

EN EL MARGEN: LA ILUSIÓN REFERENCIAL EN OBRAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA ARGENTINA DE LOS ÚLTIMOS AÑOS

Caterina Daniela Mora
Universidad Nacional de las Artes
ktkyk@gmail.com

Resumen

El presente trabajo estudia la problemática de la *representación* en obras de danza contemporánea producidas en la argentina en los últimos años: *Octubre (un blanco en escena)* (2009) de Luis Biasotto, y *La Bahía de San Francisco* (2009) de Luciana Acuña y Fabián Gandini.

Abordaremos las obras a través de la reflexión en torno a la *representación* (Enaudeau, 1998), como una circunstancia inherente a las artes escénicas, pero no excluyente a otras ramas artísticas. Particularmente el hecho de estar frente a un público, supone desde ya una situación que no podemos eludir: lo que vemos es algo construido para ser visto. Llamaremos a esto *ilusión referencial* (Barthes, 1970), como el pacto que se mantiene entre el espectador y el artista a lo largo de la pieza. Ahora bien, este pacto puede presentarse de diversos modos que determinan posibilidades de la *representación*, una que llamamos *mimética* (mantiene el pacto de la *ilusión referencial*) y otra *metarreferencial* (establece alguna relación con el pacto).

Danza Contemporánea, Representación, Análisis

El presente trabajo se desprende del plan de beca El problema de la referencialidad en la relación palabra / movimiento en algunas obras de danza contemporánea argentina (2000-2010), inserto en el proyecto de investigación Persistencias y resistencias: gesto performático, cruce de

lenguajes y referencialidad en la danza contemporánea argentina (2000-2010), ambos dirigidos por María Martha Gigena en el marco institucional de la UNA (Universidad Nacional de las Artes).

SOBRE LA REPRESENTACIÓN

En vista de que podemos considerar nuestro objeto de estudio como una manifestaciones de las artes escénicas, es que tomamos como punto de partida la cuestión de la “representación”, asunto que la autora Corinne Enaudeau desarrolla en su libro *La paradoja de la representación* y propone que

El teatro concentra en el escenario la paradoja de la representación. Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia (...) la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia (1998: 27).

Inherente a las artes escénicas, la representación funciona en la doble ausencia: intenta dar cuenta de un referente ausente y a la vez este referente se ausenta de sí mismo para presentar otra cosa. El desplazamiento constante del objeto, la evocación de lo que no está presente a partir de lo que sí está presente, intenta dar cuenta del objeto, sin lograr la condición de presencia que anhela. La paradoja de la representación radica en que constituye una figura opaca, no se puede acercar a la cosa sin intermediarios. La sustitución se realiza de una cosa por otra y por ende deja expuesta la circunstancia de ausente, por lo que se oscila constantemente entre el binomio presencia/ausencia.

De esta reflexión se desprenden cuestiones que son indispensables de aclarar: la ineludible condición de representación de las artes escénicas que determina la *ilusión referencial* y los modos de funcionamiento de la representación.

Respecto de la ineludible condición de representación, es importante aclarar que, según Enaudeau (1998), la representación es la condición primaria por medio de la cual nos acercamos al mundo. Es entonces producto de la necesidad de comunicación. La discusión en torno a su naturaleza ontológica de la misma toma diversos formatos a lo largo de la historia en los campos de la filosofía, lingüística, psicología, entre otras. Si representar es sustituir un ausente, supone entonces referir a un referente desde otro referente. Como dijimos anteriormente, doble ausencia de los referentes: el referente que está ausente y que se busca representar y el referente que se suspende para ponerse en el lugar de otra cosa. Esta es la paradoja: no hay forma de acceder al referente sino es por medio de la ausencia.

