

1-Datos del expositor

Apellido: Duna

Nombre: Silvina

DNI: 26909512

Correo electrónico: dunasilvina@yahoo.com.ar

Institución a la que pertenece: IUNA

2- Datos de la ponencia

a. Título de la ponencia: Procedimientos meta: nuevos itinerarios en la danza contemporánea de Buenos Aires

b. Área temática de interés: Arte y Comunicación

c. Palabras claves (3): Danza contemporánea – Procedimientos meta- Lenguajes

3- Resumen:

Desde hace algunos años parece haber un acuerdo acerca del escenario de crisis de aquellos principios a partir de los cuales el espacio del arte fue legitimado. Esta noción de crisis da cuenta de que las áreas disciplinares del arte, los procedimientos y los lenguajes específicos son hoy campos de clasificación lábil, donde la búsqueda de nuevos modos y configuraciones de representación se amplían para reflexionar sobre las disciplinas de pertenencia. Las obras de danza contemporánea en Buenos Aires comienzan a evidenciar la utilización de operatorias autorreflexivas que se encuentran en una posición meta en relación con la propia obra. A partir del análisis de tres casos nos proponemos reflexionar sobre las particularidades de cada uno, indagando en las operatorias que posibilitan los procedimientos meta. Esta reflexión articula con una dimensión problemática mayor que articula las lógicas que atraviesan la producción artística: la relación entre la novedad y la tradición. Así, se busca indagar en los modos de representación, los que se presentan como novedosos en tanto integran nuevas materias de la expresión, temas y posiciones enunciativas, las que se contraponen con la escena tradicional de la danza, a la vez que apelan a problemáticas conocidas como la capacidad de significación de un lenguaje artístico, las posibilidades y restricciones expresivas, los límites de la representación y los efectos de sentido que cada materialidad habilita.

PROCEDIMIENTOS META: NUEVOS ITINERARIOS EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA DE BUENOS AIRES

INTRODUCCIÓN

Podemos señalar que las obras de danza de factura más reciente –aunque no sólo– han puesto en práctica recursos y procedimientos que les permiten referirse a sí mismas por las vías del metadiscurso. De este modo exponen la propia modalidad de funcionamiento del lenguaje, explicitan la posibilidad de crear mundos otros, tematizan los modos de producción y evidencian sus propios límites. Estos son fenómenos -desde la célebre reflexión de Roman Jakobson con respecto a las *funciones del lenguaje*- que se encuentran en una posición *meta* en relación al propio lenguaje.

Las operatorias *meta*, entonces, generan peculiaridades en el horizonte temático de las obras, en la posición enunciativa propuesta y en las configuraciones retóricas, habilitando particulares relaciones entre los materiales kinéticos, la utilización del video y el lenguaje verbal. Las obras de danza de las que nos ocuparemos son *Adonde van los muertos (Lado A)* (2011) del grupo Krapp, *Paradoxa* (2011) de Silvina Linzuain, *Pieza para pequeño efecto* (2009) de Fabián Gandini.

Por otra parte debemos señalar que las modalidades y niveles de la metadiscursividad pueden ser distintos y el carácter reflexivo puede estar dado sobre distintos aspectos de los discursos puestos en juego, variando en su funcionamiento según el discurso, o la serie de discursividades, que se tomen como referencia. Por ello debe aclararse que nos aproximaremos a dos modalidades *meta* que distinguimos con fines descriptivos porque, en su funcionamiento, muchas veces conviven y se retroalimentan.

Distinguiremos aquellos procedimientos donde la reflexividad se da señalando a la obra misma como objeto construido y artificioso poniendo en crisis las nociones tradicionales de representación. En este sentido las obras se refieren entonces, en una primera instancia, a las obras mismas. Por otra parte nos ocuparemos de aquellos aspectos autorreflexivos que atañen a las modalidades de la representación -y a los elementos que la constituyen- específicamente en la danza. De este modo entendemos que todos los elementos escénicos y sus modos de funcionamiento generan señalamientos autorreferenciales promoviendo una revisión de la propia historia de la danza. Observaremos entonces que cada obra se constituye en un entramado que refieren a la

historia discursiva de la propia disciplina, por la presencia, ausencia o negación de ciertos rasgos estabilizados en ella.

CONSIDERACIONES SOBRE LA AUTORREFLEXIVIDAD DE LAS OBRAS

Con respecto al primer posicionamiento *meta*, aquel donde las obras producen señalamientos sobre sí mismas, se puede observar que los tres casos que analizaremos presentan determinadas configuraciones específicas pero comparten, preliminarmente, un rasgo: apelan a la utilización del video y de la palabra para generar otros modos de autorreflexividad que no pueden ser exclusivamente generados por el movimiento. De este modo se comienzan a configurar ciertas problemáticas conocidas como la capacidad de significación de un lenguaje artístico, las posibilidades y restricciones de los medios expresivos y los límites de la representación.

