Autora: Rubin, María José

2016

Índice descriptivo de la obra

Colección: Transversal

Título: *Bailar en voz alta*

Subtítulo: *Obras de danza contemporánea con discurso hablado en Buenos Aires (2011-2016)*

Índice

- Introducción: Cuando habla el bailador
  Delimitación del tema, ejemplos, antecedentes, panorama general de la obra.
- Capítulo 1: Al ritmo del discurso
  Definición de ritmo desde distintas perspectivas, ejemplos de ritmo y repetición en las obras a distintos niveles.
- Capítulo 2: Que no te escucho
  Modos de regulación del acceso al sentido lingüístico de los textos.
- Capítulo 3: Aquí me pongo a gritar
  Formas de vocalización del discurso.
- Capítulo 4: No soy vos, sos yo
  La relación entre el locutor y el cuerpo hablante.
- Capítulo 5: E pur mi parla
  Efectos de los recursos anteriores en la construcción del sentido del texto: escenas fragmentarias que no constituyen un relato secuencial, personajes no identificables a partir de sus discursos, prevalencia de la materialidad del sonido.

Observaciones: A lo largo de cada capítulo se ilustrarán las escenas o los casos de las obras analizadas en viñetas de historieta cuyos globos den cuenta de los modos de vocalización del discurso (por ejemplo, el recurso de globos de diálogo compartidos por varios cuerpos o varios globos por cuerpo para los casos de enunciación en las que no se identifique un enunciador con un cuerpo, o la disposición rítmica de los globos en la página).

Introducción: Cuando habla el bailador

Quienes frecuentamos las salas de danza del *under* porteño probablemente hemos oído a los bailarines decir. ¿Decir qué? Tal vez no lo sabemos con certeza: porque no se les entiende, porque no se llegan a escuchar bien sus palabras o a distinguirlas suficiente unas de otras porque se entienden pero el discurso que conforman no tiene sentido, o quizá incluso lo tiene, pero no es evidente de qué modo se relaciona con la obra de la que forman parte. Pese a todas estas dudas, algo es seguro: los bailarines hablaron, algo dijeron y entonces una segunda pregunta parece inevitable: ¿qué información nos falta para comprender cabalmente sus dichos? Esta pregunta, más compleja de responder de lo que parecería en un primer momento, es el puntapié inicial de este libro, pero para avanzar en un análisis productivo es necesario reformularla.

La presencia del discurso hablado en la danza es una característica que se considera propia de la posmodernidad en las artes del movimiento y es una ocurrencia habitual en las obras de danza independientes o subsidiadas montadas en la Ciudad de Buenos Aires en los últimos veinte años. Se trata de obras montadas en "[...] salas pequeñas, con pocas butacas [en] cercanía con el espectador",[1] algunos de los rasgos que definen al teatro *under* de la ciudad. En la danza, esto también implica cuerpos de baile de número reducido, con bailarines claramente identificables, apartados del recurso de homogeneización de grandes masas de intérpretes que caracteriza, por ejemplo, al ballet. En este marco es que surge un rasgo que hoy puede considerarse habitual: la articulación de discurso hablado por parte de los bailarines. El fenómeno cuenta con antecedentes tempranos. Uno de ellos es la obra *Momentos*, con coreografía e interpretación de Estela Maris Siroli y dirección de Ulises Paolini. En esta pieza, estrenada a principios de los 70 en el marco del Ciclo "Danza Confrontación", en el Teatro San Martín, la bailarina recitaba las sílabas de la palabra "palabra" de forma reiterada mientras ejecutaba su solo.

¿Qué rol juega este nuevo medio expresivo que hoy está ya instalado en la escena local? ¿Qué quiere decirnos y por qué es tan difícil de entender? Antes de lanzarnos a aventurar un porqué, vamos a avanzar hacia el cómo: de qué maneras es que hablan los bailarines para que sus palabras escapen, en parte, al oído. A eso destinaremos los primeros cuatro capítulos, cada uno dedicado a una forma específica en que se hace presente el discurso hablado. Estos recursos, que conoceremos por separado, raramente producen un efecto de forma aislada: en verdad funcionan entrelazados en la construcción del sentido general de la obra.

