

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**La ausencia como estética posdramática en el trabajo
coreográfico de Jérôme Bel**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE
MAGÍSTER EN ARTES ESCÉNICAS**

AUTOR

Ruben Luis Bardales Bardales

ASESOR

Andrés Michael León-Geyer

Enero, 2021

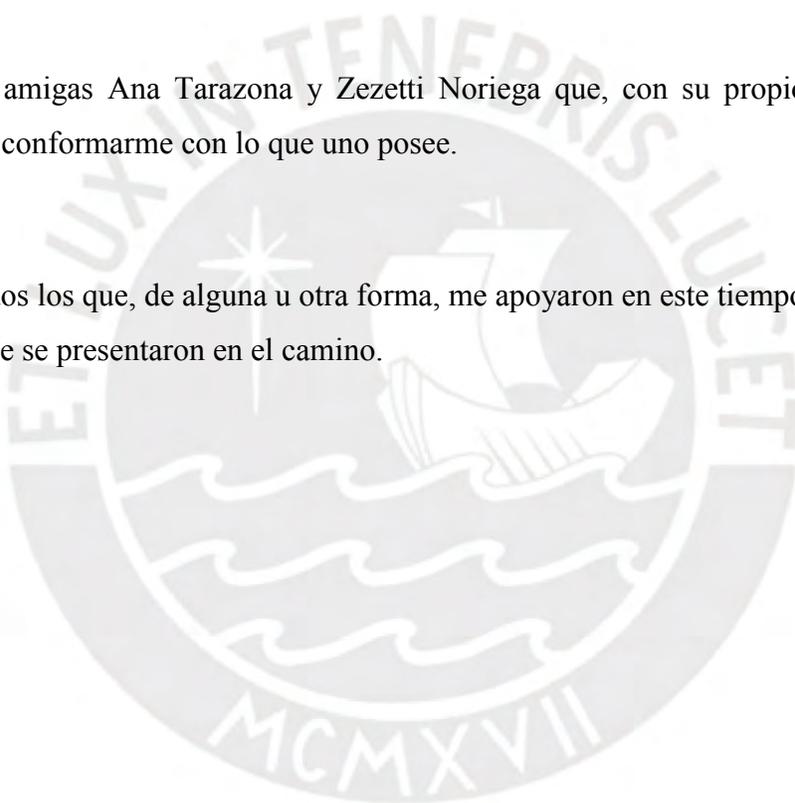
Agradecimientos

A mis padres por inculcarme, desde niño, los hábitos de leer y estudiar para superarme en la vida.

A Andrés León-Geyer, por su guía y consejos al acompañar, desde el inicio, todo el proceso de desarrollo de esta investigación.

A mis amigas Ana Tarazona y Zezetti Noriega que, con su propio ejemplo, me animaron a no conformarme con lo que uno posee.

Y a todos los que, de alguna u otra forma, me apoyaron en este tiempo a pesar de las dificultades que se presentaron en el camino.



Resumen

En esta investigación se profundiza en la analogía existente entre el concepto de teatro posdramático y el movimiento *no danza* con el fin de desarrollar una metodología para examinar las propuestas coreográficas que se circunscriben dentro del denominado movimiento *no danza*. Para construir esta herramienta de estudio, se partirá del esquema tipológico presentado por el filósofo inglés Peter Osborne para definir la negación en el arte conceptual que se da a través de cuatro características: la negación de la objetividad material, la negación de la especificidad del medio, la negación de la significación visual y la negación de la autonomía de la obra de arte. Dicho esquema nos servirá para verificar el vínculo entre lo posdramático y la *no danza*, pero mediante la idea de ausencia, no como negación. Luego, este instrumento se aplicará a través del análisis de cuatro elementos de la estética posdramática como son el texto, el cuerpo, el espacio y el tiempo con la finalidad de explorar la forma en que se manifiestan dichos aspectos en las cuatro primeras piezas dancísticas del coreógrafo francés Jérôme Bel, quien es considerado uno de los líderes del movimiento *no danza*. Los montajes de Bel a analizar serán *Nom donné par l'auteur* (1994), *Jérôme Bel* (1995), *Shirtologie* (1997) y *Le dernier spectacle* (1998). De este modo se explicará cómo es que, a través del concepto de ausencia como recurso estético, no sólo se reflexiona sobre la danza misma, sino que también se manifiesta el discurso posdramático de crítica a la representación escénica en general.

Palabras claves: Jérôme Bel, No danza, Teatro posdramático, Ausencia, Artes escénicas.

Abstract

This research delves into the existing analogy between the concept of postdramatic theater and the *non-dance* movement in order to develop a methodology to examine the choreographic proposals that are circumscribed within the so-called *non-dance* movement. To build this study tool, we will start from the typological scheme presented by English philosopher Peter Osborne to define the negation in conceptual art that occurs through four characteristics: the denial of material objectivity, the denial of the specificity of the medium, the negation of visual significance and denial of the autonomy of the artwork. This scheme will help us to verify the link between the postdramatic and non-dance, but through the idea of absence, not as negation. Then, this instrument will be applied through the analysis of four elements of postdramatic aesthetics such as text, body, space and time in order to explore the way in which these aspects are manifested in the first four dance pieces of the French choreographer Jérôme Bel, who is considered one of the leaders of the *non-dance* movement. The montages of Bel to be analyzed are *Nom donné par l'auteur* (1994), *Jérôme Bel* (1995), *Shirtologie* (1997) y *Le dernier spectacle* (1998). In this way, it will be explained how, through the concept of absence as an aesthetic resource, not only is it reflected on dance itself, but also the postdramatic discourse of criticism of stage representation in general is manifested.

Keywords: Jérôme Bel, Non-dance, Postdramatic Theatre, Absence, Performing Arts.

Índice

Índice de figuras.....	6
Índice de tablas.....	7
Introducción.....	8
Capítulo 1. La ausencia como discurso: Lo posdramático y la <i>no danza</i>	17
1.1 - Ausencia y objetividad material: Naturaleza encarnada	20
1.1.1 – La mimesis y lo posdramático	21
1.1.2 – Representación en la danza escénica	22
1.1.3 – Representación del ‘si-mismo’ en la danza	25
1.2 - Ausencia y especificidad del medio: Ejecución del movimiento	27
1.2.1 – El texto y lo posdramático.....	27
1.2.2 – El movimiento en la danza escénica	28
1.2.3 – La ejecución del movimiento en la <i>no danza</i>	29
1.3 - Ausencia y significación visual: Experiencia cinestésica	30
1.3.1 – La catarsis y lo posdramático	31
1.3.2 – Lo cinestésico en la danza escénica	32
1.3.3 – La experiencia cinestésica en la <i>no danza</i>	33
1.4 - Ausencia y autonomía del arte: Composición coreográfica	36
1.4.1 – La crítica en lo posdramático	36
1.4.2 – La vanguardia en la danza	37
1.4.3 – Desgobernar la danza.....	39
Capítulo 2. Jérôme Bel: La estética posdramática en la danza	42
2.1 – La textualidad posdramática: Ausencia y representación	43
2.1.1 – La danza-teatro: problematizar el uso del texto	43
2.1.2 – <i>Jérôme Bel (1995):</i> Texto y representación	44
2.2 – El cuerpo posdramático: Ausencia y movimiento	50
2.2.1 - El cuerpo como poética en la danza	50
2.2.2 – <i>Shirtologie (1997):</i> Cuerpo y movimiento.....	51
2.3 - El espacio posdramático: Ausencia y cinestesia.....	55
2.3.1 – La poética del espacio en la danza.....	55
2.3.2 – <i>Nom donné par l’auteur (1994):</i> Espacio y cinestesia	55
2.4 – El tiempo posdramático: Ausencia y coreografía	58
2.4.1 – La poética del tiempo en la danza.....	59

2.4.2 – <i>Le dernier spectacle (1998)</i> : Tiempo y coreografía.....	59
Capítulo 3: La ausencia como herramienta de análisis en danza	65
3.1 – Ausencia de referencia a una realidad externa	66
3.2 – Ausencia de énfasis en la ejecución del movimiento	68
3.3 – Ausencia de empatía cinestésica	70
3.4 – Ausencia de regulación en la composición coreográfica.....	71
Conclusiones	74
Bibliografía.....	77
Videografía.....	81



Índice de figuras

Figura 1: Jérôme Bel, Frédéric Seguette y Claire Haenni © Herman Sorgeloos (Recuperado de: http://www.jeromebel.fr).....	46
Figura 2: Jérôme Bel, Frédéric Seguette. © Herman Sorgeloos (Recuperado de: http://www.jeromebel.fr).....	49
Figura 3: Shirtologie. Frédéric Seguette. © Herman Sorgeloos (Recuperado de: http://www.jeromebel.fr).....	52
Figura 4: Shirtologie. Frédéric Seguette. © Herman Sorgeloos (Recuperado de: http://www.jeromebel.fr).....	54
Figura 5: Nom donné par l'auteur. © Herman Sorgeloos (Recuperado de: http://www.jeromebel.fr).....	56
Figura 6: Nom donné par l'auteur. Frédéric Seguette y Jérôme Bel. © Herman Sorgeloos (Recuperado de: http://www.jeromebel.fr).....	58
Figura 7: Le dernier spectacle. © Herman Sorgeloos (Recuperado de: http://www.jeromebel.fr).....	60
Figura 8: Le dernier spectacle. Bailando Wandlung de Susanne Linke. © Herman Sorgeloos (Recuperado de: http://www.jeromebel.fr).....	61

Índice de tablas

Tabla 1: Características del arte visual según Clement Greenberg aplicadas al teatro clásico aristotélico y a la danza escénica..... 20

Tabla 2: Características del arte conceptual según Peter Osborne aplicadas al teatro posdramático y al movimiento no danza..... 41

Tabla 3: Elementos posdramáticos presentes en las primeras cuatro obras de Jérôme Bel. 64

Tabla 4: Características en los montajes de danza para los cuatro tipos de ausencia..... 73



Introducción

Durante mi corta experiencia en el arte escénico, tanto en mis estudios profesionales como en los eventos de teatro y danza en los que he participado, una cuestión que siempre me ha generado muchas interrogantes se refiere a las propuestas escénicas en la danza contemporánea, particularmente, en lo que concierne a la sensación de incompreensión por cierta parte de la audiencia. Algunos espectadores consideran que ciertos montajes de danza contemporánea son difíciles de entender por lo que, en ciertas ocasiones, se tiene la sensación de que dichos espectáculos estuvieran hechos para ser comprendidos solamente por algunos pocos entendidos. Dentro de este panorama, en la última década del siglo XX han aparecido ciertas propuestas en la danza contemporánea que intentan socavar las expectativas usuales de un espectador asiduo a este tipo de espectáculos. Como ejemplo de esta situación, en el año 2004, el Festival internacional de danza de Irlanda recibió una demanda civil realizada por un asistente al evento llamado Raymond Whitehead.

El Festival había sido acusado de exhibir desnudos y de supuesta comisión de actos lascivos en una pieza de danza titulada *Jérôme Bel* (1995), del coreógrafo contemporáneo francés Jérôme Bel. [...] Lo interesante de este caso es que el señor Whitehead apoyaba su caso de obscenidad y falsa publicidad con el argumento de que *Jérôme Bel* no podía clasificarse propiamente como un espectáculo de danza (Lepecki, 2008, p. 15).¹

Aquí cabe señalar que, en un determinado momento de la obra, dos de los bailarines miccionan en el suelo para luego recoger esa orina con sus manos y borrar algunas letras y números que habían escrito previamente en la pared que se encuentra en el fondo del escenario. Este hecho en particular fue el motivo principal para la imposición de la demanda debido a que, según el demandante, era escandaloso y no tenía relación con danza. Finalmente, el tribunal declaró el caso como sobreseído, es decir, se le desestimó debido a que el demandante basó su demanda en argumentos deficientes y no le devolvieron su dinero. Tal como se indicó anteriormente, esta situación surgió durante uno de los montajes del coreógrafo francés Jérôme Bel (1964), quien es considerado, por varios críticos de danza,

¹ Todas las traducciones de textos citados escritos en idiomas distintos al español son propias del autor.

como el líder del movimiento denominado con el título de *no danza*, y quien configura una de las producciones escénicas más originales y reconocidas en la escena europea contemporánea. Dada esta perspectiva, nos hacemos la siguiente pregunta: ¿Podría ser que estas nuevas propuestas, que cuestionan las expectativas habituales de los espectadores entendidos en danza, nos ayuden a comprender mejor los montajes de danza en general? La respuesta a esta pregunta será algo que iremos revisando en el desarrollo de las siguientes páginas.

Antes de presentar los alcances de esta investigación, es necesario indicar que durante el desarrollo de la misma se hará mención a dos términos que nos servirán para hacer alusión a dos hitos en la historia de las artes escénicas, uno vinculado al teatro y el otro a la danza: el primero es el teatro clásico o aristotélico que hace referencia a un teatro que se basa en una representación subordinada a la preponderancia de un texto, así como a las unidades de espacio, tiempo y acción que existen en dicho texto. El segundo término se refiere a la danza escénica moderna que remite a ciertas manifestaciones en danza que buscan expresar una idea o una emoción a través de una sucesión de movimientos corporales que pueden estar o no acompañados de música. Ahora bien, nos centraremos sólo en algunas características específicas de cada uno de ellos, tanto del teatro clásico aristotélico como de la danza escénica moderna, para contraponerlas a otros dos conceptos: A algunas peculiaridades del teatro clásico se le opondrá la idea del teatro posdramático mientras que a ciertas cualidades de la danza escénica se le contrapondrá el movimiento de la *no danza*. Cabe recalcar aquí que, dicha contraposición se da solo hacia ciertas características de lo posdramático y de la danza escénica moderna, ya que ambos pares de conceptos comparten también otras características en común, por lo que no se pretende abarcar a toda la danza en general. Esta contraposición a ciertas particularidades de los conceptos anteriormente mencionados será parte esencial en el desarrollo de este estudio.

Es así como esta investigación se propone profundizar en el vínculo existente entre el concepto de teatro posdramático, término acuñado por el teórico alemán Hans-Thies Lehmann, y el movimiento denominado como *no danza* para luego realizar un análisis de algunas piezas coreográficas de Jérôme Bel mediante la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera se manifiestan ciertas características del teatro posdramático en algunas de

las obras concebidas por Jérôme Bel? Las propuestas escénicas a analizar serán las cuatro primeras obras creadas por Jérôme Bel, las cuales son *Nom donné par l'auteur* (1994), *Jérôme Bel* (1995), *Shirtologie* (1997) y *Le dernier spectacle* (1998). En primer lugar, este análisis propone hacer una analogía entre lo posdramático y la *no danza* con el fin de definir una estrategia para examinar las piezas coreográficas que corresponden al movimiento *no danza* mediante el empleo del concepto de ausencia. Luego, dicho estudio será aplicado al trabajo coreográfico de Jérôme Bel, para las piezas antes mencionadas, mediante la revisión de cuatro características del hecho escénico como son el texto, el cuerpo, el espacio y el tiempo. Para este análisis anteriormente descrito, es necesario revisar tres conjuntos de líneas argumentativas que se relacionan directamente con este tema: los autores que han definido y delimitado el concepto de lo posdramático en las artes escénicas; los escritores que han analizado la nueva concepción de danza que propone el movimiento *no danza*; y los libros y ensayos que se refieren específicamente a la obra de Jérôme Bel.

En 1999, el teórico alemán de teatro Hans-Thies Lehmann lanza su libro titulado *Teatro Posdramático*, en el cual agrupa un conjunto de expresiones artísticas que vienen apareciendo, sobre todo en Europa, desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, las cuales plantean un conflicto con el concepto clásico de teatro, ya que lo posdramático reivindica el espectáculo escénico sobre el texto dramático. En dicho libro, el autor describe las características que poseen estas prácticas teatrales contemporáneas y como dichas manifestaciones redefinen el concepto mismo de drama. Lehmann explica en su investigación que lo posdramático describe un teatro en donde el texto deja de ser la base para la puesta en escena a pesar de que no se encuentre del todo ausente. Es así que el teatro posdramático ya no está subordinado a la preponderancia del texto y, más bien, este se convierte en un elemento más del hecho escénico. Además, Lehmann asevera que el teatro comparte con las demás artes de la posmodernidad la predisposición a la auto-tematización y a la auto-reflexión ya que la práctica escénica contemporánea las ha convertido en un tema de recurrente presentación. Este cambio de foco logra que el teatro posdramático se aleje de lo mimético y de lo ficcional de la representación para tornarse en un teatro más auto-reflexivo y en donde predomine lo metateatral (Lehmann, 2013). Esta idea de lo posdramático está muy en boga actualmente y es casi inevitable que se le mencione en las

recientes investigaciones sobre teatro contemporáneo, tanto en el europeo como a nivel internacional.

En esta misma línea, el teórico teatral estadounidense Marvin Carlson delimita el concepto de lo posdramático en cuanto a su rechazo a lo mimético al afirmar que el real enemigo de lo posdramático es lo mimético por lo que se desvanecen los límites entre representación y realidad. Para este autor, lo posdramático no se limita solamente a que el hecho escénico sea mimético o no mimético, sino que, en realidad, se trata de lo no mimético enmarcado como si fuera mimético. Si se remueve dicho marco, no solo desaparece la mimesis sino también el teatro mismo y lo que queda es la vida. Además, Carlson da cuenta, aunque de manera bastante general, de la relación existente entre el movimiento *no danza* y el concepto de teatro posdramático al sostener que el coreógrafo francés Jérôme Bel es uno de los líderes del movimiento *no danza* en Francia durante la década del 90 y que este movimiento es el equivalente en danza de lo posdramático en el teatro (Carlson, 2015, p. 591-593). Esta afirmación de Carlson propone un vínculo importante entre ambos conceptos ya que menciona como aspectos en común la negación de la mimesis y la ausencia de un texto ya existente o de un vocabulario de danza preestablecido. Como se verá más adelante, el ahondar más a fondo en dicha analogía señalada por Carlson será una de las propuestas de aporte de la presente investigación.

Desde la perspectiva de lo textual, el dramaturgo español Carles Batlle indica que el drama contemporáneo les rehúye a los modelos representacionales fijos o asumidos de la dramaturgia clásica. Este autor afirma que la representación se emancipa del texto que se resiste a ser fijado en una única manera, debido a que la nueva textualidad será narrativa, ensayística o poética, pero no específicamente dramática. Cuando este autor alude al adjetivo ‘dramática’ se refiere al concepto más clásico de drama, por lo que la textualidad posdramática también es contraria a la idea de representación teatral, lo cual abre la posibilidad a nuevas formas de dramaturgia en el teatro posdramático. Batlle afirma que se puede hacer teatro posdramático con textos dramáticos ya que “solo habrá que deshacer la plantilla y los ‘modelos’ de representación implícitos en el texto; es decir, usar la palabra como ‘material’. Por otro lado, se supone que la ‘textualidad (directamente) posdramática’ está conformada por textos-material” (Batlle, 2020). Es así como se presenta una falta de

énfasis en el uso del texto y ahora solamente se utiliza como un material más en el hecho escénico y ya no posee la preponderancia que solía tener en el teatro clásico, tal como se ha indicado anteriormente. Más adelante se explicará de qué manera se pueden relacionar la dramaturgia posdramática y la danza ya que, a primera vista, pareciera que no existiese un vínculo evidente.