Con respecto a ciertas características de significación del movimiento, ya sostenía el coreógrafo ruso George Balanchine que “en la danza no hay cuñadas ni anteayer”, dejando al descubierto la imposibilidad de dar cuenta, por la vía única del movimiento de danza, de relaciones personales complejas y de temporalidades que no sean el puro presente que es el del cuerpo.

El movimiento de danza no tiene la cualidad de poder simbolizar otra cosa de manera específica, es decir, en términos saussureanos al significante no le corresponde un significado unívoco y por lo tanto tampoco puede condensar conceptualizaciones complejas ni relatos que supongan la puesta en juego de diversas relaciones de causalidad. Sin embargo, esta problemática sobre la referenciación parece no ser un rasgo excluyente de los signos de la danza.

Sobre el funcionamiento general de los signos, Peirce ha afirmado que el signo tiene un carácter fundamentalmente incompleto. La paradoja central de la representación es la de estar en el lugar de la cosa que de todas maneras siempre es una distancia, una brecha insalvable que nos conduce a otra representación.

En la misma línea, Laura Papa reflexiona sobre el funcionamiento polisémico de los signos en la danza y sostiene que ya el pensamiento postestructuralista rompió con un modelo lingüístico tributario de las teorías representacionales e introdujo una concepción de lenguaje mucho menos estable. A partir de esta puesta en duda la univocidad de los sentidos vinculados a las palabras, “¿cómo podía haber, en la forma que fuese, una verdad determinada, un significado determinado?”. Puede pensarse, sin embargo, que hay

gradientes en los funcionamientos simbólicos, sino cualquier comunicación sería imposible.

Hasta aquí podemos observar que la ausencia de transparencia en los signos es una constante. Incluso en los signos lingüísticos y en la comunicación cara a cara aparece la opacidad. Por lo tanto nos ocuparemos aquí, no de intentar llevar a cabo una descripción totalizadora sobre el funcionamiento de los signos en las obras de danza propuestas, sino de desarrollar hipótesis acerca de los procedimientos de constitución de posiciones metadiscursivas y autorreflexivas que parecen posibilitar la utilización del video y la palabra articulada cuyas competencias se distinguen de las propias del movimiento.

Es en este sentido que la utilización de distintos lenguajes permite generar gran parte de los procedimientos metadiscursivos donde la obra remite a sí misma. De todas formas, veremos más adelante, que algunos aspectos de la organización del movimiento en estas obras también permiten generar el gesto autorreflexivo hacia la obra indicando su carácter de objeto construido; dicho de otro modo: movimientos que indican, develan que la obra habla de su propia construcción.

LA METADISCURSIVIDAD SOBRE LA HISTORIA DEL LENGUAJE

De las tres obras podemos señalar que *Adonde van los muertos (Lado A)* (2011) del grupo Krapp y *Pieza para pequeño efecto* (2009) de Fabián Gandini generan en el espectador desapercibido el interrogante sobre su pertenencia al lenguaje de la danza porque no presentan los rasgos, que por su recurrencia, hayan conformado el horizonte de expectativas sobre lo esperable en la danza espectáculo. *Paradoxa* (2011) de Silvina Linzuain, en cambio, construye en su primera mitad un modo de representación que está en filiación con las estabilidades generadas por la historia discursiva de la danza y su corrimiento de esa regularidad aparece en la segunda mitad.

Es en este sentido que aparece el segundo nivel de posicionamiento *meta* que hemos señalado. Así las obras, según las cualidades que presentan en cuanto al movimiento, el concepto de corporalidad que ponen en juego y la organización coreográfica que proponen implican un reenvío, explícito o implícito, hacia la propia historia de lenguaje.

Para poder comprender en qué sentido las obras seleccionadas implican un señalamiento hacia la propia historia de la danza -muchas veces por oposición- será

necesario realizar un pequeño recorrido sobre los modos de representación que se estabilizaron en esta disciplina en distintos momentos históricos.

La problemática que convoca el movimiento de danza es que desde sus orígenes en la técnica académica (la técnica propia del género Ballet) se presenta como “una realidad autónoma y autosignificante, más allá de cualquier condicionamiento dramático o de contenido” sostiene Leonetta Bentivoglio.

Desde el origen de la danza espectáculo, que son las primeras expresiones de lo que hoy conocemos como Ballet, se producen tensiones entre un movimiento corporal que en principio está vinculado a la estilización de movimientos cortesanos (reverencias, pequeños saltos, caminatas) y una necesidad -en principio política- de representación.