"Al ritmo del discurso" hace énfasis, como su nombre lo indica, en las características rítmicas de los textos hablados, entendiendo al ritmo como un fenómeno de repetición y segmentación de una secuencia, que puede estar formada por palabras o movimientos. Por sí solo, el ritmo en la cadencia de un texto genera una sensación de musicalidad que no está necesariamente reñida con el sentido,

---

[1] Durán, A. y Jaroslavsky, S. (2012). *Cómo formar jóvenes espectadores en la era digital*. Buenos Aires: Leviatán. P. 114.

pero que puede desplazar la atención o aportar un sentido propio al discurso. Después de todo, no es lo mismo decir “pequeño insecto” que “mosquito chiquito”.

“Que no te escucho” trata sobre las formas en que los textos se hacen más o menos entendibles al oído por sus propias características y por la interacción con el entorno. Si un bailarín habla en japonés o si una pista musical suena a todo volumen mientras declama, pocas serán las palabras claras que lleguen hasta la audiencia. Sí podría llegar, en cambio, el ritmo del texto, la frecuencia con la que se pronuncian ciertas letras o el modo en que se acentúan las frases.

“Aquí me pongo a gritar” introduce una de las características más complejas de analizar: la forma en la que los textos son declamados. Esto atiende, por decirlo así, a la intención que los bailarines le dan al discurso cuando lo pronuncian. En general, veremos que su postura al respecto es distante, autómata o inexplicablemente apasionada. En suma, dan la sensación de que esos textos les son ajenos de alguna manera: no sienten nada por ellos, las palabras son de otro y simplemente los reproducen, o bien demuestran un nivel de sensación tan exagerada que denuncian la ficción.

En “No soy vos, sos yo” analizamos cómo ese discurso que el bailarín pronuncia no parece pertenecerle de manera exclusiva. En muchos casos, dos bailarines dicen “yo” y replican un mismo discurso. ¿Cuál de ellos es, entonces, el yo de verdad? O bien, un mismo bailarín habla como si su cuerpo fuese hogar de dos yo diferentes: uno que dice “yo sí” y otro que dice “yo no”. En muchos casos, habrá en escena más “yo” que bailarines, o menos, y si llegasen a coincidir en número, quizás mudarían de cuerpo o no sería posible identificarlos.

“E pur mi parla”: nos tomamos el atrevimiento de parafrasear a Galileo para hablar de que, aunque les entendamos más o menos, sin embargo, los bailarines hablan. No lo hacen de cualquier modo: en los capítulos que preceden a este enumeramos una serie de recursos y formas que caracterizan de manera parcial a muchas de las obras que conformaron la cartelera de danza porteña entre 2011 y 2016. Estos recursos construyen un tipo de texto que parece esquivo, difícil de comprender en sí mismo y que también nos complica adivinar por qué está ahí y qué valor deberíamos asignarle. No es un texto que explique la obra y nos ayude a entenderla, aunque no por ello debe convertirse en un obstáculo. De hecho, sus rasgos formales quizás sí puedan ayudarnos a pensar/sentir la obra aunque no nos den información *sobre* ella.

Ese *sobre* está destacado porque, en efecto, el texto así constituido como parte de una pieza de danza no está por encima de ella: no depende de ese discurso lo que ocurre en escena, sino que texto, movimiento, vestuario, escenografía, luces y cualquier otro elemento que forme parte de la obra funcionan en un mismo nivel, hablan entre sí y de sí con la misma autoridad. Se muestran allí, en muchos casos, con una doble vocación: evocativa, por una parte y poética, por la otra. Una capucha roja nos hace pensar en Caperucita, pero en una obra escénica no todas las capuchas rojas valen lo mismo: su forma, su color, la tela de la que están hechas son importantes porque nos afectan de distintas maneras como espectadores. Algo similar ocurre con el discurso hablado: si me habla en chino o en coreano, no voy a entender, pero no es lo mismo que me hable en uno u otro idioma; cada

uno tiene su cadencia, su acento, sus sonidos, y aunque no sepa *qué* está diciendo, no hay duda de que sé *cómo*.