Por otra parte, existen los autores que han escrito sobre las nuevas tendencias contemporáneas de danza en Europa y específicamente sobre el movimiento *no danza*. Orazio Massaro fue el que inició este movimiento en 1990 con su pieza *Volare* en el Festival de danza de Montpellier en donde seis bailarines le contaban su autobiografía a la audiencia y no existía ningún tipo de música ni de coreografía bailada durante el espectáculo (Carlson, 2018, p. 142). Durante el transcurso de las últimas décadas, cada vez más artistas han realizado propuestas coreográficas que se incorporan a esta tendencia en la danza tales como La Ribot, Alain Buffard, Jonathan Burrows, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Mårten Spångberg, Vera Mantero, Thoman Lehmen, Meg Stuart, Juan Domínguez, Benoît Lachambre por mencionar sólo a algunos de los más reconocidos y, por supuesto, Jérôme Bel, que será el objeto de estudio de esta indagación.

En esta línea el periodista francés, especializado en crítica de la danza, Dominique Frétard, escribe un libro en el que analiza al movimiento *no danza* ya que, para él, esta denominación se utiliza muy frecuentemente, pero se ha entendido mal. Esta tendencia puede considerarse como una nueva categoría de la danza contemporánea que ha tomado diferentes formas en función de la época en la que ha aparecido. Frétard intenta explicar los motivos por los cuales ésta tendencia rechaza los patrones habituales de la creación coreográfica con el fin de comprender sus procesos creativos. Este autor sostiene que la *no danza* posee una influencia de las artes visuales en donde se privilegia el concepto de trabajo sobre la propuesta misma en sí (Frétard, 2004).

Por otro lado, la investigadora francesa Céline Roux, más que insistir en el nombre *no danza*, señala este periodo como decisivo para la afirmación de una nueva actitud performativa en el campo coreográfico francés. Esta actitud propone una alternativa contraria al sistema convencional de la danza escénica, tal como lo entiende Roux, que ya no respondía a los deseos de los coreógrafos, y supuso una liberación creativa para dichos creadores. “Ni

genre, ni mode de création, cette attitude génère un ‘état d’être’ face à la création artistique, prenant en compte l’héritage et les prérogatives du médium investi pour proposer une position critique” (Roux, 2007, p. 245).² Ya sea como una categoría dentro de la danza contemporánea o la afirmación de una nueva actitud performativa, Ambos autores franceses, tanto Dominique Frétard como Céline Roux, concuerdan en que esta tendencia de la *no danza* plantea una reforma estética sobre el concepto de danza, debido al uso de diferentes recursos que transforman sus trabajos en proyectos transdisciplinarios más que en espectáculos de danza propiamente dichos.

Por otra parte, el crítico de danza alemán Helmut Ploebst, en vez de la denominación de *no danza*, propone el concepto de “nueva coreografía” el cual, según su consideración, facilita histórica y tipológicamente el análisis de las propuestas actuales en danza. Además, sostiene que Lehmann intenta integrar demasiadas expresiones artísticas bajo el término de teatro posdramático que incluye también a la danza entre ellas. A su juicio, la noción de lo posdramático interrelaciona el teatro después de Brecht, la nueva coreografía y el performance art lo que hace que los límites entre ellos se vuelvan más difusos (Ploebst, 2001, p. 271). A Ploebst no le parece adecuada esta denominación pues el término *no danza* podría implicar que se niega o que no existe danza en sus montajes, lo cual no es del todo cierto para estas nuevas propuestas en la danza contemporánea.

Como ya se ha mencionado anteriormente, uno de los líderes de dicho movimiento dancístico en Francia es el coreógrafo Jérôme Bel. El teórico brasileño sobre estudios de performance André Lepecki sostiene que la base de sus montajes es la crítica a la representación teatral y lo realiza al subrayar los elementos no cinéticos en su obra: “la crítica del poder autoral, la cuestión de la indeterminación de la presencia en el terreno del nombre, la crítica de la escena teológica, la activación del público” (Lepecki, 2008, p. 105). Para este autor, la disminución del movimiento en sus coreografías hasta llegar a la inmovilidad total es la razón principal que implica su crítica a la representación en danza en sus montajes. En esta misma línea se encuentra la crítica e historiadora francesa de danza Laurence Louppe que indica que la simple presencia del cuerpo del bailarín en las obras de Bel sirve para salir

² “Ni género, ni modo de creación, esta actitud genera un ‘estado de ser’ frente a la creación artística, teniendo en cuenta el patrimonio y las prerrogativas del medio invertido para proponer una posición crítica”.

de la espectacularidad y contradecir los códigos convencionales de la representación (Louppe, 2011, p. 380). Ambos autores resaltan la idea de que las piezas de Bel contienen una ruptura con la convención clásica de representación en la danza escénica, tanto en lo que afirma Lepecki con su noción de una cinética de lo lento y Louppe con su idea de un cuerpo que ya no emite signo sobre el escenario.

Sin embargo, el primer autor que escribe un libro completo sobre el trabajo de Bel es Gerald Siegmund. Para este crítico alemán de danza, el concepto de ausencia visto como una forma de “vacío” que produce significado es lo que siempre está presente en la mayoría de las piezas de Bel. Siegmund considera que los gestos y significación relacionados a la teatralidad en el escenario se encuentran asociados al concepto de ausencia utilizado al momento de crear las coreografías con el fin de construir nuevo conocimiento sobre la danza. Siegmund afirma que mediante la negación a usar símbolos conocidos en la danza para concebir sus montajes es que Bel plantea una determinada percepción de la representación en el espectador como si fuera un juego de significaciones, es decir, lo hace ser consciente de lo mimético en el espectáculo (Siegmund, 2017, p. 104). Más adelante se regresará a este punto sobre el uso de la concepción de ausencia por parte de este autor.

Es así que, a partir de la revisión de estas líneas argumentativas, se utilizará como parte del marco conceptual la delimitación que realiza Carlson sobre lo posdramático como contrario a la representación mimética y la definición que efectúa Frétard sobre la *no danza* al precisar que es una tendencia que siempre ha existido a lo largo de la historia de la danza, pero que ha tomado diversas denominaciones en el transcurso del tiempo. En cuanto al concepto de ausencia, existen algunas definiciones por parte de distintos teóricos de las artes escénicas que son importantes mencionar antes de iniciar el desarrollo de este estudio.

Por un lado, para la historiadora francesa del teatro Anne Ubersfeld el signo teatral es una presencia que a su vez es una ausencia debido a que dicho signo siempre remite a algo que no se encuentra en el escenario. Este signo se convoca mediante la apelación a la memoria y al recuerdo del espectador lo cual define el placer teatral ya que el teatro es un signo-complemento de lo ausente (Ubersfeld, 1997, p. 332). Desde los inicios del teatro clásico la representación utiliza los signos a los que hace referencia el texto teatral para disponerlos en el escenario y remitir a ellos mediante la mimesis.

Por otro lado, el especialista mexicano en semiótica Julio Horta indica que la ausencia es una idea estética presente en la mayoría de manifestaciones teatrales contemporáneas ya que lo ausente aviva la imaginación de los espectadores puesto que “lo material aprisiona al ser, e imposibilita la imaginación en tanto la dirige hacia una determinación visual” (Horta, 2009, p. 116). La idea de no usar ciertos elementos en escena incita la imaginación del público y genera que la audiencia reconozca la falta de dichos componentes al mismo tiempo que lo hace consciente de aquello que ha sido excluido. Es así que este autor afirma que “la Estética de lo ausente, en tanto versa sobre la inmaterialidad, es una forma que designa lo presente, en su cualidad de ausente” (Horta, 2009, p. 123). Es interesante esta idea de ausencia puesto que se la presenta como una existencia virtual y no solamente como una ausencia física total.

Finalmente, Gerald Siegmund considera la noción de ausencia como una estética performativa en el campo de la danza contemporánea con el fin de utilizarla para el análisis e interpretación de las nuevas propuestas en la danza escénica. Para este autor, la ausencia es una herramienta crítica para el análisis del trabajo de Bel y en su estudio sobre este coreógrafo se emparejan algunas piezas de Bel con cinco ideas de ausencia que corresponden cada una a un paradigma teórico distinto. Esta asociación se da de la siguiente forma: *Jérôme Bel* (1995): Ausencia y Fenomenología; *Shirtologie* (1997): Ausencia y Semiótica; *Le Dernier Spectacle* (1998): Ausencia y Deconstrucción; *The Show must go on* (2000/2001): Ausencia y Psicoanálisis; *The Show must go on 2* (2004): Ausencia y Comedia (Siegmund, 2017). No se ahondará aquí en la definición que se utiliza para cada caso puesto que este estudio realizará un análisis más genérico, empero si cabe resaltar el objetivo que se traza en un libro anterior con la noción de ausencia: “Nur mit einem Denken der Abwesenheit wird die Schließung zum spektakulären Bild verhindert” (Siegmund, 2006, p. 22)³. Este planteamiento me parece relevante puesto que no ve a la imagen como algo vacío y carente de sentido, sino que, más bien, la ausencia le proporciona un sentido a dicha imagen al hacer patente la referencia a lo que no se encuentra presente y, por tanto, hacer más evidente su falta. Esta idea de ausencia vista como una existencia virtual de lo no presente físicamente, que también se deduce de lo señalado por Horta, es la que será utilizada en este análisis.

³ “Solo con un pensamiento de ausencia es que se evita el cierre hacia la imagen espectacular”.

Es así que esta investigación se propone desarrollar una herramienta complementaria para analizar las propuestas coreográficas que se circunscriben dentro del denominado movimiento *no danza*. En el primer capítulo se trazaré la analogía entre lo posdramático y la *no danza* con el fin de mostrar cómo se presenta esta relación y de qué manera el principio de ausencia se manifiesta en la *no danza*. Dicho procedimiento servirá para estudiar estos nuevos planteamientos en la danza el cual será aplicado luego, en el segundo capítulo, para el trabajo dancístico del coreógrafo francés Jérôme Bel. Y en el tercer capítulo se explicará la herramienta obtenida mediante la noción de ausencia como un instrumento complementario de análisis para espectáculos de la *no danza*.



Capítulo 1. La ausencia como discurso: Lo posdramático y la *no danza*

Como ya se ha mencionado anteriormente, durante la última década del siglo XX aparecen dos formas de teorizar las nuevas propuestas en las artes escénicas contemporáneas en Europa. La primera de ellas es una corriente específica en la danza europea contemporánea denominada como el movimiento *no danza*. Para Lepecki este movimiento, al que él prefiere denominar como *danza conceptual* porque al menos evita adjudicarle una absoluta originalidad histórica debido a su diálogo abierto con la historia del *performance art* y de la danza posmoderna, posee ciertas características como son:

Crítica de la representación, su insistencia en la política, su fusión de lo visual con lo lingüístico, su impulso en favor de una disolución de géneros, su crítica de la autoría, su dispersión de la obra de arte, su priorización del evento, su crítica de las instituciones y su énfasis estético en el minimalismo. (Lepecki, 2008, p. 117).

La otra corriente se refiere a la del teatro posdramático que, como ya se ha advertido antes, es un término acuñado por el alemán Hans-Thies Lehmann. Las características que menciona Lepecki sobre el movimiento *no danza* coinciden con varios de los elementos que Lehmann denomina como signos teatrales posdramáticos entre los que se encuentran el juego con la densidad de los signos, la no-jerarquía de los elementos, la dramaturgia visual, la corporalidad, la irrupción de lo real y la preponderancia del acontecimiento o la situación. El discurso que se genera en ambos casos es similar ya que la *no danza* plantea una forma de crítica a la representación en la danza escénica que al mismo tiempo es un rechazo a la convención teatral clásica. Esta forma de negación a utilizar los códigos usuales en las artes escénicas se manifiesta con más fuerza desde mediados del siglo pasado. Desde la denominada danza posmoderna y el *performance art* se presenta una nueva forma estética en las propuestas de los diversos artistas escénicos que busca ampliar los límites de la creación.

Ahora bien, gran parte de la representación teatral clásica está basada en un texto dramático escrito cuyas características fueron definidas por Aristóteles en su *Poética*. Sin embargo, una particularidad de las tendencias escénicas contemporáneas es la emancipación del discurso teatral sobre el discurso literario (Lehmann, 2013, p. 27), es decir, se da preponderancia al acontecimiento teatral en sí y el texto vendría a ser un elemento más en el

desarrollo del espectáculo y deja de ser vital para la configuración del mismo. Esto da pie a que se cuestione toda la convención teatral clásica lo cual abre las puertas a nuevas formas de expresión en las manifestaciones escénicas. En el caso de la danza escénica, los artistas empiezan a transgredir cada una de dichas convenciones usuales y también los elementos que conforman un montaje de danza con el fin de generar nuevas propuestas y esto lleva a que la negación de estos códigos se manifieste como una ausencia de determinados componentes que son comunes en estos espectáculos.

Llegado a este punto, conviene presentar el esquema tipológico que se utilizará para desarrollar la idea de ausencia en esta indagación. El filósofo británico Peter Osborne, en el estudio que realiza sobre el arte conceptual, menciona que existen cuatro líneas de negación y que cada una corresponde a cuatro elementos que representan la definición moderna del arte. Osborne señala que dichos elementos son los descritos por el crítico de arte estadounidense Clement Greenberg en su análisis sobre la pintura moderna: objetividad material, especificidad del medio, visualidad y autonomía. Y cada forma de negación en el arte conceptual se manifiesta de la siguiente forma:

1. La negación de la objetividad material como el lugar de identidad de la obra de arte por la temporalidad de acontecimientos y actos intermedios. Esto dio lugar a un tipo de arte conceptual vinculado a la historia del *performance art* en música y danza.
2. La negación del medio por una concepción genérica de la objetividad formada por sistemas ideales de relaciones. Esto llevó a una forma de arte conceptual estrechamente relacionada con la historia del minimalismo.
3. La negación del significado intrínseco de la forma visual por un contenido conceptual más estrictamente basado en lo lingüístico y lo semiótico. Esto produjo un tipo de arte conceptual conectado con la filosofía académica y la historia del *readymade*.
4. La negación de los modos establecidos de la autonomía de la obra de arte por diversas formas de activismo cultural y de crítica social. Esto generó un rango de formas de arte conceptual asociados con el legado de los *avant-gardes* históricos. Esta última categoría se subdivide en tres categorías: obras de arte que utilizan

como medio principal la intervención de las formas culturales de publicidad existentes con el fin de ayudar a transformar las estructuras de la vida cotidiana; trabajos que se centran en los conflictos político-ideológicos y promueven la conciencia de alternativas particulares o posiciones ideológicas subalternas; y obras que dirigen su atención a las relaciones de poder en juego dentro de las propias instituciones artísticas (Osborne, 2002, p. 18-19).

Gerald Siegmund aplica estas cuatro características de Greenberg al campo de la danza y son las categorías que se presentarán a continuación para relacionar la *no danza* con lo posdramático. Sin embargo, esta vinculación se realizará mediante la idea de ausencia y no como negación, tal como lo realiza Osborne para el arte conceptual, ya que se explicará que no se intenta negar la existencia de ciertas convenciones y elementos comunes en la danza, sino que se manifiestan de una forma no habitual que, en este caso, se sustentará mediante la idea de ausencia.

Es así que estas cuatro formas de negación anteriormente descritas, serán utilizadas a continuación para determinar las formas de ausencia que se presentan en cada una de estas características. La primera de ellas, que se refiere a la objetividad material, se relacionará con la naturaleza encarnada de la danza; la segunda, que se relaciona con la especificidad del medio, se vinculará con la ejecución del movimiento; la tercera, que hace referencia a la significación visual, se relacionará con la experiencia cinestésica; y la cuarta, que se refiere a la autonomía de la obra de arte, se vinculará con la composición coreográfica (Tabla 1). Para cada uno de estos casos, se dividirá el análisis en tres partes: Primero, se explicará de qué forma se presenta la negación en lo posdramático para luego ver como se manifiesta cada característica en relación a ciertos aspectos en la danza escénica. Finalmente, se expondrá de qué manera se da la ausencia en la *no danza* con el fin de definir el indicador que será utilizado en el segundo capítulo para aplicar cada uno de estos tipos de ausencia a las cuatro primeras piezas coreográficas creadas por Jérôme Bel. A cada uno de estos cuatro modos de ausencia le corresponderá, para cada montaje de Bel, un elemento del hecho escénico que serán el texto, el cuerpo, el espacio y el tiempo. Es así que, en el tercer capítulo, se definirá la herramienta que podrá ser útil para analizar los montajes del movimiento *no danza* y

finalmente, ya en el capítulo final de conclusiones, se revisarán otras finalidades de esta herramienta.

Característica del arte visual según Clement Greenberg	Teatro clásico aristotélico	Danza escénica
Objetividad material	Representación teatral	Naturaleza encarnada
Especificidad del medio	Texto dramático	Ejecución del movimiento
Significación visual	Catarsis	Experiencia cinestésica
Autonomía de la obra de arte	Escenificación	Composición coreográfica

Tabla 1: Características del arte visual según Clement Greenberg aplicadas al teatro clásico aristotélico y a la danza escénica.

1.1 - Ausencia y objetividad material: Naturaleza encarnada

La primera característica a revisar es sobre la objetividad material en la danza y, para este caso, veremos lo que Siegmund asegura sobre este punto. “The material objectivity of dance is its embodied character. The body and its capacities guarantee dance’s material objectivity” (Siegmund, 2017, p. 17)⁴. Es decir, a través del uso del cuerpo se remite a algo que existe en la realidad, es decir, se representa algo con el cuerpo. En su acepción más común, el término representación denota la acción que permite volver tangible cualquier cosa mediante el uso de una figura, un símbolo o un signo. Esta noción de representación se relaciona con el concepto de mimesis, el cual ha existido desde la antigüedad y que posee una relación relevante con la historia del arte en general, desde el teatro hasta las artes visuales. Primero veremos de qué forma se da la relación entre la mimesis y lo posdramático para luego mostrar algunos modos que se pueden utilizar para la representación en danza, que no es una representación meramente mimética. Finalmente se explicará de qué manera se manifiesta la ausencia en la *no danza* con el fin de obtener el primer indicador para el análisis de este tipo de montajes.

⁴ “La objetividad material de la danza es su naturaleza encarnada. El cuerpo y sus capacidades garantizan la objetividad material de la danza”.

1.1.1 – La mimesis y lo posdramático

El teatro clásico aristotélico se materializa a través de la representación mimética de un texto escrito, lo cual nos lleva a hablar sobre la mimesis. Según la teoría de la mimesis definida por Aristóteles el arte imita la realidad, pero esta imitación no es una copia fehaciente, sino una perspectiva libre de la realidad ya que el artista puede presentar la realidad de un modo personal, es decir, la libre creación de una obra de arte basada en los elementos de la naturaleza. Desde aquellos tiempos es que la mimesis es indispensable para el entendimiento de las representaciones en lo verbal, lo visual y en las artes escénicas también, así como lo es para la historia de la estética en general. Durante el renacimiento y el barroco la teoría de la mimesis continuó poseyendo un lugar esencial en las ideas sobre el arte y se centró sobre todo en las artes visuales (Tatarkiewicz, 2015, p. 307).