El paradigma mimético, constructo teórico de Susana Tambutti quien lo distingue de otro expresivo para dar cuenta de modos de producción hegemónicos en la danza espectáculo de Occidente, se desarrolla entre los siglos XVII, XVIII y XIX. Este paradigma tiene su primera expresión en el Ballet de Corte que se caracterizó por la progresiva sistematización y estilización de aquellos primeros movimientos comenzando a constituir un código abstracto de movimientos propios para la danza y cuya progresiva complejidad en la ejecución comenzó a demandar una formación específica.¹

En el contexto del Iluminismo se consolida el Ballet de Acción cuyo mayor representante es Georges Noverre que sostiene que la danza no debe ser sólo bella, porque atentan contra el pensamiento y son sólo formas vacías. Su fundamento se halla en que este es el momento en que se comienzan a estabilizar el código o sistema de movimiento de la técnica de ballet que encuentra su fundamento en el racionalismo cartesiano. Promueve, entonces, una concepción geométrica del cuerpo, la legibilidad clara del movimiento y la distinción de cada paso. A este principio se le suman la apertura del cuerpo (posiciones rotadas hacia afuera), verticalidad, exterioridad (líneas abiertas, visibles) y liviandad en formas corporales lineales, estilizadas, amplias y precisas. “En esta idea en donde se aunaba geometría y belleza según las cláusulas del orden, la proporción y la armonía, se conjugaba el placer estético con la racionalidad de la mente, en la convicción de que ambos obedecían a las mismas leyes” afirma Susana Tambutti.

El Romanticismo en el ballet, aún cuando se autoproclama como reacción contra el racionalismo, termina de estabilizar esta modalidad de convivencia entre movimientos

¹ En 1661 se crea la Academia Real de Danza en París para formar a los bailarines que provenían de las cortes. Su finalidad era según el preámbulo de las cartas del rey "restaurar el arte de la danza a su perfección original y mejorarlo tanto como sea posible" e ir codificando las danzas de corte.

autorreferenciales y narración de historias. Se regulariza así la convivencia entre momentos bailados que apelan un código abstracto y autorreferencial y la puesta en juego de distintos sistemas significantes como el vestuario, la pantomima² y la escenografía para poder dar cuenta de los relatos. La aparición de la zapatilla de punta como prótesis para el ascenso y la verticalidad corporal terminan de complejizar el código académico de movimiento tanto en su aprendizaje como en su ejecución. Y en la segunda mitad del siglo XIX los ballets de Marius Petipa llegan a un virtuosismo técnico extremo fundado en años de desarrollo y sistematización de la técnica.

Hasta aquí se va constituyendo un determinado tipo de representación que presenta ciertas características estables: la utilización de un código de movimiento autorreferencial y abstracto, frontalidad del bailarín hacia el público (para la legibilidad del movimiento), la construcción de personajes de ficción (los bailarines representan personajes del relato), el ocultamiento del esfuerzo físico, un vestuario específico para la danza (tutú) y la utilización de la música como soporte y guía.

El pasaje a un paradigma expresivo iniciado por la Danza Moderna³ a fines del siglo XIX y primera mitad del XX, se centró en una investigación sobre el movimiento entendiendo que para cada temática o sensación que se pretendía abordar escénicamente se debía construir una modalidad expresiva particular del movimiento. Priorizando la expresión del mundo interno del artista, sus sensaciones y estados de ánimo, se desarrollan investigaciones sobre el movimiento que reaccionan contra la universalidad del código del ballet.

Los nuevos movimientos, que pretenden ser “orgánicos” en contraposición con la rigidez y disciplinamiento “antinatural”⁴ de la técnica de ballet, buscan un *fluir* continuo en oposición a las poses fijas. El concepto de *metakinesis* acuñado por John Martin daba cuenta de la presencia de una conexión psicofísica entre el bailarín y el espectador, entendiendo que el espectador entiende y siente en su cuerpo lo que ve. Esta concepción que producía una filiación entre el movimiento y la emoción fue tomada por

² La Pantomima es un código de señas y gestos simbólicos y/o motivados totalmente fijado y comprensible para el público de la época. Cada gesto simboliza un estado o acción, por ejemplo: girar las manos sobre la frente significa “vamos a bailar”, señalar en dedo anular significa “estar casado o comprometido”

³ El Modernismo dentro de la historia de la danza no rige como en otras artes. Cuando en 1934 el crítico norteamericano John Martin utilizó el concepto de “Danza Moderna” lo hizo desde una interpretación cronológica, ya que su objetivo era diferenciar esta danza de aquellas que no remitían al uso de la técnica académica.

⁴ Los conceptos “orgánicos” y “antinaturales” son tomados textualmente y no es objeto de esta investigación ocuparnos de la polémica en torno a su utilización.

toda la Danza Moderna.⁵ Tanto para expresar estados anímicos o continuar narrando historias se apeló a vestuarios con telas livianas y polleras largas, a escenografías más o menos referenciales y a gestos estilizados.

En la década del 50 del siglo XX el inicio del Modernismo en la danza, que se alineó con las teorías formalistas del arte, se interrogó sobre su propio medio expresivo, poniendo al descubierto el movimiento como epicentro de la danza y relegando cualquier deseo de expresar estados o de narrar historias. La influencia del pensamiento sobre la pintura moderna de Clement Greenberg cumplió aquí una función fundamental: la danza debía depurarse de todo aquello que fuese accesorio para encontrar su especificidad, el movimiento. El formalismo de George Balanchine y de Merce Cunningham es la bisagra de este momento histórico donde el movimiento se convierte en tema y objeto de la danza.