Particularmente en las artes escénicas, el hecho de estar frente a un público, supone desde ya una situación de representación de la que no podemos escapar, es decir, lo que vemos es algo construido para ser visto. De esta manera llamaremos a la instancia de aceptación de la construcción escénica *ilusión referencial*, en términos del seminario de grado “Entre la ilusión y la metarreferencia: modos de representación en la danza” a cargo de María Martha Gigena, en el marco de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA” (2013). En el programa del mismo se define la *ilusión referencial* como “pacto compartido”. Cabe aclarar que el término de *ilusión referencial* fue acuñado por Barthes en su artículo “El efecto de realidad”, para quien “(...) la verdad de esta ilusión es la siguiente: suprimido de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo «real» reaparece a título de significado de connotación (...)” (1970: 100). De esta manera, la *ilusión referencial* pone entre paréntesis “lo real” para establecer un vínculo relación con el referente, y es lo que implica la aceptación del “efecto de realidad”, es decir la formación del pacto compartido de la *representación*.

Es importante comentar que la búsqueda a nivel compositivo de las obras abordadas evidencian la problematización de las siguientes preguntas: ¿cómo dar cuenta de la condición de representación? y ¿cómo incorporar la *ilusión referencial*? Al respecto clarifica Enaudeau:

La representación (...) supone un viaje de la mirada, una movilidad de espíritu, de las diferencias de ordenamiento, de la puesta a punto, movilidad de la que solo da testimonio el trabajo conceptual o artístico, mediante la alteración que impone a las formas, en una oscilación de la que lo real sale transfigurado, irreconocible (1998: 233).

La *movilidad* de la que habla Enaudeau plantea una instancia de ausente que se toma como presente y que configura otras posibilidades que se aceptan gracias a la *ilusión referencial*. Lo irreconocible es entonces lo *real*, pues se propone una instancia no convencional, que construye sentido en las antípodas de dos fuerzas que oscilan entre lo posible y lo imposible, lo verdadero y lo falso. Se altera la forma de lo posible para imponer una nueva forma, que es pura representación, es total acuerdo con el espectador.

En cuanto a los modos de funcionamiento de la representación, a partir del análisis de la autora podemos diferenciar dos modos de funcionamiento de ésta: uno mimético y otro metarreferencial. En el primero, la representación funciona intentando opacar la situación del pacto con el referente, es decir que la situación de semejanza por medio de la imitación de los rasgos del objeto. En el sentido *metarreferencial* se exhibe la condición constructiva de la representación, debido a que la obra se pregunta por la propia obra. Este distanciamiento con el pacto de la ilusión referencial no se traduce en un total rompimiento del pacto, sino que se convierte en una instancia de mediación con dicho pacto representacional.

ESTUDIO DE CASOS

En resumen, podemos decir que desde los aportes de Enaudeau, accedemos a la obra escénica mediante el pacto la *ilusión referencial*. Esta instancia de representación puede darse en el *sentido mimético* o *metarre-*

ferencial, según la relación que se establezca con el referente. El foco del abordaje hacia las obras estudia la relación discontinua en torno al referente que lo exterioriza y abre nuevas significaciones. Es por ello que nos abocaremos al estudio de la *metareferencialidad* como un procedimiento que dialoga con el pacto de la ilusión referencial.

A continuación estudiaremos algunos procedimientos que intentan reflexionar en torno a la exhibición de construcción de la representación de la pieza *Octubre (un blanco en escena)* dirigida por Luis Biasotto.

En esta pieza hay tres intérpretes mujeres que comienzan la pieza en escena, a quienes luego se van sumando: director, otra intérprete, un músico, cuatro bailarines (que entran y se van de escena) y al final otro músico.

El modo de construcción que propone la pieza es el constante rompimiento de la ilusión referencial. Se realiza por medio del procedimiento de la repetición que constituye una interrupción que pone en jaque nuestra concepción de concepción de realidad. La repetición es usada en diversos términos: en términos de formas y recorridos corporales exactos que suceden en escena, de ciertos accidentes y en términos del discurso como un recurso redundante para pedirle acciones al espectador.

En este sentido, el cuestionamiento del rol de director aparece desde la intromisión constante de los intérpretes, que dan una idea de imprecisión respecto al rol de director de la obra. Este recurso se vuelve una instancia *metarreferencial* cuando la ambigüedad de los roles queda a su vez expuesta desde el discurso mismo del director. Ejemplo de esto es el análisis de la segunda instancia a continuación.

