



**Acerca de la imposibilidad de representar: la deconstrucción de la narración en *La Bahía de San Francisco* de Luciana Acuña y Fabián Gandini.**

**Ayelén Clavin**

**(IUNA-Departamento de Artes del Movimiento)**

**María Eugenia Cadús**

**(Universidad de Buenos Aires, IUNA-Departamento de Artes del Movimiento)**

Históricamente la danza ha sido objeto de la exigencia de narrar, representando miméticamente aquello que se presenta como exterior a su médium específico. En la obra de Luciana Acuña y Fabián Gandini, *La Bahía de San Francisco* (2009), enmarcada en el concepto de *perforpuesta* del teórico Patrice Pavis<sup>1</sup>, se problematizan las capacidades del lenguaje corporal, cuestionándose la posibilidad de alcanzar con éxito este mandato representacional.

En el presente trabajo, nos proponemos estudiar la yuxtaposición de formas narrativas manifiestas en la obra. Es decir, la coexistencia de distintos textos materializados en diversos soportes construyendo múltiples significados. A su vez, cada forma narrativa, constituyéndose como un aporte parcial a la narración, evidencia su incapacidad de representar por sí misma y de manera exhaustiva la totalidad del relato traspuesto (una escena específica del film *Vértigo* de Hitchcock). En torno a las usuales preguntas sobre las potencialidades y limitaciones del movimiento como medio específico de la danza, en el marco de esta época caracterizada por el intertexto disciplinar, proponemos esta obra como un acertado ejemplo respecto de estas problemáticas.

En principio, podemos incluir a *La Bahía...* en la afirmación del estudioso Óscar Cornago Bernal, quien dice que la *performance* es una "(...) *presentación* de la *representación*, [el] hacer visible los telares de la representación, la relevancia

---

<sup>1</sup> Sobre el concepto de *perforpuesta*, véase de Patrice Pavis. "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?" (traducción de Silvina Vila), en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 4, n° 7, julio 2008.



de la 'materia prima' sobre la que se construye."<sup>2</sup>. Partiendo de la escena del film *Vértigo*, en la que Kim Novak simula un suicidio y James Stewart la rescata, se cuestiona la capacidad de la danza de poder representar miméticamente lo expresado en otro lenguaje artístico, así como la capacidad de narrar una historia con un lenguaje de pasos. Este objetivo, es llevado a cabo llamando la atención a su vez sobre la representación teatral misma, simulando un ensayo.



*Vértigo* (1958) de Hitchcock

A lo largo de la obra, los protagonistas parecen experimentar diferentes maneras (todas inacabadas) de reproducir la escena. Cabe recordar que es el ensayo, tal como lo define Richard Schechner, uno de los lugares donde se recupera la esencia ritual del teatro, enmarcado dentro del concepto de *performance*, remarcando la instancia del aquí y ahora que la caracteriza e incrementando de este modo el efecto de realidad y espontaneidad<sup>3</sup>. Observamos en *La Bahía...*, por ejemplo, la corrección, aprobación o disentimiento, entre los protagonistas, sobre la acción que están llevando a cabo, sea esta hacer una secuencia de pasos o leer un texto. Quisiéramos recordar en este punto la escena en que uno de ellos baila su solo y el otro lo corrige, llamando la atención no sólo sobre la categoría de ensayo, sino también sobre el ansia de virtuosismo por parte del espectador. En esta escena, los bailarines, a quienes el público les exige que bailen, valga la redundancia, realizan su secuencia de movimiento en los bastidores del escenario imposibilitando la visión de aquello que están haciendo y focalizando

---

<sup>2</sup> Óscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso" en *Revista Gestos*, California, Estados Unidos, año 19, N° 38, noviembre 2004, p. 15.

<sup>3</sup> Richard Schechner, *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.



la mirada del público sobre la persona que sentada en el escenario como un único espectador privilegiado, corrige los movimientos de su compañero.

Ahora bien, así como expresamos anteriormente, preferimos denominar esta puesta, no como una *performance*, sino como una *perforpuesta*. Este concepto creado por el teórico Pavis para denominar a determinadas creaciones contemporáneas, se ajusta más correctamente a la obra analizada ya que la misma no está concebida como un evento irrepetible. Si bien simula serlo como forma de crítica y se hibrida con determinadas concepciones de la *performance* como las anteriormente explicitadas, lo hace desde una puesta en escena afinadamente pautada.

