

Sobre la utilización del término danza-teatro en Buenos Aires: estudio comparativo a partir de dos obras del período 1999-2004.

Julia de la Torre
Universidad Nacional de las Artes

El presente trabajo se realizó en el marco de las Becas Estímulo a las Vocaciones Científicas que otorga el CIN y se inscribe dentro del proyecto del Instituto de Investigación de las Artes del Movimiento “La danza-teatro en Buenos Aires: emergencia, avatares y actualidad” que dirige Laura Papa. Tanto en dicha investigación como el trabajo que aquí se expone, fue posible rastrear elementos correspondientes al concepto tradicional de danza-teatro, con el fin de contribuir a la caracterización del término. Se examinaron los procedimientos de producción de sentido al interior de las obras y en qué medida dichos procedimientos involucraron aspectos tradicionalmente vinculados con las expectativas asociadas a la danza-teatro. Para esto, en primer lugar se seleccionó un marco teórico en donde el concepto danza-teatro era utilizado como concepto-herramienta y luego se procedió al análisis comparativo de un corpus de obras y de textos críticos y reseñas.

A los fines de esta presentación, se pretende dar cuenta de algunos de los resultados obtenidos en dicho trabajo, realizando un análisis comparativo de dos obras estrenadas en la Ciudad de Buenos Aires entre 1999 y 2004. Las obras que se analizaron fueron *Emma*, dirigida por Silvia Vladimivsky y *El escondido*, dirigida por Silvina Grinberg.

Este trabajo partió de la hipótesis de que existen tensiones entre los términos danza y danza-teatro en relación a la especificidad de aquello que denominan. Con el objeto de confirmar o refutar esta hipótesis se realizó el análisis de las obras mencionadas que permitió determinar y particularizar aquellos aspectos en los cuales danza y danza-teatro coinciden durante el período analizado, permitiendo confirmar que ambas denominaciones se utilizan indistintamente.

Para entender el concepto de danza-teatro fue necesario tener en cuenta el contexto del arte contemporáneo para su surgimiento. En primer lugar, se analizaron las consideraciones de Arthur Danto en el texto *Después del fin del arte* (Danto, 1999) acerca de la introducción del término *arte contemporáneo* y cómo la década de 1960 ha sido portadora de importantes cambios en las condiciones de producción y recepción de las obras de arte. En segundo lugar, se tuvo en cuenta el análisis de Beatriz Lábatte (2006), en donde realiza un seguimiento sobre las formas en que dos modos escénicos como el teatro y la danza se relacionaron, mostrando que ambas artes sufrieron una transformación en la contemporaneidad que tiende a la hibridación de elementos y a la reflexión sobre las herramientas para

la creación. Lábatte se pregunta cuáles fueron los elementos de la danza y cuáles del teatro, que posibilitaron esta unión.

En relación a la danza, también se tuvieron en cuenta los antecedentes de la *postmodern dance* en Estados Unidos y del *Tanztheater* alemán (con Pina Bauch como su principal exponente). Estos dos fenómenos marcaron las producciones de danza, también a partir de los años 60. Pina Bausch y la *Judson Dance Theater* alteraron los conceptos de composición de la danza tradicional trascendiendo la noción clásica de cuerpo e introduciendo nuevos modos de representación, que estaban estrechamente ligados a la realidad.

A partir de estas experiencias, se pueden destacar algunos elementos para caracterizar lo que tradicionalmente se consideró dentro del término genérico-estilístico danza-teatro:

- Se observan producciones polifónicas en donde se puede distinguir la utilización de múltiples lenguajes.
- Se incorpora la voz y el habla, dándoles nuevas funciones (exploración con la materialidad del sonido)
- Se abandona la dramaturgia clásica de la acción coreográfica-teatral, introduciendo nuevas lógicas narrativas. El movimiento se constituye como un signo polisémico.
- Las temáticas se relacionan con los deseos íntimos, las necesidades y las angustias de sus intérpretes.
- Se utilizan elementos por fuera de los lenguajes codificados de la danza, (que en muchos casos remiten al accionar cotidiano) y elementos teatrales y realistas.
- Los trabajos se realizan a partir de energías físicas (a este elemento Lábatte también lo nombra como “trabajo a partir de la materialidad del cuerpo”), reemplazando la voluntad de traducir contenidos ajenos a la danza.
- Se observa la presencia en escena de cuerpos no entrenados en técnicas tradicionales de la danza y la intervención del bailarín como *performer*.