La historia de la mimesis es un registro de una serie de debates entre dos formas de pensar el arte representacional. La primera de estas formas se centra en la relación entre la obra de arte y la realidad, mientras que la segunda le da prioridad a la organización interna y las propiedades ficcionales del evento u objeto mimético mismo. Estas dos teorías miméticas se pueden diferenciar en que la primera es un modelo de cómo la realidad es reflejada en la obra de arte y la segunda es una concepción de cómo esta realidad se simula o se crea en la representación artística. En la primera de estas interpretaciones, la mimesis incorpora una respuesta a la realidad que existe afuera independientemente de la obra de arte. En la segunda interpretación, la mimesis es una producción de un cosmos que puede ser imaginario y tal vez asemejarse al mundo real en ciertos aspectos, pero no necesariamente es una condición de comparación con la misma. La primera de estas teorías equivale a una estética del realismo y la segunda a una estética de la coherencia ficcional o congruencia (Halliwell, 2002, p. 23). Para el caso de la danza, esta se encontraría dentro de la segunda interpretación de mimesis, ya que no se busca una representación precisa que sea cercana a la realidad. Esto no implica que toda la danza escénica posea esta interpretación específica de mimesis. Sin embargo, la *no danza* no es que se oponga a esta definición de mimesis, sino que más bien, utiliza los modos de representación en danza, que se explicarán más adelante, para hacer coincidir la realidad ficcional con la realidad del bailarín. Por realidad ficcional entendemos un mundo externo al que se hace referencia y que puede ser real o imaginado. Es decir, por realidad

externa aludimos a la creación de un mundo no presente, tal que este no coincide con el mundo real de los bailarines que se encuentran en el escenario en dicho momento.

En el caso del teatro, a fines del siglo XIX aparece el realismo teatral como un movimiento que desarrolló un grupo de convenciones teatrales con el fin de proporcionar una mayor fidelidad de la vida real a las actuaciones y a los textos dramáticos. Ahora bien, para el teórico francés Patrice Pavis, al igual que Carlson, en el teatro posdramático, el enemigo principal es la representación, ya que en vez de “figurar eso de lo que el texto habla, el TPD preferirá exhibir, exponer los mecanismos del lenguaje, tratar el texto como un objeto sonoro, no preocuparse de la referencialidad de las palabras” (Pavis, 2016, p. 267). Esto da paso a propuestas teatrales que se contraponen cada vez más al concepto de mimesis, aunque no precisamente la niegan, sino que se relacionan con ella de otra forma. Por ejemplo, Lehmann menciona la irrupción de lo real como una particularidad de lo posdramático que va en contra de la idea clásica del teatro aristotélico que parte de un mundo ficcional cerrado. Al final de este acápite se explicará que, en realidad, no se niega la representación, sino que esta se mantiene, pero de otra manera.

Lo que no se puede refutar es que el arte y la mimesis están conectados intrínsecamente desde los inicios de la humanidad y esta relación es algo que la audiencia frecuentemente espera cuando se encuentra frente a un cuadro pictórico o a un espectáculo teatral: una representación que contenga elementos reconocibles de la naturaleza. El espectador usualmente busca interpretar una imagen sin hacer intervenir la emoción o los sentimientos, por lo que, frecuentemente, existe un impulso casi inmediato de buscar una referencia que corresponda con algo en la naturaleza. Pero, en el caso de la danza escénica, ¿De qué manera se presenta la relación entre la naturaleza encarnada de la danza con la representación?

1.1.2 – Representación en la danza escénica

En este punto se examinarán algunos aspectos de la representación en danza escénica para comprobar cómo se manifiesta su naturaleza encarnada. Así como la mimesis se explicó en su relación con lo posdramático, aquí se verá la representación en danza para mostrar su carácter encarnado. Antes de entrar en este acápite, debemos precisar que la danza escénica

agrupa un conjunto de expresiones artísticas en danza que, desde sus inicios, se plantea un alejamiento de los códigos rigurosos que se utilizaban en el ballet, así como de presentar técnicas innovadoras para la creación en danza. Se presenta una gran libertad en el uso de los dispositivos teatrales y sin realizar grandes exhibiciones virtuosas como en el ballet clásico (Reynolds & McCormick, 2003, p. 1). Es así que, como parte del carácter encarnado de la danza, existen ciertas formas en que la danza puede hacer referencia a elementos existentes en la naturaleza mediante el uso del movimiento, las cuales se explicarán a continuación en este apartado.

La coreógrafa estadounidense Susan Leigh Foster sostiene que la danza posee cuatro modos distintos de representación: semejanza, imitación, réplica y reflejo. Aunque los cuatro modos pueden aparecer en cualquier coreografía de danza, una de ellas es la que predomina usualmente. El ejemplo que describe Foster es sobre como representar un río a través de la danza. Si el coreógrafo quiere asemejarse al río, este se enfoca en un cierto atributo o cualidad del río y representa esa cualidad en el movimiento bailado. Por ejemplo, la tortuosidad del río podría representarse con movimientos en el suelo o movimientos curvos de un brazo. Es cierto que el movimiento que hace alusión a la tortuosidad puede remitir a otros eventos en la naturaleza, pero con que se clarifique el hecho que se pretende representar mientras la coreografía continua es suficiente para la interpretación que la danza requiere. Es como si el bailarín dijera: ‘Yo soy río’.

Si la coreografía imita al río, el movimiento debe producir una versión esquemática de la apariencia del río. En este caso, la imitación depende de la conformidad espacio-temporal entre la entidad representada y el movimiento danzado. Entonces, las curvas, el ancho, la velocidad, el color y la textura del río son claramente reproducidos en el movimiento. Es cierto que dicho movimiento se acomoda a la escala humana, pero debe indicar claramente el tamaño y la forma del río en la naturaleza. Este río podría representarse por un grupo de bailarines en fila, vestidos con trajes azules, realizando movimientos ondulantes que hagan referencia al río. Este tipo de representación no debería dejar casi ninguna duda al espectador sobre lo que se está imitando es un río. Es como si el bailarín proclamase: ‘Soy como un río’.

La réplica implica tomar el río como un sistema dinámico que relaciona distintas partes funcionales y el movimiento debería replicar esta relación. Por ejemplo, el movimiento podría replicar la relación entre el agua que fluye y el canal que la contiene. Esta relación podría representarse mediante la interacción de dos bailarines que muestren como uno limita el movimiento del otro. Tal como en el modo de semejanza, es probable que en este modo de réplica no quede claro el hecho que se representa. Sin embargo, en el modo de semejanza se selecciona una sola cualidad del río para ser representada mientras que en la réplica una relación entre cualidades es representada. Es como si el bailarín manifestase “Soy la cualidad del río”. Y a través del reflejo, el movimiento puede sugerir el río como uno de las diversas posibles asociaciones evocadas por la acción de moverse. Este modo de representación hace referencia a la ejecución del movimiento y solo alude tangencialmente a otros eventos en la naturaleza. Aquí, la idea de río se vuelve ambigua y hasta podría ser que no sea interpretado como tal. En este caso, el espectador puede asociarlo a un río, pero no necesariamente (Foster, 1986, p. 65-67).

Estos cuatro modos corresponden a cuatro tipos de figuras literarias que son la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. El ejemplo que emplea Foster es sobre como representar mediante la danza la relación entre una madre y su hijo. La metáfora, que se relaciona con el modo de semejanza, busca las cualidades distintivas de las cosas en la naturaleza para traducirlas con características similares en movimiento danzado. En el ejemplo antes mencionado, la relación madre-hijo podría representarse con dos bailarines, pero uno con movimientos fuertes y pesados que contrasten con los movimientos rápidos y ligeros del otro bailarín. Por el contrario, la figura de metonimia, que corresponde con el modo de imitación, busca las características visuales de los eventos en la naturaleza para convertirlos en diseños geométricos que son asimilados por el movimiento danzado. Aquí, ambos bailarines estarían vestidos para lucir como una madre y su hijo y sus movimientos describirían el típico comportamiento de ambos como jugar, desobedecer, proteger, etc. La figura de sinécdoque, que está relacionado con el modo de réplica, representaría a la madre y su hijo en términos de una organización sistemática de varios aspectos de su relación. Los sentimientos de afecto y amor con los de separación e independencia se manifestarían a través de movimientos fuertes y gestos suaves que se mostrarían de forma cíclica para contrastar dichos impulsos. La figura de ironía, relacionada al modo de reflejo, no mostraría de forma

explícita ninguna de las características convencionales de la relación entre una madre y su hijo. Como el nombre lo dice, el movimiento danzado solo reflejaría como un espejo la actividad de moverse de dos bailarines, los cuales podrían aproximarse al comportamiento usual de una madre con su hijo, pero no es requisito indispensable y el desarrollo de la coreografía no tendría que darlo a entender (Foster, 1986, p. 245-246).

Es así que, según Foster, a través de estos cuatro modos de representación con el cuerpo es que la danza posee la posibilidad de hacer referencia a elementos identificables en la naturaleza mediante el uso del movimiento. Ahora bien, el estudioso del teatro Patrice Pavis afirma que la trayectoria del bailarín es la más difícil de identificar porque no sigue la lógica de un relato lineal y el movimiento es más fácil describirlo por su dirección o intensidad que por su sentido o contenido (Pavis, 2000, p. 135). Más adelante se hablará sobre las cualidades del movimiento en la danza escénica moderna, pero entonces, tomando en consideración esta característica del movimiento mencionada por Pavis ¿De qué manera se pone de manifiesto la ausencia en relación a la representación dentro del movimiento *no danza*? Es aquí donde explicaremos la idea de que la representación se mantiene, pero de una manera diferente, ya que no se hace referencia a una realidad externa, sino que más bien, se remite a la realidad de los propios ejecutantes en escena.

1.1.3 – Representación del ‘sí-mismo’ en la danza

En este punto veremos como la *no danza* hace uso de la representación en danza, pero con el fin de hacerla coincidir con la realidad de los bailarines. Una de las características principales de la *no danza* es que el cuerpo ya no hace referencia a algo más, sino que remite a sí mismo y a la misma realidad del bailarín en escena. Este estilo presentacional de la puesta en escena busca efectos de teatralidad, lejos de toda imitación exacta de la realidad, pero en el caso de la *no danza*, se trata de la presentación de ‘sí mismo’, una referencia a la identidad propia en el sentido que le da el sociólogo canadiense Erving Goffman quien considera el comportamiento social de las personas como ‘actuación’ ya que analiza los espacios sociales como si fueron escenarios de teatro. Se considera a las personas como actores que, a lo largo de toda su vida, se esfuerzan persistentemente por transmitir una imagen de ‘sí-mismo’ frente a diferentes grupos sociales, como pueden ser la familia, los amigos, los compañeros de trabajo o de estudio, etc. La idea es lo que se logra aparentar frente a cada uno de estos grupos

y no lo que se es realmente. Para Goffman en la vida cotidiana, los seres humanos estamos constantemente cambiando de personaje según la situación a la que nos enfrentamos y de acuerdo a la interacción que se presente en cada momento. Es así que el ‘sí-mismo’ se encuentra conformado por el conjunto de interacciones que tenemos a cada instante y hasta cuando nos encontramos solos existe un ‘si-mismo’ distinto (Goffman, 2004).

Según este sociólogo, todos los seres humanos representamos siempre un personaje ante los demás, pero no necesariamente implica que el personaje que uno representa y el ‘sí mismo’, como lo llama Goffman, coincidan todo el tiempo, más bien este ‘sí mismo’ como personaje representado no es algo orgánico, sino que “es un efecto dramático que surge difusamente en la escena representada [...] porque él y su cuerpo proporcionan simplemente la percha sobre la cual colgará durante cierto tiempo algo fabricado en colaboración” (Goffman 2004, p. 269). Con la colaboración se refiere al auditorio que presencia ese ‘sí mismo’ y que le da sentido al personaje que interpreta el actuante. Es decir, en estas nuevas coreografías se manifiesta una ausencia de representación que intente remitir a algo distinto que no sea uno mismo como sujeto, pero que en realidad es una actuación que se pondrá en marcha según lo requerido en el momento ya que para este autor “una ‘actuación’ (performance) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (Goffman, 2004, p. 27).

Goffman concibe el “‘sí-mismo’ representado como un tipo de imagen, por lo general estimable, que el individuo intenta efectivamente que le atribuyan los demás cuando está en escena y actúa conforme a su personaje” (Goffman, 2004, p. 268). Esta imagen que respecta al sujeto que se encuentra en escena en dicho momento no se deriva solamente del individuo sino de todo el escenario de dicha actividad en donde los espectadores son los testigos del hecho. La idea del *performance art*, que vendría a ser una acción artística que se presenta en vivo dentro de un contexto interdisciplinario, tendría relación con esta idea de Goffman. Aunque no ahondaremos más sobre este vínculo, nos parece importante mencionarlo aquí.

Llegado a este punto, nos toca definir el primer indicador de ausencia que se relaciona con la idea de representación. Como se puede percibir, la relación entre ausencia y la naturaleza encarnada de la danza no se limita específicamente a que haya una carencia de

representación con el cuerpo, sino que más bien, existe un individuo como personaje representado en el 'sí-mismo' que se decide a actuar para dicho momento. Tanto en lo posdramático como en la *no danza*, la incursión de lo real equivale a una ausencia de representación de un mundo no presente, sino que a través de la representación del 'sí-mismo', los actores o bailarines en escena se presentan con su propia identidad como el personaje a representar en el escenario durante el tiempo que dura la pieza. Es así que el indicador para este punto es la ausencia de referencia a una realidad externa, de tal forma que lo que presentado en escena remita al personaje del 'sí-mismo' y que, tanto los acontecimientos y personajes que forman parte del mundo imaginario representado sobre el escenario, coincide con ciertos datos de la vida real de los propios bailarines.

1.2 - Ausencia y especificidad del medio: Ejecución del movimiento

En cuanto a la segunda de las características de esta tipología que se está utilizando, Siegmund señala que la especificidad del medio en la danza es su trabajo sobre el movimiento. El movimiento es el elemento primordial en los montajes de danza escénica ya que la coreografía implica que un cuerpo se someta a las órdenes de moverse y eso es lo que un espectador de danza espera ver en escena: al menos un cuerpo en el escenario que se disponga a moverse bajo una coreografía. En el caso del teatro clásico aristotélico, es el texto el elemento que tiene ese peso preponderante para su realización. Para este segundo punto, primero veremos cómo es la relación entre el texto y lo posdramático para luego mostrar cómo el trabajo con el movimiento es lo primordial en la danza escénica. Finalmente se explicará de qué manera se manifiesta la ausencia en la *no danza* con el fin de obtener el segundo indicador para el análisis de este tipo de espectáculos.

1.2.1 – El texto y lo posdramático

En el caso del teatro clásico aristotélico, se puede considerar al texto dramaturgico escrito como su medio específico. El argumento para considerar la tradición del teatro occidental ligado al texto se encuentra en la *Poética* de Aristóteles, así como también en los textos dramáticos griegos y latinos. La identificación definitiva entre teatro y texto se produce desde el siglo XVIII con la relectura de los escritos aristotélicos. Es precisamente el

clasicismo francés con su regreso a la tragedia clásica y su intento de observación de las reglas aristotélicas que fortalece tal identificación (Sánchez Montes, 2004, p. 20).

Es así, como se llega a que el texto dramático sea lo primordial en escena y que la palabra ocupe un sitio tan relevante en el teatro que se posicione por encima de todos los demás elementos escénicos. Es por eso que gran parte de la historia del teatro clásico aristotélico se concibe desde los textos dramáticos, que también son considerados literarios, y no se toman en cuenta muchos eventos escénicos que no poseen un texto previo para el espectáculo. Es precisamente ahí donde entra el concepto de teatro posdramático que es “un teatro que se ha emancipado del texto dramático y que predica una ausencia de jerarquía entre los sistemas escénicos, los materiales utilizados y en particular entre la escena y los textos” (Pavis, 2016, p 267). Como se aprecia, el texto y la palabra dejan de ser preeminentes para la realización del espectáculo en el teatro posdramático y comienza a aparecer una autonomía de la escena sin tener que recurrir a un texto escrito previamente.

Por lo tanto, no es que se desestime del todo el uso del texto en el teatro posdramático, sino que convive con los demás elementos escénicos, pero al mismo nivel y ya no como el recurso indispensable para la representación. Se presenta así una ausencia de énfasis en la utilización del texto para dar paso a una democratización de todos los componentes en el hecho escénico. Así como hemos visto que el texto es el factor primordial en el teatro clásico aristotélico, ahora veremos como el movimiento sería el equivalente al texto en la danza escénica.

1.2.2 – El movimiento en la danza escénica

En este punto se examinarán las características del movimiento en la danza escénica para, más adelante, ver de qué forma se contrapone a esta idea la tendencia de la *no danza*. Para la danza, el movimiento es el componente fundamental de la coreografía que un bailarín ejecuta y es el hecho concreto que la audiencia aprecia. Ahora bien, Laurence Louppe expone la diferencia entre movimiento y gesto que es importante recoger en este momento. El movimiento se refiere a cualquier acción que hace que un cuerpo u objeto cambie de lugar físico mientras que el gesto vendría a ser ese mismo movimiento, pero con una intención pensada. Se puede decir también que el movimiento afecta a todo el cuerpo mientras que el

gesto afectaría solo a una parte del mismo. Esto hace que el movimiento esté más ligado a la postura y con una carga inconsciente, en tanto que el gesto está fraccionado y corresponde a una decisión más clara y directa (Louppe, 2011, p. 102). En la danza escénica, ambos elementos son importantes puesto que ayudan a definir la poética de los coreógrafos.

Por otro lado, para la filósofa estadounidense Maxine Sheets-Johnstone el movimiento aparece como una revelación de fuerza, es decir, aparece como poder o energía, por lo que todas las cualidades del movimiento pueden describirse en relación al fenómeno global de la fuerza. Las cualidades de tensión, lineal, aérea y de proyección están presentes en el movimiento como revelación de fuerza y dichas cualidades se afectan entre ellas. La cualidad de tensión se refiere a la cantidad de esfuerzo ejecutado por el cuerpo a través de una contracción muscular; la cualidad lineal se refiere al diseño y el patrón lineal creado por el cuerpo mientras se mueve; a la cualidad aérea le concierne al rango o forma de la fuerza y como la cualidad anterior posee dos aspectos distintos: el diseño aéreo y el patrón aéreo; y la cualidad de proyección hace referencia a la manera en que la fuerza es proyectada. Estas cualidades del movimiento danzado definen la danza misma como una creación de ilusión de fuerza la cual es espacialmente unificada y temporalmente continua (Sheets-Johnstone, 2015, p. 40-46). Estas cuatro cualidades del movimiento, señaladas por esta autora, son las peculiaridades más tangibles que se encuentran en muchas de las coreografías de danza escénica.

Sin embargo, ¿Qué sucede cuando los movimientos de los bailarines en escena ya no presentan, al menos ya no de una forma tan notoria, dichas cualidades antes mencionadas y hasta existe cierta inmovilidad en sus ejecuciones?

