

# La Danza Teatral Contemporánea como fenómeno de comunicación social

Ana Inés Lázzaro

Recibido: 13/02/2012

Aprobado: 26/02/2012

## Resumen

Este artículo propone reflexionar sobre la Danza Teatral Contemporánea como fenómeno de comunicación social, es decir, como instancia discursiva dispuesta a la construcción de sentidos. Lo comunicacional es concebido aquí como instancia relacional, de intercambio y puesta en común de imaginarios sociales y como fenómeno que trasciende lo meramente verbal.

## Abstract

**Contemporary Theatrical Dance as a phenomenon of social communication.**

This article aims to reflect about Contemporary Theatrical Dance as a phenomenon of social communication, that is, a discourse that prompts to the construction of senses. Communication is conceived as a relational instance that implies the flow and exchange of social imaginaries, exceeding the merely verbal.

## INTRODUCCIÓN

Es difícil encontrar una teoría de la comunicación para las manifestaciones coreográficas contemporáneas, que se ajuste con precisión al objeto. Sobre todo, porque la Danza Teatral Contemporánea, también denominada *Nueva Danza*, tiene como objetivos romper con las definiciones canónicas de lo que es comunicar, y proponer un nuevo abordaje, sobre los fenómenos de construcción de sentido.

Por este motivo y con el fin de llevar adelante esta reflexión, nos valdremos de algunos de los aportes realizados por los teóricos de Palo Alto -la llamada 'Universidad Invisible'-, especialmente de Paul

Watzlawick, entendiendo que los autores de esta línea de pensamiento no apuntaban al estudio de fenómenos artísticos sino al análisis de las interacciones humanas en un nivel cotidiano<sup>1</sup>. De todos modos, extraeremos algunos aportes y contribuciones para iluminar los aspectos comunicativos en la Danza Teatral Contemporánea, con los ajustes necesarios para abordar dicho objeto.

Es importante subrayar que, el hecho de considerar esta perspectiva de pensamiento, no implica asumirla en su totalidad ni establecer una correspondencia exacta entre esta y el objeto en cuestión. La razón principal por la cual se recupera el aporte realizado por ese autor, radica en mirar la danza en tanto fenómeno

La Danza Teatral Contemporánea como fenómeno de comunicación social. *Revista Comunicación*, 2012. Año 33 / vol. 21, No. 1. Instituto Tecnológico de Costa Rica, pp. 60-69. ISSN Impresa 0379-3974 / e-ISSN 0379-3974

## PALABRAS CLAVE:

Comunicación, danza teatral, discurso, sentidos, puesta en escena, imaginarios sociales, interpretación, intersubjetividad, resignificación, creación colectiva

## KEY WORDS:

Communication, theatrical dance, discourses, senses, staging, social imaginaries, interpretation, intersubjectivity, resignification, collective creation



Juan Luis Rodríguez S. CABÉCAR en CRÓNICA CABÉCAR Y OTROS, 1991. Grabado impreso sobre papel hecho a mano. P/A Il. 4 x 7 cm. ft RRubi mar2012.

RODRIGO RUBI  
fotografía

de comunicación en un sentido específico del término. En esto, seguiremos a Omar Calabrese, quien afirma que: “Un fenómeno de comunicación refiere a un proceso de significación, dado que, cuando el destinatario es humano, requiere de una interpretación por parte del mismo” (Calabrese, 1987, p. 13).

Dada su característica teatral –esto es espectacular, escénica- es que concebiremos la danza y más específicamente la obra de danza, como acontecimiento de comunicación y representación, entendiendo esta última –en sentido amplio- como “la puesta en imágenes, la emergencia de figuras” (Castoriadis, 1999b., p. 221).

La obra de Danza Teatral Contemporánea, como dispositivo escénico, se dirige hacia un público que presencia y vivencia el fenómeno coreográfico no sólo como instancia de disfrute estético, sino también como partícipe del acto interpretativo.

Continúa Calabrese diciendo que el punto de vista de la comunicación “requiere limitarse sólo al texto y no a los elementos exteriores a él (vista del artista, sucesos históricos, psicología de los participantes en el intercambio de la comunicación, intuición del crítico, ‘documentos’ de la época, etc.)” (Calabrese, 1987, p. 15).

Ahora, siguiendo esta afirmación, debemos primero especificar a qué tipo de “texto” refiere la danza, pues, si bien pueden establecerse ciertos paralelismos entre el lenguaje verbal y el danzado, sería inoportuno realizar una correspondencia estricta entre ambos.

Asumiendo la danza como un “texto”, que no tiene como soporte representativo (signos) palabras sino imágenes, figuras, formas corporales en movimiento: ¿Podemos hablar de la danza como un lenguaje de **imágenes en devenir**? ¿Y podemos considerar la obra de danza, en tanto sistema de interrelación entre elementos, un discurso?