A partir de estos criterios, se establecieron características para cada una de las obras, con el fin de vincularlas con lo desarrollado en la caracterización del término danza-teatro y desde allí analizar la pertinencia de su precisión clasificatoria para abordar dichos fenómenos.

***Emma*, basado en un cuento de Jorge Luis Borges.**

La primera obra estrenada en este período fue *Emma*, dirigida por Silvia Vladimivsky, que tuvo lugar en el Auditorio del Centro Cultural Borges de la Ciudad de Buenos Aires en junio de 1999. Esta obra está inspirada en el cuento *Emma Zunz* del escritor argentino Jorge Luis Borges, del libro *El Aleph*.

Emma de Silvia Vladimivsky recrea el cuento, tomando como eje para la construcción de la obra el conflicto principal y a sus personajes. En cuanto al argumento, en el cuento de Borges Emma Zunz recibe una carta con la noticia de que su padre ha muerto accidentalmente, pero ella, convencida de que Aarón Loewenthal empujó a su padre hacia un suicidio, decide vengar su muerte.

Para el análisis de esta obra se retomaron las categorías con las que se caracterizó el término danza-teatro.

En *Emma*, aunque no pueda inscribirse como una producción polifónica, se observa el uso de la palabra hablada que se distingue del lenguaje estrictamente dancístico. Para la crítica Silvia Gsell, Vladimivsky “desarrolla técnicas que involucran diferentes disciplinas e impulsan la improvisación” (Gsell, 1999). A pesar de que esta afirmación da cuenta de que la crítica es capaz de distinguir la utilización de diversas disciplinas dentro de la obra, en este análisis solo se han encontrado elementos del lenguaje codificado de la danza y elementos teatrales como el uso de la palabra hablada y la ejecución de movimientos que remiten a lo cotidiano.

Pero más allá de los lenguajes que atraviesan *Emma*, se puede pensar la obra en los términos que plantea la crítica M. M. Gigena cuando concluye, al respecto de la obra, que “Hoy resulta anacrónico pensar una rígida división de las artes escénicas. *Emma* es una obra que, haciendo pie a la vez en el campo de la danza y del teatro, utiliza los recursos que le sean necesarios para contar su historia” (Gigena, 1999).

El uso de la palabra se encuentra en distintos momentos de la obra y en la mayoría de los casos a través del recurso de la repetición. Las diferentes frases extraídas de texto de literario al mismo tiempo que funcionan como organizadores del tiempo dramático habilitan la experimentación con la materialidad del sonido.

El recurso de la repetición permite el distanciamiento del significado inicial del signo, es decir, de su connotación y abre nuevas asociaciones que convierten al sonido en un signo polisémico. Este recurso se establece por momentos como lógica narrativa, utilizando la repetición también en el plano de los signos de movimiento. A través de este procedimiento, el recurso se instala como tema: La repetición subraya el peso de la acción. Si bien reproduce miméticamente un gesto cotidiano, el tema del relato pasa

de ser el gesto que remite a la acción, a ser la repetición del gesto. Éste cobra peso en la repetición, es decir, cuando se modifica la temporalidad original del relato.

Si bien la obra se estructura conservando la acción principal y los personajes del cuento de Borges, por momentos el recurso de la repetición instala otro tipo de lógica, modificando la temporalidad del relato clásico. Las acciones en *Emma* se ordenan del mismo modo que las del cuento de Borges: la recepción y lectura de la carta que notifica la muerte del padre, la preparación de la venganza y el crimen. Los personajes principales, al igual que en el cuento de Borges son Emma Zunz, Emanuel Zunz (el padre) y Aarón Loewenthal (el culpable de la muerte).

En relación a la organización del relato, Vladimivsky expresa: “Las investigaciones son en teatro danza (...) pero siempre con una base muy teatral, siempre hay un conflicto subyacente, siempre hay una pregunta, siempre hay un conflicto y un desenlace.” (Tello, 2010). A partir de esto, se puede entender que la artista respeta y reproduce la dramaturgia clásica y encuentra en ese aspecto características del campo teatral.

Otra característica teatral de la obra se encuentra en los elementos realistas. Esto se puede encontrar en el vestuario, los elementos escenográficos y, como se mencionó más arriba, en los gestos que remiten al movimiento cotidiano.

También en relación a la teatralidad, se puede encontrar en los comentarios de la crítica afirmaciones acerca de los rasgos teatrales de la obra: “Con experta mano en la acción teatral y exigida técnica que aplica en todos los papeles, Vladiminsky profundiza en la psicología de los personajes y traduce la historia a través del movimiento.” (Gsell, 1999).