1.2.3 – La ejecución del movimiento en la *no danza*

En este punto veremos como la *no danza* se opone a la idea del movimiento como componente fundamental en la danza. En el caso de la *no danza*, el movimiento corporal ha dejado de ser lo principal en los espectáculos de danza y otros elementos del montaje tienen igual preponderancia que el movimiento en sí. Este cambio viene desde la danza posmoderna que trata al cuerpo como una máquina de movimientos que prefiere los movimientos fríos y geométricos a aquellos que estén cargados de afectividad (Pavis, 2016, p. 210). Ahora bien,

Laurence Louppe sugiere que los movimientos creados por los coreógrafos contemporáneos de danza tienen ciertas cualidades que rechazan el énfasis del movimiento danzado por lo cual dichos movimientos poseen “una ausencia de acentuación que les confiere este carácter átono, discreto, que en nuestras culturas caracteriza los gestos de cada día” (Louppe, 2011, p. 112). Esta ausencia de acento en el movimiento bailado es lo que Louppe señala como una inclusión de gestos de la vida cotidiana por parte de los coreógrafos y que se puede observar en movimientos mínimos y pequeños que, en ciertas ocasiones, llegan hasta la inmovilidad total. Louppe los llama movimientos pedestres o peatonales que son caracterizados por su calidad átona y su aspecto de material bruto. “Movimientos apagados, funcionalidades abolidas, desvitalizadas, expulsadas al limbo de lo simbólico” (Louppe, 2011, p. 113). Son gestos cotidianos y triviales que se caracterizan por su ausencia de acentuación y amplificación. Es decir, no es que exista ausencia de movimiento, sino que los movimientos son ejecutados de un modo menos espectacular. Esta tendencia se presenta en la *no danza* también con la inclusión de bailarines no profesionales en sus montajes. Los movimientos que dichos bailarines despliegan sobre el escenario podrían ser fácilmente ejecutados por la mayoría de asistentes al evento, lo cual no supone que exista un rechazo hacia el movimiento en sí, sino que no se hace hincapié en la destreza o habilidad de los ejecutantes para realizar dichos movimientos.

Aquí nos toca definir el segundo indicador de ausencia que se relaciona con la idea de movimiento. La relación entre movimiento y ausencia se manifiesta, no como una inmovilidad total o negación del movimiento, sino como una ausencia de intensidad en la ejecución del movimiento debido a la falta de grandiosidad en la realización de los mismos. Es así que el indicador para este punto es la ausencia de énfasis en la ejecución de los movimientos, ya que dichos movimientos presentados en escena son realizados de manera menos acentuada.

1.3 - Ausencia y significación visual: Experiencia cinestésica

La tercera característica que analizaremos a continuación se refiere a la significación visual que se relaciona con la experiencia estética. Para el caso de la danza, esta se deriva de la experiencia cinestésica que proveen los bailarines hacia los espectadores, es decir, de la empatía que se da entre el público y el bailarín mediante la apreciación de los movimientos

que se presentan cargados de emoción y afectos. La danza escénica moderna, según su propio entendimiento, busca encontrar el gesto verdadero y original del cuerpo y expresarlo. A partir de la segunda mitad del siglo XX, con la aparición de la llamada danza posmoderna, es que el movimiento ya no pretende comunicar ningún sentimiento especial a través del mismo, sino que se vuelve más racional y se evita que este sea llevado por los impulsos o los deseos del bailarín o del coreógrafo. Primero, analizaremos cómo se da esta experiencia estética en el teatro en su relación con lo posdramático para luego revisar de qué manera se manifiesta la experiencia cinestésica en la danza escénica. Finalmente, explicaremos cómo se presentaría en la *no danza*, en donde la mirada crítica del espectador reemplaza a dicha empatía cinestésica.

1.3.1 – La catarsis y lo posdramático

La experiencia estética se refiere a la respuesta humana frente a la belleza y al arte en sí. El investigador polaco sobre historia de la filosofía del arte y de la estética Wladislaw Tatarkiewicz manifiesta que, en el pasado, no eran muchos los autores que se habían dedicado a investigar la naturaleza de la actitud mental que se requiere para apreciar una obra de arte, es decir, sobre la psicología del arte y la belleza. Según este filósofo, esto se debería a que el tema pareciera muy sencillo:

“Existe belleza en el mundo, y para percibirla se necesita sólo tener un par de ojos y utilizarlos. De un modo más preciso y general: uno debe ser capaz de percibir la belleza y actuar de un modo adecuado ante ella” (Tatarkiewicz, 2015, p. 353).

Para Tatarkiewicz la experiencia estética se relaciona directamente con la actitud del espectador frente a la obra artística. En el caso del teatro, esta experiencia estética es una experiencia perceptiva compartida con varias personas más dentro de un tiempo determinado. Para la historiadora francesa del teatro Anne Ubersfeld, el placer teatral, propiamente dicho, es el placer del signo y este es un placer poderoso porque “reposa sobre el deseo de ver imitar al mundo con los recursos limitados, artesanales del trabajo humano” (Ubersfeld, 1997, p. 332).

Ahora bien, en el caso del teatro clásico, su significación visual se encuentra en el placer estético que se da en lo que Aristóteles denominó la catarsis. Aristóteles designa con

dicho nombre al efecto de purificación producido en los espectadores por una representación trágica, ya que, para este filósofo griego, la tragedia describe en forma dramática, no narrativa, incidentes que suscitan piedad y temor y, de esta forma es que se consigue la purificación (catarsis) de estas pasiones (Ferrater Mora, 1994, p. 501). Es la identificación del espectador con lo que sucede en el escenario que provoca esta liberación, como una purga de la mente para librarla de lo que se manifiesta como un obstáculo o es motivo de perturbación.

Ahora explicaremos como lo posdramático se opone al efecto de catarsis y esto lo toma de la idea del teatro épico creado por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht. A mediados del siglo XX, Brecht propone en su teatro épico una forma de no permitir que la audiencia se identifique con lo que acontece en escena. Esto lo realiza con el objetivo de que los espectadores tomen una posición crítica y racional frente a lo que se les muestra, es decir, evitar que se produzca la catarsis y que aparezca una cierta racionalidad en su pensamiento. A esto Brecht lo llama el efecto de distanciamiento y para lograrlo se utilizan diferentes efectos: interrupciones durante la obra dramática, efectos de sonido e incluso con la interpretación de los actores que rompen la denominada ‘cuarta pared’, es decir, se dirigen al público asistente durante el transcurso de pieza teatral. Lo posdramático toma esta idea del teatro épico de Brecht en donde el espectador reflexiona y mantiene una actitud de observador con el propósito de que no se vea envuelto por la acción escénica. Es así que en lo posdramático se presenta esta ausencia de experiencia catártica que da paso a una experiencia más racional. Más adelante retomaremos esta idea para el caso de la *no danza*, pero antes veamos de qué forma se puede manifestar la experiencia cinestésica en la danza escénica.

1.3.2 – Lo cinestésico en la danza escénica

En este punto se examinarán las características de la experiencia cinestésica en la danza escénica para luego ver de qué forma se opone el movimiento *no danza*. Para Marlon Cabellos, el potencial comunicativo del movimiento se presenta como una experiencia perceptiva compartida. Primero, porque todo arte escénico exige la presencia del público y del ejecutante en un momento específico. Segundo, la corporalidad del bailarín es su instrumento primordial de expresión por lo que ha hecho de sus posibilidades cinestésicas un

potencial comunicativo. Tercero, la empatía cinestésica relaciona a la audiencia con el bailarín por lo que se manifiesta una relevancia de lo cinestésico y lo sensorial durante dicha convivencia (Cabellos, 2019, p. 87). Ahora bien, todo espectador de un hecho escénico viene con un conocimiento y experiencia previos y la disposición con la que lo observe se encontrará establecida por dicho bagaje cultural. El público espectador de montajes de danza escénica no tiene que experimentar los movimientos del bailarín tal como este los siente.

Por la empatía cinestésica, el observador percibe gestos y acciones con específicas cualidades de energía, sobre las que vuelca la experiencia sensorio-emocional propia, lo cual da lugar a una interpretación personal de lo percibido. [...] Como potencial vínculo comunicativo entre el bailarín y el espectador, el movimiento está mediado por la empatía cinestésica que hace de la danza una experiencia perceptiva compartida (Cabellos, 2019, p. 89).

Es decir, mediante la empatía cinestésica es que el espectador se identifica con lo que observa y se manifiesta esa experiencia estética en la danza, tal como se da la catarsis en el teatro clásico aristotélico. No obstante, ¿De qué forma se manifiesta esta experiencia estética en el movimiento *no danza*?

1.3.3 – La experiencia cinestésica en la *no danza*

El movimiento *no danza* se opone a la experiencia cinestésica como fuente principal del placer estético en la danza. Como ya se ha explicado, este placer estético se basa en el sentimiento encarnado y/o movimiento articulado que adquiere una forma objetiva mediante la coreografía. Según Siegmund, esto es algo que viene desde los años 60 cuando la danza posmoderna separa el movimiento de la emoción y en donde el cuerpo es puesto en escena para ser visto y leído como un signo cultural y ya no percibido a través de una empatía cinestésica (Siegmund, 2017, p. 17-18). Existe una ausencia de emoción y afectos en el movimiento para evitar dicha empatía entre el espectador y lo que se muestra en escena. Esto posee una cierta relación con la noción de teatro épico que acuñó Bertolt Brecht y que se introdujo en el punto inicial de este acápite, pero que se ahondará más en este momento.

Según el teórico del drama teatral y dramaturgo francés Jean-Pierre Sarrazac, la epicización del drama consiste en introducir una ruptura en la acción dramática, tal como la

concibió Aristóteles en su principio de unidad, continuidad o causalidad, con el fin de transformar la ficción en reflexión. Para lograr esto, se presenta un desplazamiento de la acción en favor de la narración, en la cual se vuelve primordial el punto de vista del autor. En una forma de teatro epicizado, es decir más narrativo, se presenta discontinuidad, distancia y reflexión, razones por la cual el espectador debe apelar a su razón más que dejarse arrastrar por sus emociones, como en el teatro clásico aristotélico. Sin embargo, esto no implica que la acción no se encuentre presente en el teatro brechtiano sino que la narración juega con ella y contra ella. Lo épico sería en realidad la interpretación de lo dramático por parte del autor, o autor-rapsoda como prefiere llamarlo Sarrazac, con el fin de incentivar el sentido crítico del espectador (Sarrazac, 2013, p. 85-86). En este caso, se puede decir que la carencia deliberada de empatía cinestésica en la *no danza* vendría a ser una forma de epicización de la danza para mostrar un distanciamiento emocional del espectador sobre el espectáculo. De este modo, los coreógrafos son los autores-rapsodas que manifiestan su visión a través de la coreografía con el propósito de proponer a la audiencia que construyan su propia visión del mundo.

Ahora bien, para Gerald Siegmund, la empatía cinestésica se presenta en la danza escénica moderna a través de la comunicación emocional de experiencias mientras que en la danza posmoderna se manifiesta mediante la comunicación entre fisicalidades. Sin embargo, Siegmund también sostiene que la empatía cinestésica no es el único canal a través del cual los bailarines se comunican con la audiencia ya que el enlace entre los bailarines y el público, que se forja mediante dicha empatía, se rompe debido a la mirada del espectador. La danza inevitablemente involucra un elemento de ver y ser visto y, en algunos casos, lo que el espectador ve no es lo que el bailarín hace. Es así que el proceso de mirar cuestiona la idea de que si lo que espectador ve es lo que siente cinestésicamente. Si el bailarín es consciente de que está bailando frente a una audiencia, esto hace imposible que se comporte de forma cotidiana y es ahí cuando surgen los elementos que se utilizan en una representación teatral. La dificultad de mirar genera dos cuestiones aquí: debido a que la danza es efímera, es difícil para el espectador ver realmente el movimiento ya que este desaparece antes de que note sus cualidades conscientemente. La otra cuestión tiene que ver con la forma objetiva de apreciar el espectáculo. Los espectadores poseen un bagaje cultural que modela sus percepciones y que influencia, inevitablemente, la forma en que ellos perciben el montaje escénico.

Siegmund asevera que, desde la aparición de la fotografía, el cine y el gramófono, la percepción humana ha sufrido una transformación radical. Aunque la percepción humana se basa en factores biológicos del ser humano, dicha percepción cambia su naturaleza de acuerdo a los desarrollos culturales de cada época. La danza posmoderna tiene algo en común con la fotografía cuando los bailarines se quedan quietos, de tal forma que el espectador se detiene a observarlos. Para Siegmund, la subjetivación del cuerpo a través del movimiento y la objetivación del movimiento a través de la articulación del cuerpo son confrontados con la mirada del espectador que destruye la continuidad de sentir y experimentar la danza. La mirada tiene una función mnemónica ya que trae a la mente referencias, imágenes y cuerpos que no necesariamente son resultado inmediato de una respuesta cinestésica por parte del espectador. La intervención de la mirada prepara la escena para la imaginación que también se encuentra ya formada previamente. En vez de bailar desde sus asientos, el público lee la danza. En lugar de experimentar verdades universalmente válidas, el espectador interpola su conocimiento cultural específico y su experiencia social con lo que observa sobre el escenario. El argumento de Siegmund es que la influencia de las artes visuales en la danza anula el trabajo sobre la articulación y la objetivación del movimiento, por lo que el cambio del modo de recepción en la danza, de la empatía cinestésica al mirar, es la base para varias propuestas en el campo de la danza escénica contemporánea y, en especial, del movimiento *no danza*. La recepción estética en danza mediante la empatía cinestésica es reemplazada por el uso del cuerpo como un signo o significante cultural para ser visto o leído, como en una pintura o una fotografía. Es así que la *no danza* realiza sus proyectos dejando de lado completamente la empatía cinestésica como modo de experiencia estética en la danza (Siegmund, 2017, p. 28-31).

Entendido así, siguiendo la tesis de Siegmund antes explicada, es que se presenta la ausencia de empatía cinestésica y con la cual llegamos al momento de definir el tercer indicador de ausencia que se relaciona con esta idea de experiencia estética. Como se puede observar, existe una ausencia de participación afectiva por parte de los espectadores ya que no se recurre a ninguna identificación del movimiento con una emoción o afecto, sino que más bien, esta ausencia reclama la interpretación del espectador mediante el uso de su mirada informada y crítica que observa al cuerpo como un signo cultural a ser descifrado. Es así que el indicador para este punto es la ausencia de empatía cinestésica, ya que se busca que la

audiencia no se involucre emocionalmente con el montaje que presencian y lo analice mediante la apelación a su raciocinio.

1.4 - Ausencia y autonomía del arte: Composición coreográfica

Entramos al cuarto y último punto que se refiere a la autonomía de la obra de arte. Según Siegmund, las tres características de la danza que ya hemos indicado anteriormente que son el carácter encarnado, el movimiento danzado y la empatía cinestésica, es lo que convierte a la danza en una forma específica de arte. Y la coreografía es lo que une estas tres peculiaridades ya que es ahí donde se crean las estructuras en las cuales los movimientos se suceden. Es así como a partir del trabajo sobre la forma en la que se maneja la composición coreográfica es que se genera una crítica hacia la danza escénica. Así veremos cómo lo posdramático se relaciona con la crítica al teatro clásico para luego revisar de qué manera se manifiesta la vanguardia en la danza escénica y, finalmente, analizar cómo se da esta crítica en el movimiento *no danza*.

1.4.1 – La crítica en lo posdramático

Como ya se ha indicado antes, lo posdramático realiza una crítica a la representación escénica. Carlson menciona que una clara manifestación del teatro contemporáneo es la incorporación de material, humano y no-humano, que provenga de la vida real al escenario. Lo posdramático remueve la mimesis y el texto narrativo para mostrar el material de la vida cotidiana, pero presentado en un marco teatral o performativo (Carlson, 2015, p 589). Esta idea de Carlson posee relación con la idea de vanguardia que implica una escisión con el academicismo y la sociedad, así como un quebrantamiento de las reglas y de los códigos estéticos, éticos y sociales por lo que siempre se encuentra en constante conflicto con la época en la que aparece (Pavis, 2016, p. 356).

El teatro épico de Brecht, que ya se explicó en el acápite anterior, también posee esta función crítica que pretende ser didáctica ya que saca al espectador deliberadamente de la representación ficcional para hacerlo pensar sobre lo que observa en escena y que no se deje llevar por la identificación con los personajes mediante la catarsis. De esta manera, es que los actores ya no se comprometen emocionalmente con los personajes que representan para

de esta forma lograr la anulación del reconocimiento del público con lo que se interpreta sobre el escenario. Para esto, en el teatro épico se define el *gestus* que consiste en determinar ciertos rasgos de un personaje, como un determinado ademán o ciertos gestos, para que el público entienda claramente la actitud del personaje sin que el actor se involucre emocionalmente de forma excesiva. Es decir, el *gestus* supone una selección de elementos organizados para convertirse en significados. Por ejemplo, mostrar un cartel con un texto que indique que un personaje está molesto en vez de que el actor exprese la molestia a través de sus gestos con la cara o movimientos con el cuerpo. Así se manifiesta una ausencia de compromiso emocional por parte de los actores en la creación de los personajes que ejecutan para el montaje escénico.

Esta reflexión que se manifiesta en lo posdramático afecta a las tres características del teatro clásico que se explicaron en los puntos anteriores: la representación, el texto y la catarsis, es decir, a las convenciones más comunes que utiliza el teatro clásico. Una de las ideas del teatro posdramático es la autorreflexibilidad y, por este motivo, es que su crítica surge desde adentro en contra del teatro clásico aristotélico con la finalidad de que el espectador sea consciente de las convenciones más usuales que se dan en la representación.

1.4.2 – La vanguardia en la danza

Antes de iniciar, veamos lo que Laurence Louppe asevera sobre la forma más habitual que se presenta en la composición coreográfica para la danza escénica:

“La composición, en efecto, es un ejercicio que parte de la invención personal de un movimiento o de la explotación personal de un gesto o de un motivo propuesto hasta la construcción de una unidad coreográfica entera, obra o fragmento de obra. La composición, tal como la entendemos en este contexto, no puede elaborarse a partir de un vocabulario ya fijado, por lo que no podría practicarse en una tradición culta, donde la danza se ejerce a partir de un abanico léxico determinado; no solo, en efecto, implica desarrollarse a partir de movimientos originales suscitados por la inspiración individual, sino que su poética exige además que esta ‘invención’ misma dé lugar al conjunto del trabajo constitutivo, le confiera su ‘grano’ e incluso la curva completa de su proyecto” (Louppe, 2011, p. 193).

Como se puede apreciar, Louppe manifiesta que la inspiración individual y el compromiso emocional a través del movimiento son algunas de las características más comunes al momento de componer una pieza coreográfica en la danza escénica y que, es difícil hacerlo desde un repertorio permanente ya conocido de antemano. Es así que cada coreógrafo aporta desde sus singularidades a este tejido de saberes en el campo de la danza escénica contemporánea como un patrimonio de recursos comunes que se explicará más adelante. Ahora bien, veremos de qué forma empieza la vanguardia en la historia de la danza y cómo, debido a la generación de una especie de crítica contra la danza escénica, es que se evita usar deliberadamente estos saberes comunes en la composición coreográfica.

La iglesia Memorial Judson, que se encuentra en el distrito de Manhattan en el estado de Nueva York en Estados Unidos, fue un lugar donde se presentaron trabajos de danza experimentales al inicio de la década de los 60. Los bailarines que pertenecieron a la generación del Judson Dance Theater, en su intento de renovar la vitalidad de la danza como arte, criticaron la tradición del ballet y de la danza moderna mediante el uso de estrategias y técnicas heredadas de otras tradiciones, como del avant-garde histórico. A través de un enfoque pragmático y escéptico hacia el cuerpo es que aparece una relevancia política y social que es compartida con Pina Bausch y sus colegas del Tanztheater que encuentran similitudes sobre la importancia del cuerpo que baila (Burt, 2006, p. 24-25).