En la ambigüedad y el juego de roles el director pasa a ser intérprete y viceversa. El rompimiento de la idea tradicional de rol cerrado aparece como una instancia de *metarreferencialidad* porque mientras se van sucediendo estos cambios de roles ellos mismos se preguntan “qué está pasando”. Entonces la ambigüedad surge porque no sabemos si está o no pautado lo que está transcurriendo en la escena, aunque en la

duración y progresión de la misma vamos descubriendo que todo está pautado y que hemos entrado en la ilusión de creer que está pasando *realmente*. La cuestión de *ilusión referencial* dialoga con la idea a su vez de *realidad*, lo que expone un procedimiento que involucra al espectador.

Se citan a continuación otras dos instancias en las que se exhibe el rompimiento de la ilusión referencial a partir del uso de la palabra.

En un pasaje de la pieza se sientan de espaldas al público mientras esperan la proyección de un video, el cual según el discurso del director tiene un problema. Luego lo que se reproduce es un video que muestra imágenes de bailarines de ballroom, pero que justamente no los muestra bailando. Una de las intérpretes pregunta: “¿ellos consideran eso que hacen un hecho artístico?” Una de ellas le contesta: “Lo efectivo del ballroom es justamente que no es artístico, no hay subjetividad, por eso funciona. Es baile puro. La gente lo ve y se engancha. Y nada más. No hay una interpretación”. El director dice: “¿qué querés que haga magia? ¿Que aparezca el ballroom?”, acto seguido cambian las luces de la escena e ingresan dos parejas de bailarines con vestuario de ballroom. Bailan el tema completo y cuando se van el público aplaude.

Varias cuestiones podemos observar en torno a esta escena. En primer lugar, la evidencia de la *ilusión referencial* respecto de cuando sucede una danza “reconocible”. Referimos reconocible porque el ballroom constituye un género con una técnica determinada. Los aplausos al final de la escena evidencia la tranquilidad del público respecto de lo esperable como danza.

En cuanto a la conversación entre las intérpretes en escena de espaldas asume dos posibilidades, la primera es que al encontrarse de espaldas ellas están “ausentes” de la escena por lo que se permiten hacer un comentario de tras bambalinas y la segunda es que emiten ese discurso sabiendo que constituye un planteo en torno a la danza.

La relación entre cuerpo y palabra pone en cuestión la construcción de sentido que se produce por la correspondencia, en este caso, entre “esto es ballroom” y “estamos viendo ballroom”. No obstante, el desfase se produce cuando nos preguntamos si la conversación

precedente respecto del ballroom es está incorporando a la vez la idea de ballroom. Entonces, la pregunta en torno a “¿esto es obra de arte?” funciona a la vez con el silencio que se produce mientras los bailarines bailan con el consecuente aplauso, lo que deja expuesta la pregunta en torno de la contemplación y de lo que es o no “obra de arte”. La dinámica que incorpora la enunciación y la ejecución corporal ponen de relieve la instancia de *ilusión referencial* y evidencian que la construcción de algo reconocible tranquiliza al espectador.

Hacia el final, interrumpe un espectador desde el fondo y dice al director: “perdona, ¿puede hablar cualquiera? O sea, ¿puedo preguntarte yo? ¿Es libre? No sé cuál es de la obra y quién no. Como que va siguiendo supuestamente algo. Va yo estoy sorprendido. Vos sos el director, podrías explicarlo, el tema es el hilo conductor. El sentido. Como que no lo terminas (...) falta el final, es como un caso sin resolver, pensé que lo ibas a explicar, pero está bien perdoname...”. La respuesta de Biassoto es: “...si querés después hablamos y trato de explicarte, sino, no sé qué hacer...” Y continúa la intervención de esta persona que se incorpora a la escena mientras canta acompañado por una guitarra. Luego añade: “Y ahí termina, la gente entiende”.