Es de esta manera que la pregunta inicial —qué información nos falta para comprender lo que se dice— puede transmutarse en una nueva: cómo es que estas formas específicas de decir nos guían hacia una comprensión del discurso hablado que se aparta del desciframiento de un sentido lingüístico (¿qué dicen?) para enfocarnos en los propios modos de lo dicho (¿cómo lo dicen?). Así es como proponemos, en esta obra, considerar y apreciar ese discurso de los bailarines en el escenario en el marco de la danza contemporánea local reciente: si como espectadores podemos distinguir Graham de Cunningham o, a más grandes rasgos, moderno de contemporáneo, quizás la danza nos propone ahora ser también audiencia y aprender a paladear las particularidades de un sonido en lo que tiene de material, que no cuenta una historia, que no remite a algo más, como muchas veces tampoco lo hace el movimiento en la danza, sino que está allí nada más y nada menos que para ser oído. Este es el impulso que nos guiará a través de las siguientes páginas.

Capítulo 5: E pur mi parla

A partir de los rasgos observados en las obras que analizamos en los cuatro capítulos precedentes estamos en condiciones de esbozar un mapa que nos dé una perspectiva general de los modos en que el discurso hablado se hace presente en la escena de la danza local contemporánea. En la siguiente tabla se puede observar su distribución en quince obras que formaron parte de la cartelera porteña entre 2011 y 2016, a las cuales hemos hecho referencia en los capítulos 1 a 4.

RASGOS	**OBRAS**	**De cómo estar con otros**	**Preciosura**	**Basura**	**Villa Argüello**	**Artificial Vanilla Flavour**	**Pasado mañana**
I. Ritmo (iteración)	acentual						
	fónica						
	de palabra/frase						
II. Inteligibilidad	lengua extranjera						
	declamación simultánea						
	desarticulación						
	inaudible						

III. Declamación	inexpresiva										
	exagerada/artificiosa										
IV. Locutor	en relación con cuerpos	diluido									
		multiplicado									
	metadiscursivo										

Mapa general de la presencia de los rasgos propuestos en las obras analizadas.

Ya hemos adelantado, al describir estas características, algunos de los efectos de sentido que generan sobre el texto y sobre la obra en general. A continuación avanzaremos sobre estas reflexiones y propondremos una perspectiva posible para abordar el discurso hablado en la danza que hemos estudiado hasta aquí y que, consideramos, puede percibirse en escena como un discurso poético.

¿Qué es poesía?

Antes de avanzar hacia la formulación de esta propuesta, es necesario establecer a qué nos referimos con *discurso poético*. Al igual que *ritmo*, *poesía* es un término polisémico de uso muy extendido. Es por esto que, para emplearla de manera operativa, acudiremos a algunas perspectivas teóricas para delimitar su significado —tal y como hicimos con *ritmo* en el capítulo 1—.

Antes que nosotros, el lingüista estructuralista Roman Jakobson se preguntó por las características constitutivas del lenguaje poético, planteando su problema en estos términos: "¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?".[2] Para responder a esta pregunta, describió seis funciones del lenguaje, cada una de ellas determinada por los factores que participan del acto de comunicación verbal, según lo habían enunciado Claude E. Shannon y Warren Weaver a fines de los años 1940 en el marco de su teoría de la información. El esquema, tal y como fue retomado por Jakobson, postula un *destinador* y un *destinatario* de un *mensaje* que se emite en un *contexto* a través de un *contacto* (es decir, "un canal físico y una conexión psicológica") y según las reglas de un determinado *código*. La función poética, en este circuito, es aquella que se orienta hacia el mensaje (así como la función conativa lo hace hacia el destinatario a quien se busca enviar un mensaje claro y la emotiva, hacia el destinador, que desea privilegiar su perspectiva respecto del mensaje). Ninguna de las seis funciones del

[2] **Jakobson, R.** (1981) "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral. P. 348.

lenguaje[3] que describe Jakobson está presente de manera exclusiva en un acto de comunicación verbal, sino que conviven con predominancia de unas sobre otras. La función poética, entonces, "no es la única función del arte verbal, sino solo su función dominante" y, de igual modo, está también presente en toda actividad verbal, aunque de manera secundaria en relación con otras funciones.

