

# Estética de la «danzalidad» o el giro corporal de la «teatralidad»

## Aesthetics of «Danceability»<sup>1</sup> or the Body Movement of «Theatricality»

**ANDRÉS GRUMANN SÖLTER**

*Institut für Theater- u. Tanzwissenschaften*

*Freie Universität Berlin. Alemania*

agrumann@gmail.com

**RESUMEN** • Plantear una discusión de los criterios estéticos que fundamentan un discurso respecto a la noción de «danzalidad» requiere necesariamente hacerse cargo de una larga tradición escénica cuyos fundamentos se encuentran alrededor del 1900 en el marco de una «revolución del teatro» experimentaciones estético-escénicas emerge un «giro corporal» sustentado en múltiples acciones de cuyas, gestos y movimientos que se mantienen vigentes hasta nuestros días en las artes escénicas junto al concepto de «performatividad». El objetivo de este ensayo es introducir estos fundamentos históricos y vincularlos a la tradición estética de los estudios teatrales para comprender los orígenes del concepto de «teatralidad».

**Palabras clave:** danzalidad, teatralidad, corporalidad, movimiento, estética.

**ABSTRACT** • A discussion of the aesthetic criteria on which a discourse on «danceability» is based, must consider the long-standing stage traditions which originated at the turn of the 20th century in the context of a «theatre revolution». From the aesthetic-stage experiments arise «body twirls» sustained on various actions, gestures and movements that are still used today in the performing arts together with the concept of «performativity». This essay aims to introduce the historical foundations and relate them to the aesthetic tradition of theatrical studies to understand the origins of theatricality.

**Keywords:** danceability, theatricality, corporality, movement, aesthetics.

---

<sup>1</sup> Una posibilidad para traducir la noción de «danzalidad» al inglés era «Dance theatricality», que vinculaba mi idea al concepto de la teatralidad que expondremos en este ensayo. No obstante, he decidido proponer, junto a los editores del texto, el neologismo «Danceability» porque creo hace justicia a la necesidad de crear un concepto para la danza que esté a la par con el concepto de teatralidad y porque mantiene la forma que tiene en español.

*ella no formula significado, sino que articula «energía», no presenta ninguna ilustración, sino que se activa en su accionar. Todo aquí son gestos... de la semántica a la sintaxis y entonces hacia la pragmática, el «Sharing» emocional de los impulsos con los espectadores en la situación de la comunicación...*

«...la aparición del cuerpo en el teatro postdramático» (Lehmann, 1999: 371) es, por lo tanto, un cuerpo que se sitúa, según Hans-Thies Lehmann, principalmente en el gesto. Por «gesto» debe entenderse a un conjunto de acciones, comportamientos y movimientos tanto voluntarios como controlados que reiteran, memorizan e inscriben estructuras de significado en el cuerpo. Se trata de acciones humanas puestas en escena en un contexto espacio-temporal claramente delimitado que «atiende a la corporalidad de los participantes como también el carácter eventual y de escenificación de sus acciones» (Fischer-Lichte y Wulf, 2001: 9). Desde esta perspectiva se deja desprender la idea que toda relación humana va a depender de «cómo los seres humanos se relacionan con su cuerpo, a qué tipo de distancias corporales se atienden, o qué comportamientos corporales muestran y cuáles son los gestos que desarrollan» (Fischer-Lichte y Wulf: 9) en el llevarse a cabo de los mismos. Se trata de construcciones escénico-dinámicas, o en palabras de Erika Fischer-Lichte, en la escenificación y la «procesualidad de la puesta en escena» (2004: 45), la «performatividad» de la propia corporalidad en la cultura.

Al situar la discusión de la relación entre corporalidad y teatro en el «gesto» estamos haciendo uso de una larga tradición que tiene sus orígenes históricos para la danza en la presentación del *Ballet cómico de la reina* coreografiado por Balthazar de Beaujoyeux en Francia (1581), pero que experimentó una sugerente «apertura» a principios del siglo XX junto a un número de investigadores, vinculados tanto a la práctica como a la teoría estética, que condicionaron un «giro corporal» en las artes escénicas cuyas réplicas las podemos encontrar en las múltiples manifestaciones escénicas que se sitúan en el umbral entre danza, teatro y *performance art*<sup>2</sup> a partir de la década de los cincuenta hasta la contemporaneidad.

La intención de este ensayo es provocar una reformulación respecto a los fundamentos estéticos que alimentaron la importante noción de «teatralidad» en el contexto de los estudios teatrales a principios del siglo XX. Desde esta perspectiva pretendo demostrar, junto a un número de artistas y los modelos estéticos que surgen de ellos, el «giro corporal» que alimenta teóricamente a una noción de «danzalidad». Desde esta perspectiva proponemos dos interpretaciones de aquel concepto: 1) la que se sitúa históricamente a principios del siglo XX cuando un número de artistas fundamenta una «revolución del teatro» subordinando el texto dramático al movimiento de la danza puesto en escena y;

---

<sup>2</sup> A la coreografía de Beaujoyeux en 1581 habría que añadirle varios importantes hitos a lo largo de la historia de la danza, entendida como un espectáculo y ya no como la manifestación natural-ritualizada de un grupo de personas. Si nos saltamos al siglo XX y pensamos en ejemplos en torno a una danza dramatizada o a una dramatización danzada se nos vienen a la mente el TanzTheater alemán y el teatro físico de origen flamenco de Jan Fabre como la puesta en escena del grupo británico DV8.

2) la estética que genera una noción de danzalidad en el marco de los estudios teatrales. Para este último punto no deja de ser interesante abordar los principales planteamientos teóricos a los cuales se ha sujetado la noción de la teatralidad a lo largo del siglo XX. Nos proponemos, entonces, una investigación de los fundamentos estéticos vinculados a la corporalidad que se aprecian en la teatralidad. Para lograr estos objetivos hemos dividido el ensayo en tres partes que se relacionan entre sí. La primera parte tiene por finalidad entregar el marco teórico general en torno a la noción de teatralidad en el contexto de la estética que nos proponen los estudios teatrales y sus modelos de análisis de la puesta en escena. La segunda parte se propone indagar en los orígenes teatrales del giro corporal junto a un grupo de reformadores teatrales que revolucionaron lo escénico «alrededor del 1900». Finalmente, en la tercera parte de este ensayo nos propondremos desarrollar las principales categorías estéticas que componen la noción de «danzalidad».

## ESTÉTICA Y TEATRALIDAD

La discusión respecto a las nociones de «estética» y «teatralidad» están enmarcadas en el contexto de los estudios teatrales y comprometen a un grupo de investigaciones multi y transdisciplinarias que persiguen una comprensión, interpretación y análisis de los fenómenos teatrales y culturales desde la noción de «puesta en escena» (*Aufführung, Performance*). Cabe destacar que estos estudios desarrollan métodos de análisis para comprender e interpretar al teatro, la danza como la música y desde hace aproximadamente cuatro décadas han ido incorporado a sus líneas de estudios el amplio margen de puestas en escena culturales (*cultural performance*) al decir de Milton Singer (1959).<sup>3</sup>

El investigador teatral francés Patrice Pavis describe a los estudios teatrales, la «teatralogía» como le llama él, en directa referencia a los «Estudios Teatrales» alemanes que se caracterizan por mantener su independencia respecto a la literatura y ser, por lo tanto, una «disciplina universitaria autónoma». Pavis remarca que la aparición de esta disciplina autónoma coincide con el momento en que (1) «el teatro se emancipa del reino literario» (el mensaje del discurso del drama escrito) con (2) «el importante advenimiento de la puesta en escena» (re-descubrimiento del espectador como un cojugador y reutilización de todos los elementos propiamente teatrales) y (3) «la reflexión de los directores sobre las relaciones del teatro con las restantes prácticas culturales (etnoescenología)» (2000: 463).