A partir del comentario de Gsell también se pueden desprender observaciones relacionadas al uso de una –“exigida”- técnica. En relación al aspecto técnico del movimiento, la bibliografía analizada en esta investigación plantea que en las producciones de danza-teatro se pueden encontrar bailarines con formación en diferentes técnicas y lenguajes específicos de danza, como así también cuerpos no entrenados; pero en cuanto a la danza-teatro de Pina Bausch específicamente, el cuerpo teórico expresa que se trabajaba directamente con energías físicas.

No se puede inferir que Gsell se refiera a esta caracterización de la *técnica*, pero a partir de su afirmación se puede pensar que la periodista valora el dominio de una técnica precisa para el género y que los bailarines de *Emma* dominarían dicha técnica.

En relación a esto último, aunque no específicamente en términos de una técnica, también se encuentran observaciones en la reseña de Gigena, quien asegura que “Hay una labor ajustada de las tres

bailarinas que encarnan a Emma y de la que tiene a su cargo el rol de la madre.” (Gigena, 1999). Con esto la periodista indica que también puede valorar el dominio de ciertas habilidades interpretativas, pero de nuevo, no aclara cuál sería la técnica o habilidad.

También en relación al material de movimiento, pero desde otra perspectiva, Gigena asegura que en la obra de Vladimivsky “acusa algunos convencionalismos que atentan contra el resultado final” (Gigena, 1999). La periodista expresa de esta manera la existencia de convenciones propias del género, dando cuenta de ciertas características comunes que, al parecer, se repiten *convencionalmente* en esta producción.

El personaje de Emma

El personaje de Emma Zunz es vehiculizado por cuatro intérpretes que resaltan, cada una de ellas, alguna característica distintiva de dicho personaje. El relato se instala en la materialidad de los cuerpos a través de la exploración de diferentes energías físicas, es decir, las diferentes facetas de Emma. De esta manera, se establece un nuevo tema que tiene como fuente un elemento puramente corporal: el desdoblamiento de la personalidad. Las diferentes corporalidades o simplemente la multiplicación del cuerpo del personaje instalan un relato que se construye a partir de la presentación de los cuerpos en escena.

Por un lado, este recurso se puede leer como un corrimiento del proceso coreográfico clásico de traducción (que implica traducir el cuento de Borges en movimientos) en donde se plantea un conflicto radicado en la corporalidad desmembrada de Emma Zunz. Sin embargo, por otro lado, esta investigación encuentra que la crítica afirma observar un procedimiento de traducción del texto literario en movimiento. Entre los artículos referentes a la obra, en el diario *La Nación* se expresa que la obra “traduce la historia a través del movimiento” (Gsell, 1999) y en la revista *Tiempo de Danza*, el título de la reseña sentencia: “Borges, una traducción” (Gigena, 1999).

El escondido

La segunda obra que se analizará en este corpus es *El escondido*, dirigida por Silvina Grimberg y la compañía *La pequeña nacional*, que se estrenó en el III Festival de Danza Contemporánea de Buenos Aires en diciembre de 2004.

Al analizar *El escondido* se encuentran diversos elementos que se asocian directamente con los analizados en la bibliografía en relación al trabajo de Pina Bausch y más precisamente a los realizados a

partir del año 1980. Muchos de los procedimientos formales que se observan en el trabajo dirigido por Grinberg se pueden encontrar en los análisis de las obras *Nelken* (Claveles), *Arien* y *1980* que realiza Leonetta Bentivoglio (Bentivoglio, 1985).

En el sitio web alternivateatral.com se puede encontrar una sinopsis de la obra:

El escondido transcurre en un jardín. Sus personajes viven allí como si fuera un mundo dentro de otro: ese espacio constituye su universo y está concebido como un verdadero jardín del sentimiento y la meditación en el que cada arbusto, cada árbol y cada planta tienen un significado especial.

La historia de esta obra está asociada, además, al concepto de añoranza; es por eso que el jardín también nace de la nostalgia.

Uno de los elementos más relevantes de *El escondido* es el espacio escénico. Éste se presenta colmado de macetas con plantas, que los intérpretes manipulan a lo largo de toda la obra, redistribuyéndolo con el correr de las diferentes escenas. Como se puede leer en la sinopsis del párrafo de arriba, el universo de la obra se ordena a partir de la construcción del universo del jardín (a través de la abundancia de las macetas con plantas).