En un gesto enunciadamente autorreflexivo sobre la historia de la disciplina, la danza de Cunningham se apropia de elementos de la danza clásica para realizarle modificaciones mientras produce una ruptura con la idea de filiación entre movimiento y emoción, dejando de lado los relatos y la expresión de la interioridad del artista.

Esta instancia reactualiza una problemática que, como hemos sugerido, aparece desde los orígenes de la danza espectáculo. A través del género *Bilungsroman*, que Arthur Danto utiliza en *El fin del arte* como analogía para explicar el recorrido de las artes visuales desde el Renacimiento a la Posthistoria, Susana Tambutti (2010) afirma que la danza también ha recorrido un camino de autoconocimiento pleno de su medium expresivo llegando a su apoteosis con la obra de Balanchine y Cunningham. Sin embargo, luego de la máxima autorreferencialidad en la danza, la tendencia ha sido la integración de lenguajes y procedimientos ajenos a ella, para repensar su campo artístico.

La *Postmodern Dance*⁶, que tuvo su desarrollo especialmente en Estados Unidos en los años 60, puso en crisis todo el sistema de representación de la danza constituida hasta entonces. Además de entablar nuevas alianzas con el teatro, las artes plásticas y la música, incorporaron nuevos tipos de movimiento y nuevas corporalidades a sus condiciones de producción: el movimiento cotidiano, el movimiento como tarea, la utilización de cuerpos no entrenados, la idea de neutralidad en el performer, la utilización de la palabra.

⁵ También se produce en Alemania y en Europa Central el movimiento *Ausdruckstanz* y la Danza libre que pertenecen en sus lineamientos al mismo paradigma expresivo. Su desarrollo podrá ser ampliado en instancias posteriores

⁶ Sally Banes sostiene que el prefijo post vuelve a indicar un rasgo temporal, luego de la Danza Moderna. Sin embargo sostiene que mientras Cunningham abrió la puerta al modernismo artístico, la *Post modern Dance* fue el modernismo en la danza.

El ingreso del movimiento cotidiano supuso en danza mismo tipo de revisión general de sus fundamentos que produjeron los *ready made* en las artes visuales. Así como el urinario de Duchamp convocó el interrogante sobre cuál es el estatus artístico de una obra de arte que es perceptualmente indiscernible de un objeto cotidiano, el ingreso del movimiento cotidiano a la danza puso en revisión toda una tradición. El movimiento de danza estuvo estrechamente vinculado a una modalidad específica: belleza de las líneas, gran dificultad técnica y autorreferencialidad; de modo que la utilización de cuerpos no entrenados y la integración del movimiento cotidiano trastocaron todos los fundamentos que habían sostenido a la disciplina durante siglos.

Todas las características descritas más la utilización de espacios no convencionales y la recurrente tematización sobre el cuerpo “real” ya no como objeto de metáforas ni de expresión (rasgo que comparte con la performance) llevan a la propia danza a su reformulación. Aparece entonces la pregunta sobre ¿cuándo hay danza? que reemplaza a la preguntas ontológicas. En este sentido las formulaciones de Goodman (1990), Danto (1999, 2004) y Genette (1997) sobre el arte contemporáneo que atienden más a la aparición efectiva, situada, contextualizada de las obras se encuentran en consonancia con lo que sucede en la danza de los 60.

Por otra parte los nuevos modos de representación supusieron la utilización de la palabra a través de diversas modalidades: como otro sistema signifiante que se ponía en convivencia con el movimiento para la exploración en sí misma –también se investigó sobre la convivencia con la sonoridad musical, la pintura, el espacio no convencional, etc- o bien como instancia simbólica que posibilitaba el relato, la descripción, guiando algún tipo de lectura de las obras.

Como puede observarse, aunque toda historia de una disciplina suponga gestos autorreflexivos -diálogos, retomas, distancias- en este momento se produce en la danza una fuerte metadiscursividad que pone en revisión todos los elementos para la representación: las concepciones de corporalidad puestas en juego, los preceptos técnicos, el movimiento en función del fraseo musical, los otros lenguajes “disponibles” para ser utilizados, las características de los espacios físicos donde la danza debía suceder y tantos otros .

A su vez aparece un modo específico de reflexividad donde se comienza a poner en evidencia una enunciación explícita del hecho dancístico como construido, dando lugar a la aparición de rasgos que se solían mantener ocultos: las coreografías se arman visiblemente, aparece el error, el descanso, el cansancio del cuerpo y nada de esto es disimulado. El movimiento concebido como “tarea” (“work-like” o “task-like”) también da

cuenta de esto en tanto busca oponerse a la exhibición y estilización seductora. La concepción de “tarea” supuso la puesta en práctica en escena de tareas específicas que suponían la utilización de un tiempo y una energía “real” como caminar, jugar a la mancha, recorrer un espacio determinado, apilar objetos. Susana Tambutti dice al respecto: “las acciones escénicas (resulta difícil utilizar el término ‘danza’) estaban basadas en movimientos ordinarios alejados del vocabulario, dramático y emotivo, de la danza moderna, de la *Ausdruckstanz* o del ballet”

A partir de entonces la danza comenzó a disponer de un repertorio muy abarcativo con respecto a las posibilidades del movimiento. Por lo tanto hoy podemos hallar que al interior de una obra contemporánea es posible la utilización de movimientos de diversas características: más vinculados a lo gestual, a la acción reconocible, al movimiento “encontrado” o de movimientos más abstractos cuya autorreferencialidad, en principio, remite a sí mismos y a sus cualidades formales. Podría pensarse, para aproximarse al movimiento de danza como signo, que los movimientos gestuales y de acción ponen en juego modos de funcionamiento más cercanos a lo icónico y que los movimientos abstractos se asimilan con mayor facilidad a los funcionamientos simbólicos. De todas formas estas reflexiones merecerían un abordaje en profundidad que no es objeto de este trabajo.