Con la progresión del tiempo se devela que en también ésta intervención es parte de la obra. Se ha roto nuevamente la ilusión referencial, pero: ¿en qué sentido o con qué límites?

Llegamos en este punto a la pregunta sobre las gradaciones de la *ilusión referencial*: ¿cuándo estamos frente a la simulación de *ilusión referencial*? A lo largo de toda la pieza asistimos a diferentes formas de interrupción, pero esta última parece atacar intencionadamente nuestra concepción misma de ilusión referencial. La *metarreferencialidad* se traduce en una pregunta explícita sobre lo que es el arte, lo que consideramos obra, lo que es danza, o lo que es danza contemporánea. El sentido ambiguo de la narrativa de la pieza enviste al espectador en una insistente pregunta sobre la representación, y a lo efímero de las artes escénicas.

Los recursos que dan cuenta de la *metarreferencia* en *Octubre (un blanco en escena)* se traducen en términos de repetición, en una constante puesta a punto de la construcción del error y de la incorporación de agentes externos (intérpretes, objetos, entre otros) que se incorporan a la escena.

La pieza *La Babía de San Francisco* dirigida por Luciana Acuña y Fabián Gandini se estructura también por medio de la repetición, en un sentido diferente del anterior. La obra es una sucesión de intentos de representar la película *Vértigo* (1958) de Hitchcock, es decir es una transposición escénica que toma su punto de partida en el lenguaje audiovisual. Las diversas combinaciones entre cuerpo y palabra trasladan a la escena la exigencia narrativa de la escena en cuestión, es por esto que la exhibición del desajuste entre cuerpo/palabra constituye el procedimiento que organiza la pieza.

En el comienzo de la obra se presenta el relato al espectador. Ellos llevan trajes de neopreno para deportes acuáticos, manipulan luces y sonido, y graban la narración de la escena, cuya forma indeterminada no da información concreta sobre el sujeto que está haciendo la enunciación del discurso. Luego descubriremos que este aspecto ambiguo del relato es condición para el procedimiento del desajuste.

Las sucesivas repeticiones del mismo y comentarios entre ellos establecen el posible contexto de la pieza: podríamos pensar que estamos frente a un ensayo. Ahora bien, ésta *ilusión referencial* de ensayo se rompe cuando los vemos dialogar “realmente” y parece que están combinando entre ambos la obra en “ese” momento. Si bien estamos ante la representación, podemos asumir que la escena se desarrolla de modo casual, con una presencia que se acerca a las propias personas en escena (Acuña y Gandini). La *metarreferencialidad* aparece entonces en la ambigüedad respecto de lo que está pautado o no.

Un dato a destacar es que hay dos relojes al fondo que indican la hora *real* que da cuenta de la progresión en tiempo *real* de la obra. El de abajo en cambio, ayuda a generar la ilusión de representación de lo que estamos viendo, pues refuerza la idea de un tiempo medido

o controlado porque es constantemente acomodado a cero por los intérpretes. Este dato ayuda a reforzar la idea de dos tiempos simultáneos: realidad y representación. Se convierten así en símbolo de la construcción que se exhibe, por lo que supone otro aspecto escénico en donde podemos visualizar la *metarreferencialidad*.

En la siguiente escena realizan alternadamente una serie cinética, en la que uno se sienta frente al otro, dando el perfil al público, quien corrige a su compañero que se mueve tras bastidores. El desajuste se produce porque hablan de algo que no podemos ver, que claramente está sucediendo (por los sonidos que emite el que está ejecutando) y que genera ansiedad en el espectador.

Para el pasaje a la siguiente escena, ambos sentados y enfrentados enuncian el siguiente texto:

Gandini: “Yo te voy a preguntar ¿cómo sigue todo? Y vos me vas a responder: vuelve todo a empezar, desde el comienzo pero de frente al espectador”.

Acuña: “Bueno”.

Gandini: “¿cómo sigue todo?”.

Acuña: “Vuelve todo a empezar, desde el comienzo pero de frente al espectador”.

