

imaginario, lo simbólico y lo real son partes diferentes de un mismo plano.

8 preguntas nuevas para un mundo que no encuentra respuestas ¿Qué somos si no somos palabras? ¿Podría ser otra cosa? ¿Y si fuese una cifra? ¿Y si fuese solo imagen? ¿Y si fuese solo percepción? ¿Por qué necesitamos palabras? ¿Cómo acercarme si tus palabras no son iguales a las mías? ¿Podría ser si me escucharas?

Referencias bibliográficas

- “Le Corps Poétique”- el cuerpo poético / *Una pedagogía de la creación teatral* / Ed Alba editorial (2013)
- Calliois, R. (1986) *Los juegos y los hombres. La máscara y el Vértigo*. (Trad Jorge Ferreiro) Mexico. FCE
- Serrano, R. (2015) “*Lo que no se dice, una teoría de la actuación*” Ed Atuel
- Serrano, R. (2007) “*Nuevas Tesis Sobre Stanislavski*” . Ed Atuel
- Calero, T. (2010) “*El Impulso Creador del Actor*”. Ed Corregidor
- Winnicott, D. (1993) “*Realidad y Juego*” (1971) Editorial Gedisa. Barcelona.
- “*El desarrollo de un niño* (1921) (Melanie Klein) ED Amorrortus Mexico
- “*Introducción a la epistemología genética*” (1950) J. Piaget / Ed Pados Mexico 1991
- “*El nacimiento de la inteligencia en el niño*” (1936) J. Piaget Editorial: Booket. (2000)
- “*El desarrollo de la capacidad Creadora*” Lowenfeld - editorial kapelusz
- “*Desarrollo Psicologico y educación*” Compilacion de Jesus Palacios-Alvaro Marchesi - Cesar Coll Ed Alianza

Abstract: We try to problematize from different points of view about the search and creation of stage innovations which encourage the formation of new poetics and languages that give us the capacity to compete with the modern adience. We are leaving the conservatism to explore and rush into the avant-garde chaos.

We understand the musical physic theatre like a discipline of constant experimentation, with a deep researching and dynamics on its construction, it feeds with a critical point of view and reinvent from the arts combination.

Keywords: theatre - music - body - critical - scene

Resumo: Procuramos problematizar desde um ponto de vista crítico sobre a criação e a busca da novidade cênica, que estimule a formação de novas poéticas e linguagens que nos permitam competir com as exigências dos espectadores modernos. Sair do conservadurismo para explorar e lançar ao caos vanguardista. Entendemos ao teatro físico Musical, como uma disciplina em constante experimentação, pesquisa e dinâmica em sua construção, que se nutre de um ponto de vista crítico e se alimenta e reinventa a partir do cruze entre as artes.

Palavras chave: teatro - música - corpo - crítica - cena

(*) **Nicolás Manasseri.** Actor, autor y director. Creador de Mil ideas de Arte, Productora independiente. Investigador y creador del teatro físico Musical.

(**) **María Fernanda Provenzano.** Actriz, Coreógrafa y Dir. de Movimiento. creadora de Mil ideas de Arte, Productora independiente.

Más allá de los límites: cruce de lenguajes

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Marcela Masetti (*)

Resumen: En el marco de la crisis del régimen de producción artística de la modernidad, asistimos a modificaciones en el reparto de lo sensible, por lo cual se produce un borramiento de los límites entre las distintas artes.

La danza, si bien con un desarrollo más tardío, no permanece ajena a estas problemáticas. La investigación se centra en reflexionar sobre la especificidad de estos cruces en las estéticas contemporáneas y en una construcción poética particular, la de la coreógrafa Paula Manaker, realizando un análisis de sus obras y las formas particulares en las cuales articula diferentes lenguajes escénicos.

Palabras clave: modernidad - danza - estética - lenguaje - arte

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 200]

Estas historias de fronteras a ser cruzadas y de distribuciones de roles a borrar se encuentran ciertamente con la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes. (Rancière, 2011, p.27).

A lo largo del siglo XX asistimos a la caída, de casi todas las certezas de la modernidad, entre ellas, el concepto de individuo-indiviso cartesiano, puesto en cuestión por el psicoanálisis con su teoría sobre el inconsciente y el sujeto. El arte considerado hasta el momento como mimesis de lo real es interrogado por las vanguardias

históricas, y va perdiendo desde entonces, ese carácter mimético, que se vuelve menos “importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los modos de la representación.” (Danto, 2006, p.30), acentuándose el juego con sus materiales específicos, el color, el espacio y las formas. La gran división entre arte culto y el arte popular es sacudida y tensionada por la irrupción de los medios masivos de comunicación, desarrollándose procesos de fusión o hibridación entre producciones artísticas diversas, originando productos mixtos, impuros y masivos.