La estadounidense Yvonne Rainer es una de las coreógrafas más reconocidas de dicha generación y formuló un manifiesto que propone una estrategia para desmitificar la danza y apreciarla de manera objetiva. Como indica Sally Banes, su manifiesto es también una estrategia de negación.

No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the glamour and transcendency of the star image. No to the heroic. No to the anti-heroic. No to trash imagery. No to involvement of performer or spectator. No to style. No to camp. No to seduction of spectator by the wiles of the performer. No to eccentricity. No to moving or being moved (Rainer, citado en Banes, 1987, p. 43).⁵

⁵ “No al espectáculo No al virtuosismo. No a las transformaciones, ni a la magia ni a la fantasía. No al glamour ni a la transcendencia de la imagen de la estrella. No a lo heroico. No a lo anti-heroico. No a las imágenes

Este manifiesto hace referencia a evitar varios componentes que eran comunes es los espectáculos de danza escénica de aquellos años. Para Banes, Rainer opta por la neutralidad y desestima la narrativa para proyectarla hacia el público ya que la danza escénica de entonces se encontraba influenciada en gran parte por los artistas visuales. Existe una relación entre la sensibilidad del avant-garde y el radicalismo social y político de la contracultura. Cómo podemos ver, con la denominada danza posmoderna se inicia una crítica contra la danza escénica moderna. Entonces, ¿De qué forma se manifiesta la crítica en el movimiento *no danza* ahora?

1.4.3 – Desgobernar la danza

Ahora veremos de qué forma se revela la crítica en la *no danza*. El historiador británico de danza Ramsay Burt denomina desgobernar al proceso por el cual los artistas de la danza, quienes se manejan relativamente de forma independiente, defienden sus prácticas y resisten la forma en que la danza institucionalizada busca vigilar los recursos comunes que regulan las ideas neo-liberales en el mercado de la danza. Según este autor, una exploración sobre el patrimonio común ofrece una forma de repensar la danza como práctica independiente que se relaciona críticamente con los nuevos modos de pensar y vivir y su relación con los otros y el mundo. Para Burt, algunos coreógrafos de danza contemporánea están siempre dispuestos a compartir e intercambiar su conocimiento en vez de guardarlos celosamente para ellos mismos. Debido a que ciertos artistas comparten estos recursos como un patrimonio común de conocimiento, esto genera que, algunos de ellos, sean sensibles y críticos a la institucionalización de la danza, es decir, al control que ciertas instituciones pueden aplicar al mercado de la danza mediante la regulación o normalización de los recursos antes mencionados (Burt, 2017, p. 18-23).

En realidad, Burt utiliza el término de desgobernar para referirse a la estética de negación de esta nueva corriente en la danza contemporánea europea ya que dicho término revela el potencial político y social de las nuevas formas artísticas que abren nuevas formas de vivir y pensar (Burt, 2017, p. 236). Para Burt, el proceso de desgobernar convenciones

basura. No a la participación del artista o espectador. No al estilo. No al entrenamiento. No a la seducción del espectador por el engaño del artista. No a la excentricidad. No al conmovido o a ser conmovido.”

artísticas o estéticas es una manifestación política, por lo que estos artistas utilizan la danza como una forma de resistencia contra ciertas ideologías presentes en Europa y esa sería uno de las motivaciones principales en la creación de sus propuestas coreográficas. Por ejemplo, para Burt, el uso deliberado del cuerpo totalmente desnudo en los montajes europeos de danza contemporánea hablaría de un ascetismo al momento de la apreciación de lo ordinario y cotidiano que se lee como una resistencia a ciertos aspectos del consumismo neoliberal (Burt, 2017, p. 55).

La idea de que el movimiento en la danza se encuentre separado de los afectos, para Burt tendría una razón política, no en el sentido que pertenece a un partido político en específico, sino a un cruce de poderes. Como se puede apreciar, la creación coreográfica no se da mediante la utilización de los recursos comunes disponibles para la creación en danza, sino que dichas coreografías son concebidas con un fin crítico muy específico. Para conseguir dicho fin crítico es que se procura debilitar ciertas convenciones habituales para que estas sean más evidentes hacia el público. Para el teórico francés de las artes escénicas André Helbo, la convención es un límite que se insta para diferenciar el espectáculo de lo que es externo a él. Esta convención se explicita en el contrato que es el “conjunto de dispositivos por los cuales instancias de la escena y la sala se ponen de acuerdo sobre el tipo de convención” (Helbo, 2012, p. 196). Es decir, para un espectáculo en vivo, una de las condiciones del contrato sería la conciencia del espectador de que se encuentra en un teatro y que lo que ve en escena es una ficción. Sin embargo, ciertas convenciones en ese contrato empiezan a ser destruidas mediante el proceso de desgobierno en la danza antes expuesto, con el propósito de que se presente una reflexión crítica sobre la danza misma.

Así llegamos al cuarto y último indicador de ausencia. A través de este proceso de desgobierno se manifiesta una ausencia de regulación en la creación coreográfica, es decir, evitar que las técnicas dancísticas, los dispositivos teatrales, estructuras de composición genéricas o procesos de improvisación, sean puestas bajo los intentos de institucionalizar o gobernar el mercado de la danza. Dicha creación coreográfica se realiza de una manera particular mediante la manipulación de dichos recursos comunes con la finalidad de protegerlos y defenderlos. “Ungoverning is a way of defending the commons, and the

commons is always under attack” (Burt, 2017, p. 7).⁶ Cabe resaltar aquí que este desgobierno en la danza es una característica específica que se manifiesta en la *no danza* y que no se opone a la danza escénica en general puesto que existen otras formas de generar una crítica hacia la danza misma también. Ahora bien, en lo que respecta a la autonomía de arte, que es la característica tratada aquí, cabe aclarar que esta decisión de contar con una reflexión crítica en sus trabajos es, paradójicamente, autónoma porque esta función adicional en la danza es libremente decidida por los coreógrafos. Para este caso, se habla de autonomía del arte porque mediante el proceso de desgobierno antes descrito es que la danza ya no responde a funciones o comandos, ya sean externos o internos, que no posean relación con una reflexión sobre la danza misma para así resistir a su institucionalización.

En la siguiente tabla se muestra un cuadro comparativo de resumen entre lo posdramático y el concepto de ausencia en el movimiento *no danza*:

Características del arte conceptual según Peter Osborne	Teatro posdramático	Movimiento <i>no danza</i>
Negación de la objetividad material	Cuestiona la representación escénica	Ausencia de referencia a una realidad externa
Negación de la especificidad del medio	El texto teatral ya no es el elemento principal en el hecho escénico	Ausencia de énfasis en la ejecución del movimiento
Negación del significado visual	Evita que se produzca la catarsis	Ausencia de empatía cinestésica
Negación de la autonomía de la obra de arte	Cuestiona la escenificación	Ausencia de regulación en la composición coreográfica

Tabla 2: Características del arte conceptual según Peter Osborne aplicadas al teatro posdramático y al movimiento *no danza*.

⁶ “Desgobnar es una forma de defender el patrimonio común y el patrimonio común está siempre bajo amenaza”.

Capítulo 2. Jérôme Bel: La estética posdramática en la danza

En este segundo capítulo analizaré como se manifiestan cuatro elementos en el teatro posdramático, que son el texto, el cuerpo, el espacio y el tiempo, dentro de las primeras cuatro piezas coreográficas de Jérôme Bel y se emparejará cada una de ellas con uno de los indicadores de ausencia mencionados al final de cada uno de los cuatro puntos que se presentaron en el capítulo anterior. Es así que la relación se dará en el siguiente orden:

- El texto con la ausencia de referencia a una realidad externa.
- El cuerpo con la ausencia de énfasis en la ejecución de los movimientos.
- El espacio con la ausencia de empatía cinestésica.
- El tiempo con la ausencia de regulación en la composición coreográfica.

Para desarrollar cada caso se revisará primero como se da la relación de cada uno de los elementos del hecho escénico en la danza escénica y luego se aplicará el tipo de ausencia correspondiente en la *no danza* y su relación con lo posdramático. Cada una de las cuatro primeras obras de Bel será emparejada con una de las características de lo posdramático de la siguiente manera:

- *Jérôme Bel* (1995) – Textualidad posdramática.
- *Shirtologie* (1997) – Cuerpo posdramático.
- *Nom donné par l'auteur* (1994) – Espacio posdramático.
- *Le dernier spectacle* (1998) – Tiempo posdramático.

En este punto cabe aclarar que cada una de estas piezas dancísticas se presenta como ejemplo preciso de una de las características de lo posdramático relacionado con la idea de ausencia, lo cual no implica que las otras obras analizadas si lo puedan manifestar. Por ejemplo, la pieza dancística *Jérôme Bel* presenta una ausencia de referencia a una realidad externa, pero otras obras como *Nom donné par l'auteur* o *Le dernier spectacle* muestran expresamente un mundo de ficción dentro de su contenido que hace referencia a una realidad externa, por lo que cada obra es un ejemplo específico de la idea de ausencia indicada.

2.1 – La textualidad posdramática: Ausencia y representación

El primer punto que veremos es la relación entre el texto y la ausencia de referencia a una realidad externa. En la tradición del teatro occidental, que se basa en el teatro clásico aristotélico, el texto se encuentra más vinculado al teatro clásico que a la danza escénica. En este primer apartado analizaré de qué manera se problematiza la relación del texto con la danza para luego analizar cómo se aplica en el trabajo de Bel.

2.1.1 – La danza-teatro: problematizar el uso del texto

A primera vista, se podría pensar que el texto y la danza escénica no tendrían relación alguna. Sin embargo, el teatro clásico aristotélico y la danza escénica moderna comparten el uso del cuerpo en primer plano, ya sea del actor o del bailarín, solo que el primero usa un texto como base mientras que el segundo sigue una coreografía que determina sus movimientos sobre el escenario. Ahora bien, para André Lepecki la relación entre el teatro y la danza ocurre precisamente cuando se problematiza la función de la escritura como fuente principal de la dramaturgia. Según Lepecki, cuando se agrega el sufijo ‘teatro’ a la danza para nombrarla ‘danza-teatro’ es cuando la danza se convierte en posdramática ya que se tiende a eludir el problema del drama en el teatro.

El teatro entra a formar parte del nombre de la danza en el momento en que éste se aleja del conflicto dramático. Lo que significa: cuando se aleja de una manera de entender la función teatral de la escritura. Así, sin la columna vertebral de la estructura o narración previa alrededor de la cual puede desarrollarse la obra (como en los trabajos de Martha Graham de los años cincuenta y sesenta), o sin el eje de una abstracción formal (como es el caso de Merce Cunningham y su equivalencia entre el espacio escénico y el lienzo), la danza se convierte en danza-teatro al problematizar la función unificadora y soberana de la *escritura* como uno de los principales tensores de y en la *dramaturgia*. La danza se convierte en danza-teatro cuando el punto de partida para crear una obra deja de ser la técnica, el argumento o el texto, para pasar a ser un determinado campo de heterogeneidades (Lepecki, 2011, p. 169).

Aquí cabe recalcar que el término ‘teatro-danza’ fue utilizado por primera vez por el teórico más importante de la danza expresionista Rudolf von Laban, mientras que su alumno, el coreógrafo alemán Kurt Jooss, es considerado como el precursor del *Tanztheater* por su pieza *Der grüne Tisch* estrenada en 1932. Sin embargo, es con la compañía alemana *Tanztheater* de la bailarina y coreógrafa Pina Bausch que el término llega a consolidarse. Con la frase ya conocida de Bausch de que no le interesa saber *cómo se mueve* la gente sino *qué los mueve* es que se modifica la percepción de la danza a través de presentaciones verbales sobre los propios bailarines o la alusión a los procesos que se realizan sobre el escenario.

Ahora bien, dicha afirmación de Lepecki sobre la problematización de la dramaturgia en el teatro es precisamente algo que caracteriza al teatro posdramático que no valora tanto el rol del texto como el teatro clásico aristotélico porque para lo posdramático “entre el texto y la escena nunca existió una relación armónica, sino más bien un conflicto constante” (Lehmann, 2013, p. 256). Esta relación del texto con la danza también viene con la tendencia contemporánea del teatro que transforma la composición y naturaleza de los textos tal como lo asevera Patrice Pavis:

En la producción teatral de este inicio de milenio, el texto se ha marginalizado, si consideramos que ya casi no se lo lee como obra literaria autónoma, sino que se ha ampliado y complejizado al mismo tiempo, si tomamos en cuenta cómo el texto se magnifica bajo el imperio del juego escénico y la mirada del espectador (Pavis, 2016, p. 347).

Es así que veremos como en la pieza homónima de Bel intitulada *Jérôme Bel* se realiza un uso de la palabra y del texto de una forma muy singular ya que lo expone de forma literal y notoria precisamente para que el hecho de la representación sea más evidente.

2.1.2 – Jérôme Bel (1995): Texto y representación

El primer punto que vimos en el capítulo anterior fue sobre la ausencia en la representación. Se explicó que a pesar de que el teatro posdramático está en contra de la representación, ésta no se niega totalmente, sino que existe una ausencia de representación de un mundo externo, pero se mantiene una representación del ‘sí-mismo’ según lo

sustentado por el sociólogo canadiense Ervin Goffman. Dicha representación del ‘sí-mismo’ se puede apreciar en el segundo trabajo homónimo de 1995 *Jérôme Bel*.

En la mencionada pieza, cuatro bailarines totalmente desnudos, un hombre y tres mujeres, entran al escenario que se encuentra completamente vacío y oscuro. Una de las bailarinas lleva una tiza blanca y otra de ellas lleva un foco encendido el cual será la única fuente de luz que habrá durante toda la hora de duración de la obra. Dos de los bailarines utilizan la tiza para escribir en la pared de fondo del teatro sus propios nombres, su edad, sus números de teléfono, su peso, su altura y el saldo actual de su cuenta bancaria para luego permanecer quietos por un determinado tiempo al lado de sus propios datos. La bailarina que lleva el foco escribe “Thomas Edison” y se coloca debajo de dicho nombre mientras que la bailarina restante escribe “Stravinsky, Igor” para luego empezar a cantar *La consagración de la primavera* durante todo lo que resta de la obra. A continuación, los dos bailarines que escribieron sus propios datos en el fondo del teatro se colocan al frente de la luz que proviene del foco y durante los siguientes 50 minutos ejecutan una coreografía en la que examinan sus propios cuerpos y en donde también se pintan ciertas partes de los mismos con un lápiz de labios para indicar determinadas peculiaridades.



Figura 1: *Jérôme Bel*, Frédéric Seguette y Claire Haenni © Herman Sorgeloos
(Recuperado de: <http://www.jeromebel.fr>).

Al comienzo de esta coreografía, la bailarina se sienta sobre el piso del escenario, saca un tubo de lápiz labial de dentro de su boca y escribe sobre su pierna izquierda “Christian Dior”, que es el nombre de la empresa fabricante del lápiz labial, mientras que en su pierna derecha escribe el precio de dicho lápiz. Luego, ella se levanta y se dibuja el contorno de un corset en su cintura y su pecho. El otro bailarín la ayuda a terminar de dibujar el corset en su espalda. Después, ella escribe su fecha de nacimiento alrededor de su ombligo y la fecha de su primera relación sexual en su área púbica. Incluso algunas reacciones corporales inmediatas como el dolor o la risa causada por cosquillas son traducidas en signos lingüísticos. El bailarín escribe ‘Aie’ (interjección de dolor en francés) sobre la palma de su mano y golpea en la espalda a la bailarina, así que en vez de que ella grite la expresión de dolor, esta se queda impresa en su piel. Un poco después, él le hace cosquillas a ella y escribe ‘Ha’ (interjección de risa en francés) en las plantas de sus pies. Posteriormente, él pinta un corazón en el lado izquierdo de su espalda, el cual empieza a latir cuando él jala su pecho desde atrás, de forma invisible a la audiencia. Después, ella se pinta la constelación de la osa mayor en el lado derecho de su espalda.

En un determinado momento, la bailarina se levanta los pliegues del vientre mientras que el bailarín se coloca el escroto sobre su pene. Ambos comienzan a buscar en sus cuerpos marcas de nacimiento y lunares que señalan con sus dedos. El bailarín usa su saliva para frotar el vello que se encuentra sobre sus brazos y piernas formando pequeños círculos para luego darse una palmada en las nalgas que le enrojece la piel. Después, el bailarín se sienta sobre el suelo del escenario y se pinta con un lápiz labial una cruz roja en las siguientes partes del cuerpo: las plantas de los pies, los párpados de los ojos, el interior de las manos, las axilas y finalmente la parte inferior del pene. Después de esto, el bailarín se pone de pie dejando los brazos colgados e intentando no parpadear con el fin de que todas las cruces rojas que se pintó en el cuerpo no queden a la vista del público (Figura 1).

Más adelante la bailarina que llevaba el foco encendido va hacia atrás con dicha luz que había estado iluminando las escenas anteriores y deja la mitad de la parte de adelante del escenario en la oscuridad. Mientras la bailarina queda en la oscuridad, el bailarín queda visible a la audiencia durante la siguiente escena (Figura 2). Ambos bailarines empiezan a orinar sobre el escenario y luego con sus manos cogen parte de la orina y la usan para limpiar

la información de la pared del fondo dejando libre la frase ‘Eric chante’ (‘Eric canta’ en francés). La bailarina que estaba cantando humedece sus manos con la transpiración de sus axilas y la usa también para borrar ciertas letras de dicha pared. Mediante dicha eliminación de letras transforma el nombre de ‘Stravinsky, Igor’ en ‘Sting’. Es ahí cuando dicha bailarina empieza a cantar ‘An Englishman in New York’ que es una canción de Sting precisamente. Finalmente, entra un hombre llamado Eric que está totalmente vestido y después que los bailarines dejan formada la frase ‘Eric chante Sting’ (‘Eric canta Sting’), Eric comienza a cantar la canción de Sting. La pieza termina cuando Eric termina de entonar la canción completa.

Como se puede apreciar, a través del texto escrito sobre la pared del fondo del escenario, los bailarines dejan claro quiénes son realmente y que no interpretarán ningún personaje que no sean ellos mismos. El texto, al hacer referencia a la situación real de los bailarines, nos muestra la representación del ‘sí-mismo’ y la ausencia de referencia a una realidad que no concuerde fácticamente con lo que se presenta en escena. Esto tiene relación con la forma de usar el texto como material que es una característica de la textualidad posdramática tal como lo indica Batlle y se señaló en la introducción de este estudio. Por otro lado, según lo que afirma la teórica alemana de las artes escénicas Erika Fischer-Lichte, el personaje dramático es el epítome de la representación:

Predeterminado por la ‘instancia de poder y control’ del texto literario, reproducido o imitado por el actor con su cuerpo como representación de lo allí ‘prescrito’, se consideraba al personaje sobre el escenario como prueba de la represión que el texto ejercía sobre el actor, y especialmente sobre su cuerpo (Fischer-Lichte, 2008, p. 294).