Por razones analíticas y orientadas a una mayor comprensión sobre esta problemática, instaremos considerar la danza un lenguaje y la obra, un discurso, aclarando que lenguaje y discurso son entendidos aquí en un sentido general y ‘no técnico’. No obstante, recuperar estas nociones en un sentido amplio, nos permite abordar el hecho coreográfico desde un recorte comunicacional: como puesta en circulación de imaginarios sociales e instancia dispuesta a la interpretación y construcción de sentidos.

Más allá de que no se pueda pensar la danza como materialidad –forma signifiante- que remite significados estables y compartidos socialmente –como sí ocurre con el lenguaje verbal- aquí será abordada como un fenómeno con **pretensión comunicativa**.

Por otra parte, aún en un sentido 'no técnico', hablar de lenguaje y discurso supone la existencia de un sistema –relativamente- coherente de signos que conlleva remisiones significativas<sup>2</sup>. Con esto, se está haciendo alusión a una instancia representativa y simbólica, que conlleva efectos semánticos por el solo hecho de estar fundamentado en y por “significaciones imaginarias sociales” (Castoriadis, 1999).

Al tratarse de una construcción/composición que se concibe, desde su inicio, para la “puesta en escena”, no se puede dejar de lado la intención comunicativa del artista y de su creador. Esto no implica que el coreógrafo tenga un mensaje claro y unívoco que desee transmitir. Lo que aquí se subraya es que, más allá de la existencia o no de un mensaje explícito, el artista encara la composición de la obra en función de ese **otro** a quien se dirige, pues su creación es forjada y proyectada como una instancia de **puesta en común**.

De todas formas, hablar de comunicación en danza, y más aún, en una danza que no se propone como mimética de lo real, ni como la representación o manifestación de ideas, mensajes o sentimientos con existencia previa, es una tarea difícil y repleta de aberturas. La Danza Teatral Contemporánea – también llamada Nueva Danza- no se deja encasillar en los modelos conocidos de lo que entendemos como lenguaje, discurso y tampoco comunicación. Esta tendencia coreográfica propone justamente romper con los códigos danzarios canónicos y con todo aquel planteo que reduzca la manifestación material de la danza a significados determinados previamente.

Más bien, la Nueva Danza se orienta a la búsqueda de suspensión de la regla de lo cotidiano y convencional en pos de la creación de imágenes, figuras o formas novedosas.

A pesar de las dificultades que conlleva el análisis de esta línea coreográfica, esto no debe impedir la reflexión sobre ella. Este es uno de los propósitos a los que apunta el presente artículo: pensar sobre un fenómeno escénico sobre el cual poco se habla pero (intuimos) dice mucho más, aún cuando su “textualidad” no se pueda entender –ni ‘decodificar’- en un sentido tradicional de lo que juzgamos como mensajes.

En suma, diremos que, aún cuando no podamos subsumir las formas materiales de la danza a un sistema de signos análogo al verbal, esto no implica desconocer su aspecto comunicativo. Desde nuestra perspectiva, el arte coreográfico es un fenómeno de comunicación y de significación en tanto el material (“texto”) creado y presentado se haya destinado a la interpretación y construcción de sentidos.

## IMAGINARIOS SOCIALMENTE COMPARTIDOS: LOS ANCLAJES DEL SENTIDO

De esta manera, se plantea un interrogante crucial: si la danza, como fenómeno con intención comunicativa, no se basa en la palabra, ¿de qué modo comunica? ¿En qué radican los efectos semántico y comunicativo?

Las formas que crea la danza (imágenes/figuras) no son estables ni pueden fijarse. Tampoco remiten a significaciones sociales determinadas. Más bien, se trata de trazos dibujados en el aire: formas efímeras, inmateriales, cuya única referencia puede hallarse en el soporte objetivo de la danza: el cuerpo.

A fin de concebir la danza desde una mirada comunicacional, deviene necesario ponderar nuestro objeto en función de aquello que hay en común entre los sujetos que participan del evento: artistas y espectadores. De esta manera, y por ser la danza **cuerpo en movimiento**, esto es, un cuerpo desplazándose en el espacio y transcurriendo en el tiempo tomaremos al cuerpo, espacio y tiempo como los imaginarios centrales que constituyen el lenguaje del arte coreográfico.

Esto no implica desconocer la multiplicidad de imaginarios y significaciones sociales que están en juego en este tipo de representaciones escénicas. La razón por la cual se consideran y delimitan estos tres aspectos, refiere a la relevancia que adquieren en tanto constituyen –materialmente- el lenguaje de la danza. Una obra puede ser abstracta o contar una historia. Puede ser un despliegue de virtuosismo técnico o un medio para comunicar un mensaje determinado. La danza, en sus manifestaciones exteriores y objetivos comunicativos puede tener múltiples y variados enfoques, puede referir a indefinidas temáticas o a ninguna pero jamás, para ser tal, podrá prescindir del cuerpo como soporte material, o mejor dicho, del cuerpo en movimiento (en el espacio y el tiempo), pues en esto radica la especificidad de su lenguaje.