A partir del renacimiento, se van desarrollando estilos artísticos (manierismo, barroco, rococó, neoclasicismo, romanticismo) que implicaron modos diferentes de representar al mundo. Para algunos historiadores del arte (Greenberg y Danto), el modernismo no es un estilo que continúa a los anteriores, sino que implica un cambio decisivo en la forma de entender el arte: lo sumerge, en un giro hacia la reflexión filosófica, en tanto pone en cuestión y en debate la naturaleza misma del arte, preguntándose acerca de en qué consiste el arte, cuáles son sus límites, si la belleza sigue siendo uno de sus objetivos, o cómo distinguir un objeto artístico de otro que no lo es.

La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió dentro del arte cuando los artistas insistieron, presionaron contra los límites después de los límites y descubrieron que éstos cedían. (...) Solo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente”. (Danto, 2006, p.36).

El conjunto de estos elementos, lleva a algunos filósofos a plantear el fin del arte, en tanto ese gran relato construido en la modernidad a partir de estos conceptos. En tanto, lo contemporáneo “no designa un período sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos”. (Danto, 2006, p.32).

Rancière también plantea la desarticulación de la tesis maestra del modernismo “aquella que liga la diferencia de las artes con la diferencia de sus condiciones técnicas o de su soporte o medio específico”. (Rancière, 2009, p.37).

La noción de modernidad estética recubre (...) la singularidad de un régimen particular de las artes, es decir de un tipo específico de vínculos entre modos de producción de obras o de prácticas, formas de visibilidad de esas prácticas, y modos de conceptualización de unas y otras”. (Rancière p.20).

Cuestionado dicho régimen, los pasajes y mezclas entre las artes que arruinan la ortodoxia, ha dado paso a:

...nuevas combinaciones de la palabra y la pintura, de la escultura monumental y de la proyección de sombras y luces; el estallido de la tradición serial a través de las nuevas mezclas entre géneros, épocas y sistemas musicales. El modelo teleológico de la modernidad se ha vuelto insostenible, al mismo tiempo

que sus repartos entre los ‘propios’ de las diferentes artes, o la separación de un dominio puro del arte”. (Rancière, 2009, p.33).

En el marco de la crisis del régimen de producción artística de la modernidad, asistimos a modificaciones en el reparto de lo sensible, por lo cual se produce un borramiento de los límites entre las distintas artes, creándose obras difícilmente clasificables en dichas categorías.

En este sentido, la interrogación sobre las estéticas contemporáneas está en el contexto de este debate, no solo como las producciones que realizan hoy los contemporáneos, sino como formas de producción, posteriores a estas rupturas, donde las artes ya no tienen un deber ser (en el modernismo expresado en los manifiestos), y donde todo es posible.

La danza, si bien con un desarrollo más tardío, no permanece ajena a estas problemáticas (las vanguardias se desarrollan en los primeras décadas del siglo XX, en tanto en la danza asistimos a estos cuestionamientos en los años 60). Las estéticas contemporáneas producen desarrollos donde lo medular está en el propio drama corporal y en una preocupación por el lenguaje y la generación de movimientos originales, no previsibles, dirigidos a crear una poética del movimiento. La teórica estadounidense Sally Banes, plantea la introducción de nuevas “características en el lenguaje dancístico a partir de la denominada *post modern dance*”, ya que “al borrar las fronteras entre el movimiento cotidiano y el artístico, o bien las barreras entre el espectador y el público, obligó a redefinir la noción misma de danza y su condición artística”. (Isse Moyano, 2013, p.182).

Algunas de estas expresiones ponen en crisis lo formalmente admitido como danza; en primer plano surge la preocupación por el lenguaje, el cuerpo comienza a estar fuera de un personaje. “La disolución de los límites entre texto y cuerpo, entre puestas dramáticas y presencia corporal, destruye el horizonte histórico de la danza.” (Tambutti, 2004, p.18).

Así, observamos producciones contemporáneas, (¿de artes plásticas?, ¿de danza?, ¿de teatro?, en términos de la taxonomía modernista) llamadas instalaciones, performances, multimedia, que utilizan distintos lenguajes artísticos, con performers y músicos en vivo, donde se mezclan objetos artísticos con objetos cotidianos y desechos, creaciones que difícilmente pueden encuadrarse en el régimen de las certezas. En lo contemporáneo coexisten búsquedas diversas, explorando la dramaturgia de los cuerpos, el cuerpo real y el cuerpo virtual en el espacio escénico, la construcción de coreografías o partituras corporales, la intervención en espacios no teatrales, espacios urbanos o espacios virtuales.