Como hemos observado, entonces, cada momento histórico propuso un tratamiento particular del movimiento que no debe ser pensado en términos evolutivos sino como la resultante de un entramado de posicionamientos de diversos órdenes. Las palabras de Laura Papa son clarificadoras en ese sentido: “el movimiento de danza es un signo elaborado, escogido, pensado y tratado de acuerdo a normas técnicas, estéticas e ideológicas” capaz de evocar una multiplicidad de sentidos, como todo signo estético y que logra cierto anclaje según sus contexto de funcionamiento.

LAS METADISCURSIVIDADES EN TRES CASOS

De manera preliminar diremos que las tres obras articulan diferentes aspectos que ponen en crisis los paradigmas de representación de la danza contemporánea. A su vez, ponen en funcionamiento diversos lenguajes que se suman al movimiento, y cuya aparición, como ya hemos explicitado, responden a los fenómenos de intredisciplinariedad que se producen en la danza en los años 50 y 60 del siglo XX. Las tres obras se construyen en un entretejido donde conviven el movimiento corporal, el video y la palabra articulada. Dos de

las obras son construidas en torno a un tipo de movimiento que está más vinculado a lo gestual y a los movimientos de acción que se distinguen completamente del movimiento que define al código del ballet. La tercera obra en cambio produce una reminiscencia al tipo de tratamiento sobre el movimiento que se investiga en el marco de la Danza Moderna y del modernismo formalista.

Adonde van los muertos (Lado A) se plantea explícitamente, a través del uso de la palabra, como “una obra que habla sobre la muerte o, mejor dicho, sobre cómo representar la muerte en escena” y no cesará de organizarse en torno al mismo recurso: varios artistas invitados indican cómo la representarían en escena. La imagen corporal de cada uno se repone a través de la proyección en escena de un video donde responden a modo de entrevista dando indicaciones de acciones y diciendo lo que imaginan que podría hacerse para llevar a cabo la representación de la muerte. El grupo llevará a cabo cada una de las propuestas de los entrevistados. La relación entre las palabras de los artistas proyectados y las acciones que el grupo realiza posteriormente no funciona siempre del mismo modo: a veces intenta ser una representación literal de acciones dichas verbalmente, otras tiene un funcionamiento metonímico del tipo sinécdoque en tanto se representa una parte de todo lo propuesto, otras funcionan más bien metafóricamente, donde las indicaciones son reemplazadas por acciones-imágenes que presentan algún rasgo de similaridad entre sí.

Pieza para pequeño efecto transcurre generando un efecto de cajas chinas: dentro de la gran representación que responde a las marcas estabilizadas de principio y fin, la obra construye tres veces un mismo relato con diferentes modalidades de funcionamiento y generando distintos efectos de reemplazo. En este caso el video que se utiliza es la proyección de imágenes que se han filmado en vivo durante el transcurso mismo de la obra. Presenta tres instancias consecutivas: una primer parte donde se disponen los elementos a utilizar, una segunda donde se cuenta verbalmente de qué trata la obra y una tercera donde la obra descripta sucede efectivamente.

Paradoxa presenta una estructura de dos partes: en la primera se dan muchas de las convenciones que se entienden como propias de la danza: frontalidad corporal que está en función de la mostración del cuerpo⁷, efecto de neutralidad en el rostro y la mirada que se

⁷ La danza ha sostenido la frontalidad hacia el espectador desde los orígenes de su codificación en la técnica de ballet. Como hemos señalado se trata de un procedimiento vinculado a la legibilidad desde el punto de vista del público, que el espectador pueda ver la totalidad de los movimientos ejecutados. En la danza de corte el punto de vista privilegiado era el del rey en torno a quien se construía la representación. Merce Cunningham fue el primer coreógrafo que puso en duda el privilegio de un punto de vista.

dirige a un supuesto horizonte y no a los ojos del público. Los movimientos remiten por un lado a un trabajo sobre las líneas y las formas geométricas, con saltos, y algunos pasos o formas reconocibles como pertenecientes a la técnica académica. Por otra parte, sobre todo en el torso, se llevan a cabo movimientos de poca expansión, repetitivos, de simultaneidad entre brazos y cabeza que se ejecutan con un principio y un fin preciso. La velocidad, la repetición y la escasa expansión generan cierto automatismo. Se mueven en unísono (haciendo lo mismo a la vez) o en canon, con variaciones de las mismas series de movimiento, casi siempre en la vertical y recorriendo pocas extensiones del escenario. La escena finaliza cuando se produce un apagón que se da simultáneamente a un *fade-out* de la música remitiendo a la llegada del final de la obra, según las convenciones teatrales estabilizadas y aparece la proyección de un video donde una supuesta espectadora habla sobre la obra y describe asociaciones sobre lo que vió.