De esta manera, comenzaremos diciendo que las materialidades objetivas de la danza (cuerpo, espacio y tiempo) refieren también a imaginarios socialmente compartidos que “vehiculizan” significados y representaciones sociales, razón por la cual posibilitan anclajes significativos y promueven la construcción de sentidos en el arte coreográfico.

Como premisa de esta reflexión tomaremos el “primer axioma de la comunicación” de Watzlawick y que refiere a “la imposibilidad de no comunicar” (Watzlawick, 1971, p. 49). Para el autor, todo comportamiento es ya comunicación, sea o no mediatizado por palabras:

Toda conducta es comunicación: ya no manejamos una unidad-mensaje monofónica, sino más bien un conjunto fluido y multifacético de

muchos modos de conducta –verbal, tonal, postural, contextual, etc.- todos los cuales limitan el significado de los otros. Los diversos elementos de este conjunto (considerado como un todo) son susceptibles de permutaciones muy variadas y complejas, que van desde lo congruente hasta lo incongruente y paradójico. (...) No hay nada que sea lo contrario a la conducta. En otras palabras, no hay no-conducta, o para expresarlo de un modo más simple: es imposible no comportarse. Ahora bien, si se acepta que toda conducta en una situación de interacción tiene un valor de mensaje, es decir, es comunicación, se deduce que por mucho que uno lo intente, no puede dejar de comunicar. Actividad o inactividad, palabras o silencio, tienen siempre el valor de mensaje: influyen sobre los demás, quienes a su vez, no pueden dejar de responder a tales comunicaciones y, por ende, también comunican (Watzlawick, 1971, p. 50).

De esta manera, un cuerpo en escena es ya un fenómeno de comunicación. Por más abstracta que se conciba y construya una obra de danza, conlleva un potencial comunicativo, esto es, interactivo.

Es imposible no comportarse: desde el mismo momento en que los relatos coreográficos se sustentan en corporalidades, la sola presencia de un cuerpo en escena, desde sus más simples evidencias (por ejemplo, en género de los bailarines, o su apariencia física) son significativas y por ello, comunican.

Esto es algo que el artista debe tener a la hora de crear: todo elemento ‘puesto’ para ser visto es un signo, pues promueve la construcción de sentidos. Y a esto refiere también la labor reflexiva del coreógrafo.

De este modo, las obras consideradas miméticas, representativas e ilustrativas, es decir, de tinte más pedagógico, hacen prevalecer el contenido por transmitir –contenido fijado por el creador- y postulan un espectador que deber dar cuenta de esta intención. Por otro lado, las obras que exploran la multiplicidad de sentidos, como sucede en la tendencia de la Nueva Danza, dan lugar a una mayor participación interpretante por parte del público. Sea como fuere, es imposible no comunicar, ergo, es imposible no interpretar.

Lo que aquí se recalca es un aspecto crucial para abordar todo fenómeno comunicativo y sumamente pertinente de cara a nuestro objeto: el hecho de que la comunicación desborda lo meramente verbal. Que todo comunique, implica que toda materialidad existente –toda forma-, es **significante**, es decir, está cargada significativamente.

Por otro lado, Watzlawick establece que hay dos tipos de comunicación, la “digital” y la “analógica”. La comunicación digital se da mediante el uso de palabras:

Puesto que utiliza una palabra para nombrar algo, resulta obvio que la relación entre el nombre y la cosa nombrada esta arbitrariamente establecida. Las palabras son signos arbitrarios que se manejan de acuerdo con la sintaxis lógica del lenguaje. (...) Por otro lado, en la comunicación analógica hay algo particularmente ‘similar a la cosa’ en lo que se utiliza para expresarla. Es más fácil referir a la comunicación analógica a la cosa que representa. (...) ¿Qué es entonces la comunicación analógica? Virtualmente, todo lo que sea comunicación no verbal. A menudo se limita esto a movimientos corporales, a la conducta como kinesia. Opinamos que el término debe incluir la postura, gestos, expresión facial, la inflexión de la voz, la secuencia, el ritmo, la cadencia de las palabras mismas, y cualquier otra manifestación no verbal de que el organismo sea capaz, así como los indicadores comunicacionales que aparecen en cualquier contexto que tiene lugar la interacción (Watzlawick, 1971, p. 63).

Considerada rápidamente, podríamos asumir la danza como una forma de comunicación analógica, pues se basa en gestos, posturas, movimientos corporales, etc. Ahora, ¿a qué son análogas las formas de la danza?