Jakobson apela a las nociones de selección y combinación para caracterizar el discurso poético. Estas dos son las acciones principales que rigen el modo de constitución de los actos verbales: seleccionar de una variedad de posibilidades las palabras con las que se aludirá a un tema y combinarlas en una cadena discursiva. Cada palabra es elegida de una serie de opciones que guardan una relación de equivalencia entre sí: por ejemplo, *danzar* y *bailar*. Lo que la acción poética genera en este marco es lo que Jakobson denomina la proyección del "principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación", es decir que ya no solo hay equivalencia entre una palabra y el grupo del cual fue elegida, sino también entre ella y el resto de las palabras que componen la frase en la cual fue utilizada. "En poesía, una sílaba está en relación con cualquier otra sílaba de la misma secuencia", señala el autor y lo mismo pasa con las pausas, los acentos y otros elementos del discurso. Uno de los modos en los que esto ocurre es mediante la "reiteración regular de unidades equivalentes", por ejemplo, en la poesía rimada o métrica, que pone en serie dos sílabas con sonidos y acentuación semejantes entre sí o en su relación con el resto de la cadena discursiva. Retomaremos esta idea cuando avancemos en el análisis de los efectos de sentido del ritmo en el discurso hablado de la danza.

Además, dice Jakobson, "al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos".[4] Esta afirmación, señala Miguel Casado en *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*,[5] es un modo mesurado de elaborar una hipótesis presente en un texto muy anterior del autor, según la cual "La poesía consiste en la configuración de la palabra de valor autónomo".[6] Puestas en relación, ambas observaciones cobran una nueva dimensión que los estudiosos de la teoría de Jakobson se han encargado de desplegar. Linda R. Waugh, por ejemplo, concluye que "En la función poética, la concentración en el signo lingüístico como signo y el divorcio entre el signo y su referente significan que la

---

[3] Las otras tres funciones son: referencial, orientada hacia el contexto; fáctica, hacia el contacto; metalingüística, hacia el código. *Ibíd*. p. 353-360.

[4] **Jakobson, R.** *Ibíd.* P. 358.

[5] **Casado, M.** (2009) *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid: Iberoamericana Editorial. P. 55.

[6] Citado por Tzvetan Todorov en *Crítica de la crítica* (traducción de José Sánchez Lecuna), Barcelona: Paidós, 1991, p. 19. (La cita pertenece a Casado, 2009: 55).

textura del signo en todos sus aspectos se hace perceptible".[7] Así, tenemos por un lado el lenguaje no poético, es decir, aquel en el que la función poética no es predominante (aunque pueda estar presente en cierto grado, subordinada a otras): en este lenguaje, el signo es transparente y prevalece el sentido lingüístico del enunciado por encima de los rasgos formales del propio signo. Por otro lado, encontramos el lenguaje poético, que coloca en primer plano las características perceptivas de sus significantes, relegando en cierta medida su significado.

Un habla ilegible

Como hemos señalado, los recursos analizados en el capítulo 2 regulan el acceso al sentido, pero sin llegar a negarlo completamente. En el caso de los textos pronunciados en voz muy baja o velados por sonidos de mayor intensidad, mediante la visión de los labios en movimiento y de la audición imperfecta del discurso entendemos que estamos en presencia de un texto aunque no podamos comprenderlo cabalmente. Algo similar ocurre con las escenas en las que se superponen declamaciones simultáneas de textos diferentes: es posible que haya momentos en los que logramos captar una frase o incluso una oración completa, pero la atención tiende a dispersarse entre las distintas fuentes sonoras y el sentido general que se propone permanece fragmentario e incompleto. El discurso desarticulado, por su parte, genera una insinuación de discurso: los sonidos semejan a aquellos de la lengua conocida, pero no llegan a componer un sentido claro. El uso de lenguas extrañas, finalmente, permite presentar un discurso lógico, pero sin que el sentido se haga evidente. El significado no está negado, ya que los textos en sí generan sentido para quien tenga conocimiento del código, sino que permanece velado por su (probable) desconocimiento.