Bajo esta concepción, podemos observar la deconstrucción de la narración que lleva a cabo la obra en las tres nociones que constituyen los indicios, según Pavis, para pensar la *perforpuesta*. A saber: el texto, el pasaje de la autoridad a la alteridad, y la puesta en cuerpo.

En primer lugar, distinguimos un texto abierto. Ya no es posible saber quién narra la escena ni cómo lo hace. Nos encontramos frente a una pluralidad de discursos. En un principio, los protagonistas describen la escena de Hitchcock y a modo de ilustración señalan la pantalla de una computadora portátil que reproduce la secuencia fílmica. ¿Quién narra en este momento: Hitchcock o los protagonistas de la obra en cuestión? Luego intentarán de variadas formas representar dicha escena mediante una secuencia de pasos, primero haciéndola en silencio, y luego acompañada por las indicaciones habladas que previamente grabaron en vivo, y finalmente, por si fuera poco, acompañada del monólogo de Gandini que devela lo ilusorio de la representación, explicitando la imposibilidad de la danza de representar miméticamente.

En segundo lugar, observamos la descentralización del lugar del director, resaltando a la vez la dramaturgia de iluminación y de musicalización, así como la importancia del vestuario y escenografía. Tal como lo expone Pavis:



El director, como el autor anteriormente, y posteriormente el espectador, está sometido a una 'destinerrancia', su destino es el de errar de un lado del texto a otro (...)⁴.

Y aunque, como se enunció previamente, nos encontramos frente a una puesta perfectamente organizada, la sensación que genera en el espectador es la de no saber cuándo ni quién dirige la puesta, ni en qué sentido se van organizando las escenas.

Por último, quisiéramos focalizarnos en la puesta en cuerpo, debido a su relevancia al tratarse de un espectáculo de danza y/o teatro. En este punto podemos denominar a los protagonistas como *performers*, ya que cumplen en la obra los más variados roles, desde bailarines, actores, y directores, hasta sonidistas, utileros e iluminadores, recalcando la constante tensión entre actor y personaje.

La escena despojada frente a la cual nos encontramos, pone de relieve las figuras corporales de los *performers*. Este escenario, está compuesto en un principio sólo por la computadora y un par de sillas, y luego se agregan simplemente un telón de fondo con la imagen de la bahía de San Francisco y la inclusión de algunos otros objetos simbólicos. Como expone Cornago,

a la necesidad de reateatralización se le suma una impronta performativa que va a subrayar los elementos escénicos en su proceso de funcionamiento. Ese trabajo con los elementos esenciales del teatro conduce a una escena minimalista (...)⁵

Ahora bien, la pregunta que surge en este punto es: ¿puede el cuerpo narrar sólo mediante una secuencia de pasos?; ¿puede el cuerpo representar miméticamente y ser comprendida la narración por el público, del mismo modo en que fue percibida la escena de la película?

Desde los inicios de la danza, se le ha impuesto a ésta el mandato representacional de narrar aquello que se presenta como exterior a su médium específico, hasta el advenimiento del formalismo con exponentes como Merce Cunningham o George Balanchine. Dicha exigencia fue recorriendo un largo camino

---

⁴ Patrice Pavis, ob. cit.; p. 14

⁵ Óscar Cornago Bernal, ob. cit.; p., p. 20.



que pasó por teóricos como Noverre, que en el surgimiento de la danza como disciplina artística abogaban por la mimesis en la misma; posteriormente a través del clasicismo y romanticismo que pretendía narrar las diferentes historias mágicas como *El Lago de los Cisnes* o *Giselle*; pasando luego por la danza moderna que ambicionaba representar la emotividad interna del bailarín, así como por ejemplo, narrar mitos griegos, en el caso de Martha Graham. Sin embargo, consideramos que este mandato no se ha podido cumplir ya que no atendía a lo que le es propio como disciplina artística: el movimiento.

Siendo esta inquietud, a nuestro parecer, el eje de *La Bahía de San Francisco*, emerge con suma importancia la presencia corporal de los *performers*. Considerando la premisa de Fernando De Toro: "(...) en el espacio escénico todo es signo, (...) todo es visto y percibido como signo por el espectador (...) [y] Poner en escena es poner en signo, representar a través de signos (...) "<sup>6</sup>, podemos analizar los cuerpos como iconos productores de sentido que al igual que los objetos en escena, reproducen sólo ciertos rasgos representativos de la narración traspuesta, dando cuenta la imposibilidad de encarnar la completitud de la misma.