Si bien la consideración que toda conducta corporal comunica es un elemento clave para entender un lenguaje basado en acciones como es la danza, debemos establecer aquí una diferencia. La Danza Teatral Contemporánea, es una tendencia coreográfica que se inscribe en la crisis de la representación y expresión del lenguaje. En otras palabras: esta crisis indica la ruptura de la adecuación de la forma estética (material) a un contenido previo, sea exterior o interior, lo que supondría que las formas materiales están siempre en función de lo inmaterial y dependen de este. Por el contrario, decimos que las formas creadas y propuestas dentro de la corriente contemporánea no están puestas en ‘lugar de...’, ni evocando significados determinados.

Se trata de una situación paradójica, dado que el efecto comunicante del lenguaje coreográfico es posible únicamente en tanto las materialidades del lenguaje –cuerpo, espacio y tiempo- refieren a “imaginarios socialmente compartidos”. Mas, por otra parte, cuerpo, espacio y tiempo son ellos mismos vulnerados -material y significativamente- en y a través de la danza.

Entonces, recalamos: la danza, en tanto lenguaje de acciones corporales, no conlleva una dimensión “instrumental” como sí sucede en la vida cotidiana, es decir que

no hay fines ni objetivos pragmáticos en el accionar del cuerpo que danza. Sin poder alejarse completamente de la esfera instituida, el accionar de la danza (el movimiento) construye su propia referencia. Es en sí mismo y por sí mismo, y aún así, no deja de ser social.

De este modo, en un aspecto, el pensamiento de Watzlawick es adecuado para abordar el fenómeno coreográfico como instancia de comunicación. Al quitar la necesidad del código lingüístico como condición necesaria de la comunicación, su propuesta nos permite concebir el lenguaje de la danza, del *cuerpo en movimiento*, como instancia comunicativa. No obstante, si bien este planteo descentra la comunicación de la verbalidad, la sigue considerando en función de un código (comportamental) establecido, instituido.

En este sentido, tomaremos tales contribuciones sólo parcialmente, en tanto la Danza Teatral Contemporánea propone justamente partir de lo socialmente compartido para dar lugar a lo instituyente, es decir, a lo novedoso. De todas maneras, esta 'suspensión de lo dado' que se propone en la Nueva Danza, no es nunca totalmente lograda. Tampoco, los artistas/creadores pretenden alcanzar un alejamiento absoluto de lo instituido, en tanto las formas danzadas propuestas buscan dirigirse a otro, el público, estableciendo con él un puente intersubjetivo.

### LA OBRA COMO DISCURSO. ¿QUÉ RECURSOS BRINDA PARA LA CREACIÓN DEL SENTIDO?

Entonces, volvemos a nuestros interrogantes centrales, ¿Qué comunica la danza? ¿Cómo se entiende la comunicación en y a partir de un lenguaje y un discurso que no se basan en la palabra, en lo verbal, como instancia referencial y ordenadora? ¿Se puede hablar de "mensaje"?

Es importante insistir en el hecho de que la danza como lenguaje y la obra como discurso, en tanto instancias dirigidas a otros (los espectadores), no admiten referirse a la comunicación y al mensaje en un sentido tradicional -o clásico- de los términos. Pues no hay en la danza un mensaje -unívoco- que sea transmitido de un polo a otro (de emisor a receptor), a través de un canal (medio) y que es necesario decodificar de modo preciso, a fin de 'entenderlo' y así 'consumar' la comunicación.

Sin embargo, accedemos a hablar de la obra de Danza Teatral Contemporánea como una instancia de comunicación en tanto refiere a la puesta en común y circulación de imaginarios socialmente compartidos que dan lugar y permiten la creación de sentidos por parte del público. Se trata, por sobre todo, de un lenguaje y un discurso basados en la sensorialidad, que apuntan a la **percepción** de sus espectadores. Y hablar de percepción supone ya una instancia interpretativa, ligada a la pertenencia sociocultural y por ello, a lo significativo. Dice Umberto Eco:

La percepción de un todo no es inmediata y pasiva: es un hecho de organización que se aprehende y se aprehende en un contexto socio-cultural; en tal ámbito, las leyes de la percepción no son hechos de pura naturalidad, sino que se forman dentro de determinados modelos de cultura (...) como mundos de formas asuntivas, un sistema de preferencias y hábitos, una serie de persuasiones intelectuales y tendencias emotivas que se forman en nosotros como efecto de una educación fruto del ambiente natural, histórico, social (Eco, 1985, p.155).