Tradicionalmente, la ópera, el teatro y la danza, utilizaron múltiples lenguajes escénicos para realizar sus puestas. Indudablemente, la asociación entre la danza y la música, ha sido muy desarrollada con la danza clásica y la danza moderna histórica, agregándose también las construcciones escenográficas y de vestuario, presentes en distintos períodos con énfasis diferentes en la concepción visual de la puesta general. En todo caso, dado que en las artes escénicas siempre han confluído distintos lenguajes (musicales, plásticos, teatrales), la

mirada de esta investigación se centra en reflexionar sobre la especificidad de estos cruces en las estéticas contemporáneas y en una construcción poética particular, la de la coreógrafa seleccionada.

En este sentido, he venido desarrollando en las investigaciones precedentes, un abordaje histórico de manera que se ponga de manifiesto el surgimiento y la creación del campo de la danza moderna y posmoderna en Rosario, así como también las lógicas de su organización y su dinámica. Este acercamiento, permitía ir reseñando, cuándo fueron arribando las distintas técnicas de la danza, en tanto provenientes de tradiciones y países centrales, y las formas de apropiación y circulación de esos saberes, así como las producciones coreográficas del período 1960-2000.

En tanto, el criterio geográfico nos brinda una visión en primera instancia de la danza en Argentina para luego centrarnos en Rosario, proporcionándonos, no solo la información territorial, sino que interrelacionada con los elementos históricos, aporta una visión para comprender mejor el complejo entramado de la conformación de nuestro país. En ella, Buenos Aires monopoliza y concentra los recursos materiales y simbólicos, y a su vez, ésta última, situada como periferia de países centrales y hegemónicos. Al mismo tiempo, Rosario, en una escala menor, reproduce este modelo, y concentra en la región, dichos recursos. El procedimiento geográfico, ubica el lugar de enunciación-producción de un discurso artístico, enfocado en la relación centro-periferia, dada la importancia que tiene para la creación, la recepción y la circulación de las obras.

En una indagación posterior *Poéticas en la danza. Nuevos modelos de producción* (2016), se analizan las poéticas de La Troupe y el Grupo de Danza Contemporánea de Rosario. En este período, se sientan las bases de las producciones escénicas propiamente contemporáneas, dado que es un momento de quiebre con las formas más tradicionales en las concepciones coreográficas, y de la construcción progresiva de nuevas prácticas creativas y poéticas. En este sentido, la obra de Paula Manaker se ubica en una de estas filiaciones, ya que se une a La Troupe luego del fallecimiento de su directora, Marta Subiela. Dicho grupo, cuyos integrantes van cambiando, realiza dos montajes más, *Catedrales* y *Todo en la cabeza*, antes de su disolución.

Desde el punto de vista metodológico para analizar sus obras, realicé la recopilación de las producciones coreográficas en sus distintos formatos de video y fotos, de los documentos relativos a las obras como dossier de presentación, de las críticas especializadas, y procedí a la realización de entrevistas con la creadora y con algunos de los intérpretes o participantes de las puestas (entrevistas con Paula Manaker, Yerutí García Arocena y Ange Potier).

El material coreográfico en las cuales se centra este trabajo son las obras producidas por Paula Manaker a partir del 2008.

El material recopilado y analizado es:

Cucco (2008)

Oh Imperfecta! (siete piezas breves) (2010)

Un Dios que se va (2011)

Olga (2012)

La nao Aretusa (Colombia 2012)

Morir, tampoco tiene sentido (2014)

Análisis Cucco

La obra tiene dos versiones: una realizada en una sala teatral y otra fílmica. En esta obra se aprecia el uso de elementos escenográficos y plásticos fuertemente presentes. La escenografía consiste en unos edificios con volumen tridimensional. Sobre el fondo una pantalla, que posibilita entablar un diálogo entre la acción en vivo, del personaje *Cucco*, con la acción proyectada en imágenes, que lo muestran deambulando por parques en motoneta, atacado por un grupo de jóvenes. El universo de sentidos que evoca la obra aparece ligado al mundo de la infancia; desde el mismo nombre de la obra, juguetes gigantes (Bambis), un personaje alpino evoca el Flautista de Hamelin. En las distintas escenas se esboza un contraste entre el mundo idílico del personaje alpino-rural, y el contexto urbano (la motoneta, la ciudad, los parques, la violencia grupal, etc.). Pero al mismo tiempo, es un personaje alpino desde una mirada irónica.

Desde mi análisis, considero que ya están presentes ciertas características que van a continuar en las obras siguientes: diálogo entre acción en vivo y proyectada, gran presencia de elementos plásticos, ruptura de la convención de representación, música en vivo.

Análisis Oh Imperfecta!