En todos los casos podemos apreciar la condición ambigua de los discursos que, pese a ser reconocibles como tales (o como aproximaciones o referencias al acto de emitir un discurso), no portan un sentido lingüístico claro y distinguible. Es posible considerar estos fenómenos desde la perspectiva de Roland Barthes que, en una carta a la artista visual contemporánea Mirtha Dermisache, define sus grafismos como una "escritura ilegible". Al igual que la información retaceada o parcialmente velada que proponen los textos ininteligibles de la danza, los grafismos generan la expectativa de lectura sin aspirar a la comprensión. El ojo queda, entonces, a la deriva en un territorio intermedio entre la lectura y la apreciación de una pieza visual y es en ese movimiento que puede comprenderse la obra de la artista. Un ejercicio semejante es posible en el caso que nos ocupa: aproximarnos a estas palabras incomprensibles

[7] Linda R. Waugh, "La función poética y la naturaleza de la lengua", en Roman Jakobson, *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal* (traducción de Mónica Mansour), México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 210. (La cita pertenece a Casado, 2009: 55).

conjugando la predisposición para la escucha de un texto con la apreciación de un sonido como si estuviese compuesto, en realidad, de notas musicales.

Bajo esta premisa, la ininteligibilidad del discurso está en estrecha ligazón con el efecto del ritmo en dos sentidos posibles. Por un lado, un texto de difícil comprensión pone en evidencia las características materiales del habla, destacando rasgos como el timbre y la intensidad de la voz, al igual que los sonidos que lo componen. Estos, al ser limitados —no hay, en el corpus analizado, casos de utilización de la voz como un continuum de sonoridad, sino como un órgano para poner en acto el habla[8]—, generan patrones de reiteración que se vuelven tanto más notorios en la medida en que no es posible comprender el sentido lingüístico y el lenguaje pierde su transparencia. En este caso, el ritmo es puesto de relieve aún si no fue un criterio constitutivo en el momento de la creación del texto. En el sentido inverso, los textos cuyo sentido lingüístico resulta accesible pueden desviar la atención de él o restarle protagonismo mediante la reiteración acentual, fónica o en el nivel de la frase.

De esta manera, ritmo e ininteligibilidad trabajan juntos en la desjerarquización del entendimiento racional de los textos y en la enfatización de su aprehensión mediante la percepción sensible. Asimismo, impide la concentración de sentido en el código lingüístico: otros elementos significantes —la pantomima, la disposición espacial de los cuerpos, los elementos que los rodean o con los cuales interactúan y los modos en que los textos son declamados— comparten un primer plano respecto de aquel.

Actantes dramáticos, bailantes coreográficos

El discurso hablado en escena supone la verbalización del texto, su consecuente asociación a un cuerpo presente, a los rasgos formales de esa declamación y al comentario que estos suponen respecto de su sentido, más o menos accesible, o del propio acto de habla.

Según hemos observado, las características de la declamación en las obras analizadas generan un distanciamiento del enunciador por dos vías: de un lado, los textos son entonados sin que los cuerpos de los bailarines develen una perspectiva discernible al respecto. Ya sea que la declamación resulte monótona por la exacerbación de los recursos que en teatro son utilizados para expresar excitación o, por el contrario, indiferencia, los cuerpos hablantes no encarnan un estado emocional que pueda relacionarse con un personaje que elabora un discurso propio. Parece, en cambio, que estuviesen declamando un texto ajeno, comunicando una información que no surge de ellos, sino que procede de una fuente diferente. De este modo, al igual que la poesía opaca el signo lingüístico, un efecto equivalente cubre en este caso el mismo acto de habla: sumado esto al difícil acceso al sentido lingüístico del texto y al juego de repeticiones fónicas, acentuales y de frases, queda en primer plano la extrema excitación o la ausencia casi

[8] *Cfr*. a este respecto la introducción “Cuando habla el bailador”, p. xx

total de ella —es decir, ambos extremos de un eje que podría considerarse como la modalidad[9] de ese discurso—, en detrimento de la emoción que podrían transmitir tales declamaciones. En términos de Jakobson, quedan desplazadas la función conativa (aquella que se orienta hacia el destinatario del mensaje para transmitirlo de forma clara para él) y la emotiva (orientada hacia el destinador con el objeto de expresar sus impresiones sobre el mensaje). Prevalece, en ambos niveles (el del enunciado y el de la enunciación), la función poética.