Por su parte, Josete Feral (2004) afirma que la percepción del espectador no se limita únicamente a lo sentido, sino que se trata de una combinación de sensación, percepción y concepto. Esta combinación es posible en tanto la Danza Teatral Contemporánea se materializa/presentifica en formas significantes que son el anclaje representativo del lenguaje coreográfico. Castoriadis también arroja luz sobre esto al relatar que "Todo lenguaje implica signos -por tanto, implica 'cosas'- no cosas fijas y estables, sino cosas que se aprehenden como no-cosas, es decir, como signos" (Castoriadis, 1999b, pp. 278-9).

Las imágenes/figuras/formas que crea el cuerpo en movimiento, son los "soportes representativos" del este lenguaje, es decir, los "signos" de la danza. Y estas imágenes/figuras/formas que operan como "signos" del lenguaje coreográfico surgen en y a partir del proceso de creación llevado a cabo el artista. No obstante, al hablar de las imágenes en tanto "signos" estamos sugiriendo que la Danza Teatral Contemporánea no se reduce a la esfera meramente individual, sino que se halla indefectiblemente enraizada en lo social, de donde adquiere su fuerza significativa y comunicante.

De este modo, no se puede concebir el lenguaje -ningún tipo de lenguaje- al margen de lo histórico social, pues hablar de "signos" ("cosas que se aprehenden como no cosas") supone ya una instancia construida -e incorporada- socialmente.

### LA COMUNICACIÓN COMO INSTANCIA DE RELACIÓN ENTRE SUJETOS

Otro de los axiomas por rescatar en la propuesta de Watzlawick responde a la consideración de la comunicación en tanto fenómeno de interrelación subjetiva. En este sentido, el autor subraya que no existe comunicación sin sujetos comunicantes, pues la comunicación no es sino un fenómeno intersubjetivo, en el cual participan (forman parte de...) todos los sujetos involucrados.

De este modo, aquí tampoco la idea de comunicar hace referencia a la transmisión de mensajes (codificación y decodificación de información), sino a una instan-

cia netamente relacional, de puesta en común. Siguiendo este lineamiento, hemos de considerar la “puesta en escena” de la obra como un fenómeno de interacción. Ahora bien, ¿de qué manera debemos entender la “interacción” en la Danza Teatral Contemporánea?

Si bien la “puesta en escena”, refiere a una instancia en la que emisores y receptores se hallan presentes en un mismo lugar y a un mismo tiempo, el esquema de interacción en el cual la conducta del emisor influye directamente en la del receptor y viceversa, no se da del mismo modo que en las interacciones cotidianas. Aún tratándose de una instancia co-presencial, la obra -como dispositivo escénico- opera como una suerte de **mediación** entre y los artistas y el público.

Esta es una de las razones por las cuales concebimos la obra como “discurso”, aún cuando se trate de un discurso paradójico, pues supone una mediación en presencia de todos los sujetos en cuestión. De aquí surge la pregunta ¿Hasta que punto los espectadores influyen, en su sola presencia expectante, en la conducta de los bailarines?, ¿cuál es el límite de la escena? y ¿quiénes la componen?

Aunque estos interrogantes reclaman un análisis complejo -que desborda las posibilidades y objetivos de este artículo- se esbozará una respuesta. Para ello, consideraremos nuevamente, otro de los axiomas básicos de la comunicación según Watzlawick:

Todos los intercambios comunicacionales son simétricos o complementarios según estén basados en la igualdad o en la diferencia (...)

Hay relaciones basadas en la igualdad o en la diferencia. En el primer caso, los participantes tienden a igualar especialmente en su conducta recíproca y así su interacción puede considerarse simétrica. (...) En el segundo caso, la conducta de uno de los participantes es complementaria del otro (...) Una relación complementaria puede estar establecida por el contexto social o cultura. Es importante destacar el carácter de mutuo encaje de la relación en la que ambas conductas, disímiles pero interrelacionadas, tienden cada una a favorecer a la otra. Ninguno de los participantes impone al otro una relación de complementariedad, sino que cada uno de ellos se comporta de una manera que presupone la conducta del otro, al tiempo que ofrece motivos para ella: sus definiciones de relación encajan (Watzlawick, 1971, pp. 69-70).

En esta dirección, postulamos el esquema de relación que está en juego en la “puesta en escena” de la obra de danza es de complementariedad y no de simetría. No obstante, en la Danza Teatral Contemporánea, esto no implica una relación jerárquica entre los participantes

de la comunicación. Más bien, la relación entre artistas y público, en tanto emisores y receptores con roles diferenciados, se asume en función del contexto artístico particular y puede ser abordada desde miradas múltiples.

De todos modos, para entender cómo se dan las relaciones intersubjetivas en la Danza Teatral Contemporánea, optaremos por situarnos en la perspectiva del artista-creador; para decir que: la conducta del espectador influye –indirectamente- desde el comienzo del proceso creativo, en tanto la obra se dirige a él y apela a su capacidad reflexiva e interpretativa. Por otra parte, este tipo de obras que se presentan como productos inacabados, proponen y pro-mueven la participación activa y creativa de sus destinatarios, influyendo en su conducta en tanto espectadores.

