.edu>
- » Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- » Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2005). “Objetos en escena”. *telondefondo*, (2), 1-11, <http://telondefondo.org/>

### Fuentes videográficas consultadas

- » Lamentation <https://youtu.be/kIF8Ob8bRSE>
- » La Mesa Verde <https://youtu.be/QxJslTxObU4>
- » <https://youtu.be/YLqBXDkkGuw>
- » Parade [https://youtu.be/\\_Chq1TyonyE](https://youtu.be/_Chq1TyonyE)
- » [https://youtu.be/YejpJ4kMH\\_o](https://youtu.be/YejpJ4kMH_o)
- » Ballet Triádico <https://youtu.be/mHQmnumnNgo>