De este modo los estudios teatrales se caracterizan por ser «una reflexión epistemológica acerca de las condiciones de validez de un conocimiento sobre un determinado componente de la obra dramática o teatral, y sobre la actividad teatral bajo cualquiera de sus formas» tanto artísticas como culturales y tienen, como una de sus principales características, «en asegurar la homogeneidad de una rama con relación a las demás y, además, en tener

---

<sup>3</sup> Singer comprende toda *cultural performance* como la puesta en escena de «procesos culturales de observación concreta con un claro lapso de tiempo, con un comienzo y un fin, un programa organizado de actividades, un número de actores, un público, un lugar claramente determinado y un motivo propio» (13).

la capacidad de confrontar y fecundar saberes parciales» para, de este modo, apoyarse «en disciplinas científicas como la biología, la etnología o la medicina, para transferir sus saberes al campo del comportamiento espectacular del actor o del espectador y aplicar luego, por hipótesis y como programa, alguno de sus resultados» (Pavis, 2000: 189). Las tres características que menciona el investigador teatral francés están directamente relacionadas a un grupo de fenómenos tanto prácticos como teóricos que surgieron a fines del siglo XIX y principios del siglo XX en Europa y que se suelen definir como la «reteatralización del teatro». A nivel de la práctica y creación teatral surgió un grupo de reformadores teatrales que se dedicaron a indagar prácticamente en los orígenes de la actividad que llevaban a cabo. De este modo surge un grupo de directores y creadores escénicos que revolucionaron la forma y el fondo de hacer y entender el arte teatral.

La teatralidad (*Theatralität*) es una de las últimas grandes categorías que surge a principios del XX para remarcar los límites entre la literatura y el teatro como forma artística autónoma. Bajo este concepto se fundamenta el análisis teórico de las artes escénicas a partir de 1923 con la inauguración de los estudios teatrales en el contexto universitario alemán. Apareció, al decir de Andreas Kotte, «como un concepto para el trabajo de investigación teatral en el siglo XX y relaciona los procesos de la vida, los eventos escénicos y el teatro» (2005: 271). De este modo, cuando utilizamos la noción de teatralidad, nos referimos al enfoque teatral específico que tiene a la puesta en escena como la noción central de su análisis y que no puede existir, como lo recuerda Jerzy Grotowski en la década del sesenta recordando la tradición, «sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva» (1998: 13).<sup>4</sup> La aplicación de cualquier enfoque teatral se centrará, entonces, en el proceso intervenido tanto por actores como por espectadores que en conjunto le entregan su existencia y presencia al teatro. De este modo la «teatralidad», y siguiendo el *dictum* de Roland Barthes quien plantea a la puesta en escena como el resultado de *le théâtre, moins le texte* (2003),<sup>5</sup> es lo que la «puesta en escena», y no el texto dramático, tiene de específicamente teatral, lo que hace teatral al teatro, su condición estética.<sup>6</sup>

4 Aunque a primera vista se crea que Grotowski se manifiesta contrario a esta tradición —en la medida sostenga la hipótesis de que este tipo de tradición teatral, que recuerda el ideal wagneriano de la obra de arte total y el teatro sintético que proponían los futuristas, sostendrá su teatro pobre en la puesta en escena y las mutuas relaciones entre actores y espectadores. La crítica de Grotowski está dirigida, más bien, a la «construcción» de «espectáculos híbridos, conglomerados sin médula o integridad y presentados como obras artísticas orgánicas» (1998: 13). El argumento de Grotowski, a nuestro juicio, apela a un elemento de escenificación de orden escenográfico y no a la puesta en escena.

5 Sabemos, sin embargo, que en el caso de Roland Barthes sus vinculaciones a la semiótica lo mantuvieron al nivel de una dramaturgia que «antes de expresar lo real debe significarlo» (2003).

6 A esta condición estética de la teatralidad se le ha anexado, hace ya más de cuarenta años (sobre todo a raíz de las investigaciones llevadas a cabo por el antropólogo Víctor Turner y el director teatral Richard Schechner) una condición cultural que amplía el espectro de análisis de la teatralidad. La teatralidad, desde esta perspectiva, realiza su análisis con las distintas puestas en escena de la cultura (cultural performance). Así, por ejemplo, a la interpretación que hace Josette Féral de la teatralidad como «la capacidad de transformación, de transgresión de lo cotidiano, de representación y semiotización del cuerpo y del sujeto para crear territorios de ficción» (Diéguez, 2007: 41), podría ser complementada (y parafraseada) como una capacidad de «transformación» que transgrede lo artístico, de presentación y performatividad con el cuerpo y el colectivo para describir los eventos de realidad cotidiana.

Al plantear esta revolución del arte teatral se debe tener presente y comprender la «función umbral» que ha existido entre el «movimiento» de la danza y la «acción» teatral a lo largo del siglo XX y cuyos orígenes, como veremos más adelante, se encuentran «alrededor del 1900». Para tales efectos no deja de ser muy sugerente el libro *Danse contemporaine et théâtralite* (1995) de la investigadora canadiense Michele Febvre quien por medio de la búsqueda de un número de características descriptivas y bajo la pregunta general por cómo se ha manifestado la «teatralidad» en relación a la danza contemporánea argumenta a favor del uso de la palabra para incitar y sugerir el movimiento que rearticula, al igual como veíamos con Lehmann, el elemento activo del «gesto» por sobre el texto dramático. Un ejemplo histórico de este giro fue el bailarín Waslaw Nijinsky en su *Le Sacre de printemps* (1913) quien es uno de los precursores desde la danza en llevar a cabo este importante «giro corporal» al rechazar (al igual que Isadora Duncan)<sup>7</sup> una dinámica artificial para retornar a la «materialidad» de su cuerpo en el espacio escénico y, por lo tanto, situarse en la naturalidad de sus movimientos corporales<sup>8</sup> y la recepción de los espectadores. El rompimiento de las estructuras clásicas del movimiento propuesto por Duncan y Nijinsky enfatiza un «giro» que permite un drástico retorno a la naturalidad de los movimientos comprendida por una larga tradición teatral situada en simples, pero «teatrales» gestos corporales.

En su *Postdramatisches Theater* (1999), Hans-Thies Lehmann desarrolla una interesante «lógica estética» que junto al análisis de la puesta en escena de un gran número de artistas (1999: 23) y bajo el marco de los estudios teatrales, sitúa al cuerpo y su gestualidad como uno de los principales aspectos del arte escénico a partir de la década de los setenta en adelante. La propuesta teórica de Lehmann contiene un importante germen del desplazamiento de los límites, su destrucción de la linealidad del relato, permitiendo estructuras abiertas y situando, de este modo, la atención en la percepción visual del espacio-tiempo de la puesta en escena por sobre el texto narrativo. La autosuficiencia del «texto dramático» sin lugar a dudas ha adquirido validez en el terreno de la literatura (de donde ha sabido profitar la semiótica del teatro), pero simultáneamente ha sido cuestionada por la creación escénica y danzaria quienes, desde fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, buscaron posicionar a la «puesta en escena» como el lugar escénico

<sup>7</sup> Ya en 1903 la bailarina Isadora Duncan sostenía la idea de una «danza del futuro» que indagara corporalmente en su verdadero origen. Es así como sostuvo un regreso a la naturaleza en donde «encontraremos que la danza del futuro es la danza del pasado»... porque «el movimiento de la naturaleza es eterno en la danza» y corresponde «simplemente a la gravedad natural de esta voluntad» (2003: 55-6) del individuo. Los movimientos de Duncan eran realizados con un simple vestido blanco y a pies descalzos. Esto provocaba la sensación de estar en presencia de un espíritu libre que era capaz de sincronizar perfectamente sus estados emocionales permitiendo que su alma se desbordara en improvisaciones de danza que surgían de la observación de la naturaleza (la armonía de sus olas, la fuerza de sus vientos, de los animales, los pájaros, etc.). La estética de Duncan puede definirse, junto a su crítica al *ballet* y de forma reducida, como acciones sin un fin predeterminado, movimientos libres y naturales de generación de vida, parafraseando sus propias palabras.

<sup>8</sup> La investigadora de la danza argentina, Susana Tambutti, define el rechazo de las técnicas a favor de la naturalidad corporal junto a la distinción conceptual de narración/abstracción. Para esta discusión véase Huschka (2002: 11). También Brandstetter (1995).

por excelencia. De una línea estética similar surge el argumento de la investigadora de la danza alemana Gabriele Brandstetter para quien las estrategias de escenificación de las vanguardias teatrales llevaron a cabo una «deliterización» que incorpora a la danza como *lecture corporelle* de textos e imágenes simultáneamente (Brandstetter, 1995). Este gesto debe ser comprendido como un derrocamiento de la palabra, como un rompimiento de la dominancia del texto hablado, a favor de otros elementos de la escenificación, tales como: la materialidad del cuerpo, los efectos lumínicos, voces y ruidos musicales en el caso de la interpretación de Brandstetter.