Esto genera un fuerte distanciamiento de los cuerpos hablantes del lugar del locutor, según lo define Ducrot: aquel "personaje ficticio" al que se "atribuye la responsabilidad de la enunciación en el enunciado mismo" mediante marcas como la primera persona y el aquí y ahora; una figura que, como hemos visto, es autónoma respecto del autor del enunciado (el Sujeto de la Enunciación) y del propio cuerpo que verbaliza el texto. Sumado a esto, la figura del locutor raramente coincide en los casos estudiados de manera biunívoca con un cuerpo: los recursos del locutor dividido y el locutor multiplicado respecto del cuerpo hablante que estudiamos en el capítulo 4 colaboran con los rasgos mencionados anteriormente como una forma más de escindir al hablante de lo dicho. De esta manera, es nuestro parecer que cualquier intento de construir un personaje para identificar a un cuerpo de la escena y ordenar sus acciones según una línea actancial y en relación con el devenir general de la obra se verá rápidamente frustrado.

Antes de desarrollar esta perspectiva, recurriremos a la noción de modelo actancial para orientarnos en este aspecto del análisis. Este modelo, de aplicación extendida en las investigaciones dramatúrgicas, propone estudiar la conformación del personaje en función de la acción que se desarrolla y no ya como entidad separada de esta última. En este marco no hablamos entonces de *personajes* y sus *acciones*, sino de *actantes*, una figura que se compone dialécticamente a lo largo de la obra, ya que "es considerado como una entidad que pertenece al sistema global de las acciones", una "estructura profunda narrativa"[10] caracterizada a partir de la función o las funciones "que cumple" o "que sufre".[11] En palabras de Ligia Saniz Balderrama, "El actante se define [...] por los principios y los medios de la acción: un deseo, un deber, un saber, de naturaleza y de intensidad variables". Estos principios y medios de la acción

---

[9] Entendemos "modalidad" en los términos en los que lo plantea Catherine Kerbrat-Orecchioni en el marco de su revisión de la teoría de la comunicación. Cfr. **Kerbrat-Orecchioni, C.** (1986 [1980]). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette.

[10] **Sainiz Balderrama, L.** (2008) "El esquema actancial explicado". *Punto Cero*, v.13 n.º 16. Cochabamba.

[11] Greimas y Courtes (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette. Citado en **Sainiz Balderrama, L.** *Ibíd*.

son enunciados en parte por el texto dramático y, de forma coherente con este, mediante las actividades que despliegan los cuerpos en escena.

En las obras de danza analizadas, en cambio, el texto, con su predominio de la función poética, no permite configurar un actante en el sentido expresado anteriormente, ni las actividades del cuerpo en escena responden a una regla narrativa de este tipo. Tanto el movimiento de los cuerpos como el texto que pronuncian persiguen ambos un horizonte coreográfico, son signos opacos que ponen en primer plano las características perceptivas de su aspecto significante antes que su significado. Sus actividades no constituyen un relato, sino que se encuentran dispersas, reunidas solamente en la unidad del cuerpo, que es lo único que permanece idéntico a sí mismo. No está regido por una entidad actancial, sino que su presencia material supone el único lugar de concentración de sentido de lo que ocurre en escena.

Conclusión

Hemos visto todo lo que el discurso hablado de la danza no hace, pero sin embargo allí está y su presencia en escena no es gratuita. En el discurso verbal de la danza la función poética, tal y como fue desarrollada hasta aquí, tiene preeminencia. Su rol no es el de organizar y llevar el sentido último de la obra, sino que funciona como un elemento más de la escena. Atendiendo, en palabras de Francine Masiello, "al acento, al tono, al timbre y la resonancia, [...] las herramientas de trabajo del poeta" —es decir, a los recursos materiales, sonoros del discurso antes que a los intelectuales—, se propone descubrir esa otra "manera de entender [...] sin recurrir necesariamente a la razón".[12]

Según se ha visto hasta el momento, el discurso hablado en las obras del corpus estudiado responde, total o parcialmente, a algunas o todas las características siguientes: la importancia del ritmo como criterio en la construcción del texto o de su verbalización; la inteligibilidad limitada o vedada; la declamación no determinada por el enunciado que distancia al enunciador del enunciado; y la función de un locutor dividido o multiplicado, no biunívoco respecto del cuerpo hablante. Los enunciados resultantes son textos que repelen la apropiación racional del discurso hablado: no es posible buscar en ellos la clave de la obra de danza que les da marco, pues no guían una acción situada a la base del sentido de la obra.