Desde la presentación la obra se plantea como un conjunto de siete obras breves. El universo de sentidos evoca a las mujeres: oh imperfecta, en falta, fallida. La gráfica, una caricatura de mujer, con una escritura manuscrita que va apareciendo proyectada en la presentación de la obra y de las distintas piezas. En los distintos episodios se entabla un diálogo entre la acción en vivo y la proyectada.

Condenadas (primera pieza): Paula y la cellista en escena sobre un cuadrado de luz. Baila muy cercana a la cellista. Están encerradas en esa cárcel lumínica, condenadas a ser ¿miradas?, ¿imperfectas? En las entrevistas, me explica que es una escena improvisada entre las dos. *Mundo imaginario (segunda pieza)*: En escena sobre un lateral una bailarina, se escucha una canción en francés. En algunos momentos surge su imagen duplicada en la proyección con el mismo u otro movimiento, luego triplicada, filmada en distintos frentes, superpuestas, cada vez más grandes y más planos cercanos, que empuñan el tamaño de la bailarina real en escena.

Bomba (tercera pieza): Proyección de una historia en lenguaje de comic que interactúa con los performers. En un paisaje idílico, una bomba.

Desesperada (cuarta pieza): Ana Varela desarrolla un solo, vestida con camisa y pollera de una época pasada, está construido con fragmentos de coreografías y piezas bailadas por otras mujeres.

El bosque (quinta pieza): La obra comienza con una proyección de un paisaje campestre, recreación de una pintura del Bosco. En un lago imaginario con varias escenas superpuestas, se la ve a Paula, con un pájaro gigante en el medio del paisaje como despertando de un sueño. Hay varias escenas proyectadas, donde apa-

rece una mujer desnuda, como Eva en el paraíso, en un momento virginal, descubriendo el mundo de la naturaleza: pájaros, flores, algunos del mismo tamaño de la figura humana.

Carretera (sexta pieza): Aparecen las tres bailarinas con bombachas y corpiños, rebotando contra el piso, saltando una sobre las otras, intercambiándose y desliziéndose por el piso. Se enciende la proyección y se ve una carretera en un lateral (derecha al fondo) la violoncelista toca en vivo.

Fiesta (séptima pieza): Las bailarinas ataviadas con un vestuario de época pasada sentadas en un banco, con la proyección de una casa con ventanas a través de las cuales se visualiza, en un segundo plano, un exterior de árboles y cielo.

Análisis Olga

La obra se fue creando en múltiples residencias, lo que le brinda asistencia técnica, a partir de las cuales se metamorfosea y se pule, adquiriendo su formato más o menos definitivo. En este sentido, la obra se fue presentando en sus distintas hechuras, con cambios a partir de las asistencias, en su formato y en sus participantes, por ejemplo, en la música en vivo.

En esta obra, el escenario está ocupado por una pantalla semicircular con bandas elásticas, que permiten aparecer y desaparecer a los actores, y en ella se proyectan animaciones, del personaje protagónico que interactúa con la bailarina real. La integración entre la proyección como escenografía y la actuación en vivo está muy lograda, el clima lumínico general (azulado) y la proyección se integran en una fusión sin fisuras: ayudado por el tamaño de la proyección de *Olga* y la bailarina real, la interacción entre lo real-virtual en el aparecer y desaparecer de la bailarina en la pantalla, etc.

Desde el punto de vista dramático, se desarrolla un relato fantástico sobre *Olga*, que se pregunta cómo es abrir los ojos al mundo y mirarlo por primera vez, una mirada ingenua de niña, que comienza a recorrer el mundo y a nombrarlo. “Una mujer abandonada, sin memoria, que intenta volver a su casa”, dice el dossier. Aparecen algunos fantasmas, como personajes con los que interactúa, tanto el personaje virtual y el real. A lo largo de la obra, se realiza una mezcla del plano real-virtual, que utiliza como recurso para lograr la tridimensionalidad del paisaje, el tamaño de la figura proyectada y la real, y el personaje real que continúa con una nueva entrada a escena donde desaparece la figura proyectada. También interactúan planos cercanos con planos lejanos en la proyección, y la relación con el personaje real. Incluso se utiliza como recurso una cámara subjetiva.

Olga es una obra donde se recurre a distintos lenguajes escénicos para su construcción: la danza, la música en vivo, los dibujos animados que interactúan con el personaje real. En sus objetivos se plantea que esta relación se mantenga viva, y que haya un espacio para la improvisación y la composición instantánea.

En *Oh imperfecta*, *Olga* y *Un dios que se va*, está presente la colaboración entre Paula Manaker y Ange Potier, dibujante y animador que participa activamente en la construcción escénica, siendo esos elementos a veces parte de la obra, en otras siendo un elemento central (*Olga*).