En adonde van los muertos (Lado A) y en *Pieza para un pequeño efecto* el cuerpo de los intérpretes se presenta como una corporalidad cotidiana donde los movimiento puestos en escena son acciones, acciones utilitarias con el fin de hacer algo que el público puede observar. En este sentido el cuerpo y el tratamiento del movimiento se encuentran en filiación con los modos de representación más cercanos a la *Postmodern Dance*: aparece el movimiento cotidiano, el movimiento como tarea que lleva un tiempo real y concreto para su ejecución, los cuerpos se presentan con actitudes corporales cotidianas -y en algunos casos se trata de cuerpos no entrenados- que construyen una neutralidad abocada a la realización de una tarea.

Por otra parte en ambas obras los bailarines miran y hablan directamente al público y las obras se inician con una enunciación: se dice “Buenas noches” desde la escena. De este modo aparece un elemento autorreferencial vehiculado por la palabra que señala que se trata de una “obra” -una representación- y que hay un “yo-nosotros” que son quienes llevarán adelante la obra. Se devela así, desde los primeros minutos, una posición enunciativa de distanciamiento de la ficción en un juego entre representación y realidad. *Paradoxa*, en cambio, comienza cuando la luz ilumina el escenario y las dos bailarinas ya se encuentran allí, generando el efecto de que la escena transcurrirá y el espectador es un *boyeur* que se encuentra observando una escena que parece avanzar con o sin su presencia.

En *Adonde van los muertos (Lado A)* el estado ordinario, normalizado de los cuerpos, el gesto y la acción cotidiana, el vestuario casual y no artificioso construyen una enunciación que tiende a suprimir el efecto de teatralidad tradicional y el de la representación en danza, y se presenta como un ensayo, una prueba, un intento por

representar lo irrepresentable. *Pieza para un pequeño efecto*, a través de los mismos recursos muestra en cambio un nivel de previsibilidad mayor ya que desde el inicio muestra una mesa con elementos que están ya dispuestos para ser utilizados en el transcurso de la obra aunque con la incógnita de no saber qué uso se hará de ellos: hay una luz, dos muñecos, una lija, un regla, y otros objetos utilitarios.

Otros elementos, sin embargo, actúan en ambas obras como marcas de representación que muestran una gran estabilidad y un muy escaso espacio para lo accidental como la cuidada composición espacio-temporal, la precisión en las acciones, el ingreso del video y lo sonoro, la determinación en el principio y en el final.

En *Paradoxa* la instancia metadiscursiva que señala a la obra como tal se produce en la segunda mitad: aparece por la vía del video una proyección que ocupa todo el fondo del espacio escénico y construye un segundo espacio de representación ya que en su interior funcionan nuevas reglas. Se trata del primer plano de una joven que mirando a cámara dice que no entendió nada de la obra, describe las asociaciones que hizo y su discurso instala la tematización de la relación entre el arte y la fiesta.⁸ La palabra, con su vehiculización a través del video, produce diversos efectos. Por un lado -utilizando el concepto de Barthes- funciona como anclaje guiando la lectura frente a la polisemia presentada por los movimientos llevados a cabo. Diremos que ese anclaje es posible por la presencia de ciertos rasgos formales que presentó el movimiento: un determinado movimiento de las cabezas hacia adelante, preciso y veloz, junto a una modalidad en el uso de los brazos construyen imágenes visuales que se asemejan, tienen particularidades similares a los observados en los movimientos de los pájaros.

En esta obra y en *Adonde van los muertos (Lado A)* el video que ingresa bajo el género de la entrevista genera efectos de espontaneidad por diversos motivos: el lenguaje utilizado es coloquial, hay momentos de duda en la elección de las palabras y se escucha sonido ambiente. Todos estos rasgos, aunque no son idénticos, generan efectos autentificantes, efectos de verdad y distanciamiento de la ficción⁹. Sin embargo son parte de la gran representación que es cada obra y muestran características formales que dan cuenta de su carácter construido a través de la edición, los cambios de planos y las elipsis. De este modo las entrevistas reenvían a la noción de aquello construido para la escena, con anterioridad, que es de un estatuto distinto al la escena en tiempo real.

⁸ Podría sugerirse que, con respecto a las lecturas de sentido, la obra parece hacer un reenvío a posiciones como la de Susan Sontag en *Contra la interpretación* donde sostiene que la crítica de arte debería hacer el pasaje de una búsqueda hermenéutica a una erótica del arte.

⁹ Graciela Varela y María Rosa del Coto escriben al respecto en *Ficción y no ficción en los medios*.