Bentivoglio menciona que en los trabajos de Pina Bausch el espacio escénico “se presenta completamente cubierto y reconstruido como un espacio que tiende a recrear por entero la base misma del escenario” (Bentivoglio, 1985). Así como en las obras de Bausch el escenario está cubierto por completo de claveles o de agua, en *El escondido* el escenario está minado de plantas. En todos los casos, el procedimiento formal hace del teatro un mundo con su geografía particular (ib.id), que la periodista Verónica Pagés describe como “un pequeño mundo jardín” (Pagés, 2004), dando cuenta de que en la obra se puede observar la creación de un universo propio y que ese universo remite al escenario concreto de un jardín con plantas.

De la utilización del espacio escénico como ordenador principal de la obra, se desprende otro de los elementos característicos de las obras de danza-teatro que menciona la bibliografía: el trabajo a partir de energías físicas. Los personajes habitan el espacio y su particular relación con él, lo modifican y reconstruyen a lo largo de la obra. Al estar el movimiento directamente ligado a los recorridos que propone el espacio, el trabajo de los intérpretes está condicionado por el tránsito en el universo particular del jardín. Pagés detalla los elementos del relato coreográfico enumerando las acciones que se realizan en escena: “bailan, juegan, corren, cuidan a sus plantas y se quieren” (Pagés, 2004). De la observación de Pagés se desprende que todas las acciones que se realizan están directamente relacionadas a lo que el espacio les brinda.

En este mismo artículo (Pagés, 2004) también se hace referencia a que los movimientos remiten al accionar cotidiano, explicando que los personajes “viven un día cualquiera”. A partir de esta reflexión se puede entender que la periodista observa que en la obra se utilizan lenguajes ajenos al lenguaje codificado de la danza y en su lugar los movimientos se acercan a lo que Bentivoglio describe en referencia a la obra de Bausch: “miles de acciones mínimas, obvias y predecibles, un desfile de reflexiones sobre la vida donde la banalidad de lo cotidiano revela (...) los componentes más secretos, más ambiguos, de una vida fundada día a día en una búsqueda de amor desgarradora, perenne y prioritaria” (Bentivoglio, 1985).

Siguiendo a Bentivoglio, otro de los ejes de *El escondido* está en el trabajo con la particularidad de la experiencia de los intérpretes. Si bien no se desprende de la observación de la obra que los intérpretes trabajen a partir de sus deseos, necesidades o angustias íntimas, sí se puede afirmar que está presente la exploración de las energías físicas que propone el espacio. A partir de esto, se hace presente el uso de la voz como extensión de la materialidad del cuerpo. Sin embargo, a diferencia de las obras de Bausch, el procedimiento de construcción a partir de la particularidad del intérprete no se convierte en tema de la obra, sino simplemente es un recurso para la construcción del lenguaje particular.

Las acciones que realizan los intérpretes a la vez transforman progresivamente el espacio, entonces el montaje de las escenas se aleja de la dramaturgia clásica de la acción coreográfica-teatral y se organiza a partir del devenir de dichas transformaciones.

A partir de este análisis se pudo dar cuenta de que la obra es portadora algunos elementos que la bibliografía define como propios de la danza-teatro. Sin embargo, no se encontraron rastros de la utilización del término danza-teatro como concepto-herramienta para referirse a esta obra por parte de la crítica especializada, ni por los mismos creadores. *El escondido* se estrenó en un festival de danza contemporánea organizado por el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, pero en los comentarios acerca de la curaduría del festival, no se encontraron referencias al concepto de danza-teatro.

En una reseña del diario Página12 acerca de la programación del festival, se utiliza el término danza para designar a todas las obras. La periodista Analía Melgar explica las características generales de la programación:

Las temáticas de una gran mayoría de los trabajos seleccionados indagan en procesos humanos complejos (la soledad, el aislamiento, la existencia, y el sentido y el sinsentido de las cosas). En pocos casos se apoyan en una narrativa concreta que las sostenga sino que, más bien, aspiran a la sola locuacidad del movimiento. (Melgar, 2004).

Los elementos descriptos por Melgar corresponden la caracterización del término danza-teatro que aportó la bibliografía de esta investigación, sin embargo en dicha reseña se refieren a la danza.