Análisis Un dios que se va

El espacio escénico tiene una capa gruesa de tierra con distintos niveles sobre la cual se desplazan los performers. En el mismo, se fusiona el dentro y el fuera de escena, producido porque no hay telones de fondo o laterales, y los actores, músicos, dibujante, preparan en escena los dispositivos de la preparación de éstas. Al mismo tiempo, los performers, se mueven, cantan, tocan música, dibujan, sin un ocultamiento de sus roles. La música interpretada en vivo con la cellista o el pianista en posiciones inusuales. Está planteada una heterogeneidad de los cuerpos de los performers, que no están encuadrados en los cánones académicos de la danza. La tierra en la puesta es un elemento sensorial omnipresente, donde los performers se tiran, se arrastran y sus vestuarios y pieles se impregnan de este elemento. Quizás, esa tierra roja, donde Rafael Barret, como militante anarquista, ha visto trabajar, sudar, vivir y morir a tantos trabajadores explotados.

Las escenas, se van sucediendo algunas con textos de Barret, disparando acciones en los performers; el dibujante trabaja sobre carteles que cuelga en alambres y pueblan el espacio escénico de estos seres fantasmales, sumándose a los performers, sumatoria que alcanza su máximo en la escena final donde entonan una canción de lucha colectiva, coherente con la vida y la obra de Barret.

Miguel Passarini, en su crítica del espectáculo en El ciudadano (6/6/2011), comenta que la obra dispersa los sentidos entre la danza, la actuación y la música en vivo, y que “las palabras de Barret atraviesan los cuerpos de los bailarines-actores-performers, es decir artistas o intérpretes que utilizan el cuerpo y el movimiento en forma comprometida y consciente como recurso expresivo, pero que no necesariamente son bailarines”.

La propuesta estética de la obra es claramente contemporánea en el uso de los recursos actorales, la estructura narrativa, las acciones corporales libres de ceñirse a algún lenguaje dancístico prefijado.

La estructura narrativa de la obra está organizada en distintas escenas, que producen un foco alrededor de uno o varios performers, pero en el espacio escénico coexisten acciones simultáneas en la medida que están presentes, el dibujante, músicos y otros actores. En este sentido, en la puesta está incorporado todo aquello que habitualmente sucede fuera de escena para el público (por ejemplo la preparación de la escenografía que el dibujante realiza en público, los performers siempre en escena, aunque el foco esté en otro lado, etc.).

Análisis Nao Aretusa

La obra aborda la poética de León de Greiff, poeta colombiano de origen sueco, que trabaja para hermanar dos ciudades de Suecia y Colombia: Korpilombolo y Lombolo. Impulsor del modernismo literario en su país, junto a otros intelectuales, que conformaron el grupo *Los Panidas de Medellín* (1915).

Un intelectual de nacionalidad colombiana ve la obra *Un dios que se va* y convoca a Paula para que realice una puesta sobre este poeta en el transcurso de una residencia en Colombia, oportunidad que le permite presentar en distintos eventos otras de sus obras (*Oh imperfecta!*, *Olga*). Para la residencia convoca a Yerufí

García Arocena, a Marcelo Díaz, y un equipo de realizadores, como Ana Varela, Ange Potier, Patricio Carrogio, que viajan para las presentaciones, cubriendo distintos roles, y al mismo tiempo le permite potenciar, con los aportes de todos, esta nueva puesta: *Nao Aretusa*.

En la obra aparece una mujer desnuda (Yerutí), que parece nacer a la vida, en una naturaleza exuberante que la rodea, y que va descubriendo caminando, o navegando en una barca. La estética de la obra en los objetos escénicos, plantea un abordaje no realista, de caricatura o comic, de paisajes y vestuarios. La escenografía y ambientación, es caricaturesca de la naturaleza, del mar, de los ríos, que se mueven como en un juego de niños. Los dibujos son bidimensionales, realizados por Ange Potier. Aparece un hombre (Marcelo), con un vestuario de cartón que simula un conquistador español, o romano, y que lleva un arco y una flecha.

La obra tiene una mirada irónica e irreverente sobre el escritor, centrada en su relación con una amante, que pareciera simbolizar esta tierra, en su doble carácter de propia y ajena, que como conquistador habita. Es un mundo, de cartón, de papel, precario, inestable y efímero.