Por su parte el «modelo postdramático» de la puesta en escena centra el gesto en la «experiencia de la materialidad» a través de lo que Lehmann denominó, siguiendo al Jaques Derrida del *Sacrificio*, «el erotismo del proceso teatral» (Pavis, 2000: 33).<sup>9</sup> Para el investigador teatral alemán, la estética del «teatro postdramático» es aquella que no está orientada literalmente, que no se experimenta a partir de lo que hemos denominado «modelo textual»,<sup>10</sup> sino, aquella que se orienta a favor de una superación de la mimesis y la ficción respecto a una relación directa a la «materialidad», de aquello que nos y se muestra en el cuerpo del performer/actor y la mirada del espectador que se posa:

en el aspecto de lo no intencional, de la carga libidinal de los acontecimientos y de la materialidad sensual de todos los significantes, lo que no autoriza a desviarse de la corporalidad de estas cosas, estructuras y seres gracias a los cuales aparecen las significaciones en el teatro (Lehmann, 303).

Por este motivo, define Lehmann el teatro «postdramático» «como proceso y no como resultado terminado; como un constante llevarse a cabo en acción más que un producto terminado e inmóvil; como fuerza en acción y no como obra (*ergon*)» (Lehmann, 179). Allí se sitúa el erotismo del teatro, en su «performatividad» cuya fuerza se encuentra justamente en el llevarse a cabo de la «puesta en escena» para, de este modo, materializar una «semiotización del deseo» que permita el ingreso de la fenomenalidad de los eventos en palabras de Patrice Pavis.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Derrida, por su parte, habla del teatro como un «enfrentamiento erótico». El texto de Derrida es sugerente respecto a la vinculación entre teatro, estética y filosofía a través del proceso ritual del sacrificio. Para la discusión respecto al análisis de la escenificación y la puesta en escena ver la *Zeitschrift für Semiotik*, vol. 2, 1, del año 1989.

<sup>10</sup> Lehmann esta siguiendo aquí el modelo presentado por Peter Szondi en su *Teoría del drama moderno* (Szondi, 1994). La estética teatral que propone Lehmann está en una directa crítica a la noción de mimesis instaurada por Aristóteles (como identificación y que implicaba siempre un resultado educativo individual) y continuada, a través de la utilización de la fábula, por el teatro épico de Bertolt Brecht. Es más, el investigador teatral alemán dirá que la teoría del teatro épico propuesta por Bertolt Brecht recae desde la A a la Z en fábula.

<sup>11</sup> La «experiencia de la materialidad» que presentan los actuales modelos de la puesta en escena teatral se propone complementar a la semiótica teatral que, tiene la tendencia a «reducir la representación a sus signos» (Pavis, 2000: 33) ya que, en palabras de Bert States, «lo molesto de la semiótica no es su estrechez, sino su confianza casi imperialista en su producto, la creencia implícita de que el interés de una cosa se agota cuando se ha explicado cómo funciona en tanto que signo» (Pavis, 1987: 7).

El modelo de Lehmann instauró una nueva lectura estética y de análisis de la puesta en escena, permitiendo el acercamiento, con mayor precisión teórica, a los fenómenos que permearon los lenguajes escénicos a partir del «giro performativo» de las artes de los años sesenta hasta la fecha. Todos estos fenómenos, sobre todo los que involucran una fragmentarización del texto dramático y propician la incorporación y participación activa de los espectadores, deberían permitirnos poder interpretar el teatro como *performance*, esto es, como puesta en escena. Situándonos en el plano de la «teatralidad», la propuesta de Lehmann de un teatro postdramático como cúmulo de gestos de orden dancístico parte de la idea general que «en ellos se encuentra una *constatación* de fenómenos» (Lehmann, 1999: 374) que corresponden, en una primera aproximación de orden cotidiana, al gesto de caminar sin un fin predeterminado o desplazar el cuerpo, pero tampoco con un fin en sí mismo junto a una estética que ya había experimentado Isadora Duncan en 1903. Por su parte el investigador teatral francés Patrice Pavis situará este giro gestual en el contexto escénico y lo definirá como aquel «movimiento corporal, casi siempre voluntario y controlado por el actor, producido con vistas a una significación más o menos dependiente del texto pronunciado, o completamente autónomo» (2003: 223). Interesante es observar cómo el traspaso del gesto en el contexto cotidiano al gesto escénico-artístico compromete un paso de la indeterminación del movimiento cotidiano al control escénico ejercido por el actor. Una «teatralidad», en este marco de orden gestual y de movimientos corporales, puede entenderse perfectamente como «danzalidad». Este giro, como veremos más adelante, tiene sus orígenes alrededor del 1900 en el contexto histórico de una «revolución del teatro».

La propuesta de Hans-Thies Lehmann no será tan enfáticamente divisoria como la de Patrice Pavis en la medida que no establecerá un salto muy drástico entre los movimientos cotidianos y los movimientos de una puesta en escena. Esto queda claramente en evidencia si pensamos en lo que Lehmann entiende como teatro postdramático, la «materialidad de la comunicación» (*Materialität der Kommunikation*) surgida de la puesta en escena. Se trata de una experiencia de lo real (representada por los categorías de tiempo, espacio y cuerpo) y la experiencia de lo ficticio (los medios involucrados en los procesos de escenificación postdramáticos) que cuestiona los límites de la práctica teatral comprendida comúnmente como representación para el público a favor de una mutua comunicación que se da en un presente compuesto por una comunidad de mutuas relaciones «corporales» entre actores y espectadores (Lehmann, 1999). Es así como la representación teatral se transforma en una presentación puesta en escena que al decir de Hans-Thies Lehmann:

emerge de la eventualidad del acto de significado, aquello que está por sobre el carácter semántico del saliente acontecer designado; aquello que surge de las determinaciones espacio-temporales que, o bien se pueden fijar, o bien reproducir. La puesta en escena es performativa por la interacción entre el objeto-arte y el espectador-observador, aquello que acontece y lleva a cabo en el contexto de una exposición en y entre las acciones (1999: 242).

Sugere se hace en este punto que el propio Lehmann haya sido conciente de lo ejemplar que es la danza como el lugar de esa comunicación a la hora de relacionarse al dispositivo postdramático del teatro. Es más, para Lehmann el teatro postdramático o teatro después del drama está impregnado por un sinfín de imágenes corporales que tienen su origen a principios del siglo XX y provocaron un retorno del «gesto» por sobre la creación de un papel representacional. Para Lehmann la danza es en este contexto puro gesto «porque ella no es otra cosa que la distribución y proyección del carácter medial del movimiento corporal. Los gestos se refieren a la presentación de una mediatez, el hacerse visible del medio como tal» (375). Es por esto que el «cuerpo postdramático» es un cuerpo de los gestos «porque los gestos son una potencia que no se pasa por alto en el acto para crearse en él, sino como potencia en acto que se preserva en la danza» (Lehmann, 375). De lo que se trata aquí es de una presencia corporal que es potencia en acto y que se preserva como movimiento. La estética que surge de estos modelos teóricos de análisis de la puesta en escena sostiene una vinculación a la noción de «teatralidad» que, sin embargo, contiene un gran número de conceptos que la vinculan (a modo de umbral) a la noción de «danzalidad» que presentamos aquí. La danza, desde esta perspectiva, potencia el gesto, preservándolo como una acción teatral a través del movimiento corporal.

## TEATRALIDAD ALREDEDOR DEL 1900<sup>12</sup> ORÍGENES DEL «GIRO CORPORAL»

Cuando sostenemos teóricamente una relación entre las nociones de «teatralidad» y «danzalidad» nos estamos refiriendo, entre otras cosas, a que la «deliteración» que afectó al teatro a fines del siglo XIX generó una revolución que permitió la aparición de un «retorno del cuerpo» (mimético, ritual y de poder) que aparece en forma de «performatividad» (a las acciones corporales que surgen de la procesualidad del llevarse a cabo del movimiento en un espacio-tiempo determinado) que se dinamiza junto a la «corporalidad del espectador» motivada por la experimentación con el espacio teatral compuesto, entre muchas otras alternativas que superan al clásico teatro a la italiana, por la sala y el escenario.