De esta manera se puede decir que, aún tratándose de una relación no simétrica, sino de complementariedad, refiere a una propuesta de comunicación/interacción que tiene la reflexión, interpretación y creación, como punto común entre artistas y espectadores; cada cual a su debido momento del proceso, cada cual con sus debidas implicancias.

### ¿CÓMO SE CONCEBE AL ESPECTADOR?

En la Danza Teatral Contemporánea, cuya intención comunicativa no es la de transmitir un mensaje determinado, ni representar una historia en el sentido narrativo tradicional, sino crear un mundo de sentidos múltiples, la consideración del espectador deviene un aspecto esencial.

El espectador no es un sujeto a quien la danza debe informar. Por el contrario, como ya dijimos, el espectador es tenido en cuenta como constitutivo del discurso en sí mismo, como un elemento crucial de la trama. No solo porque la obra está dirigida a él, sino porque –como dijimos- será asumido como un co-creador de ella.

Que la obra se proponga como un discurso abierto e inacabado, tanto en su forma como en su significación, es lo que permite al espectador formar parte de este proceso que la obra **es**, asumiendo un rol activo. “El artista contemporáneo, al dar cuerpo –forma- a una obra, prevé entre ésta, él y el consumidor una relación de no univocidad y de “consumo plurívoco”, o una “particularísima relación de disfrute activo.” (Eco, 1985, p. 39).

Un aspecto que interviene en esta manera de concebir al espectador está vinculado al hecho de que la Nueva Danza no se concibe como una representación en el sentido tradicional de re-presentar, sino como una presentación.

Como ya dijimos, no propone imágenes en estricta ‘relación a...’ o ‘medio de...’. Por este motivo, el espectador



Juan Luis Rodríguez S. CABÉCAR en CRÓNICA CABÉCAR Y OTROS. 1991.  
Grabado impreso sobre papel hecho a mano. P/A. 6.5 x 3 cm. ft RRubí mar2012.

RODRIGO RUBI  
fotografía

no se siente inducido a identificar un significado para cada forma significante, sino que es inducido a sumergirse en el flujo de imágenes/figuras/formas y dejarse llevar por la red de remisiones y asociaciones significativas que sugieran.

En este sentido, la Danza Teatral Contemporánea no se dirige al entendimiento como procedimiento racional y a partir del cual el espectador pueda inferir relaciones preestablecidas entre los elementos y momentos. Por esto, dicho sea de paso, puede resultar una danza **difícil de ver**. Al no encontrarse en estado de reposo, el espectador es invitado a adentrarse en un proceso que oscila entre lo conocido y lo desconocido, entre el disfrute y el desconcierto. Una obra crea mundos nuevos para él y en esta invitación lo coloca ante un abismo.

De este modo, muchas veces, este tipo de obras pone a su público en una situación difícil, incómoda quizás, pues buscan con-moverlo y esto no sólo refiere a una experiencia a nivel psíquico y cognitivo, sino también corporal. Josete Feral (2004) comenta de qué manera, apelando a procedimientos utilizados en las artes plás-

ticas -arte performático, instalaciones, video arte-; recurriendo a todas las formas de las tecnologías modernas (láser, informática, flash electrónico, fotos, videos, etc.), como así también a la utilización de textos (como materiales sonoros más que significaciones), las nuevas puestas en escena buscan instalar al espectador en un estado, en una atmósfera, antes que incitarlo a decodificar -de manera racional- las representaciones visuales que se le muestran.

Así conducen al espectador a "...modificar el orden de sus percepciones, obligándolo a estar a la escucha de sus sensaciones primeras antes de que ellas se vuelvan objetos de cognición (perceptos, conceptos)" (Feral, 2004, p. 196). Estas puestas en escena buscan otro modo de diálogo con el espectador "...un diálogo que pasa por el cuerpo mucho antes de dirigirse al espíritu." (Ídem).

#### ENTRE EL HERMETISMO Y LA INVITACIÓN

El lenguaje del *cuerpo en movimiento*, en tanto devenir de imágenes/figuras/formas significantes es imposible de

fijar y cristalizar. Por lo tanto, intentar determinar significados precisos para ellas es, indefectiblemente, una tarea 'sin sentido'. Es una danza que "intenta escapar al imperialismo del sentido" y se presenta como una "realidad múltiple de especificidad difusa" (Fevre, 1987, p. 73).