Mediante la disposición rítmica del texto y el recurso a lenguas extranjeras, el principio de la equivalencia señalado por Jakobson efectivamente es proyectado al eje de combinación, aunque en distinto grado para cada caso: cualquier palabra en japonés es equivalente a cualesquiera otras para quien no comprende el idioma; en menor medida, tal y como ocurre en muchos ejemplos poéticos que se citan en su obra, frases como "y me eché a reír, poniéndome una mano en el pecho; abrí el pecho y me eché a reír, poniéndome una mano en la boca",

---

[12] **Masiello, F.** (2013) *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo. Pp. 53-58.

exhiben una estructura que se reitera, poniendo a sus elementos en relación de equivalencia, con la serie sintagmática tanto o más que con la paradigmática. Tal y como lo propone Genovese (2011: 15-17) para la poesía contemporánea, esta palabra se pronuncia en contra de la "economía comunicacional": la reiteración de fragmentos genera una redundancia exacerbada; los cambios de tono, de posición, de dirección de la voz para un segmento de texto idéntico aportan nueva información sensible, pero no racional.

Este discurso hablado de la danza, según se la ha descrito hasta aquí, funciona en escena con un peso equivalente a la de otros elementos: su función no es la de ordenar el sentido sino que propone un campo sensible, material, de igual importancia a la que propone un vestuario, una escenografía o el propio movimiento. Dado que el foco está puesto en su materialidad y no exclusivamente en su posibilidad de remitir a universos construidos sobre el sentido lingüístico del texto, es capaz de "chocar contra el cuerpo",[13] de desorganizar antes que de organizar el discurso, tal como lo imaginaba Artaud (1978) al oponerse al teatro logocéntrico.

Que este tipo de discurso hablado se haya presentado en un ámbito de creación coreográfica, en el cual el sentido racional no suele ser el principio rector, seguramente no es casual. El uso de la voz humana como otro de los recursos disponibles de un cuerpo y no como el medio expresivo principal posiblemente haya beneficiado estos tipos de funcionamiento del texto hablado, más poéticos que referenciales. En un medio como la danza contemporánea, en la que los cuerpos se presentan antes por sí mismos que como encarnación de un personaje construido en un texto narrativo, anterior y exterior a la obra (como sí ocurre en el ballet), con escenografías magras compuestas por pocos y sugerentes elementos que proponen —más de lo que disponen— un posible escenario para los eventos de la obra, el discurso hablado toma la misma clave: su vocación es principalmente poética.

En este marco, la problemática del habla en la danza puede circunscribirse a un fenómeno más amplio: el de la voz. Planteada "como materia, como lugar a disposición del decir [...] Voz y canto/voz y habla pueden ser tratados como dos polos de un *continuum* que iría *de la voz a la voz*, cuando la voz pasa de ser espesura y ya es un decir, un decir con la propia voz que crea una voz propia".[14] En este marco, el discurso hablado descrito hasta aquí se ubica en el extremo en el que la voz es "un decir" y en los juegos de aproximación y alejamiento que genera a partir de ese parámetro: el del sentido lingüístico. Existen ejemplos de obras recientes que combinan el movimiento y la articulación de sonidos vocales —por ejemplo, *De cómo estar con otros*, de Celia Argüello Rena— sin sugerir unidades de un sistema lingüístico. Estas se encontrarían en el

---

[13] **Weisz, G.** (1994). *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*. México: UNAM/Grupo Editorial Gaceta. P. 16.

[14] **Rocha Alonso, A.** (s.f). "Entre la voz y la voz. La voz y el canto: materia y expresividad".

extremo opuesto del continuum citado y, por lo tanto, no han sido contempladas entre las piezas de danza estudiadas en esta obra. Podrían ser consideradas dentro de un estudio ampliado que involucre un mayor espectro del continuum voz - canto/voz – habla.