Análisis *Morir tampoco tiene sentido*

Los actores y el iluminador con la consola de luces están presentes en el espacio escénico. En el piso los actores y auxiliares terminan de armar la escena. De inmediato, en la obra se desenmascara el dispositivo de la representación como convención, dado que los actores y auxiliares manipulan y preparan elementos de las escenas a la vista del público, como la música y la iluminación, a veces a cargo de los propios actores en escena. *Morir* tampoco tiene sentido, ¿acaso vivir tiene sentido? El *tampoco* del título, remite inexorablemente a su contrario. Vivir, tiene sentido, o no tiene sentido. La vida es una herida absurda, como dice el tango, en la cual cada uno, en todo caso, le otorgará o no un sentido. A partir de allí, se desgranar las historias-ficciones de los *actores-performers*. Historias infantiles sobre la crueldad y la muerte de insectos, sobre la percepción de sí mismo y su imagen, venganza, juegos sexuales infantiles, canciones, fantasías de modificar el tamaño partes de su cuerpo (manos y cabeza gigantes). Sigmund Freud teoriza sobre la muerte diciendo que para los sujetos es irrepresentable, que lo único más cercano con lo cual la podemos asociar es con la castración, situación de inermidad constitutiva, que nos encadena al deseo del otro. En palabras de Rancière es “lo irreductible freudiano como insimbolizable y de la pulsión de muerte; la voz de lo Absolutamente Otro que pronuncia la prohibición de la representación”. (Rancière, 2009, p.34).

En el dossier, la creadora traza los ejes estéticos sobre los cuales se arma la propuesta:

a. La manipulación de los artefactos lumínicos por parte de los actores como un modo de intencionar y puntualizar, destacar detalles, momentos, escenas particulares. De este modo se revela la iluminación como un artificio más, desnaturalizando su efecto.

b. Una iluminación general que no delimite el espacio escénico del espacio de los espectadores. De este modo

se intensifica el concepto de que el lugar del espectador en el teatro es también un espacio ficcional.

En distintas entrevistas a la prensa y con la investigadora, Paula Manaker describe que “en la obra hay un hombre que nada fuera del agua, una mujer alambrada y un hombre chiquito que tiene las manos y la cabeza gigantes. Ellos hablan, cantan, bailan, se desnudan, se besan y no mueren”. Ante la interrogación sobre si la realidad está asociada al sentido, y la ficción al sin sentido, ella responde que es un binomio que se arma totalmente al revés, porque la ficción obliga a querer comprender a partir de datos o de cierta lógica; en cambio en la vida real, uno acepta las cosas porque sí, porque las cosas pasan, y por lo mismo parecieran ser verdaderas. “Ese es el campo en el que me gusta husmear, trabajar con no actores o no bailarines, preguntarnos dónde hay danza o dónde hay teatro, porque no siempre están en el escenario”. (Miguel Passarini, Diario El ciudadano, 24/5/2014).

Anahí Lovato, realiza una crítica del espectáculo y con el título A(r)mar su propio monstruo, juega con los múltiples sentidos a que nos remite armar y amar el monstruo que llevamos adentro, en el espectáculo y en la vida. En el artículo, realiza sucesivamente el análisis de los espectadores, los protagonistas y las escenas. Plantea que como espectadora, estaba en presencia de una serie de retazos despanzurrados, y ahí en las heridas podía empezar a hilar un sentido, “ese episodio consolador de nuestros actos”. Añade, que presenciar un hecho-obra, reseña las reacciones dispares de los espectadores, sonreír, bailotear, no mirar.

“Sostenerse en escena contando lo propio es desnudarse. Literalmente llevado a cabo por los *performers*. El desnudo como lo más propio, como lo íntimo expuesto al público, que cubrimos con distintas capas, máscaras sociales y culturales.”

Una bolsita de papel picado que se entrega junto con el programa al comienzo del espectáculo, finaliza con la entrada de Paula, empujando una mesa rodante y copas, para brindar, transformándose en una fiesta, que comparten *performers* y público, incluida la rotura de una piñata como en los cumpleaños. El público se va retirando, cuando quiere ya que una banda toca en vivo. El investigador Marcelo Isse Moyano, caracteriza los nuevos modelos de producción dancística en Buenos Aires, a partir de un análisis del corpus de las producciones coreográficas de coreógrafos y grupos representativos de distintas tendencias y de modos de abordar la creación. En el conjunto de obras observan: La presencia de narrativas autobiográficas, la recurrencia a la ironía y el humor, la fragmentación y deconstrucción que traduce visiones parciales y veladas, la inclusión de la palabra como música, textos o sonidos producidos por los intérpretes, el pluralismo estético donde todas las técnicas se ponen a disposición para la construcción de las obras, la utilización de movimientos cotidianos, la copia literal o citación de obras de otros creadores, la búsqueda de una nueva espacialidad en la selección de los espacios donde transcurren las obras, la problematización de la relación música-danza, la realización de obras que requieren un gran manejo técnico a otras

que reniegan de esto, la instrumentación de distintos recursos tecnológicos multimedia que abren un nuevo universo de posibilidades, la ruptura de las barreras entre las *disciplinas*. (Isse Moyano, M, 2013: 178)