Para comprender los fundamentos estéticos que recorren teóricamente a una noción como la de «danzalidad», debemos detenernos en alguna de las reformas escénicas que introdujeron un número de directores teatrales, quienes propusieron como el fundamento de su nueva forma de hacer teatro junto al cuerpo del actor como medio autónomo cuyas acciones y gestos se expresan a través del movimiento en «el lenguaje vivo de la escena»

---

<sup>12</sup> Cabe destacar aquí que la «teatralidad alrededor del 1900» comprende una investigación mucho más amplia de los contenidos que presentamos en este contexto. Hemos optado por extraer algunas de estas reflexiones y autores que nos permitan comprender los orígenes del giro corporal que fundamentan una noción como la de «danzalidad».



(Sánchez, 1999: 226) como entendía Max Reinhardt a la partícula más infima del teatro en el contexto de su ideal de teatro.

Al plantear la corporalidad como el elemento central de lo teatral se postula un giro corporal que enfocó el interés en la relación corporal entre actores y espectadores y el carácter festivo-ritual de la puesta en escena teatral. Se experimentó con el espacio teatral, superando la distinción entre escenario y sala que provenía de un teatro a la italiana. Pensamos, por ejemplo en el escenario giratorio de Max Reinhardt o el teatro al aire libre de Georg Fuchs. Este tipo de experimentaciones con el espacio fomentó el carácter comunitario de la puesta en escena propiciando un descubrimiento del espectador como un verdadero co-jugador. De todo esto se desprende la necesidad de acercar y ojalá fundir el teatro (entendido como mera representación) a la vida.

Este pequeño resumen de los fundamentos estéticos de una teatralidad nos son útiles para sostener una «danzalidad». Éstos se enmarcan dentro de una «revolución del teatro» que, como nos recuerda Jacques Copeau «debía rehacerlo todo» (2002) y como lo propusieron varios autores para inaugurar lo que hoy en día son los estudios teatrales. Se trata de aquella «revolución» que materializa «la *expression corporelle* (lenguaje corporal) del teatro, de aquella revolución que permite la verdadera vida, la comunidad» (Finter, 2006: 8) festiva. Se perseguía una renovación de la dimensión mítica del teatro como «fiesta de la vida» (Brauneck, 2001: 63) y a una crítica al teatro naturalista, al psicologismo y a los fundamentos racionalistas ilustrados del naturalismo. Surge la figura del director teatral quien tuvo una fuerte influencia en la formación de los actores e intérpretes, basada, sobre todo, en técnicas de actuación que situaban a la corporalidad, sus movimientos y gestualidad en el espacio como su principal fuente de creación.

La teatralidad que proponían estos creadores daba cuenta de una fuerte crítica a la hegemonía del texto dramático como único fundamento de lo teatral. Este primado del texto es lo que van a atacar fuertemente tanto los vanguardistas teatrales como los estudios teatrales en reciente formación en el contexto académico, quienes partían de la base que es la «puesta en escena», y no el texto dramático, el fundamento del teatro y, por lo tanto, de cualquier análisis del mismo. La noción que proponen todos estos autores para romper con esta sujeción al texto es la de «puesta en escena» y su corporalidad. He aquí, como lo recuerda Erika Fischer-Lichte, «el giro desde la palabra al cuerpo que ponían en juego las vanguardias teatrales a principios del siglo XX ponían en primer plano el cuerpo del actor en el espacio como los medios asimétricos fugitivos de la música, la luz, el color y los sonidos» (2001: 16).

De este modo debemos comprender que los reformadores teatrales de principio de siglo XX rechazaban la forma de hacer teatro de los naturalistas quienes se mantenían «una orientación conservadora» por mantener «la salvaguarda de la forma dramática tradicional» (Szondi, 1994, 44). El problema con el que chocaban estos reformadores teatrales era la total subordinación de la puesta en escena al texto dramático («poema dramático» según Craig, 1995: 185) y, por lo tanto el mantenimiento de una larga tradición, de orígenes aristotélicos, que comprometía los vicios de la estructura literaria para

lo escénico como la necesidad que tenían los creadores naturalistas por reflejar lo más fielmente posible el contexto escénico a través de mecanismos que generaran una ilusión y empatía por parte de los espectadores provocándoles, en lo posible, el total olvido de que estaban en un espacio de representación. Por lo tanto, no es de extrañar que la «re-teatralización» corriera de la mano de una búsqueda de los orígenes del arte teatral. Las indagaciones de los reformadores los condujeron al terreno del movimiento, la fiesta y el ritual. Se dieron cuenta de que los orígenes del teatro no se encontraban en la «poética», sino en el juego-ritual que surgía «de» las fiestas. Ella surgía del juego en grupo, de sus gestos, acciones y movimientos. Allí se sitúan sus orígenes, en la fiesta, como el lugar del ritual y la formación de comunidades en acción teatral.

La reteatralización surgida a fines del siglo XIX y principios del siglo XX está relacionada con una «revolución del teatro» llevada a cabo por un gran número de creadores escénicos que cuestionaron su hacer teatral. Estos «reformadores del teatro» establecieron su «revolución» respecto a una estética que, a su juicio, no correspondía al arte del teatro. Un modelo estético, que como revisamos anteriormente, vinculaba el teatro al drama textual y permitía que todo análisis fuese enfocado desde el texto dramático y la literatura teatral. La historia de la «subordinación de la puesta en escena» a favor del texto dramático ha recorrido varios siglos y tiene uno de sus orígenes más (re)conocidos en la *Poética* de Aristóteles. En ella, Aristóteles nos dice con claridad que: «la puesta en escena ciertamente arrastra seductoramente a los espectadores, pero es absolutamente ajena al arte y mínimamente propia de la poesía. Pues el efecto de la tragedia subsiste incluso sin representación y sin actores» (1999, 1450b). Esta sentencia de Aristóteles termina por sepultar a la puesta en escena (*Opsis*) y todas las acciones de los actores y espectadores,<sup>13</sup> a favor de una teoría literaria del drama y la narración (*Epos*).<sup>14</sup> De este modo inauguró una tradición teatral cuya hegemonía se expande hasta nuestros días, pero tuvo su primer quiebre a mediados del siglo XIX y sucesivos cuestionamientos a lo largo de todo el siglo XX. Es así como a fines del siglo XIX, el carácter teatral se validó únicamente de las obras dramáticas, basadas en la garantía que le entregaban los textos literarios. Una de las primeras formulaciones a favor de la «puesta en escena» la encontramos en el escrito *Sobre Verdad y Posibilidad de la Obra de Arte* (1789) de Johann Wolfgang von Goethe quien partía del pensamiento que la «puesta en escena» era la instancia que le da el carácter de arte a la obra en general; Richard Wagner retoma y desarrolla esta idea

<sup>13</sup> Cuyas acciones escénicas, por lo demás, también sufren la indiferencia por parte de Aristóteles. Este último, en su *Retórica*, establece a la actuación como «cosa de naturaleza y muy exenta de arte» (1953: 1404a). Pablo Oyarzún, en *La escena olvidada*, recuerda como «la capacidad histriónica está esencialmente ligada a un don natural —la facilidad de simular, de personificar, de hacerse otro— y a lo sumo sólo marginalmente podría ser cosa de arte» (1999: 2).

<sup>14</sup> El investigador teatral chileno, radicado en Estados Unidos, Juan Villegas define la noción de texto dramático del siguiente modo: «el (texto dramático) puede entenderse como un tipo de discurso verbal que, con variantes históricas, es pensado como estructuras de lenguaje con códigos específicos —dialogado, tipos de estructura, virtud específica— cuyos rasgos se han vinculado con su posibilidad de ser representado. El texto dramático es una clase de texto literario que posee ciertas características que provienen de su virtualidad teatral» (20).

de Goethe en su escrito *La obra de arte del futuro* (1848) donde formula, por primera vez su utopía escénica de la *Gesamtkunstwerk*.<sup>15</sup> Recordemos brevemente que el ideal que perseguía Wagner con esta obra de arte total surgía como una reacción a la revolución de 1848-49 y estaba compuesta por dos ideas básicas: la unión de las distintas artes para lograr un incremento de sus efectos en la masa y permitir la creación de una «nueva mitología» que anulara las divisiones a las que estaban expuestas los fenómenos. Fue justamente este romanticismo mitológico de carácter religioso que ensalzaba Wagner en sus puestas en escena el que lo separó de Friedrich Nietzsche para quien eran de suma importancia las acciones corporales (el coro dionisiaco) en la puesta en escena.