Según De Toro, "(...) el cuerpo del actor es un *referente primero* y su cuerpo opera como inscripción icónica."<sup>7</sup>. En este sentido, como indicamos anteriormente, se configura la puesta en cuerpo, a su vez que la misma abre las posibilidades de la semiosis infinita planteada por Peirce. Los *performers* son iconos de los personajes en cuestión. Pero, ¿cuáles son estos personajes realmente: Madelaine y Scotty, o Kim Novak y James Stewart? Creemos que esta concepción acerca de la posibilidad de encarnación de un personaje también está cuestionada en la obra, particularmente a partir de la pregunta sobre la posibilidad que tienen los bailarines con su diccionario de pasos de reproducir los caracteres de un personaje narrativo. Además cabe preguntarse acerca de la exigencia de codificación establecida que se le exige al actor, según De Toro.

Si bien es acertada la afirmación de la existencia de tal codificación de personajes que definen rasgos que el espectador espera ver reproducidos, en el caso de *La Bahía...* esto también es deconstruido ya que claramente la intención de

---

<sup>6</sup> Fernando De Toro, "La semiosis teatral", en *Revista Gestos*, California, N° 4, noviembre 1987, p. 47-51.

<sup>7</sup> *Ibíd.* p. 52

Acuña y Gandini no es reproducir ni a los actores del film ni a los personajes que ellos interpretan. Tampoco se persigue este fin por medio de la escenografía o vestuario, música o iluminación. Notoriamente lo que observamos es una reducción de los signos a su mínima expresión para romper con la narración. A modo de ejemplo, podemos recordar la utilización de un balde de agua que simboliza la bahía, o la acertada escena en la que Fabián Gandini representa el papel de Madelaine, con la percha de la cual está sostenido el vestuario de este personaje colgando de su espalda.

Ahora bien, introduciendo otra visión acerca de la importancia de la corporalidad de los *performers* en la narración, podemos tomar en consideración la noción de que *lo performativo* se apoya fundamentalmente en lo escénicamente material, es decir, que renuncia decididamente a la representación en términos de esa referencialidad buscada desde antaño que exige al cuerpo y al médium expresivo (en el caso de la danza, el movimiento) contar, narrar un contenido externo a la obra.

El cuerpo, lejos de quedar exento de la obediencia a los patrones mimético-representacionales se constituyó, desde siempre, en *vehículo* de significación, es decir, un objeto que debe ser descifrado y que en última instancia nos habla de otra cosa y no de sí mismo. Esta función indirecta del cuerpo (tomamos a la palabra *indirecta* en el sentido de ser vehículo que refiere a algo que está por fuera de él) es lo que, en términos del investigador y teórico de teatro Hans-Thies Lehmann, podríamos nombrar como *cuerpo-cartel*:

Este cuerpo-cartel podía alcanzar una categoría alegórica en sí mismo, pero el cuerpo como tal, como la interrupción no discursiva del ritmo de la significación, estaba fuera de cuestión<sup>8</sup>.

Nos encontramos en *La Bahía de San Francisco* con un ejemplo que se ubicaría entonces en la antítesis del tratamiento del cuerpo como *vehículo*, ya que en este caso, los intérpretes no ponen su cuerpo en función de la representación de una situación diferente de la que en realidad atraviesan. Los cuerpos de Fabián

---

<sup>8</sup> Hans-Thies Lehmann, "Of post-dramatic Body Images" en *Body.com.text. The yearbook of ballet international/tanz aktuell*, Berlín, 1999. (Trad. Susana Tambutti. Ficha de cátedra, Teoría General de la Danza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)



Gandini y Luciana Acuña, así como la palabra cuando, por ejemplo, se llaman con sus nombres reales, refieren a ellos mismos: a su persona inserta en esa situación real que viven. Construyen de este modo una nueva realidad en ese nuevo presente, en el aquí y ahora de la *performance*.



*La Bahía de San Francisco - Foto 1*

De esta manera el cuerpo puede adquirir un valor intrínseco y poner en primer plano su fisicalidad, materialidad, corporeidad, puede poner en jaque a los artilugios de una cómoda representación. Las ideas de personificación e interpretación se diluyen para dejar paso a la realidad actualizada de la *performance*. Lejos de ser un medio para un fin, en la obra analizada, los cuerpos de los *performers* contribuyen a la construcción de una realidad material y no ya una realidad referida en la que "los medios y sus procesos de funcionamiento pasan



a ocupar el centro de la nueva 'escena' de la realidad"<sup>9</sup>, tal como lo advierte Cornago.