En *Pieza para un pequeño efecto*, que ya desde su título instala el elemento autorreferencial en tanto se indica a sí misma como “pieza” que en la tradición de la danza se refiere y puede ser utilizada como sinónimo de “obra”¹⁰, la utilización del video es distintiva. La imagen proyectada es una secuencia que se ha filmado en la primera parte de la obra. Esta filmación registró una serie de acciones que el intérprete lleva a cabo sobre una mesa en la que ejecuta distintas tareas interactuando con objetos que estaban dispuestos allí de antemano: cada toma del video fue realizada en escena y a la vista del público. De este modo, el video en un funcionamiento indicial se torna autorreferencial y se autentifica (el público vió que la cámara filmó algo que estuvo ahí), genera enunciativamente un efecto de verdad ya que no se puede corroborar que se trate de la misma filmación observada pero muestra las mismas acciones.

Los videos entonces permiten esos posicionamientos metadiscursivos donde, por distintas vías, las obras se refieren a sí mismas y amplían los horizontes temáticos y enunciativos. En cada caso los efectos son diversos ya que en algunos casos son estructurantes de la representación, integrándose como condiciones de producción que a la vez son expuestas en el producto terminado. En *Paradoxa* el video habilita la posibilidad misma de que la obra hable sobre sí misma.

En todos los casos la palabra articulada permite que la obra se enuncie a sí misma como tal. Todos los discursos verbales, a través del video o en vivo, nombran “la obra” o “esta obra” refiriéndose a sí misma en su propio espacio de representación.

Diremos, por último, que en *Pieza para un pequeño efecto* y en *Adónde van los muertos (Lado A)* cierto tipo de movimientos corporales pueden ser leídos como instancias metadiscursivas en tanto ponen en evidencia la construcción visible de la escena. En ambas obras se ingresan y se manipulan visiblemente los objetos que se necesitan para la representación. En un caso se ingresan objetos escenográficos, se visten y desvisten, en el otro se acciona sobre los materiales para construir efectos que serán visibles cuando la proyección de video aparezca. Nuevamente se produce el señalamiento sobre el carácter autorreferencial, la escena muestra su instancia constructiva y el gesto de construir la representación: el movimiento aparece en el sentido de “movimiento como tarea” como acciones que suponen un tiempo determinado, cercano a lo real, para ser llevadas a cabo. No aparece movimiento estilizado ni codificado desde la danza, más allá de las codificaciones sociales.

¹⁰ El uso alternativo de ambos términos debería estudiarse en profundidad, pero en principio “pieza” suele designar hechos de danza cuya duración es menor a la de una “obra”.

LO META COMO PROCEDIMIENTO AUTENTIFICANTE

Como hemos descripto, las tres obras en análisis generan distintas modalidades metadiscursivas y de autorreferencialidad poniendo en crisis el concepto mismo de representación que se ha estabilizado históricamente. Este rasgo se presenta como propio y recurrente en el arte contemporáneo donde, a través de distintas modalidades, dispositivos y lenguajes, aparecen las preguntas en torno a qué se puede representar, cómo se construye la representación y cuál es su estatuto artístico y filosófico.

Hemos realizado diversas aproximaciones a dos niveles de lo metadiscursivo que aparecen en las obras del corpus y que conviven y se retroalimentan entre sí.

Por una parte se producen diversos señalamientos autoreflexivos con respecto a las modalidades de la representación que la danza ha construido en sus diversos momentos históricos. La filiación o ruptura con ciertas modalidades del movimiento, del vestuario, de la ejecución, de la corporalidad “de la danza”, del lenguaje articulado y del tiempo de la representación ponen de manifiesto un tipo de intertextualidad donde estas obras dialogan y revisan su propia historia como lenguaje artístico.

Estas obras ponen en cuestionamiento la danza a través de diversos elementos: la construcción de un ejecutante neutral en lugar de un personaje de ficción, un fuerte hincapié en la literalidad de las acciones, una relación manifiesta con el “afuera” técnico de la obra, la presencia de movimientos ordinarios y funcionales realizados en tiempo real, la búsqueda de sentido en los movimientos más abstractos. La presencia de todos o de algunos de estos rasgos remite a una reflexión sobre los modos en los que la danza ha construido sus modalidades de representación y las lógicas de sus procesos de significación.

Por otra parte hemos recorrido algunas de las operatorias donde las obras reflexionan, cuestionan, señalan a la obra misma y son, muchas veces, instancias vehiculizadas por la puesta en funcionamiento de distintos lenguajes que suponen un fenómeno de intertextualidad. En estos casos la presencia del video y la palabra otorgan nuevas herramientas discursivas para generar dichos efectos. Este tipo de procedimientos *meta* parece develarse como un procedimiento constructivo reiterado en la producción argentina contemporánea.

Desde las vanguardias artísticas de principios de siglo XX se produce una evidenciación de la hechura de las obras habilitando, en su interior, la presencia de señalamientos sobre sus propias condiciones de producción donde los textos adoptan formas

de enunciación enunciada. Estos gestos que indican que las representaciones no son otra cosa que representaciones, y que ya es rastreado por Michel Foucault en *La Meninas* de Velázquez, se convierten en una modalidad propia de arte de las vanguardias y permanecen como constante en el arte contemporáneo donde se ponen en crisis los modos de representación estabilizados históricamente.