Es así como este grupo de revolucionarios del arte teatral, como recuerda Theo Girshausen en su *Historia del nacimiento de los estudios teatrales alemanes*, «se dejaron inspirar por algunas ideas de Nietzsche que procuraban un antihistoricismo y el entendimiento del arte en la línea trazada por Dionisio, como pura fiesta de la vida» (Möhrmann, 1990, 27). Recordemos que para Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música* (1872) la «esperanza del renacimiento de Dionisio la debemos comprender como el presentimiento del fin de la individuación» (Fischer-Lichte, 1997, 13) para, de este modo, recuperar a aquella comunidad perdida de la tragedia (re)presentada, para Nietzsche, por el coro de la tragedia que, como sabemos, representa a la *Polis*, la comunidad. Recordemos que el filósofo alemán entendía el teatro como proveniente del «espíritu de la música» y el antirracionalismo proveniente de las celebraciones orgásticas que los griegos celebraban en favor de Dionisio.

La definitiva liberación del romanticismo wagneriano en el contexto teatral ocurre aproximadamente en 1904 cuando uno de sus principales discípulos, el escenógrafo suizo Adolphe Appia, se propone resituar el lugar que ocupa la música en el contexto de la puesta en escena.<sup>16</sup> Es así como después de apreciar una demostración de gimnasia rítmica ofrecida por estudiantes de Jacques Dalcroze<sup>17</sup> reformula la unidad wagneriana (que estaba fuertemente subordinada a la música porque ella, al igual que el mar «separa y une» (Wagner, 1849: 7) a una relación de mutuas experiencias que vincule a la música con el cuerpo. En una carta sin fecha a Dalcroze, Appia formula su giro respecto a la concepción wagneriana de la obra de arte total del siguiente modo: «su enseñanza hace de la música algo que concierne al cuerpo por completo, y resuelve así el problema de la manera más práctica. Usted no se sirve más del cuerpo y su actitud: busca la unidad»

<sup>15</sup> Wagner formula del siguiente modo el nuevo concepto: «la gran obra de arte total debe reunir todas las formas artísticas, deshaciendo sus significados particulares para unirlos en orden a llegar a la absoluta e incondicional representación de la perfecta naturaleza humana» (67).

<sup>16</sup> No debemos olvidar, sin embargo, que las influencias de Wagner en Appia fueron tan profundas que la propuesta de una «obra de arte viviente» del escenógrafo suizo sostenía aún «la maravillosa existencia de este arte» porque «a lo largo de estas páginas se expresará la importancia absolutamente soberana» (Appia, 2000: 90) a la música.

<sup>17</sup> Émile Jaques Dalcroze sostenía un método de la rítmica para «hacer consciente al alumno de sus facultades, y ponerle en posesión de sus ritmos físicos naturales, y después —gracias a los ejercicios de automatización y de disociación de los movimientos corporales, en todos los niveles del espacio y el tiempo, así como de armonización de los centros nerviosos, excitación y ordenación de las funciones motrices— crear en su cerebro una libertad absoluta de control y de acción» (Sánchez, 1999: 65-6).

(Appia, 2000: 9). La propuesta escénico-teatral de Appia postula una «reforma de la puesta en escena» cuya unidad al cuerpo del intérprete y los espectadores contiene la esencia del teatro, o en palabras de Appia, de «la obra de arte viviente». Al igual que los demás reformuladores de lo escénico a principios del 1900, Appia se distanciaba del naturalismo tal como lo llevaron a cabo, entre otros, André Antoine en Francia y Konstantin Stanislavski en Rusia. Es la puesta en escena, al decir de Appia, la que no logró reformular del todo Wagner con su proyecto de la *Gesamtkunstwerk*, en la medida que «desplazó violentamente los antiguos límites» y no permitió ver «los primeros elementos de una puesta en escena [...] como fuente inagotable de inspiración para el autor y los intérpretes» (Sánchez, 1999: 55). Es así como Appia realiza un importante giro respecto al análisis de los distintos componentes de la escenificación (decoración, vestuario, luz, escenografía) como de la puesta en escena (movimiento corporal en el espacio) a través de «la presencia viviente del actor» (Appia, 1999: 61). Al plantear la presencia viviente del actor en el marco de la puesta en escena, Appia sitúa a la corporalidad como uno de los centros de la situación teatral y de paso reformula el ideal de la «obra de arte total» de su maestro Wagner por la «obra de arte viviente».

Aquella idea de Nietzsche y Appia es tomada por el director británico Edward Gordon Craig quien, en su primer diálogo del *Arte del Teatro* (1905), se propone demostrar al espectador que el arte del teatro «ha surgido de la acción, del movimiento, de la danza» (1995: 184). El gesto del director teatral británico de encontrar los orígenes del teatro en la danza, sus movimientos y acciones surgió después de su encuentro con la bailarina Isadora Duncan. Tanto la Duncan como Loïe Fuller proponían a principios de siglo una «revolución del movimiento» que se posicionaba en contra de la violencia que ejercía la imagen predeterminada en los cuerpos, la monstruosidad a la que son conducidos los cuerpos de las bailarinas clásicas por la técnica a la liberación a través de la naturalidad que ofrecía la improvisación. Esta última enfatiza la «experimentación» y los «procesos» por sobre una imagen preestablecida de una violencia física. Sin lugar a dudas la apasionada relación entre Craig y Duncan fue un hito histórico clave para comprender la «danzalidad» oculta tras la revolución teatral alrededor del 1900. Craig fue un importante director escénico que cuestionó la tradición dramática en el teatro. Al situar los orígenes del arte del teatro en las acciones y movimientos del cuerpo, Craig sostenía enfáticamente la idea de que en el teatro «ante todo está la escena» (1995: 190) y su material corporal. Para Craig el movimiento es la fuente principal del teatro y la danza,<sup>18</sup> sin él no podríamos comprender la existencia de las artes escénicas. De esta forma el director británico, como lo recuerda acertadamente Brozas Polo:

concebe el movimiento como matriz de dos formas expresivas; a una la denomina gesto y a la otra danza. El primero es el movimiento necesario no convencional y

<sup>18</sup> Sobre todo, en el caso de Edward Gordon Craig y muchos otros creadores escénicos de la época (pienso por ejemplo en el ruso Vsevolod Meyerhold y su modelo actoral de la biomecánica), en la gestualidad y el movimiento de las danzas africanas y asiáticas.

el segundo es el movimiento cuya esencia es el ritmo: la prosa y la poesía de la escenificación dramática respectivamente (2003: 166).<sup>19</sup>

La puesta en escena, esa única e irreplicable «situación» en donde la eventualidad permite el encuentro de actores/interpretes y espectadores en un verdadero ritual comunitario que, como lo recuerda acertadamente Erika Fischer-Lichte, después de Craig «está sujeta en la autoreflexión de su materialidad» (2001: 190), nos abre la posibilidad de comprender el «giro corporal», esa «utilización escénica de la danza», experimentado a principios de siglo. Para Craig este material que se autoreflexiona<sup>20</sup> debería llegar a tal perfeccionamiento que no podría sostenerse por una corporalidad humana. Es así como en su ensayo *El actor y la supermarioneta* de 1907, Craig postulará, con algo de pesimismo respecto a los efectos de su ensayo en la comunidad de actores, un modelo de actuación que parte de aquella «singular cosa perfecta» (1995: 146) que reconstruirá aquellas imágenes en donde «no será la carne y la sangre sino más bien el cuerpo en catalepsia» (140) el que prime a la hora de llevar a cabo un adecuado teatro. El propio Craig sostiene que «el cuerpo humano está por naturaleza inhabilitado para ser material para un arte» (136).<sup>21</sup> De este modo, la autoreflexión en la materialidad de la puesta en escena que propone Craig aparece como una mutua participación que «representa la corporeización absoluta de lo interno, la ausencia de personalidad, de sentimiento e incluso de personaje humano» (2003: 168).