Todas estas características son ejemplificadas concienzudamente con las obras analizadas en el corpus de la investigación. Así como del “análisis de todas estas características de espectáculos presentados como danza, se ha observado:

- 1- Su carácter performático.
- 2- Su carácter de trabajo en proceso.
- 3- Sus protagonistas son performers.
- 4- Sus herramientas de creación kinética son muy heterogéneas.
- 5- Sus ámbitos de desarrollo y puesta en escena han cambiado frente a las tradicionales.
- 6- Se busca “presentar” más que representar”.
- 7- El vocabulario de movimiento es solo parcialmente expresivo, manteniéndose algo abstracto y resistiéndose a la interpretación definitiva.
- 8- El significado se presenta en distintas dimensiones, no siempre coherente, y el contenido emocional es alusivo y fragmentario.” (Isse Moyano, M, 2013:184)

Realizo esta cita del texto del investigador ya que todas estas producciones y nuevos modos de creación, operan como contexto de creación territorial e histórica, dados los estrechos vínculos Rosario-Buenos Aires desarrollados en el marco conceptual. Al mismo tiempo, hay muchos elementos comunes hallados en el análisis de esta creadora en particular, y el desarrollado por Isse Moyano en los coreógrafos contemporáneos de Buenos Aires. A partir del análisis de las obras, encuentro como características en la poética de la creadora:

- 1- Se procura evidenciar y desenmascarar, el dispositivo de la representación como convención, dado por los actores y auxiliares que manipulan y preparan elementos de las escenas a la vista del público, como la música, la iluminación a veces a cargo de los propios actores en escena, o con una iluminación general, que produce un espacio homogéneo entre la escena y el público. Esto también está reforzado desde la estructura narrativa que desarrollan los *performers*, que aluden a experiencias narradas en primera persona, de su infancia, o adolescencia, en un plano de indistinción entre real-ficcional. Hay realidad en la ficción y ficción en la realidad, con una estructura narrativa fragmentada.
- 2- El uso de los recursos corporales de los *actores-performers*, que están libres de ceñirse a algún lenguaje *dancístico prefijado*. Existe una heterogeneidad de las corporalidades de los *performers*, tanto en sus aspectos formales (flacos, gordos), como en sus posibilidades y entrenamientos, coexistiendo corporalidades que evidencian un *disciplinamiento dancístico*, con otras que no lo tienen. En este sentido me recuerda el manifiesto del No de Ivonne Rainer (1965)

“No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones, a la magia, y al hacer creer. No al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a la antiheroico, no a la imaginaria basura, no a la implicación del intérprete o del espectador. No al estilo, no al amaneramiento, no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete, no a la excentricidad, no a conmover o a ser conmovido”

- 3- Existe un uso cotidiano del cuerpo, una indistinción entre bailarines y no bailarines, la coexistencia de corporalidades diversas en las acciones escénicas, que abarca al conjunto de los *performers*, desde la cellista, que toca sentada o acostada, hasta el dibujante, o al conjunto de los *performers*. A su vez, los roles que desarrollan en las escenas no solo tienen que ver con su especificidad, la música, o el dibujo, sino que también actúan, interactúan y forman parte del desarrollo escénico.
- 4- El uso de los cuerpos desnudos, donde nada queda sustraído a la mirada, que nos remite a una cultura donde lo público y lo privado se van redefiniendo, y donde lo privado y lo íntimo, es difundido en las redes sociales a la vista de quien quiera mirarlo. Cuerpos desnudos, expuestos con cierta crueldad, alejados de toda pretensión de ser mirados como bellos, o de los modelos estéticos dominantes y omnipresentes como imperativos, en el marco de una sociedad “transparente”.
- 5- El recurso de apropiarse de producciones de otros artistas, e introducirlas en la producción propia, en otro contexto, resinificándola.
- 6- Diálogo entre acciones en vivo de los performers y las proyecciones de acciones virtuales, en algunos casos desarrolladas como foco potente del desarrollo narrativo (Cucco, Olga, Oh Imperfecta).
- 7- Juego y humor: desarrollo de una mirada irónica sobre determinados temas (En nao Aretusa, Un Dios que se va).
- 8- Uso de la palabra hablada por parte de los performers, tanto de experiencia autobiográficas, como de textos de otros (Barret).
- 9- Búsqueda de presentación, más que de representación. Este recurso está presente en varias de las obras, que tiene este carácter performático de dilución entre realidad-ficción.