De este modo, como lo explica la afirmación de Fischer-Lichte, la letra de la canción de Sting establece la representación literal que realizan los bailarines sobre el escenario, como si sus personajes estuvieran atrapados bajo el dominio del texto de los temas que les ordena lo que deben ejecutar a cada momento, lo cual no deja paso a la espontaneidad del actor ni a la autenticidad de su existencia física. Es así como se socava el empleo del texto ya que, en esta pieza, el texto se utiliza para hacer referencia a los mismos bailarines y ya no a personajes que existen en un mundo ficticio.



Figura 2: *Jérôme Bel*, Frédéric Seguet. © Herman Sorgeloos (Recuperado de: <http://www.jeromebel.fr>).

2.2 – El cuerpo posdramático: Ausencia y movimiento

El segundo punto que veremos es la relación entre el cuerpo y la ausencia de énfasis en la ejecución de los movimientos. En definitiva, el cuerpo y la danza están relacionados intrínsecamente por la naturaleza misma de la danza y la participación del cuerpo en dichos montajes es prácticamente ineludible, aunque su utilización ha cambiado en los espectáculos actuales de danza contemporánea. En este apartado analizaré como se da la poética del cuerpo en la danza escénica para luego ver de qué forma se aplica la ausencia de acentuación al momento de ejecutar los movimientos en la tercera de las piezas creada por Bel llamada *Shirtologie*.

2.2.1 - El cuerpo como poética en la danza

Empezaremos este acápite con diversas formulaciones respecto al cuerpo para luego explicar de qué forma se da la poética del cuerpo en la danza escénica. Siegmund sostiene que un cuerpo no es nunca un cuerpo natural sino un cuerpo producido por la cultura. Los cuerpos de los bailarines son las letras y las palabras que se escriben sobre el escenario como si fuera un pedazo de papel. Sus pensamientos son visibles escénicamente de modo tal que el público comparte el mismo antecedente cultural que también puede entender (Siegmund, 2017, p. 148). Esta afirmación de Siegmund nos hace entender que el cuerpo se convierte en un excelente instrumento de sensación y conocimiento que se presenta como el mediador entre el público y los bailarines durante los espectáculos de danza.

Por un lado, el sociólogo francés David Le Bretón afirma que “El cuerpo funciona como un límite fronterizo que delimita, ante los otros, la presencia del sujeto. Es factor de individuación” (Le Breton, 2002, p. 22). Para Le Bretón, en la época moderna, el cuerpo funciona como un elemento de individuación, algo sobre lo que el sujeto tiene poder y lo hace distinto de los demás. Y es aquí donde creemos que la danza se presenta como la manifestación más idónea para corroborar dicha afirmación ya que el cuerpo posee el lugar preponderante en este arte escénico. Por otro lado, Louppe sostiene que el “ser bailarín es elegir el cuerpo y el movimiento del cuerpo como campo de relación con el mundo, como instrumento de saber, de pensamiento y de expresión” (Louppe, 2011, p. 61). Esta afirmación

de Louppe nos dice que el bailarín actual crea su propia poética a partir de hacer de su cuerpo y de su movimiento un proyecto único.

Es así que cada bailarín comprende y utiliza el cuerpo de forma singular en sus respectivas coreografías y las distintas formas de entenderlo y usarlo no solo pasará por la figura anatómica sino también por las intensidades y sensaciones en el movimiento del cuerpo. El uso del cuerpo en cada pieza coreográfica será distinto debido a la forma en la que cada coreógrafo considera al cuerpo y lo que quiera transmitir mediante el uso del mismo. Así el cuerpo se convierte, usando las palabras de Le Bretón, en un factor de individuación que caracteriza el trabajo de cada coreógrafo. Entonces ¿de qué manera cambia esta forma de entender el cuerpo para el caso de la *no danza*?

2.2.2 – *Shirtologie* (1997): Cuerpo y movimiento

El segundo punto que vimos en el capítulo anterior fue sobre la ausencia de énfasis en la ejecución de los movimientos. Se expuso que a pesar de que el movimiento no sea predominante, esto no implica que exista una inmovilidad total sino, más bien, que se presenta una ausencia de énfasis en la ejecución del movimiento. Dicha ausencia de intensidad en la realización del movimiento se puede apreciar en el tercer trabajo de Bel de 1997 intitulado *Shirtologie*.

En *Shirtologie*, se nos presenta a un único bailarín sobre el escenario que se mantiene estático durante la mayor parte de la obra mientras se va quitando, de manera tranquila, varias capas de camisetas las cuales contienen distintos números y palabras estampadas, así como también nombres de marcas reconocidas. Durante casi todo el transcurso de dicha pieza, el bailarín se encuentra con la mirada hacia abajo para ver lo que se encuentra escrito en el polo que lleva puesto y empieza a sacarse cada uno de ellos a un determinado tiempo para así darle tiempo a la audiencia de que también puedan leer los eslóganes que se encuentran en ellos. Dichas camisetas están agrupadas en tres series: en la primera sección todas las camisetas son sobre números como “1992 Eurodisney”, “99% Angel”, “Lille 2004”, “France 1998 World Cup”, “Michigan Final Four” y “One T-Shirt for the Life” (Figura 3).

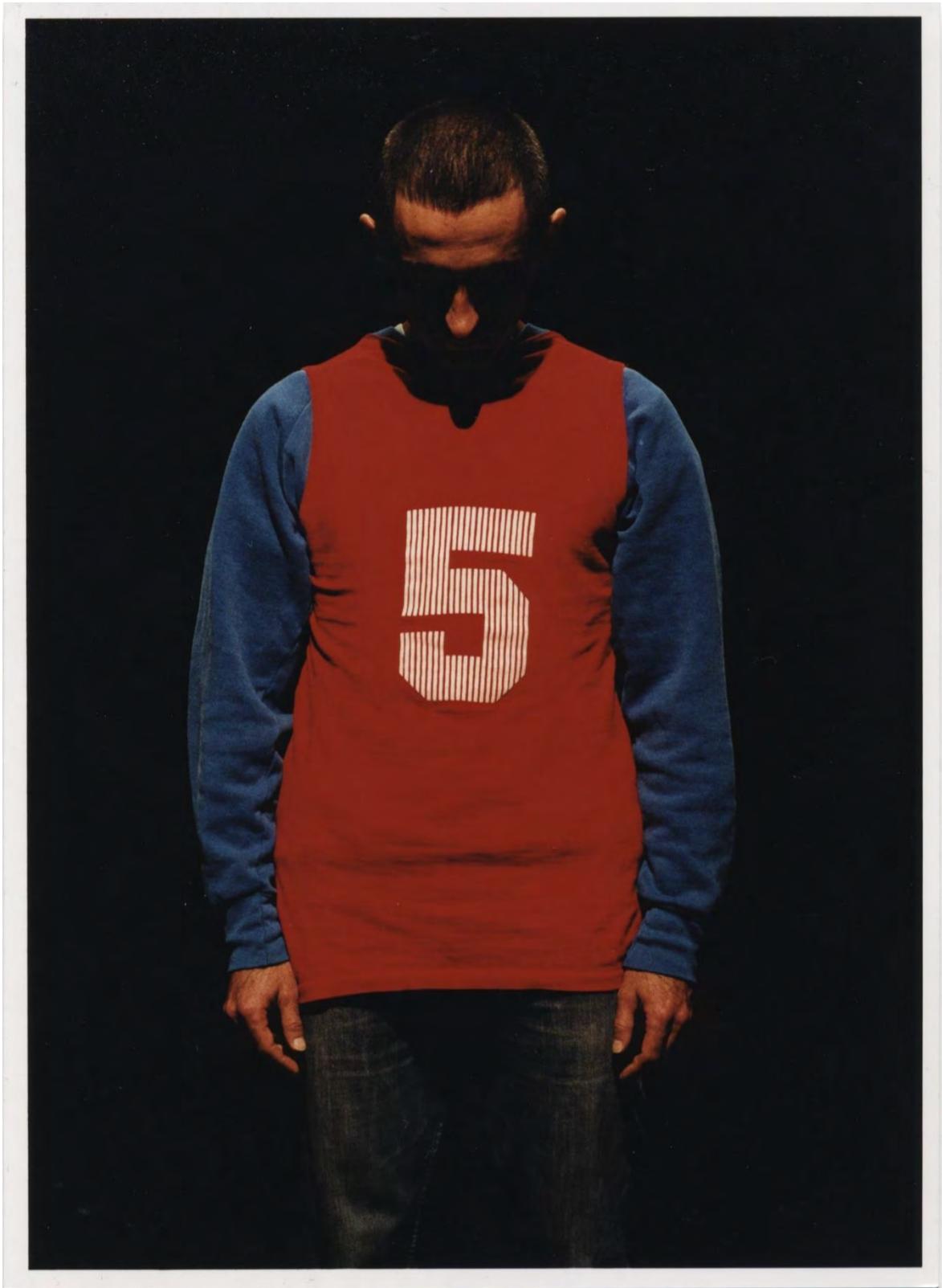


Figura 3: *Shirtologie*. Frédéric Seguet. © Herman Sorgeloos (Recuperado de: <http://www.jeromebel.fr>).

En la segunda sección, las camisetas hacen alusión al cuerpo, al género y aspectos específicos de la danza, tanto así que en un determinado momento el bailarín escenifica lo que el estampado de la camiseta indica: imita la posición de la figura que se encuentra dibujada o canta la letra de una canción impresa en la misma. Por ejemplo, en algún momento de esta segunda parte del espectáculo, el bailarín viste una polera que muestra parte de la partitura de ‘Una pequeña serenata nocturna’ de Wolfgang Amadeus Mozart y empieza a tararear la canción mientras señala cada nota musical. Luego en la siguiente polera aparece la frase ‘Dance or die’ (baila o muere) y el bailarín comienza a bailar mientras tararea de nuevo la canción de Mozart. Después, la siguiente polera tiene escrito la palabra “Replay” (repite) y el repite todo lo anteriormente descrito. Al final, en la última polera dice “Shut up and dance” (Cállate y baila) y el bailarín repite el baile, pero en silencio. Dicho baile está hecho de movimientos comunes que podrían ser realizados por cualquier persona (Figura 4).

En la tercera parte las camisetas hacen alusión a diversos eslóganes de marcas tales como ‘Just do it’, ‘New Man’ o ‘Chanel’. Luego aparecen camisetas de distintos colores y en la última se lee “United Colors of Benetton”, el cual hace referencia al eslogan de una reconocida marca de ropa. Al presentar la actividad de quitarse varias camisetas coloca en primer plano movimientos simples que comúnmente no son significativos dentro de una puesta de danza. El situar dicha acción como centro de la obra “intensifica y concentra la predisposición para la percepción de un modo en que también lo cotidiano deviene interesante” (Lehmann, 2013, p. 281). Es así como los movimientos de la vida diaria son la parte primordial en este trabajo de Bel con el fin de realzar lo cotidiano y común.

En esta pieza, la ausencia se manifiesta al evitar el uso de movimientos enfáticos y lo que se presentan, más bien, son movimientos más cotidianos que no se realizan con tanta acentuación. Este tipo de trabajo con el cuerpo es una impronta de las coreografías de Bel en donde el cuerpo remite a sí mismo ya que “es un signo que redirige la mirada hacia él antes de significar el mundo” (Pavis, 2016, p. 49). Entonces, así como en el teatro posdramático el texto deja de ser preeminente, para la *no danza* el movimiento corporal deja de ser la fuente de expresión principal por lo que el cuerpo poético de la *no danza* es, como lo define Lehmann, un cuerpo posdramático que se destaca por su sola presencia y ya no por su cualidad de querer significar algo (Lehmann, 2013, p. 352).



Figura 4: *Shirtologie*. Frédéric Seguette. © Herman Sorgeloos (Recuperado de: <http://www.jeromebel.fr>).

2.3 - El espacio posdramático: Ausencia y cinestesia

El tercer punto que veremos es la relación entre el espacio y la ausencia de empatía cinestésica. En este apartado analizaré como se da la poética del espacio en la danza escénica para luego ver de qué forma se aplica la ausencia de experiencia cinestésica con el espacio en la primera pieza dancística de Bel.

2.3.1 – La poética del espacio en la danza

Según Louppe, para la danza, el espacio es una de sus fuerzas constitutivas ya que, para ella, el bailarín vive del espacio y de lo que este espacio construye en el bailarín. La audiencia que es asidua a los montajes de danza se da cuenta cuando el bailarín empieza su relación con el espacio. Frecuentemente se dice que el bailarín ‘toma’ el espacio. El espectáculo de danza tiene la posibilidad de hacer sentir el espacio en sí con el fin de que este sea percibido y comprendido. Para la teoría de la danza, el bailarín es quien instaura la relación con el espacio e influye en él a cada momento de igual forma que el espacio influye en los bailarines. Las cualidades del espacio varían con cada bailarín y con cada coreógrafo que construye un espacio particular para cada espectáculo de danza. (Louppe, 2011, p. 164-166). Esto implica que las decisiones que toma el coreógrafo en cuanto al uso del espacio marcan la filosofía de su danza y definen su poética del espacio.

Por otro lado, para Lehmann, el espacio en el teatro clásico “funciona como un espejo que permite que el mundo homogéneo del observador se reconozca en el mundo igualmente cerrado del drama” (Lehmann, 2013, p. 277). Es precisamente a través de este reconocimiento del espacio que el espectador se identifica con lo que ve en escena ya que se refleja en el mundo que se representa sobre el escenario. Ahora bien, aquí veremos como en la primera pieza de Bel titulada *Nom donné par l’auteur* se realiza una utilización del espacio de manera particular ya que lo expone de forma notoria precisamente para que sea más evidente para la audiencia y se intente impedir la empatía cinestésica.

2.3.2 – *Nom donné par l’auteur* (1994): Espacio y cinestesia

El tercer punto que vimos en el capítulo previo fue sobre la ausencia y la empatía cinestésica. Se explicó que a pesar de que se intenta evitar la experiencia cinestésica existe

una experiencia estética más racional debido a la mirada del espectador tal como lo señala Gerald Siegmund. Dicha ausencia de experiencia cinestésica se puede apreciar en el primer trabajo coreográfico de Bel de 1994 titulado *Nom donné par l'auteur*.



Figura 5: *Nom donné par l'auteur*. © Herman Sorgeloos (Recuperado de: <http://www.jeromebel.fr>).

Al comienzo de la pieza antes mencionada, uno de los bailarines entra al escenario completamente vacío mientras carga cuatro letras de madera y las coloca en forma diagonal. Dichas letras son N, S, E y O las cuales corresponden a las iniciales de las palabras norte, sur, este y oeste. La letra N es colocada en la dirección real del norte por lo que su posición varía dependiendo de la localización del lugar en donde se lleva a cabo el montaje. Luego, los bailarines traen diez objetos al escenario que usaran durante el desarrollo de la coreografía en los siguientes sesenta minutos y los cuales examinarán sin decir casi palabra alguna: Una aspiradora que le sirve de asiento a uno de los bailarines, una alfombra en donde colocan los demás elementos, un salero, un par de patines para hielo, un diccionario, un banco en el cual el mismo Bel se sienta frente a su compañero, una pelota, un billete de dinero, una linterna y una secadora de pelo (Figura 5). Una pequeña isla se establece en el centro del escenario.

Ambos bailarines sujetan al mismo tiempo uno de los objetos y los colocan al frente del otro: el diccionario con la pelota, el billete con el salero, la pelota con la linterna y así sucesivamente (Figura 6).

Luego, los bailarines rotan la alfombra unos 180 grados y los movimientos de los objetos se vuelven cada vez más complejos. Después, en el medio del escenario envuelven todos los objetos en la alfombra para esconderlos de la vista de la audiencia. Ambos bailarines se colocan acurrucados a ambos lados de la alfombra para formar una sola línea diagonal. Uno de los bailarines usa la secadora de pelo para hacer volar el billete sobre la línea de sal que fue vertida previamente mientras que el otro bailarín se coloca al final de dicha línea para evitar que el billete se vuele. Posteriormente, uno de los bailarines hace volar las páginas del diccionario con el aire que sale de la aspiradora mientras el otro bailarín dice en voz alta la definición de la palabra diccionario. Más adelante, las letras dispuestas en el escenario que indican los cuatro puntos cardinales son trasladadas y colocadas de forma descentrada a un costado del escenario por lo que algunos objetos quedan afuera del mismo, lo cual hace indicar que la coreografía se repite, pero en un espacio desplazado. Al final, ambos bailarines traen todos los objetos al centro del escenario y con la ayuda de estos y las letras que indicaban los puntos cardinales forman la palabra 'FIN'.

La empatía cinestésica no se da tal como se espera ya que la pieza se trata básicamente de una coreografía de objetos en la que los cuerpos de los bailarines están al servicio del movimiento de los objetos. Debido a que los objetos tienen una importancia central en esta pieza, es que los movimientos de los bailarines quedan en un segundo plano. La inmovilidad de los objetos en esta pieza de Bel o la manera mecánica en la que estos se mueven hace que se manifieste una neutralidad y sobriedad en los movimientos de los bailarines. Es de este modo que, al mover los objetos como si estos fuesen los bailarines principales del montaje, se impide que el espectador se identifique emocionalmente con lo que observa y así se evita que se propicie la empatía cinestésica. Y, por otro lado, las letras que indican los cuatro puntos cardinales y que se colocan al inicio de la pieza, inducen a que el espectador sea consciente de la ubicación real del espacio escénico porque aísla el espacio en el que se comienza a desarrollar la acción. Es así que se manifiesta el tercer indicador como una

ausencia de empatía cinestésica que se presenta al bloquear la identificación afectiva de la audiencia con lo que observa sobre el espacio escénico.



Figura 6: *Nom donné par l'auteur*. Frédéric Seguette y Jérôme Bel. © Herman Sorgeloos (Recuperado de: <http://www.jeromebel.fr>).

2.4 – El tiempo posdramático: Ausencia y coreografía

El cuarto punto que veremos es la relación entre el tiempo y la ausencia de regulación en la creación coreográfica. En el teatro dramático, el tiempo surge de forma indirecta como contenido transmitido por la misma representación. Más bien, en el teatro posdramático, “el tiempo deviene objeto de una experiencia *directa*, de modo que lógicamente aparecen en primer plano sobre todo técnicas de *distorsión del tiempo*” (Lehmann, 2013, p. 319). Además, ya no existe un tiempo representado en un cosmos narrativo ficticio, sino un aquí y ahora usado en conjunto con la audiencia presente. Sin embargo, se debe precisar de qué manera se relaciona el tiempo con la danza. En este apartado analizaré como se da la poética del

tiempo en la danza escénica para luego ver de qué forma se aplica la ausencia y el tiempo en la coreografía de la cuarta pieza dancística concebida por Bel.

2.4.1 – La poética del tiempo en la danza

Para Laurence Louppe el tiempo es un lugar de sucesión que conlleva consigo al encadenamiento de acciones y por consiguiente a la causalidad (Louppe, 2011, p. 131). Es decir, existe una serie de eventos que acontecen uno tras otro mientras transcurre el espectáculo lo cual establece una relación de causa y efecto entre dichos sucesos. En el caso de la mayoría de espectáculos de danza escénica, se podría decir que los movimientos se suelen presentar unidos con el fin de formar una idea progresiva y coherente, a veces acompañado de música, aunque no necesariamente.