Esta realidad compleja y múltiple que caracteriza a la obra de Danza Teatral Contemporánea, la convierte en una discursividad paradójica: por un lado, se trata de una actividad artística de un enorme potencial creativo y creador, susceptible de disparar interpretaciones de lo más inusitadas por parte del público. Por otro, esta misma condición –que se da gracias al distanciamiento respecto de las convenciones sociales- puede resultar en una opacidad discursiva que deviene en hermetismo.

Muchas veces, ocurre que la novedad del lenguaje que propone la obra, se presenta como ilegible y termina por distanciar a los mismos espectadores. Empero, aunque suela suceder, este no es el objetivo de los coreógrafos pues la obra en sí misma es y se presenta como una propuesta comunicativa, de relación e intercambio de sentidos.

De este modo, la obra debe plantearse como un sistema/estructura que invita al espectador a participar de la trama, estableciendo ciertas 'complicidades' con él: ofrece elementos que sirvan de anclaje y guía para la creación de sentidos, a la vez que lo invitan a moverse en un mundo completamente nuevo, que él debe crear. Estos anclajes o marcas que brinda la obra para la significación, han de ser signos/símbolos de reconocimiento social ("guiños", como suele decirse en la jerga dancística), que ayuden a relacionar las imágenes/figuras/formas de la danza, con un mundo de significaciones socialmente determinado (mas no determinista).

Por otra parte, a lo largo del relato coreográfico se establecen repeticiones y recurrencias formales (redundancias), que aún alejadas de toda codificación o simbología previa, permiten al espectador instaurar una suerte de patrón o sistematización *in situ*, como así también generar una red de asociaciones significativas.

Sin embargo, más allá de reconocer ciertos elementos (signos, símbolos: imágenes, formas, palabras, objetos cotidianos, etc.) que componen la representación coreográfica, nos preguntamos: ¿Es posible captar la organización de una obra de un modo absoluto? ¿Es posible fijar un lenguaje que es devenir continuo? ¿Dónde empieza y termina un movimiento? ¿Dónde empieza un momento y termina otro?

El lenguaje de la danza se define por su efimeridad, por ser inasible, inestable pues la materialidad de las formas del lenguaje se esfuma en su misma aparición. Esto, que es una condición de toda danza, se ve potenciado en las propuestas contemporáneas y a partir de la cual no se

trabaja sobre un código preestablecido que permita algún tipo de previsión y entendimiento.

Así, como dijimos, las obras de esta línea son discursos *difíciles de ver*, discursos borrosos, relativamente opacos, que no se dejan captar por completo pero aun así, permiten al espectador ingresar a la trama. Una trama que no tiene una evolución lineal, ni una dirección concreta ni preestablecida, sino que se asemeja más bien a un laberinto: con sus paredes, sus cortes, sus pasadizos, pero sobre todo, con espacios vacíos, en donde el espectador circula a tientas.

La evanescencia del lenguaje puede apreciarse como una dificultad a la hora de captar la danza, sin embargo, es lo que permite al espectador ingresar al discurso desde múltiples e indefinidas entradas y lo que da lugar a diversas lecturas y apropiaciones.

Por otra parte, la obra como un todo constituye en sí una estructura, una organización definida pero cambiante. Más que un producto fijo y acabado podría considerarse como una estructura provisoria; un proceso abierto, una estructura que se supera a sí misma, en tanto es ella y es otra. De todos modos, es gracias a esta ordenación formal de la obra como un todo que es posible crear un mundo, un cosmos de sentidos. Como ya se ha señalado, de no existir este orden, la obra caería en la total insignificancia.

El lenguaje coreográfico –creado, sistematizado y semantizado por el artista- luego de instituirse en tanto discurso (entramado de imágenes-signos), vuelve a abrirse en su presentación escénica, en la puesta en común. Así, la nueva instancia de creación queda en manos de los espectadores, en tanto realizan sus propias asociaciones para reconstruir el relato.

Dicho esto podemos argüir que, aún se trate de un discurso inasible, la obra de Danza Teatral Contemporánea brinda ciertos anclajes para la construcción de sentidos. Aún cuando no sea una discursividad que remita a significados unívocos y transparentes, tampoco refiere a un discurso completamente opaco y hermético. Más bien, se juega en los límites de la comunicabilidad.

#### CONCLUYENDO: UNA (A)PUESTA DE CREACIÓN COLECTIVA

La obra como proceso abierto e indeterminado supone la posibilidad de una multiplicidad de interpretaciones y resignificaciones, tanto de parte del bailarín como del público. Así como el artista se encuentra con un mundo constituido/instituido a la hora de crear, mundo al cual debe desentrañar, desenmarañar y extrañar a fin de recrearlo, el espectador se encuentra con una obra ya com-





Juan Luis Rodríguez S. CABÉCAR en CRÓNICA CABÉCAR Y OTROS, 1991. Grabado impreso sobre papel hecho a mano. P/A. 6 x 2.5 cm. ft RRubí mar2012.