Sintetizando, en el análisis de las distintas obras, se advierten la disolución de los límites entre ficción y realidad, el apropiacionismo (tomar fragmentos coreográficos de otras creadoras e introducirlas en la obra propia), la articulación de diferentes discursos artísticos en escena (musicales, sonoros, filmicos, gráficos), el diálogo entre acciones en vivo y filmadas, entre el cuerpo real presente y el cuerpo virtual, uso de corporalidades con entrenamientos dispares y estructuras narrativas fragmentadas.

Referencias bibliográficas

Danto, Arthur (2003): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. Estética. Buenos Aires. Argentina.

- Danto, Arthur (2005): *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Paidós. Estética. Buenos Aires. Argentina.
- Danto, Arthur (2013): *Qué es el arte*. Paidós. Estética. Buenos Aires. Argentina.
- Dubatti, Jorge (2002): *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel Buenos Aires. Argentina.
- Dubatti, Jorge (2012): *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue. Buenos Aires. Argentina.
- Fontaine, Geisha (2012): *Las danzas del tiempo*. Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires. Argentina.
- Galende, Federico (2012): *Ranciere. Una introducción*. Quadrata. Buenos Aires. Argentina.
- Isse Moyano, Marcelo, Fischbarg, Mariela y Gigena, María M: *La danza contemporánea argentina y la posmodernidad citado en Cuadernos de Danza III*. Facultad de Filosofía y Letras -UBA, Buenos Aires. 2002.
- Isse Moyano, M. (2006): *La danza moderna argentina cuenta su historia*. Historias de vida. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Isse Moyano, M. (2010): *La danza contemporánea argentina cuenta su historia*. Historias de vida. Buenos Aires: IUNA. Colección Posgrado.
- Isse Moyano, Marcelo (2013): *La danza en el marco del arte moderno/ contemporáneo*. Los nuevos modelos de producción de la Danza Contemporánea en Buenos Aires. IUNA. Buenos Aires.
- Lepecky, André (2008): *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro coreográfico Galego. Mercat de les Flors. Universidad de Alcalá. España.
- Nordman, Charlotte (2010): *Bourdieu/Rancière. La política entre sociología y filosofía*. Nueva Visión. Buenos Aires. Argentina.
- Perez, Soto, Carlos (2008): *Proposiciones en torno al estudio de la danza*. LOM. Santiago de Chile. Chile.
- Rancière, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM. Santiago de Chile. Chile.
- Rancière, Jacques (2011): *El malestar en la estética. Capital intelectual*. Buenos Aires. Argentina.
- Rancière, Jacques (2010): *El espectador emancipado. Manantial*. Buenos Aires. Argentina.
- Schechner, Richard (2012): *Estudios de la representación. Una introducción*. Fondo de Cultura Económica. México. México.
- Schechner, Richard (2000): *Performance. Teoría & Prácticas interculturales*. Libros del Rojas. Buenos Aires. Argentina.
- Tambutti, Susana: *El siglo XX está marcado por un ataque al cuerpo citado en El cuerpo del intérprete*. Cuadernos del Picadero; cuaderno N°3. Instituto Nacional de Teatro, Gráfica San Lorenzo, agosto 2004.
- Tambutti, Susana: *Aproximación a un estudio histórico de la danza del siglo XX citado en Cuadernos de Danza II*. Facultad de Filosofía y Letras -UBA, Buenos Aires.1995.

Abstract: In the context of the crisis of the artistic production of the currency regime, we are witnessing changes in the distribution of the sensible, which produces an effacement of the boundaries between the different arts. Dance, although with a later development, remains not alien to these issues. Research focuses on reflecting on the specificity of these crosses in contemporary aesthetics and a particular poetic construction, of choreographer Paula Manaker, conducted an analysis of his works and the particular ways in which it articulates different scenic languages.

Keywords: modernity - dance - aesthetics - language - art

Resumo: No marco da crise do regime de produção artística da modernidade, assistimos a modificações na partilha do sensível, pelo qual se produz um apagamento dos limites entre as diferentes artes.

Dança-a, conquanto com um desenvolvimento mais tardio, não permanece alheia a estas problemáticas. A pesquisa centra-se em reflexionar sobre a especificidade destes cruces nas estéticas contemporâneas e em uma construção poética particular, a da coreógrafa Paula Manaker, realizando uma análise de suas obras e as formas particulares nas quais articula diferentes linguagens cênicas

Palabras clave: modernidade - dança - estética - linguagem - arte

(*) **Marcela Masetti.** Psicóloga. Profesora. Magister en Estudios Sociales Aplicados. (2005) Universidad Nacional de Rosario. Investigadora. Bailarina, coreógrafa, docente de danza contemporánea y técnicas corporales.