La lista de creadores escénicos que revolucionó el arte del teatro alrededor del 1900 es muy amplia y por razones de espacio no puede ser tratada aquí.<sup>22</sup> El último de los reformadores del teatro que quiero tratar para comprender el giro corporal del teatro fue el director alemán Georg Fuchs. Éste comprendía su revolución teatral como el paso del texto dramático al movimiento del cuerpo en el espacio. Fuchs, director del *Kunsttheater*

<sup>19</sup> Recordemos que el propio Craig mantenía la idea que «el drama es puro movimiento» (1995: 186). Por drama, Craig entiende a aquello que «se tiene que ser representado en escena» y no el poema dramático que «está compuesto para ser leído» (1995: 185).

<sup>20</sup> Craig lo define hermosamente en su *Arte del Teatro*: «En el teatro moderno, puesto que uno utiliza como «material» el cuerpo de hombres y mujeres, todo lo que se representa es de naturaleza existencial: las acciones físicas del actor, la expresión de su rostro, el sonido de la voz, todo está a merced de los vientos de sus emociones» (1995: 115-7).

<sup>21</sup> Craig sostendrá que «no debería existir más una figura viva apta sólo para confundirnos, haciendo todo uno de lo «cotidiano» y del arte; no una figura viva en la cual estén perceptibles las debilidades y los estremecimientos de la carne» (1995: 136). El investigador teatral español, José Antonio Sánchez estaría de acuerdo con nuestras afirmaciones en torno a la relación de la supermarioneta de Craig con nuestra propuesta de una danzabilidad situada en la materialidad de la puesta en escena cuando dice de la supermarioneta que «podía ser entendida como una crítica al descuido por parte de los actores del control físico de su cuerpo y como una propuesta de interpretación actoral más basada en lo gestual y en lo dinámico que en lo psicológico o en lo anímico, es decir, una interpretación más precisa, que pudiera ser integrada en el contexto material de la puesta en escena» (1999: 25). El ideal creativo de la puesta en escena de Craig se encontraba junto a la danza.

<sup>22</sup> La lista es larga, pero vale la pena conocer y tener presente alguno de los nombres para dimensionar el amplio abanico de creadores que revolucionaron el teatro alrededor del 1900: Wagner, Appia, Jarry, Dalcroze, Craig, Fuchs, Meyerhold, Popova, Tairov, Vajtangov, Ojlopkov, Marinetti y los futuristas, Copeau, Pitoëff, Dullin, Piscator, Fuller, Duncan, Reinhardt, Evreinov, Schwitters, Schlemmer, Schreyer, Kandinsky, Goll, Jessner, Brecht, Artaud.

de Múnich hablaba de una «secesión del arte dramático» (1911: 5). La palabra secesión es definida por el mismo Fuchs como «separación, partida y liberación»(5) del drama literario para el teatro. La «revolución del teatro» implicaba la necesaria liberación del yugo de la literatura dramática como la única fuente de lo propiamente teatral a favor de la «situación» teatral que vincula al espectador en la situación teatral. La «analogía del joyero», que utiliza Fuchs para describir el giro de su *Künstlertheater* nos permite comprender su propuesta revolucionaria de reteatralización:

El joyero habla de un *remate á jour* de una joya preciosa de una perla. En el teatro el drama es la joya, el acontecer dramático, llevado por el cuerpo, la palabra y la expresión de la cara del actor, la perla valiosa, que hay que rematar *á jour*; es decir que hay que poner «en relación especial con el espectador», rematar de tal manera que desprenda y se destaque poderosamente como un mundo en sí cerrado, claramente estructurado de todos los accesorios (Ceballos, 1999: 209).

La *Revolución del Teatro* de Georg Fuchs (1909) se enmarca como uno de los gestos más importantes respecto a la «reteatralización» en el siglo XX. El ejercicio de Fuchs de pensar la teatralidad del teatro se centraba principalmente en recuperar la autonomía de lo escénico respecto a lo literario. Esto implicaba una problematización de la palabra como instrumento de comunicación. Esta última se desarrollaría a través de las múltiples posibilidades que ofrecía la puesta en escena. De este modo se debe entender la invitación de Fuchs a «reteatralizar en teatro» (1909: XII) en el contexto de un teatro del futuro. El teatro, para Fuchs debía seguir el camino recorrido por las demás artes escénicas, «liberándose del yugo de la literatura y de todas las obligaciones exteriores que no se fundamentan en su específica y pura norma artística» (1909: XII). La específica y pura norma artística a la cual se refiere Fuchs como liberadora de la literatura es el arte escénico entendido como «puesta en escena».

Plantear esta revolución implicaba necesariamente, como lo recuerda Brozas Polo, «a acercarse en lo posible al juego rítmico del bailarín» (2003: 175) e involucrar al espectador en una verdadera comunidad. Para llevar a plantear una revolución del teatro en estos términos, el director teatral alemán estaba pensando, al igual que lo hiciera Craig con Isadora Duncan, en una bailarina que se había transformado en su musa inspiradora. Nos referimos a la enigmática Magdelein G que, inspirada por la cultura antigua, sobre todo la griega, desarrollaba danzas de trance en donde «creyó reconocer Fuchs el modelo teatral dionisiaco derivado del pensamiento de Nietzsche» (Sánchez, 1999: 214).

De este modo se debe entender la «transformación cultural general y las exigencias que se plantean al teatro, el drama y el arte dramático» (Sánchez, 1999: 211) que exigía Fuchs para el teatro. El gesto estético de Fuchs plantea una «revolución del teatro» que entiende, al igual que Peter Behrens (véase Brauneck, 2001: 63-6), como una fiesta o celebración social «orgiástica» que centra su foco en el «efecto» para y con el espectador. La celebración del orgiasmo, es entendida por Fuchs como «el estado de embriaguez de la

multitud de los espectadores» (Sánchez, 1999: 212). El efecto (estético) que busca Fuchs con su *revolución del teatro* es el estado de embriaguez al cual es llevada la multitud. Así, no es de extrañar que al igual que muchos autores que pensaron la teatralidad a fines del siglo XIX y principios del siglo XX y bajo la influencia del Nietzsche del *Nacimiento de la Tragedia*, recurriera a «la necesidad viva en la cual tiene su origen el teatro, la comedia y la tragedia, aquí como en Grecia y en China, es el culto, la convivencia festiva» (Sánchez, 1999: 213). En Fuchs se trata de «un renacimiento de la buena tradición» en contra de un «escenario a la italiana de teatracho» (Ceballos, 1992: 209). Aquella tradición, como lo recuerda Erika Fischer-Lichte, encuentra sus raíces en «una regresión a lo primitivo, arcaico e infantil» ya que perseguía, en una línea similar a la llevada a cabo por Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia* (2001: 192).

Esa idea similar que vinculaba a la propuesta de Nietzsche con estos creadores escénicos fundamentó la revolución teatral en términos de un acercamiento a la corporalidad: sus acciones, gestos y movimientos. Para Fuchs, al igual que para Craig «el arte del teatro proviene de la danza», pero por el uso de la palabra «la expresividad del actor puede ser más «amplia»» (Brozas Polo, 2003: 175). A este respecto no es de extrañar que Georg Fuchs entienda por teatro «al movimiento rítmico del cuerpo humano en el espacio, que surge orgánicamente del movimiento de la multitud festiva» (Balme y Lazarwicz, 1991: 56). No deja de ser ilustrativo que Fuchs, al igual que varios otros creadores de principio de siglo, situara su definición del teatro desde la perspectiva del movimiento de la expresión corporal en su conjunto. Pero lo interesante en la formulación de Fuchs se encuentra en que su definición incorpora la necesidad rítmica del movimiento corporal junto a la participación recíproca del espectador en lo que él entiende como un «suceso» que elimina el clásico concepto de obra de arte. Fuchs lo formula del siguiente modo:

el valor no se crea hasta que no se produce una acción recíproca entre una persona y la «obra de arte», hasta que no se convierte en «suceso» para una persona. Esta acción recíproca desencadena en la persona en cuestión un movimiento rítmico, y este movimiento es el único «valor artístico» real que existe. El valor artístico empieza y acaba con ese movimiento (Sánchez, 1999: 214-5).