Conclusión

Lo que interesa a esta investigación es rastrear bajo qué categorías se pensaron los conceptos de danza y danza-teatro en el momento histórico analizado. En términos generales, en el análisis de las obras se encontraron elementos que tradicionalmente fueron ajenos a lo que se consideró como danza hasta la década del 60. Se observó que las obras son polifónicas, porque presentan recursos de diferentes disciplinas artísticas. Por otra parte, el uso de la voz aparece como una extensión de la materialidad del cuerpo. También se advirtió la exploración sobre la materialidad de la palabra, la incorporación de movimientos cotidianos (elementos ajenos a los lenguajes tradicionales de la danza o elementos realistas) y el trabajo a partir de la particularidad de los intérpretes, organizado a través de narrativas propias de los procedimientos cinematográficos (montaje). Todos estos elementos, que en la bibliografía se observan como específicos de la danza-teatro, en las obras analizadas se presentan indistintamente utilizados en obras de esta categoría como en obras de danza.

Como resultado del análisis comparativo entre las obras y las reseñas críticas se observó que, si bien nadie define específicamente el término danza-teatro, se pueden desprender algunos presupuestos que se utilizan para juzgar una obra. Algunas expresiones que pertenecen a la danza-teatro son utilizadas para la caracterización de las piezas. Se observó por ejemplo, la utilización del término *intérprete* en lugar de *bailarín* para referirse a los integrantes de la obra; la reflexión acerca del uso de las realidades físicas de los integrantes; y la utilización de elementos realistas. Todas estas expresiones pertenecen, según lo observado en el marco teórico, a la caracterización de la danza-teatro.

A lo largo del análisis se encontraron opiniones encontradas en relación a la caracterización del concepto danza-teatro, poniéndose de manifiesto incluso contradicciones en el uso del término en una misma persona o grupo de artistas. Esto dio cuenta de la inestabilidad del término en el período analizado, en donde al mismo tiempo se encuentran discursos que aseguran la existencia de una precisión clasificatoria, junto con otros que afirman la ausencia de un límite genérico o estilístico.

Bibliografía

- Banes, Sally (1987). *Terpsichore in Sneakers*, EEUU: Wesleyan University Press.
- Bentivoglio, Leonetta (1985). *La Danza Contemporánea*, Milán: Longanesi. Trad. Susana Tambutti.
- Burt, Ramsay (2006). *Judson Dance Theater. Performative traces*, London & New York: Routledge. Trad. Susana Tambutti.

Cruz, Alejandro. *A bailar se ha dicho*, en diario *La Nación*, Buenos Aires, Sección ESPECTÁCULOS, 09/12/04.

Danto, Arthur C (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo*. Buenos Aires: Ed. Paidós.

Gsell, Silvia. *Borges, en una danza trágica*, en diario *La Nación*, Buenos Aires Sección ESPECTÁCULOS, 17/06/99.

Grosser, A. (1973). *Explicar la política (Politik erklären)*, Múnich: Ed. Hanser.

Hernández Sampieri, Roberto (2003). *Metodología de la investigación*, México DF: Ed. McGraw-Hill Interamericana.

Lábatte, Beatriz (2006). *Teatro-danza. Los pensamientos y las prácticas*. Buenos Aires: Cuadernos de picadero año 3 N°10.

Melgar, Analía. *Cita de honor para los espíritus más libres*, en diario *Página 12*, Buenos Aires, Sección ESPECTÁCULOS, 13/12/04.

Pagés, Verónica. *La placidez del jardín*, en diario *La Nación*, Buenos Aires, Sección ESPECTÁCULOS, 20/12/04.

Papa, Laura (2006). *Danza y significación. Consideraciones en relación al movimiento de danza como una entidad signica específica*, en las Actas del I Congreso de Artes del Movimiento. Instituto Universitario Nacional del Arte. Buenos Aires.

Servos, Norbert (2002). *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The art of training a goldfish: Excursions into Dance*. Colonia: Ballett-Buhnen-Verlag, 1984. Trad. Susana Tambutti.

Tambutti, Susana. *Creación Coreográfica. Herramientas de la creación coreográfica ¿Una escalera sin peldaños?* Buenos Aires: Ed. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Tambutti, Susana (2008). *Teóricos de la asignatura Historia General de la Danza*, DAM, IUNA. Buenos Aires.

Tello, Guillermo (Director) & Paralelo 35 (Productor) (2009). *Al sur del tango* [Documental]. Buenos Aires: Revista VEINTITRES.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WCFupbP3QnI> , consultado el 12/07/14.

Vasilachis de Gialdino, Irene (coord.) (2007). *Estrategias de investigación cualitativa*. Buenos Aires: Gedisa.