En este punto, sin embargo, cabe aún reflexionar sobre si estas obras apelan a estos procedimientos generando un efecto de sentido que aún no está develado en esta instancia de la investigación. Para lograr un mayor acercamiento a este interrogante tomaremos las reflexiones que realizan Graciela Varela y María Rosa del Coto sobre los procedimientos autorreflexivos:

Cualquier artificio que muestre o revele la construcción, de modo explícito o metafóricamente –por ejemplo las posiciones de enunciadador y enunciatario como lugares señalados de producción o de recepción o la materialidad misma del discurso (estructura, operaciones de figuración, puesta en relato, etc)- aporte un espesor significativo que, por una parte, destruye el ilusionismo mimético y, por otra, se asocia bien con posicionamientos críticos y de vanguardia, preocupados por las posibilidades expresivas del lenguaje involucrado y por la problemática misma de la representación.

Es interesante destacar que las autores se refieren a dos implicancias -¿o podríamos llamar funciones?- que cumple el artificio develado: el de la destrucción del ilusionismo mimético y el de generar posicionamientos críticos sobre la materialidad misma de un lenguaje. Estas dos funciones son aquellas mismas que en un comienzo distinguimos como los dos niveles de análisis sobre lo metadiscursivo.

El gesto autorreflexivo de la obra sobre sí misma se produce, como ya hemos señalado, por una convivencia entre lo propiamente coreográfico (movimiento-cuerpo en tiempo y en espacio) y la utilización de la palabra y el video que generan un efecto autenticante que permitirá acercarnos a ciertas conclusiones.

Nos focalizaremos ahora en esta última instancia de lo *meta* que adquiere un funcionamiento desmascarador y revela el juego representativo a partir de lo cual las obras en análisis se refieren a sí mismas y a sus condiciones de producción. Al develarse la representación se produce un efecto de “verdadero” más que de verosímil, ya que resulta verdadera la dación textual del artista afirman Del Coto y Varela.

La muestra explícita de “las costuras”, de las instancias de construcción “dando lugar a un efecto de sinceridad” nos permitirá acercarnos a una hipótesis sobre por qué las obras se han construido poniendo en juego esos procedimientos y los efectos de sentido que

ellos promueven. En esta instancia debemos decir que es posible que los procedimientos *meta* hayan posibilitado en estos discursos de danza contemporánea el tratamiento de algunos aspectos temáticos que presentan dificultades en su representación tradicional.

A modo de conclusión preliminar podemos suponer que parecería que estas obras tematizan finalmente sobre cuestiones irresolubles, problemáticas y contemporáneas ancladas en el cuerpo: la muerte, el cuerpo como instancia representacional y la polisemia del movimiento corporal como reenvío constante de sentidos. Estas tematizaciones que adquieren su complejidad en determinadas configuraciones retóricas y enunciativas no hacen más que referirse a sí mismas porque su representación es laberíntica, inconclusa e inasible.

A modo de cierre podemos afirmar que en algún punto las tres obras, en su puesta en juego de instancias de reflexión sobre sí mismas, no hacen más que indicar su propia dificultad de representación de ciertos grandes motivos temáticos de la cultura. Esa dificultad de representación encuentra una configuración formal donde la obra se cuestiona a sí misma. En estos gestos las obras adquieren así su efecto de autenticación, en lo meta se devela un problema verdadero, el de poner en escena ciertas representaciones.

Bibliografía

- Bentivoglio, L.** (1985) *La Danza Contemporánea*, Milán: Longanesi. Trad. Susana Tambutti
- Danto, A.** (1984) *El fin del arte*, Madrid: Paidós Ibérica, 2010
- Del Coto, M, Varela, G.** (ed.) (2012) *Ficción y no ficción en los medios*, Buenos Aires, La Crujía ediciones
- Dorin, P.** (ed.) (2007) *La Composición Coreográfica*, Buenos Aires: Ed. Libros del Rojas, Colección Herramientas
- Foucault, M.** (1966) “La Meninas” en *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002
- Gigena, M. M.** *Danza, lenguaje y texto: algunas perspectivas*, Teórico de la asignatura Historia General de la Danza, Departamento de Artes del Movimiento, Buenos Aires, IUNA, 2004
- Goodman, N.** (1978) *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990
- Isse Moyano, M.** (2013) *La danza en el marco del arte moderno /contemporáneo*, Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte
- Jakobson, R.** (1963) “Lingüística y poética”, en *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona: Planeta-Agostini. 1985
- Papa, L.** (2006) "Danza y significación. Consideraciones en relación al movimiento de danza como una entidad sígnica específica" en las *Actas del I Congreso de Artes del Movimiento*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Tambutti, S.** (2014) “Introducción y primer momento” y “Posthistoria” en Teóricos de la asignatura Historia General de la Danza, Departamento de Artes del Movimiento, Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.