En este sentido podemos intuir que la vestimenta uniformada que utilizan Acuña y Gandini (trajes de neopreno para deportes acuáticos) opera casi de manera irónica, ridiculizando la situación del arrojarse al agua. Efectivamente, si bien puede haber diferentes lecturas respecto del vestuario, no resulta imprudente pensarlo de este modo teniendo en cuenta que en un momento, ya avanzada la obra, cuando pareciera que van a darle paso a la *representación* propiamente dicha, los intérpretes se añaden vestuario; esta vez a fin de caracterizarse refiriendo a aquellos dos personajes del film de Alfred Hitchcock. En este caso, uno espera en un principio una inminente situación mimética. Sin embargo, el espectador asiste a lo que se constituye como una ruptura de la misma, en la que los *performers* (vestidos de *personajes*) continúan siendo *performers* e incluso acentúan su condición como tales mediante el relato en tercera persona. En este momento a pesar de su atuendo (que pareciera referir a un otro), los cuerpos de Gandini y Acuña hablan de sí mismos en aquella nueva realidad de la *perforpuesta*. Cuando pareciera que habrá que descifrar qué quieren *representar* esos cuerpos, ahora vestidos como Scotty (con pantalón y camisa) y Madelaine (con vestido, guantes blancos y ramo de flores), inmediatamente lo mimético vuelve a quedar diluido y roto tras las acciones de los *performers*. Primero, le otorgan una nueva atmósfera al escenario desplegando el telón de fondo que muestra la bahía de San Francisco, apagando la luz de sala e iluminando la escena, y reproduciendo la música que acompañará la etapa final. Luciana Acuña inicia su secuencia de movimiento a la manera tradicional de representación en danza. Pero, paralelamente, como expresamos antes, cuando uno puede llegar a creer que por medio de movimientos están narrando la misma historia que la secuencia fílmica (olvidando tal vez que ya se está absolutamente familiarizado con la misma y que uno cuenta con múltiples repeticiones previas que intentaron hacerlo), el golpe final lo da Gandini. Él se ubica en el proscenio y comienza a describir las acciones reales de su compañera, no las que trata de evocar. Empieza recalcando la dimensión espacio-temporal, aclarando que no son las cinco de la tarde, sino la hora real, y

---

<sup>9</sup> Óscar Cornago Bernal, ob. cit.; p. 15



continúa su monólogo deconstructivo con frases como: "Ella no es ella, sino alguien haciendo de ella".



*La Bahía de San Francisco – Foto 2*

Pues bien, hemos llegado a la escena final de *La Bahía de San Francisco* y junto con ésta hemos intentado demostrar la imposibilidad de representar, deconstruyendo en cada mínima expresión escénica la viabilidad de narrar que tiene la danza en sí misma. Intentando liberar a esta disciplina artística de un mandato que la oprime desde sus inicios como tal. Retornando por lo tanto los orígenes *performáticos* de las artes escénicas, y despojando a la escena hasta los símbolos evocativos en su más mínima expresión. Develando de este modo que el cuerpo del *performer* se constituye como lo esencial.



Por último, y a modo de conclusión, quisiéramos recordar las palabras de la estudiosa Michaela Schlägenwerth, quien se refiere a la danza actual diciendo que la misma "Discurre alrededor del fenómeno del dualismo: dualismo del cuerpo en su *materialidad* y su *representación*, o sea, las imágenes del cuerpo. Somete este fenómeno a una continua deconstrucción que nos lleva de regreso al cuerpo en sí mismo."<sup>10</sup>

### **Ficha técnica de *La Bahía de San Francisco***

Intérpretes: Luciana Acuña, Fabián Gandini

Vestuario: Mariana Tirantte

Escenografía: Mariana Tirantte

Iluminación: Marcelo Alvarez

Diseño sonoro: Ulises Conti

Música: Ulises Conti

Dirección: Luciana Acuña, Fabián Gandini

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

[ayu\\_clavin@hotmail.com](mailto:ayu_clavin@hotmail.com)

**Palabras clave:** *La Bahía de San Francisco*- Gandini- Acuña- danza- deconstrucción

**Key words:** *La Bahía de San Francisco*- Gandini- Acuña- dance- deconstruction

---

<sup>10</sup> Michaela Schlägenwerth, "The Echo of the Body" en *Body.com.text. The yearbook of ballet international/tanz aktuell*, Berlín, 1999. (Trad. Susana Tambutti. Ficha de cátedra, Teoría General de la Danza, FFyL, UBA)