Acto seguido realizan de frente al público lo que supuestamente no vimos. Decimos supuestamente, porque al no verlo, no podemos asegurar si lo que no vimos es lo que nos están presentando ahora. El procedimiento en este caso es una idea de supuesta correspondencia entre el texto emitido y lo que ejecuta el cuerpo. El intento de evidenciar la *ilusión referencial* se realiza por una falta de información que estamos “guiados a suponer”. Esto se traduce en una *metarreferencia* respecto del referente ausente, pues “suponemos” que están haciendo algo que no vimos.

Por otro lado, si como dijimos estamos frente a un ensayo, tenemos la convención de *ilusión referencial* de ensayo. El problema, no es cuando ellos proponen y acatan sus órdenes (correspondencia entre cuerpo y

palabra), sino que surge cuando lo que construyen está sumando sentido a la puesta, dado que cada vez nos develen algo diferente de la escena anterior. También es importante aclarar que si bien estamos frente a una ilusión de ensayo, no los vemos desorientados en lo que hacen, al contrario, en la progresión de la escena parecen seguir un guión predeterminado para darle información al espectador sobre lo que ve.

Luego repiten la estructura pero ahora con la indicación de “ojos cerrados” y la reproducción del texto que anteriormente grabaron. Nuevamente la correspondencia y la defensa de la *ilusión referencial*. Ellos realizan con los ojos cerrados sus indicaciones y se comparte la *ilusión referencial* de “vemos que acatan cerrar los ojos” en el pacto de no poder abrirlos. La exhibición de la construcción de la representación se produce porque los vemos imposibilitados “realmente” de hacer eficientemente lo que manda el relato. En el intento de reproducir este relato los vemos en una corporalidad con movimientos residuales, temerosos, dada la cercanía. En esta faceta irónica de cuerpos expuestos, intentan seguir un discurso coreográfico de modo precariamente ejecutado, con una corporalidad que no responde a los cánones de bailarines virtuosos.

Nuevamente escuchamos que el relato se repite y a esta altura de la obra ya lo escuchamos varias veces. En este caso ahora es Gandini que representa una mujer con el signo de un vestido en una percha en su espalda. El desajuste queda expuesto en la propia construcción, cuando dice “ella” y vemos a “el”.

La pieza continúa con la imitación de la siguiente escena de la película. El desajuste se produce entre la correspondencia cuerpo/palabra y lo que evoca, ya que todos sabemos que están intentando representar una escena de una película. La *ilusión referencial* queda expuesta por el alto nivel de falacia que tiene pero a la vez, y como contrapartida de esta construcción, el espectador ya ha entrado en la *ilusión referencial*, de modo que entra en el juego de las ausencias: la de los actores del filme y la de quienes interpretan a los actores.

Por último, el relato de Gandini dice lo que vemos realmente, se empanan para representar que están mojados y danzan hasta el final. La correspondencia nuevamente entre cuerpo/palabra da cuenta ahora del cuerpo del intérprete como materialidad expuesta. El rompimiento de la *ilusión referencial* se produce en la deconstrucción de la escena. No obstante, también queda evidente el intento de este rompimiento, pues ellos nos están interpelando y asumiendo que lo que vemos es un artificio. Queda en evidencia la *metarreferencialidad* por medio de un discurso que asume la construcción de la representación.

CONCLUSIONES

Es importante aclarar que el punto de partida de estas obras tiene como objeto exponer lo constructivo de la *ilusión referencial*, por lo que cuerpo y palabra nunca están aislados, sino que ambos producen sentido en su combinatoria.

Como estudiamos, la repetición es uno de los recursos para llevar a cabo la metarreferencialidad. O bien es la palabra es uno de los medios para incorporar la pregunta sobre la propia obra, el arte o la danza, o bien es el cuerpo que por medio de la repetición introduce el desajuste o la correspondencia en relación a algo ya enunciado. Por esto podríamos decir que uno de los intereses de estos creadores pone en cuestión la pregunta sobre la repetición, que es abordada a su vez, como un medio para exponer la pregunta en torno a la construcción de obra.