Ahora bien, por un lado, la teórica de la danza y coreógrafa francesa Geisha Fontaine se manifiesta en contra de lo dicho anteriormente al sostener que, en varias propuestas actuales de la danza contemporánea, el tiempo no es tratado como un componente del movimiento sobre la cual se trabaja, sino que corresponde a la duración objetiva real de la pieza. Es un tiempo de contemplación para comprender (Fontaine, 2004, p. 103). Esto nos da la idea de que el tiempo de la representación es la duración real del espectáculo sin que exista un tiempo ficcional al que se remita dentro de la misma.

Por otro lado, para varios de los coreógrafos contemporáneos, el tiempo ya no es utilizado solo como fraseo sino como una auténtica estética de la repetición, tal como lo ha denominado Lehmann, de modo general, a una estética posdramática del tiempo. Mediante la inclusión de la repetición se rompe el continuum del tiempo y “la estética temporal convierte la escena en escenario de una reflexión del acto de ver por parte del espectador” (Lehmann, 2013, p. 325).

2.4.2 – *Le dernier spectacle (1998)*: Tiempo y coreografía

El cuarto punto que vimos en el capítulo precedente fue sobre la ausencia y la composición coreográfica. Se explicó que a pesar de que lo más común es el uso de ciertos recursos usuales en la creación coreográfica, tales como técnicas dancísticas y estructuras compositivas genéricas, en este caso se presenta una coreografía que manipula o evita utilizar

dicho patrimonio común, tal como lo denomina Ramsay Burt, con el fin de proponer un pensamiento crítico sobre la institucionalización de la danza. Dicha ausencia de este patrimonio común en la composición coreográfica se puede apreciar en el cuarto montaje de Bel de 1998 titulado *Le dernier spectacle*.

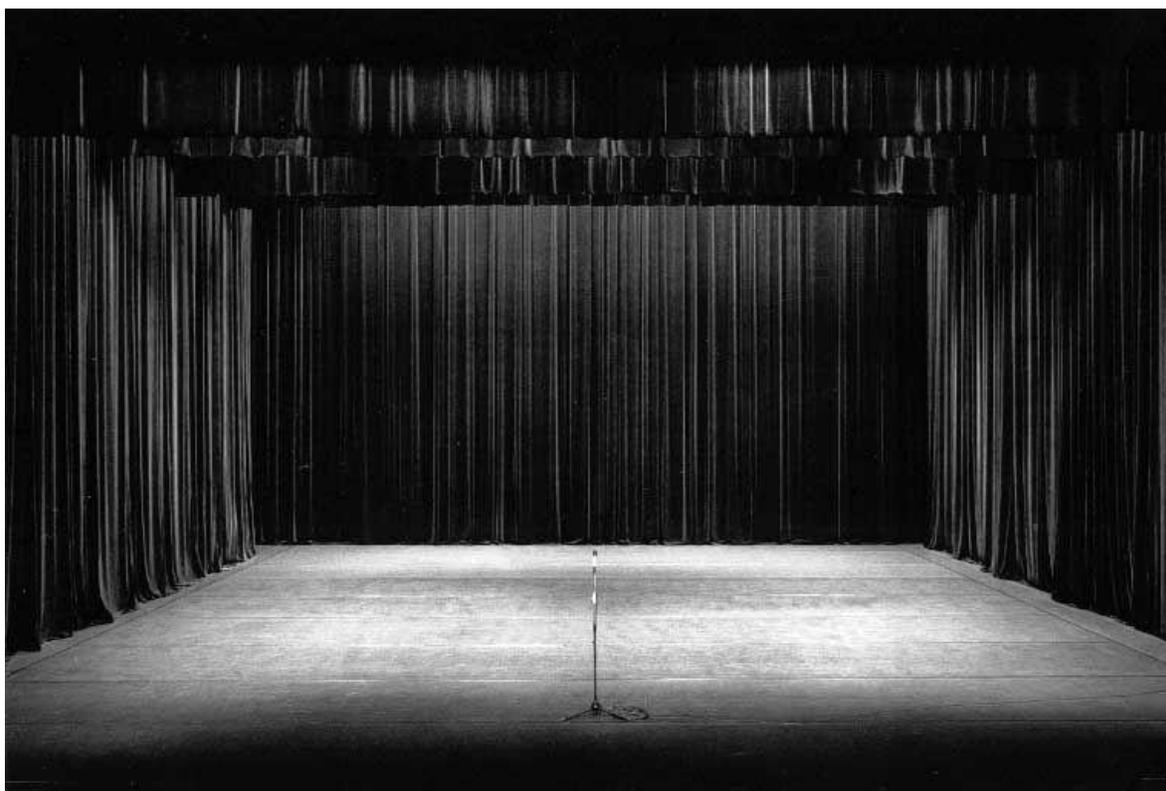


Figura 7: *Le dernier spectacle*. © Herman Sorgeloos (Recuperado de: <http://www.jeromebel.fr>).

En dicha obra, cuatro bailarines, una mujer y tres hombres, realizan referencias a otras obras de teatro y piezas de danza conocidas. El espacio se encuentra totalmente vacío y solo hay unas cortinas negras que cubren la pared trasera del proscenio (Figura 7). Un bailarín que no es Bel, vestido con una camiseta, un pantalón y una casaca roja a cuadros, se presenta en el centro del escenario y anuncia al público a través de un micrófono “Je suis Jérôme Bel” (yo soy Jérôme Bel). Después, este bailarín coloca la alarma de su reloj a 60 segundos, tiempo durante el cual permanece estático, para seguidamente salir del escenario. Luego, el mismo Bel entra ahora con un vestuario blanco de jugador de tenis y anuncia por el micrófono “I am Andre Agassi” (yo soy Andre Agassi). En ese momento, la cortina que cubría la parte del fondo del escenario se abre para que Bel empiece a lanzar hábilmente algunas pelotas de tenis

contra dicha pared como si estuviera jugando paleta frontón. A continuación de la salida de Bel entra el tercer bailarín que se queda inmóvil frente al micrófono por un minuto para luego decir “I am Hamlet” (yo soy Hamlet) y seguidamente pronuncia “to be” (ser) para después retirarse fuera del escenario y desde ahí gritar “or not to be” (o no ser). Posteriormente, regresa frente al micrófono para decir “that is the question” (esa es la cuestión).

Luego de que éste último bailarín se retira, una bailarina, usando una peluca rubia larga y vestida de blanco, entra para ejecutar un extracto de la pieza *Wandlung* de Susanne Linke con la música de Franz Schubert *La muerte y la doncella*. Se acerca al micrófono y dice “Ich bin Susanne Linke” (yo soy Susanne Linke) para luego empezar a bailar durante cuatro minutos. Cuando finaliza, sale del escenario y entra otra vez el propio Jérôme Bel, ahora con un vestido blanco también, para decir “Ich bin Susanne Linke” y repetir la coreografía de nuevo. Lo mismo ocurre dos veces más con los otros dos bailarines que se presentan como Susanne Linke y bailan cada uno el fragmento antes mencionado (Figura 8).



Figura 8: *Le dernier spectacle*. Bailando *Wandlung* de Susanne Linke. © Herman Sorgeloos (Recuperado de: <http://www.jeromebel.fr>).

En la segunda parte de este montaje, la estructura de las escenas se repite, pero los bailarines que las ejecutan cambian por lo que se empiezan a negar las propuestas de personajes presentadas en la primera parte. Es así que el mismo Jérôme Bel ahora reaparece y dice “Je ne suis pas Jérôme Bel” (yo no soy Jérôme Bel). Más adelante, sale otro bailarín que dice “I’m not André Agassi” (yo no soy André Agassi) y lanza algunas bolas de tenis contra la pared del fondo hasta que se aburre y lanza la raqueta contra el suelo. Después, otro bailarín sale a decir “I am not Hamlet” (yo no soy Hamlet) y se quita el vestuario de Hamlet con el que entró ataviado al escenario. Vestido ahora con solo unos calzoncillos blancos, este mismo bailarín dice ahora que es Calvin Klein para después decir “Obsession” frente al micrófono y seguidamente salir del escenario y gritar desde afuera “Escape”. Acto seguido, retorna al proscenio y dice “Contradiction” para de nuevo salir y gritar “Eternity” desde bastidores. Estas cuatro palabras son nombres de perfumes de la marca Calvin Klein. Luego, sale otro bailarín vestido ahora con un vestido blanco y ejecuta nuevamente el solo antes mencionado de la coreógrafa alemana Linke, pero esta vez lo hace detrás de un pedazo de tela negra que es sujeta por otros dos bailarines. Posteriormente, sale de nuevo Bel a decir “Ich bin nicht Susanne Linke” (yo no soy Susanne Linke) y empieza a tararear fuertemente la melodía de Schubert mientras tiene puestos unos audífonos. Al final de esta pieza entra uno de los bailarines y coloca el micrófono a una grabación que empieza a nombrar todos los asistentes al evento que hicieron una reserva previa. Con esta escena final en la pieza nos hace ver que la coreografía está pensada para tener contacto con el público o, mejor dicho, constatar su presencia en el evento.

Como se puede apreciar, los bailarines repiten continuamente, no solo los nombres de los personajes que representan, sino también extractos coreográficos completos. Estas constantes repeticiones hacen que el tiempo de la pieza se vuelva circular y que lo repetido se modifique constantemente con el cuerpo de otro bailarín. Con esto se logra que el espectador preste mucha más atención a las diferencias que se presentan en la misma obra según el bailarín que ejecuta la coreografía. El filósofo francés Gilles Deleuze sostiene que “la paradoja de la repetición, ¿no consiste en que no pueda hablarse de repetición más que por la diferencia o el cambio que introduce en el espíritu que la contempla? ¿Por una diferencia que el espíritu *sonsaca* a la repetición?” (Deleuze, 2002, p. 119). A pesar de que, a primera vista, se podría afirmar que todas las repeticiones coreográficas son exactamente

iguales, se puede apreciar que, inevitablemente, la repetición genera una serie de diferencias, como lo menciona Deleuze, que son percibidas por el espectador de alguna forma sin proponérselo conscientemente. Es de esta forma que, a través del manejo de la repetición dentro de la composición coreográfica, se consigue que el tiempo del espectáculo se haga evidente y se induce a que la audiencia sea más consciente del mismo. Es así que la coreografía hace un uso deliberado de ciertos recursos comunes en la danza con el fin de volverlos más notorios ya que, de esta forma, la coreografía advierte que se trata de un espectáculo realizado para ser visto por una audiencia determinada, ante la cual quedan expuestos dichos componentes usuales en la creación coreográfica.

Como se ha podido observar a lo largo del desarrollo de este segundo capítulo, en estas cuatro primeras piezas coreográficas creadas por el coreógrafo francés Jérôme Bel, se hace un uso consciente de ciertas características tradicionales en la danza escénica, pero con el propósito de desestabilizar dichos elementos. Es así que, mediante la idea de ausencia, relacionada con la noción de lo posdramático, se puede desarrollar una herramienta complementaria para comprender y analizar ciertas propuestas incluidas como parte del movimiento *no danza* y que se expondrá a continuación en el siguiente capítulo. En la siguiente tabla se muestra un cuadro de resumen con los indicadores encontrados para cada una de las piezas de Bel descritas en este segundo capítulo.

Elemento	Obra de Jérôme Bel	Indicador
Textualidad posdramática	Jérôme Bel (1995)	Texto que hace referencia a datos reales de los bailarines
Cuerpo posdramático	Shirtologie (1997)	Cuerpo que se destaca por su presencia y no por querer significar algo
Espacio posdramático	Nom donné par l'auteur (1994)	Espacio que evita la identificación afectiva con el espectador
Tiempo posdramático	Le dernier spectacle (1998)	Estética de la repetición en el manejo del tiempo dentro del espectáculo

Tabla 3: Elementos posdramáticos presentes en las primeras cuatro obras de Jérôme Bel.

Capítulo 3: La ausencia como herramienta de análisis en danza

Como hemos podido observar durante el desarrollo de esta investigación, se han descrito cuatro tipos de ausencia que son las que conforman esta herramienta metodológica complementaria para analizar los espectáculos del movimiento *no danza*. Dichos modos de ausencia son:

- Ausencia de referencia a una realidad externa.
- Ausencia de énfasis en la ejecución de los movimientos.
- Ausencia de empatía cinestésica.
- Ausencia de regulación en la composición coreográfica.

Estas cuatro clases de ausencia remiten a elementos usuales que se utilizan en la mayoría de montajes de danza escénica, pero que el movimiento *no danza* los excluye deliberadamente.

Ahora bien, León-Geyer menciona tres formas en las que se puede hacer referencia a lo invisible o ausente: lo paralelo, lo excluido y lo contrario:

- Lo paralelo es lo que no está dicho de manera evidente pero que se puede leer entre líneas mediante la deducción de lo que realmente se quiere decir.

- Lo excluido o evitado hace referencia directa a lo que se decide no incluir ya que, de alguna forma, los tenemos presentes pues uno es consciente de que están contenidas, pero de manera negativa.

- Lo contrario puede ser usado para remitir a lo opuesto de lo que se quiere decir, a lo que no es (León Geyer, 2016, p. 18-19).

Durante el desarrollo de esta indagación, la ausencia se manifiesta de la segunda manera señalada por León-Geyer que es la forma excluida ya que, al no manifestarse expresamente ciertos elementos característicos de un espectáculo de danza escénica en los montajes del movimiento *no danza*, es que la audiencia es inducida a percatarse de lo que no ha sido incluido intencionalmente en la pieza coreográfica. Es así que revisaremos estas

cuatro formas de ausencia como una herramienta complementaria que podría ser útil para analizar ciertas propuestas que se presentan en la danza contemporánea.

3.1 – Ausencia de referencia a una realidad externa

Una de las características que encontramos en la danza escénica es su naturaleza encarnada. Como se explicó en el primer acápite del primer capítulo, Susan Leigh Foster nos presenta cuatro modos de representación en danza, que son la semejanza, la imitación, la réplica y el reflejo, y que nos comprueban dicho carácter encarnado. Además, Foster aclara que todo evento de arte está orientado en dos direcciones simultáneamente: en la primera se remite a sí mismo como un evento artístico y en la segunda se refiere a las circunstancias sociales y culturales de la que es parte dicho evento. Las cuatro maneras de representación señaladas anteriormente se dirigen en la segunda dirección (Foster, 1986, p. 245). En el caso de la *no danza*, esta va en la primera dirección, ya que el evento hace referencia a su condición de montaje de arte hecho para ser visto por un grupo de gente determinado.

Como se ha expuesto en el primer capítulo, no es que se niegue la representación en este primer indicador de ausencia, sino que ya no se remite a una realidad externa dentro de lo que se presenta sobre el escenario, sino que más bien, esta representación coincide con la realidad de los ejecutantes en escena. Es decir, por realidad externa nos referimos a una realidad distinta a la que les corresponde verdaderamente a los bailarines. Tal como lo menciona el estudioso español de las artes escénicas José A. Sánchez, el tema de la representación de la realidad es una cuestión muy diferente al de la irrupción de lo real. En algunos casos ambos coinciden, pero en otros, lo real es utilizado para garantizar la efectividad de la representación. Es ahí cuando la espectacularización de lo privado y lo trivial empieza a ser usado. (Sánchez, 2007, p. 9-10). Es así que aparece la representación del ‘si-mismo’, que se explicó también en el primer capítulo con la teoría de Ervin Goffman, en donde el bailarín asume el personaje que interpreta en la vida real. De este modo es como dicho conjunto de reglas que nos permiten establecer un mundo de ficción sobre el escenario coincide con el mundo real de los bailarines. La realidad presentada concuerda con la vida real de los ejecutantes en escena.

Ahora bien, como hemos visto en el primer punto del segundo capítulo, en el trabajo homónimo de Bel, es el texto es el que indica la referencia a la realidad misma de los bailarines, es decir, al personaje del ‘sí-mismo’. Es precisamente la textualidad posdramática la que permite este uso, puesto que el texto es usado como un material más dentro del hecho escénico y no como el elemento primordial para la representación. Es aquí donde se encuentra la relación entre la *no danza* y lo posdramático para este primer indicador: la ausencia de referencia a una realidad externa se ve reflejada en la textualidad posdramática que es utilizada en la *no danza*. Al incluir el texto en la danza, este es usado para subvertir la idea de representación en el hecho escénico, ya que el texto hace referencia al personaje del ‘sí-mismo’ de los bailarines. La irrupción de lo real mediante el uso del texto hace que se manifieste la ausencia de referencia a un mundo externo dentro de la representación.

Una forma empleada en la cual encontramos esta singularidad en obras de danza, es cuando los ejecutantes cuentan detalles de su propia vida frente al público durante el desarrollo del montaje. Por ejemplo, se mencionó en la introducción de esta investigación a la obra *Volare*, del coreógrafo italiano Orazio Massaro, como una de las piezas precursoras del movimiento *no danza*. En dicho espectáculo, seis bailarines, tres hombres y tres mujeres, se presentan al público para hablar sobre su vida como bailarines y no se muestra ningún movimiento danzado durante el desarrollo del montaje. Precisamente, el mismo Bel utiliza esta peculiaridad también en otra de sus obras posteriores titulada *Veronique Doisneau*, en la cual, una bailarina a pocos días de retirarse, le cuenta a la audiencia sobre su trayectoria como bailarina de ballet dentro de la Ópera de París. De esta forma, vemos como el texto que enuncian los ejecutantes de las diversas piezas dancísticas hace referencia al personaje del ‘sí-mismo’.

Como se ha podido advertir, estas situaciones en la que los ejecutantes en escena emplean el texto para referirse a su propia vida nos hace evidente la irrupción de lo real en la representación. Esto nos sirve para percatarnos de que no estamos frente a una historia que haga referencia a una realidad externa, sino que la representación remite a los mismos personajes que los bailarines interpretan en la vida real. Mediante esta estrategia, la audiencia es inducida a darse cuenta de la representación del ‘sí mismo’ y, por lo tanto, se vuelve consciente de la ausencia de referencia a una realidad externa.

3.2 – Ausencia de énfasis en la ejecución del movimiento

La segunda de las características que podemos hallar en gran parte de montajes de danza escénica es el movimiento. Esto no implica que existan coreógrafos que hayan trabajado desde la inmovilidad también, pero se podría aseverar que la mayoría de estos trabaja con movimientos del cuerpo y hasta, algunas veces, con acompañamiento de música, aunque no necesariamente.

Tal como se explicó en el segundo acápite del primer capítulo, Laurence Louppe menciona la ejecución de movimientos de manera menos espectacular en los trabajos de coreógrafos de danza contemporánea. Esto se debe a la ausencia de calidad dinámica al momento de realizar dichos movimientos. Además, Louppe afirma que “la no danza era de hecho una hiperdanza, pues renunciaba al carácter superficial de las formas, para hacer emerger, aunque fuera negativamente, en su ausencia, (el vacío de) las intensidades mediante las cuales, exclusivamente, existe nuestro gesto” (Louppe, 2011, p. 116). Es decir, se manifiesta una ausencia de intensidad en el movimiento que tiene relación con el modo en que se efectúan ciertos movimientos cotidianos en la vida diaria.