En su *Revolución del Teatro* (1909), Fuchs lleva a cabo una sugerente reateatralización de lo escénico en tres niveles que se conectan entre sí. Por una parte, está el nivel de la «esteticidad»; por otra el nivel de la «medialidad»; y finalmente un nivel «dinámico de materialidad». El primer nivel de la esteticidad esta directamente vinculado con la puesta en crisis de la noción de «obra de arte» como un objeto independiente y completamente acabado para ser contemplado en distintos contextos. El «suceso» del cual habla Fuchs aquí esta directamente relacionado con ese carácter único e irrepetible del «evento» puesto en escena. He allí la «esteticidad», se trata de un evento que sucede, ocurre, acontece, desapareciendo instantáneamente en su aparecer. El segundo nivel de la

«medialidad» se vincula directamente con la puesta en escena en la medida que apunta a las distintas interacciones corporales entre los participantes del evento. Se trata de las distintas acciones e intercambios corporeo-presenciales entre actores y espectadores en el marco del «suceso» o puesta en escena teatral. La «materialidad», en el caso de Georg Fuchs, se encuentra en la primacía que tiene el cuerpo en todos los intercambios entre actores y espectadores. Se trata, como lo recuerda Erika Fischer-Lichte, de múltiples co-presencias corporales entre actores y espectadores en la puesta en escena (2004). «Materialidad» aquí se debe entender como sinónimo de presencia corporal, de sus roces y múltiples interacciones.

Tanto «esteticidad» y «medialidad» como el dinamismo de la «materialidad» que se dejan desprender de Fuchs (y en general de la lectura que hemos introducido de Appia y Craig) nos permiten postular un modelo estético de análisis de la puesta en escena que incorpora la utilización escénica de la danza «alrededor del 1900» con un imaginario estético que se sitúa junto a la «performatividad» de la puesta en escena, esto es, en la co-presencia corporal entre actores y espectadores, sus acciones, gestos y movimientos. Es allí donde se plantea una danzalidad de lo escénico, en las acciones, gestos y movimientos corporales que incorporan los reformadores del teatro, junto a las bailarinas, a principio del siglo XX.

### «DANZALIDAD»<sup>23</sup> Y ESTÉTICA

Hasta aquí hemos planteado que la «utilización teatral de la danza» ha estado sujeta a una «revolución del teatro», que al proponer a la puesta en escena como fundamento de una nueva noción de «teatralidad» y lugar de la experimentación teatral, junto a un «giro corporal» (compuesto de acciones, movimientos y gestos) que hemos denominado «danzalidad». Este concepto debería entenderse como una categoría que surge a la par del concepto de la «teatralidad» que involucra necesariamente, como lo postulamos al comenzar este ensayo, a una tradición que vinculamos a la «revolución del teatro» desarrollada «alrededor del 1900». Seguramente se podría cuestionar que la formulación de una categoría como la de «danzalidad» no surge de la revisión de los presupuestos estéticos en torno a las experimentaciones y modelos llevados a cabo por un número de representantes vinculados, más directamente, a la danza. Hemos optado por estructurar nuestro ensayo junto a los reformadores teatrales para demostrar, desde los presupuestos de una «lógica estética», las íntimas relaciones que vinculan, desde sus orígenes, lo que hoy en día llamamos artes escénicas. La riqueza de este ges-

---

<sup>23</sup> Desde esta perspectiva debería entenderse la danzalidad como un concepto con un eminente potencial heurístico que permite el acercamiento y ampliación entre los estudios teatrales (danza y teatro) y los estudios culturales. Danzalidad en la medida que alude al pensamiento e investigación en -danza- como en los movimientos, gestos y acciones que surgen del diario vivir. Se trata del giro corporal, esto es, de un planteamiento situado en la reflexión de la propia corporalidad del movimiento en un espacio-tiempo. Danzalidad como una categoría estética para comprender los efectos tanto históricos como teórico-prácticos que han perneado el lenguaje escénico a lo largo de los siglos (con un especial énfasis en el siglo XX).



to permite comprender, desde una percepción e interpretación mucho más amplia los referentes históricos que alimentan estéticamente la discusión y los modelos de análisis de la puesta en escena provenientes de los estudios teatrales. Pendiente queda, sin lugar a dudas, el desarrollar un ejercicio teórico que vincule los imaginarios estéticos de un grupo de creadores que se vincularon directamente con la danza.<sup>24</sup>

El «giro corporal» que planteamos junto a las estéticas teatrales de principio de siglo XX está directamente relacionado con el «giro performativo» experimentado, en general, por las artes durante el transcurso de todo el siglo XX y lo que va del siglo XXI. En otra parte hemos mencionado las tres consecuencias básicas que alimentan conceptualmente la noción de «giro performativo de las artes» en el marco de los movimientos artísticos del siglo XX. A las consecuencias de la «desintegración de una estética de la obra», «la unión de distintas prácticas artísticas y los distintos componentes de la experiencia estética» y las «formas de hibridización mediales que acompañan al proceso creativo» (Grumann, 2008), nos gustaría agregar otras sugerentes consecuencias propiciadas por la danza moderna, posmoderna y contemporánea que nos permiten apreciar teóricamente la problemática de la «danzalidad» que tratamos aquí. Este giro ocupa el espacio de ese sugerente «umbral» entre el placer de hacer («performatividad») y la necesidad de decir («semiotividad»); entre la presencia de la materialidad del cuerpo; del espacio y de la dinámica del movimiento y descubrimiento del espectador como un co-jugador corporal de la puesta en escena.

He allí el gesto de la «performatividad» del cual se apropia el arte escénico a lo largo de todo el siglo XX. Su giro corporal que sobrepone al hacer por sobre el decir, la «acción» por sobre la expresión, la presentación por sobre la representación, la fenomenalidad de lo que acontece por sobre las palabras, la «corporalidad», sus «movimientos» y «gestos» por sobre la fábula o texto dramático. El «giro corporal» de la «teatralidad», la «danzalidad», está compuesta, por lo tanto de un grupo de reformas al arte del teatro provenientes de una experimentación que los propios creadores llevaron a cabo. De esta revolución, como tuvimos la oportunidad de leer anteriormente, surgieron conceptos de orden estético que fundamentan la discursividad de las artes escénicas hasta nuestros días.

Un giro compromete múltiples cambios y requiere una revolución que, tal cual la llevaron a cabo las vanguardias teatrales «alrededor del 1900», establece un reposicionamiento de la puesta en escena por sobre el texto dramático y la recuperación del espectador como el elemento articulador, junto al actor/intérprete, de la situación teatral. «Danzalidad» en la medida que se establece una liberación del yugo de la literatura como la única fuente de lo teatral, como por la necesidad de plantear la «materialidad corporal» que emerge de la puesta en escena. Situar la discusión teórica en lo que Michéle Fevre ha denominado junto

---

<sup>24</sup> Tales como Loïe Fuller, Emil Jacques Dalcroze, Isadora Duncan, Rudolf von Laban, Etienne Decroux, Mary Wigman, entre otros. Lo sugerente de un ejercicio de estas características es que una atenta revisión de los presupuestos escénicos como de los imaginarios estéticos que surgen al revisar las reformas de estos creadores escénicos vinculados a la danza, gimnástica y la mima nos permitirían postular un giro teatral (sobre todo de acciones físicas que vinculan lenguajes corporales a ciertos modelos de actuación) para la «danzalidad».

a la Danse contemporaine y théâtralite requiere un sugerente cruce (umbral) de disciplinas respecto a la intencionalidad comunicativa de los intérpretes/actores como una vuelta a la significación (interpretación) del movimiento en el contexto de la puesta en escena, esto significa, en un espacio único e irrepetible de co-participación con el espectador —el juego de las intersubjetividades como le llama Febvre— (Febvre, 1995: 98). De este modo se persigue satisfacer la íntima necesidad de este último por comprender e interpretar aquello en lo que participa. El «gesto» escénico que nos propusieron tanto Isadora Duncan como Waslaw Nijinsky a principio del siglo XX está directamente relacionado con lo que Febvre denomina la «disparidad de las formas corporales de los bailarines» (99).