En *Octubre (un blanco en escena)*, la repetición de la interrupción constituye el lugar de quiebre de la acción por medio del cual deviene otra situación. El blanco en escena es no saber cómo continúa, el procedimiento de repetición exhibe constantemente el preacuerdo de la construcción. Entonces, el blanco en escena es una excusa para retomar lo representado, continuarlo abriendo otra posibilidad y por ende resignificarlo. Mientras que en *La Bahía de San Francisco*, la repetición constituye un constante intento de la representación de la escena citada. El

procedimiento de fuga de sentido aparece al representar la escena continuamente, porque ellos son siempre ausencia de lo que representan y a la vez son también ausencia de ellos mismos, ya que son sus cuerpos presentes los que intervienen.

Es importante aclarar el punto común en los casos analizados, porque la *metarreferencialidad* evidencia la pregunta en común sobre la construcción de sentido en la danza. Ligada inminentemente a la cuestión de la ontología de la danza, constituye una pregunta en torno al movimiento mismo, que no atañe al presente trabajo pero que constituye un amplio campo a indagar. Concebidas estas obras como un producto artístico, podemos decir en primer lugar, que el cuerpo y el movimiento excede a la concepción misma de obra. La exteriorización de la pregunta *metarreferencial* “¿esto es danza?” permite pensar al objeto danza en relación con los acuerdos históricos de la *ilusión referencial*, los cuales han tomado diversos modos en el transcurso de la historia de la danza. Ahora bien y en particular sobre las obras abordadas, poner en tela de juicio la cuestión de la representación en torno a la danza supone una pregunta que abre sentido, antes que cerrarlo. Es por esto que no se pretende dar una respuesta unívoca a la pregunta, sino promover nuevas formas de entender la danza, pues se requieren de significaciones flexibles que incorporen este lenguaje artístico como uno de los medios para la obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1970) “El efecto de realidad” (Artículo), en *Lo Verosímil*, Verón, Eliseo (Dir.) Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Enaudeau, Corinne. 1999. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.
- Gigena, María Martha. (2013) Programa de seminario *Entre la ilusión y la metarreferencia: modos de representación en la danza*. UBA. Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Artes, Buenos Aires: Inédito.
- Sánchez, José. (2010). *Dramaturgia en el campo expandido*. En Manuel Bellisco y María José Cifuentes (Ed.) *Repensando la dramaturgia. Errancia y transformación*. CENDEAC, Párraga.

FICHAS TÉCNICO-ARTÍSTICA DE LAS OBRAS

La Bahía de San Francisco

Intérpretes: Luciana Acuña, Fabián Gandini

Vestuario: Mariana Tirantte

Escenografía: Mariana Tirantte

Iluminación: Marcelo Alvarez

Diseño sonoro: Ulises Conti

Música: Ulises Conti

Prensa: Claudia Mac Auliffe

Colaboración artística: Alejo Moguillansky

Dirección: Luciana Acuña, Fabián Gandini

Estreno: 2009

Octubre (un blanco en escena)

Intérpretes: Luis Biasotto, Vicky Carzoglio, Diego Franco, Gabriela Gobbi, Noelia Leonzio, Florencia Vecino

Artistas invitados: Soledad Bayona, Diego Franco, Juan Onofri Barbato, Jimena Pérez Salerno

Músicos: Gabriel Almendros, Gabriel Magni

Vestuario: Flavia Gaitan, Ana Press

Diseño de luces: Marcelo Alvarez

Video: Pablo Ragoni

Música original: Fernando Tur

Diseño gráfico: Guillermo Gobbi

Asistencia de escenografía: Ariel Vaccaro

Asistencia técnica: Soledad Gutiérrez

Prensa: Claudia Mac Auliffe

Colaboración artística: Eugenia Estévez, Maqui Figueroa, Ana Garat

Coreografía: Luis Biasotto, Vicky Carzoglio, Diego Franco, Gabriela Gobbi, Noelia Leonzio, Florencia Vecino

Idea y dirección: Luis Biasotto

Estreno: 2009