Como se expuso en el primer capítulo, esto no implica que se niegue el movimiento a través de la poca movilidad o inmovilidad total, sino que se presenta una resistencia a la espectacularización de los movimientos tal que, ahora, estos son ejecutados con menos grandiosidad. Louppe sostiene al respecto lo siguiente:

Quitarse la ropa como para irse a la cama por la noche, barrer, hacer café, abrir y cerrar una puerta, son interesantes desde una doble óptica: se aproximan a la no danza, aquella que desea ser acción pura sin ningún objetivo, menos aún sin “efecto” coreográfico, cercana a la performance, donde el gesto no es realizado por su contenido, sino únicamente de forma utilitaria con el objetivo de producir un acto preciso [...] Solo tendrán importancia en su terminación, que le dará conclusión al conferirles la finalidad y sobre todo la banalidad deseadas (Louppe, 2011, p. 115).

En lo que se refiere al montaje de Bel titulado *Shirtologie*, el hecho de sacarse poleras repetitivamente vendría a ser un acto trivial que todas las personas realizamos a diario sin conferirle gran importancia. Ahora bien, el cuerpo posdramático al que se refiere Lehmann,

que se destaca por su sola presencia sin querer significar algo, es la poética del cuerpo que se ejemplifica en la *no danza*. Es aquí donde se encuentra la relación entre la *no danza* y lo posdramático para este segundo indicador: la ausencia de énfasis en la ejecución del movimiento se ve reflejada en el cuerpo posdramático que es utilizado en la *no danza*. Esta poética del cuerpo posdramático genera que se presente la ausencia de intensidad en la realización de dichos movimientos.

Una manera usual en donde se puede apreciar esta ausencia es cuando los bailarines se mantienen totalmente quietos sobre el escenario por un tiempo prolongado y que termina resultando incómodo para gran parte del público. Esta inmovilidad total es muy notoria para la audiencia asidua a estos espectáculos de danza escénica ya que, tal como lo esperaba el espectador de la anécdota que se narró al inicio de esta investigación, para ellos dichos montajes deberían incluir personas que se mueven rítmicamente, usualmente con música, pero no necesariamente y que transmiten algún tipo de emoción. Es decir, ir en contra de una noción de danza como una pura exhibición de movimientos sin interrupción. La inmovilidad hace advertir a los presentes que el movimiento danzado se encuentra ausente y hace que repare en su carencia.

Otra manera común de distinguir esta ausencia se encuentra en el empleo de un lenguaje corporal cotidiano que no busca llamar la atención debido a su carácter átono, es decir, en una forma y estilo más presentacional. Esta cotidianeidad se puede distinguir en la inclusión de movimientos comunes y corrientes que carecen de cierta grandiosidad en su ejecución. La manera en la que dichos movimientos son presentados, exentos de fuerza y tensión, es lo que conlleva a que el público perciba la ausencia del movimiento danzado que es frecuente en gran parte de los montajes de danza escénica. Esto nos persuade a fijarnos de que los movimientos son realizados sin acentuaciones y sin amplitudes marcadas, sino que más bien, son realizados de una forma más neutral y con un fin meramente funcional, tal como los podría hacer cualquier persona de la audiencia dentro de su vida diaria. Mediante el uso de esta maniobra, el público es inducido a notar que el movimiento danzado se encuentra ausente y, por lo tanto, se torna consciente de la ausencia de énfasis en la ejecución del movimiento.

3.3 – Ausencia de empatía cinestésica

El tercero de los elementos que encontramos en la danza escénica es la empatía cinestésica. En el tercer indicador de ausencia, se intenta evitar esta experiencia cinestésica para que el espectador no se identifique afectivamente con lo que aprecia en escena, sino que más bien, se apela a la mirada crítica del espectador mediante la interpretación racional de lo que observa sobre el escenario.

Ahora bien, Lehmann afirma que el teatro dramático prefiere un espacio mediano puesto que los espacios enormes y los muy pequeños son peligrosos para el drama. Además, nos aclara la diferencia entre el espacio dramático y la estética del teatro posdramático:

El espacio dramático es siempre el símbolo de un mundo entendido como totalidad, por más que sea mostrado de modo fragmentario. Por el contrario, en el teatro posdramático, el espacio deviene una parte del mundo ciertamente destacada, pero entendida como algo que permanece en el *continuum* de lo real; como fragmento enmarcado en las coordenadas espacio-temporales, pero, al mismo tiempo, continuación y, por ello, fragmento de la realidad de la vida (Lehmann, 2013, p. 280).

Al presentarse el espacio totalmente vacío, es difícil que el espectador pueda identificarse con algo que remita al mundo real puesto que se evita enmarcar algún aspecto reconocible de la realidad. Esto genera que se socave la experiencia cinestésica que comúnmente se da entre la audiencia y lo que se muestra sobre el escenario. Es aquí donde se encuentra la relación entre la *no danza* y lo posdramático para este tercer indicador: la ausencia de empatía cinestésica se ve reflejada en el espacio posdramático que es utilizado en la *no danza*. Esta poética del espacio posdramático genera que se presente la ausencia de experiencia cinestésica y que aparezca la mirada crítica de la audiencia.

El empleo del aislamiento del espacio es una forma para distinguir este tipo de ausencia que no solo se puede lograr mediante la presentación del espacio totalmente vacío como lo vimos en la ópera prima de Bel. Por ejemplo, la delimitación del espacio en donde se desarrolla el espectáculo se puede lograr al reducir la proximidad física entre los bailarines y el público de tal forma que el espacio de representación se transgrede hasta volverlo difuso para el espectador. Si la disposición de los ejecutantes en el borde de la escena, es decir,

cuando los bailarines se sitúan y solo utilizan la parte delantera del proscenio, es un buen ejemplo para advertir este tipo de estrategia, ya que da la sensación de que estuvieran localizados sobre la cuarta pared. Los actores hasta se salen de su personaje de intérpretes para actuar por algunos momentos como espectadores, lo cual hace que la audiencia pierda la identificación con lo que ocurre, ya que la delimitación del espacio se vuelve incierta. La extensión del espacio de representación sobre el espacio del espectador también nos ayuda a reconocer este tipo de ausencia que provoca el quiebre de la experiencia cinestésica.

Esto nos incita a que seamos conscientes del espacio en donde se desarrolla el espectáculo. Mediante la utilización de esta estrategia, el público es instigado a notar que el espacio es parte de la representación creada para el montaje y, por lo tanto, se evita que la audiencia llegue a identificarse plenamente con lo representado y así se bloquea la empatía cinestésica.

3.4 – Ausencia de regulación en la composición coreográfica

El cuarto elemento que se encuentra en la danza escénica son los recursos comunes para la realización de una creación coreográfica tales como son las técnicas de danza, dispositivos para la representación, estructuras genéricas de composición o procesos de improvisación. En el cuarto indicador de ausencia, se evita la normalización de dichos recursos comunes con el fin de desgovernar la danza, tal como se explicó en el primer capítulo.

Ahora bien, por un lado, Lehmann asevera que la crisis del drama, que se manifiesta cuando se pasa del siglo XIX al siglo XX, es principalmente una crisis del tiempo. Además, afirma que “la estética posdramática del tiempo real no busca la ilusión, lo que quiere decir que el proceso escénico no puede disociarse del tiempo del público” (Lehmann, 2013, p. 317). Es decir, hay una consciencia dentro del espectáculo de que el tiempo real es una experiencia conjunta con el público, más que la representación de un tiempo ficcional dentro del montaje, lo cual también tiene relación con la irrupción de lo real que se explicó en el primer tipo de ausencia que se refería a la ausencia de referencia a un mundo ficticio. Además, Lehmann afirma que la estética del tiempo posdramático “desplaza la temática del

tiempo del nivel del significado (los procesos denotados a partir de recursos escénicos) al nivel del significante (el acontecimiento escénico en sí mismo)” (Lehmann, 2013, p. 308).

Por otro lado, Louppe nos dice que entre las formas más tradicionales de composición en la danza escénica se encuentran el movimiento que proviene de la inspiración y también el compromiso emocional que parte de la individualidad del coreógrafo. Como se explicó en el primer capítulo, estas peculiaridades forman parte de un patrimonio común que poseen los coreógrafos para crear sus piezas dancísticas, así como también lo son las técnicas de danza o procesos y estructuras de composición. Es aquí donde se encuentra la relación entre la *no danza* y lo posdramático en este cuarto indicador: la ausencia del uso de este patrimonio común al momento de la creación coreográfica se ve reflejada en el tiempo posdramático que es utilizado en la *no danza*. Esta poética del tiempo posdramático genera que se vuelva más notoria la ausencia de estos recursos comunes en danza para que el público note de que no están siendo empleadas en el desarrollo del espectáculo.

Sin embargo, la manipulación en el uso del tiempo, ya sea por una repetición constante de movimientos, por una inmovilidad prolongada o por una inversión causal en la sucesión encadenada de movimientos, no es la única forma en la que podemos notar esta ausencia. La carencia de dichos recursos se puede observar también a través de la autorreferencia y autorreflexión como tema principal en las composiciones coreográficas. La creación coreográfica comienza a incluir una reflexión sobre sus propios medios, en vez de limitarse a hacer uso de las convenciones y reglas más tradicionales heredadas de la danza escénica. Muchas de las propuestas actuales que pertenecen al movimiento *no danza* hacen alusión a la misma danza por lo que la coreografía es creada deliberadamente con un fin crítico para generar una reflexión sobre la danza escénica en general y así evitar su institucionalización.

De esta forma, es como se puede construir una herramienta complementaria que puede ser útil para analizar otros trabajos que se circunscriben dentro del movimiento *no danza*, aparte del trabajo de Bel que es que se analizó en el desarrollo de esta investigación. Se ha demostrado que la manera en las que son tratados estos componentes, que forman parte de gran parte de los montajes de danza escénica, no es mediante la negación. La negación implicaría una actitud de rechazo y, más bien, lo que se presenta en la *no danza* es un uso

consciente de dichos elementos con el fin de transgredirlos para que queden expuestos a los espectadores de tal modo que se den cuenta de su ausencia deliberada dentro del montaje. Esta estética de la ausencia se encuentra presente, no solo en el movimiento *no danza*, sino también en varias manifestaciones de la danza contemporánea que hacen uso de la ausencia para generar una reflexión crítica hacia la danza misma. Así como Gerald Siegmund afirma que la ausencia es una estética performativa en la danza contemporánea, el aporte de esta indagación es presentar el concepto de ausencia como una herramienta complementaria para el análisis de montajes de danza.

En el siguiente cuadro se muestra un resumen de las características posibles que se pueden hallar en el espectáculo según el tipo de ausencia descrito.

Tipo de ausencia	Característica en el espectáculo
Ausencia de referencia a una realidad externa	<ul style="list-style-type: none"> - Datos biográficos sobre los bailarines. - Texto referente a los ejecutantes.
Ausencia de énfasis en la ejecución del movimiento	<ul style="list-style-type: none"> - Lenguaje corporal cotidiano. - Movimientos funcionales.
Ausencia de empatía cinestésica	<ul style="list-style-type: none"> - Cercanía entre los bailarines y los espectadores. - Bailarines que pasan a ser espectadores momentáneamente.
Ausencia de regulación en la composición coreográfica	<ul style="list-style-type: none"> - Manipulación del uso del tiempo. - Autorreferencia y autorreflexión sobre la danza.

Tabla 4: Características en los montajes de danza para los cuatro tipos de ausencia.

Conclusiones

1. Tal como se indicó en la introducción de esta investigación, Marvin Carlson sostiene que la *no danza* es la contraparte de lo posdramático en danza. Aquí se ha demostrado que el vínculo entre la *no danza* y la noción de lo posdramático se manifiesta a través del concepto de ausencia. La negación que se presenta en lo posdramático se traduce como ausencia en la *no danza* con el objetivo, no sólo de generar una crítica hacia la danza escénica, sino también contra la representación en general como recurso habitual dentro de las artes escénicas.
2. El filósofo y científico estadounidense Douglas Hofstadter afirma que todo sistema formal como un lenguaje, un programa de computadora o hasta un proceso de pensamiento siempre llegan, tarde o temprano, a la situación límite de pretender comprenderse a sí mismo, es decir, a la autorreferencia, por la cual intentan expresarse sobre sí mismos (Hofstadter, 1998). Como ya se ha podido apreciar durante el transcurso de esta investigación, una de las principales características de la obra de Bel y del movimiento no danza es el uso autorreflexivo de los elementos de la danza como una forma de crítica hacia las tendencias convencionales en la danza escénica. Y esto se logra al aplicar la estética de la ausencia, ya explicada, puesto que consigue llevar al límite los elementos primordiales de la danza o, como diría Lepecki, agotar al máximo todos los recursos conocidos en la danza, con el fin de alcanzar la autorreferencia en el lenguaje dancístico. Así se puede observar que el surgimiento de esta estética posdramática de la ausencia conlleva a que los trabajos coreográficos pertenecientes a dicho movimiento sean autoconscientes del hecho de que son un espectáculo creado propiamente para un público determinado.
3. Otro punto que vale la pena analizar es el referido al carácter teleológico de este tipo específico de arte escénico, es decir, preguntarse sobre cuál es su objetivo o finalidad. Desde que Platón criticó en el libro X de la *República* la labor de los rapsodas como maestros de la comunidad en las polis griegas ya que, según Platón, los filósofos son los que deberían poseer el rol de instructores de la sociedad, el fin pedagógico del arte

siempre ha sido puesto en discusión. Actualmente el arte, y principalmente el arte escénico, no es considerado ya con un fin formativo dentro de nuestra sociedad y, muchas veces, es visto como simple entretenimiento por el público. Gerald Siegmund asevera que el discurso de Jérôme Bel está sujeto a la producción de conocimiento sobre danza ya que sus piezas hacen ver y escuchar a la audiencia los elementos de una producción de danza, pero expuestos de forma diseccionada (Siegmund, 2017, p. 104). Es así que, la estética de la ausencia desarrollada en el trabajo coreográfico de la *no danza* propone una forma distinta de proveerle al arte, en este caso al arte de la danza escénica, un estatuto didáctico debido a que posee el propósito de generar conciencia en el público sobre los espectáculos de danza. Quizás este empleo del concepto de ausencia no conlleve a que los artistas vuelvan a poseer el estatus de maestros de la comunidad como en los tiempos de los griegos, pero esta forma de instruir al público a través de montajes que reflexionan sobre la danza misma, implica una nueva tendencia con fines pedagógicos que se abre para la danza escénica en el futuro.

4. Como se hizo saber al inicio de este estudio, la motivación principal para el desarrollo de esta investigación es el menor interés que tiene gran parte de la audiencia para con los montajes de danza contemporánea debido a que dichos espectáculos de danza son considerados, por cierta parte de la audiencia, como muy abstractos y de difícil comprensión. Pues es aquí donde la noción de ausencia, explicada en este estudio, contribuye a que los montajes considerados dentro de la tendencia de la *no danza* tengan una función didáctica, ya que mediante dicho concepto es que se hacen notorios ciertos elementos relevantes que han sido retirados adrede para que el espectador pueda reconocer su falta y sea consciente de los componentes básicos para apreciar un montaje de danza escénica. Es a través de la idea de ausencia, presentada como lo excluido, que el público aprende a reconocer los componentes más habituales y fundamentales de un montaje de danza escénica los cuales fueron mencionados en el primer capítulo del presente análisis: la naturaleza encarnada de la danza, el énfasis en la ejecución del movimiento, la empatía cinestésica que se manifiesta a través del bailarín para la identificación con el público y una creación coreográfica basada en

un patrimonio de recursos disponibles para la composición en danza. El principio de ausencia se convierte en un elemento instructivo que se presenta de forma estructural en los montajes de la *no danza*, el cual tendría un fin formativo para beneficio de los asistentes a dichos espectáculos. De esta manera, los cuatro indicadores de ausencia que conforman la herramienta descrita para analizar los espectáculos de la *no danza* nos pueden ser útiles para entender la función que cumple cada uno de dichos elementos en cualquier montaje de danza escénica contemporánea.



Bibliografía

Banes, S. (1987) *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.

Battle, C. (2020, febrero 29) “Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución”. Recuperado de <http://www.revistapausa.cat/modelo-partitura-y-material-en-la-escritura-dramatica-contemporanea-una-solucion/>.

Burt, R. (2006) *Judson Dance Theater: Performative Traces*. London: Routledge.

Burt, R. (2017) *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*. New York: Oxford University Press.

Cabellos, M. E. (2019) *El potencial comunicativo del movimiento en danza contemporánea: una experiencia perceptiva compartida* (Tesis de Maestría). Recuperado de: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15873>.

Carlson, M. (2015) “Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance”. *Brazilian Journal on Presence Studies*. 5(3), 577-595.

Carlson, M. (2018) *Performance: A Critical Introduction*. (3a ed.) Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.

Deleuze, G. (2002) *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

Ferrater Mora, J. (1994) *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.

Fischer-Lichte, E. (2014) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

Fontaine, G (2004) *Les danses du temps. Recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*. Pantin: Centre National de la Danse.

Foster, S. L. (1986) *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press.

Frétard, D. (2004) *La danse contemporaine. Danse et non danse, vingt-cinq ans d'histoires*. París: Cercle d'art.

Goffman, E. (2004) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Halliwell, S. (2002) *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Helbo, A. (2012) *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires: Editorial Galerna.

Hofstadter, D. (1998) *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*. (6a ed.) Barcelona: Tusquets.

Horta, J. (2009) "Lenguaje escénico: reflexiones en tres actos sobre la estética de la ausencia". *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. 2009(39-40), 115-132.

Le Breton, D. (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lehmann, H.-T. (2013) *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.

León-Geyer, A. (2016) "El diseño de lo indecible" *Memoria Gráfica*. 1(8), 16-19.

Lepecki, A. (2008) *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Barcelona: Mercat de les Flors.

Lepecki, A. (2011) “No estamos listos para el dramaturgo”: Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. En Bellisco, M. (Ed.) *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación* (págs. 161-179). Murcia: Centro Párraga, CENCDOC.

Loupe, L. (2011) *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Osborne, P. (2002) *Conceptual Art*. London: Phaidon.

Pavis, P. (2000) *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Pavis, P. (2016) *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Toma, ediciones y producciones escénicas y cinematográficas.

Ploebst, H. (2001) *Neue Choreographie in der Gesellschaft des spektakels. No Wind no Word: New Choreography in the Society of the Spectacle, 9 Portraits*. München: K. Kieser.

Reynolds, N., & McCormick, M. (2003) *No fixed points: Dance in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press.

Roux, C. (2007) *Danse(s) performative(s): Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*. París: Harmattan.

Sánchez, J. A. (2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.

Sánchez Montes, M. J. (2004) *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Sarrazac, J.-P. (2013) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México D.F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

Sheets-Johnstone, M. (2015) *The Phenomenology of Dance*. Philadelphia: Temple University Press.

Siegmund, G. (2006) *Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld: Transcript.

Siegmund, G. (2017) *Jérôme Bel. Dance, Theatre and the Subject*. London: Palgrave Macmillan.

Tatarkiewicz, W. (2015) *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (8ª ed.) Madrid: Tecnos.

Ubersfeld, A. (1997) *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Videografía

Bel, J. (2020, febrero 29) *Nom donné par l'auteur*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ujYv9LKsWfg>

Bel, J. (2020, febrero 29) *Jérôme Bel*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=2&ctid=8>

Bel, J. (2020, febrero 29) *Shirtologie*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5b3GQpgzm9U>

Bel, J. (2020, febrero 29) *Le dernier spectacle*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8aVhozKZDks>