RODRIGO RUBI  
fotografía

puesta y dispuesta por su creador: es decir, con una propuesta ya determinada para interpretar (recrear).

De esta manera, tanto el artista como el espectador no se hallan en el vacío a la hora de la creación. Todo acto creativo se ve condicionado por lo que ya está ahí, lo que está dado (material y significativamente). No obstante, esta situación no impide que la creación ocurra, y que la misma sea indeterminada. Indeterminada en el sentido que no puede preverse, que sus resultados finales no pueden ser fijados y controlados de antemano.

Es cierto que los sentidos son sugeridos, orientados en una dirección dada, pero este acto sugestivo no garantiza –ni pretende– su cumplimiento. La Nueva Danza, al proponer estructuras que exigen un particular compromiso autónomo del espectador, refleja una tendencia más amplia de nuestra cultura hacia procesos que en vez de una secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, establecen una ambigüedad de situación capaz de estimular actitudes de acción o interpretación muy divergentes.

Por su parte, otro de los pensadores de Palo Alto, Birdwhistell, ha llegado a sugerir que:

Un individuo no comunica, participa en una comunicación o se convierte en parte de ella. Puede moverse o hacer ruidos... pero no comunica. De manera similar puede oír, ver, gustar o sentir, pero no comunica. En otras palabras no origina comunicación sino que participa en ella. Así la comunicación, como sistema, no debe entenderse sobre la base de un simple modelo de acción y reacción, por compleja que sea su formulación. Como sistema, debe entenderse a un nivel transaccional (...) Así, la imposibilidad de no comunicarse hace que todas las situaciones en las que participan dos o más personas sean interpersonales y comunicacionales (Watzlawick, 1971, p. 71).

Decir que “un individuo no comunica” sino que “participa en la comunicación” es, de alguna manera –y más allá de la distribución de posiciones–, establecer una relación no jerárquica entre los sujetos; pues no habría quienes posean o detentan la comunicación (la información, el mensaje), sino se trata de procesos de intercambio que envuelven y llevan a sus participantes.

De esta suerte, si establecemos un puente entre creación y comunicación: la “puesta en escena” de la creación realizada por el artista no puede sino venir de la mano de la creación de sentidos por parte del público. La creación se vuelve así un aspecto de la comunicación, y por ello, un modo de interrelación.

En otras palabras: una propuesta que apuesta a la *creación colectiva*.

## NOTAS

- <sup>1</sup> La Escuela de Palo Alto constituye una verdadera refundación del saber comunicativo. El aglutinador principal de esta “Universidad invisible” fue el *Mental Research Institute*. Este espacio institucional fue el medio por el que pasaron con distintos grados de permanencia autores como Bateson, Mead, Goffman, Jackson, Satir, Hall, Schefflen, Birdwhistell y Watzlawick, entre otros a lo largo de 30 años. La gran contribución de la Escuela de Palo Alto para la ciencia de la comunicación es el haber aplicado la teoría de sistemas para el estudio de la comunicación. Desde este enfoque, la comunicación se puede definir como un “conjunto de elementos en interacción en donde toda modificación de uno de ellos afecta las relaciones entre los otros elementos” (Marc y Picard, 1992- citado en Rizo, 2004). “En este sentido, la comunicación es un sistema abierto de interacciones, inscritas siempre en un contexto determinado (...) Las primeras definiciones de comunicación [que plantea Palo Alto] apuntan a su vertiente interpersonal, relacional, más que a la concepción mediada que ha prevalecido y dominado el pensamiento sobre comunicación a lo largo de su existencia como campo académico. (...) Para los autores de Palo Alto, los seres humanos establecen relaciones con los demás por medio de interacciones que pueden calificarse como *procesos sociales*. Así, la comunicación es fundamental en toda relación social, es el mecanismo que regula y, al fin y al cabo, hace posible la interacción entre las personas.” (Rizo, 2004).
- <sup>2</sup> Un signo entendido en tanto soporte representativo, en tanto forma significativa, es decir, forma material que promueve la construcción de sentidos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- Castoriadis, C. (1999). *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. II. Buenos Aires: Tusquets.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Barcelona: CAYFOSA.
- Feral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- Fevre, M. (1987). “Les paradoxes de la danse –theatre” en *La danse au défi*. Trad. P. Cutin. Montreal: Parachute.
- Rizo, M. (2004). “El Camino Hacia la Nueva Comunicación. Sobre las Aportaciones de la Escuela de Palo Alto” en *Razón y Palabra*. Edición 40. Descargado el 11 de octubre de 2011 desde <http://www.razonypalabra.org.mx/antteriores/n40/mrizo.html>
- Watzlawick, P. (1971). *Teoría de la comunicación humana*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.