Para todos los reformadores mencionados anteriormente no se trataba, como pretendía el *ballet*, de lograr la perfección de los movimientos (posturas) de los cuerpos, sino, más bien, la liberación física en la puesta en escena que muchas veces se llevó a cabo fuera del espacio teatral tradicional lo que permitió la incorporación de acciones, movimientos y gestos provenientes del diario vivir. Esto condujo a una transformación de las relaciones espaciales ya que se priorizó lo que Fuchs denominaba «el movimiento rítmico del cuerpo en el espacio» (Balme y Lazarwicz, 1991: 56). Y será justamente este «movimiento rítmico» el que involucrara Edward Gordon Craig en la formación de las nuevas generaciones de creadores escénicos en su escuela-laboratorio de Florencia (1913) cuando eduque a través de la gimnástica (Emil Jacques Dalcroze) y la pantomima (Etienne Decroux). De este modo la «danzalidad» contenida en la «teatralidad» tiene sus orígenes en una rearticulación de la «gestualidad, el movimiento y la «acción» que tanto Craig como Fuchs contrarestaban con la palabra para insitar el juego dramático desde la improvisación corporal con la mima. El «giro corporal» surgido bajo el alero de una reteatralización propició una revolución del teatro cuyas fuentes requieren una urgente relectura que sitúe la problemática dentro de la tradición de los estudios teatrales como una disciplina universitaria autónoma.

Es en esta última línea donde la «lógica estética» en torno a un teatro postdramático que planteaba Hans-Thies Lehmann en 1999 desde los estudios teatrales se hace cargo de aquella tradición artístico-estética que hemos traído a colación aquí. Plantear que en la danza todo es «gesto» y «movimiento» no es otra cosa que poner a este «giro corporal» como el centro de la discusión estética para comprender las nuevas formas de puesta en escena. Lehmann, y en general cualquier propuesta de análisis de la puesta en escena que revisemos en la actualidad, nos permiten introducir y desarrollar un acercamiento a los nuevos lenguajes escénicos, pero no podemos olvidar nunca que estos lenguajes mutan constantemente y requieren una percepción abierta y participativa de quien desarrolla labores estéticas con las nociones de la «danzalidad» y «teatralidad». Esto porque, como lo recuerda muy acertadamente el propio Lehmann:

en el aspecto de lo no intencional, de la carga libidinal de los acontecimientos y de la materialidad sensual de todos los significantes, lo que no autoriza a desviarse de

la corporalidad de estas cosas, estructuras y seres gracias a los cuales aparecen las significaciones en el teatro (1999: 303).

Si para «terminar» nos detenemos ahora unos minutos en la posibilidad de esta «danzalidad» nos podremos dar cuenta de que el enfoque que hemos utilizado en este ensayo comprende una íntima relación entre las disciplinas de la danza y el teatro como exponentes de lo que hoy denominamos artes escénicas que tiene un gran número de conceptos y categorías en común, sobre todo a lo largo del siglo XX hasta la actualidad. Al sostener la hipótesis que detrás de la importante noción de «teatralidad» se esconde un remanente dancístico que hemos denominado el «giro corporal» de lo escénico, nos hemos propuesto leer tanto histórica como estéticamente el cuestionamiento en el que se han movido las artes escénicas desde principios de siglo y la necesidad de comprender categorías tales como «movimiento», «acción», «gesto» desde los estudios teatrales y junto al par conceptual de la «teatralidad-danzalidad».

Esperamos haber podido demostrar cómo tanto el «giro corporal» que surge del teatro como la «teatralidad» que alimenta a la danza desde principios de siglo sostienen un sugerente discurso de cruces teórico-estéticos que recorren a todas las artes (y más allá de ellas: *performance art*) hasta nuestros días. Tanto «danzalidad» como «teatralidad» no son excluyentes entre sí, más bien se trata de un par conceptual que convive y se complementa a la hora de utilizarlos dentro del marco de los estudios teatrales. He allí su riqueza y la necesidad de ser discutidos dentro de la academia. De este modo resulta ampliamente ilustrativo y necesario establecer los paralelos entre la estética que se desprende de una noción como la de «teatralidad alrededor del 1900» porque es allí donde se produce una revolución escénica que traspasa las convenciones del teatro que se cruza constantemente con la danza, el cine, la música, las artes plásticas y la vida cotidiana. De esta rica interacción han surgido múltiples posibilidades tanto de orden práctico-escénico como de orden teórico-estético que fundamentan los estudios teatrales en el siglo XX y construyen las estéticas de análisis de la puesta en escena. Si queremos comprender, estudiar e interpretar estas estéticas debemos hacernos cargo, previamente, de esta importante tradición.

## REFERENCIAS

- Appia, Adolphe. (2000). *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Aristóteles. (1999). *Poética*. Edición Trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (1953). *Retórica*. Crítica, prólogo y notas por Antonio Tovar. Madrid: Inst. de Estudios Políticos.
- Balme, Christoph y Roger Lazarwicz. (1991). *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Relcam Verlag.
- Balme, Christoph. (2001). *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Barthes, Roland. (2003). *Ensayos Críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Brandstetter, Gabriele. (1995). *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

- Brauneck, Manfred (Ed.). (2001). *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Rowohlt Verlag.
- Brecht, Bertolt. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Brozas Polo, María Paz. (2003). *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Guadalajara: Ñaque Editorial.
- Ceballos, Edgar. (1999). *Principios de dirección escénica*. Ciudad de México: Grupo Editorial Gaceta S. A.
- Copeau, Jacques. (2002). *Hay Que Rehacerlo Todo. Escritos Sobre el Teatro*. Madrid: Asociación de directores de escena de España.
- Craig, Edward Gordon. (1995). *El arte del teatro*. Ciudad de México: Grupo Editorial Gaceta.
- De Marinis, Marco. (1987). *El nuevo teatro. 1947-1970*. Barcelona: Paidós.
- Febvre, Michele. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. París: Chiron.
- Finter, Helga. (2006). *El espacio subjetivo*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Fischer-Lichte, Erika y Christoph Wulf. (2001). *Attraktion des Augenblicks—Aufführung, Performance, performativ und Performativität*. En: *Theorien des Performativen*. Paragana Band 10. Berlin Heft.
- Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch y Matthias Warstat (Eds.). (2006). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- Fischer-lichte, Erika. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- . (2001). *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen-Basel: Francke Verlag.
- . (2001). *Die Entdeckung des Zuschauers*. Tübingen-Basel: Francke Verlag.
- . (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Fuchs, Georg. (1909). *Die Revolution des Theaters*. Munich y Leipzig: Verlag der Autoren.
- . (1991). *Der Tanz*. En: Christoph Balme u Roger Azarwicz. *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Relcam Verlag.
- Goldberg, Roselee. (1996). *Performance art*. Madrid: Destino.
- Grumann Sölter, Andrés. (2008). *Performance: ¿disciplina o concepto umbral?* En *Revista Apuntes* 130. Santiago: Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile. En prensa.
- Huschka, Sabine. (2002). *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Hamburgo: Rowohlt Verlag.
- Huxley, Michael y Noel Witts. (2002). *The Twentieth-Century Performance Reader*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Kotte, Andreas. (2005). *Theaterwissenschaft*. Köln, Weimar y Viena: Böhlau Verlag.
- Lehmann, Hans-thies. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lepecki, André. (2006). *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Möhrmann, Renate (Ed.). (1990). *Theaterwissenschaft heute*. Berlin: Reimer Verlag.
- Oyazún, Pablo. (1999). *La escena olvidada*. En *Revista Praxis Filosófica*. Nº 8/9: 319-338. Cali: Universidad del Valle.
- Pavis, Patrice. (1989). *Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung*, En *Zeitschrift für Semiotik* 1:1, pp. 13-27.
- . (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- . (2003). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez, José Antonio. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y texto sobre teatro de la época de vanguardia*. Madrid: Ediciones Akal.
- . (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Universidad de Castilla de la Mancha-Cuenca.
- Schechner, Richard. (2002). *Performance Studies. An Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Siegmund, Gerald. (2006). *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: Transcript Verlag.

- Singer, M. (Ed.). (1959). *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia.
- Szondi, Peter. (1994). *Teoría del drama moderno. (1880-1950) Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Veinstein, André. (1962). *La puesta en escena. Su condición estética*. Buenos Aires: Compañía general Fabril Editora.
- Villegas, Juan. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.
- Wagner, Richard. (1974). *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

**Recepción:** marzo de 2008

**Aceptación:** abril de 2008