

Poéticas del objeto en la danza en la Posmodernidad: el gusto neobarroco y nuevas producciones de sentido¹

Cecilia Elia Levantesi²

Artes del Movimiento, UNA.

cecilialevantesi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8711-9674>

Resumen

El presente artículo analiza las transformaciones en la danza de los años 70 y 80 a partir de la incorporación de objetos. Se sostiene que el vínculo entre objeto y sujeto no sólo ilustra la sensibilidad neobarroca, sino que reformula la producción de sentido y la dramaturgia contemporánea. Mediante un abordaje interdisciplinar que articula a O. Calabrese, T. Kantor, A. Alvarado y E. Verón, se examinan piezas de L. Childs, P. Bausch, M. Ek y M. Marin. El estudio concluye que la interacción cuerpo-objeto habilita operaciones meta enunciativas, permitiendo que el cuerpo indague sobre categorías que le son propias a través de una escritura híbrida situada entre lo inerte y lo viviente, consolidando nuevas poéticas escénicas.

Palabras clave: Danza posmoderna; neobarroco; objeto; biobjeto; producción de sentido.

Poetics of the object in dance in Postmodernity: the neobaroque taste and new productions of meaning

Abstract

This article analyzes the transformations in dance during the 1970s and 1980s stemming from the incorporation of objects. It argues that the bond between object and subject not only illustrates a Neo-Baroque sensibility but also reformulates the production of meaning and contemporary dramaturgy. Through an interdisciplinary approach articulating O. Calabrese, T. Kantor, A. Alvarado and E. Verón, the study examines works by L. Childs, P. Bausch, M. Ek, and M. Marin. It concludes that the body-object interaction enables meta-enunciative operations. These allow the body to explore its own constitutive categories through a hybrid writing situated between the inert and the living, consolidating new scenic poetics.

Keywords: Postmodern dance; neo-baroque; object, bio-object; meaning production.

¹ Para citar este artículo: Levantesi, Cecilia Elia. (2026). Poéticas del objeto en la danza en la Posmodernidad: el gusto neobarroco y nuevas producciones de sentido. *El Peldaño–Cuaderno de Teatología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp. 53-65.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1584>

Sección: Artículos. Recepción: 30/04/2026. Aceptación final: 10/06/2026.

² Investigadora (directora) en la Universidad Nacional de las Artes. Área de Artes del Movimiento. Cátedras: Composición Coreográfica en Danza Teatro I a II y Técnica de la Danza Clásica I a IV. Universidad Nacional de las Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Introducción

A lo largo del siglo XX, los objetos se consolidan como componentes indisociables de las transformaciones en las artes escénicas, actuando como elementos disruptivos que desplazan los límites de la danza hacia nuevas dimensiones estéticas y sociales. Durante las vanguardias históricas, la incorporación del objeto —desde el *Ballet Triádico* hasta piezas como *Lamentation* o *La Mesa Verde*— trae aparejadas alteraciones en la corporalidad del bailarín y condiciona el vocabulario dancístico imperante, al mismo tiempo que fomenta la integración interdisciplinar y la emergencia de lo nuevo, la diferencia y el cambio (Levantesi, 2020).

En términos históricos, el objeto en el marco de las vanguardias contribuye al interés por la fusión del arte con la praxis vital; ya que al ser reconocido como un fragmento indispensable para la vida, favorece la capacidad de transformación estética y social que el arte posee. Por otra parte, este estudio se propone profundizar en la productividad artística contemporánea, entendiendo a 'lo contemporáneo' como un concepto que articula la caracterización de las últimas décadas con la concepción de aquello que está en permanente cambio y renovación. En este sentido, desde una perspectiva diacrónica, este estudio se focaliza en el período comprendido entre finales de los setenta y la década de los ochenta, momento considerado posmoderno, en el que la danza asimila los rasgos del "capitalismo tardío" (Jameson, 1991). En este contexto, el objeto trasciende su función utilitaria para convertirse en un protagonista indispensable de una sociedad de consumo donde la adquisición de bienes se transforma en la forma de ocio predominante. Como señalan autores como Lipovetsky (2015), este capitalismo hedonista y narcisista busca seducir al sujeto a través de objetos que integran lo industrial con lo estético, prometiendo identidades personales asociadas al goce inmediato, estado de juventud y de buena salud.

Bajo esta premisa, se sostiene que la escena dancística de este período utiliza al objeto como un dispositivo capaz de poner en evidencia los rasgos propios del gusto neobarroco (Calabrese, 1994). Así, el objeto no solo participa en la producción de sentido artístico, sino que reformula la dramaturgia escénica al exponer la vulnerabilidad del cuerpo frente a la saturación del mundo objetual. En este orden de cosas, se plantea la siguiente hipótesis: por un lado, que la inclusión de objetos en la escena de finales de los años setenta y ochenta permite manifestar categorías tales como el límite y el exceso, la repetición, la inestabilidad, la metamorfosis y el caos; por otro lado, que el vínculo entre objeto y sujeto reformula los procesos de producción de sentido —tanto en el cuerpo como fuera de él— e incide directamente en las transformaciones de la dramaturgia escénica contemporánea.

Para abordar este estudio, se articulan modelos de análisis provenientes de las ciencias sociales y la estética, estableciendo un diálogo entre las diversas áreas de la danza —técnicas de movimiento, estudios sobre el cuerpo, el espacio y la composición coreográfica— y la teoría sobre objetos del campo teatral. El corpus artístico se analiza a través de una operación de deconstrucción de la obra, basada en las categorías de la posmodernidad y la circunscripción del "gusto neobarroco" (Calabrese, 1994). Esta observación permite identificar los modos y tendencias de funcionamiento de los objetos en las puestas escénicas, definiendo así las recurrencias que caracterizan el período.

En términos metodológicos y empíricos, el abordaje del corpus se realiza mediante un enfoque cualitativo-hermenéutico sustentado en la deconstrucción formal de las puestas escénicas a partir del análisis de sus registros audiovisuales. Dadas las limitaciones que presenta el archivo digital de las artes vivas —fragmentariedad de los materiales disponibles, restricciones de acceso o ausencia de registros completos—, el análisis recurre, cuando resulta necesario, a una estrategia de triangulación documental. De este modo, la observación de los fragmentos audiovisuales se complementa con estudios históricos, crítica especializada y

testimonios de creadores e intérpretes, permitiendo reconstruir la complejidad del fenómeno escénico.



Figura 1. Ballet Triádico. Oskar Schlemmer, *Das Triadische Ballett* (1922). Vestuario conservado en la Staatsgalerie Stuttgart. Fotografía de Fred Romero (2017).

El desarrollo propuesto se organiza en cuatro líneas principales de análisis que articulan el marco teórico con el fenómeno escénico.

En primer lugar, se abordan las categorías que ilustran el entramado referencial del período neobarroco según la propuesta de Calabrese (1994). Este eje permite examinar los caracteres de las piezas artísticas a través de nociones como ritmo y repetición, la estética del límite y el exceso, el detalle y el fragmento, así como la inestabilidad y la metamorfosis. Asimismo, se contemplan las dimensiones del desorden y el caos, el nudo y el laberinto, la complejidad y la disipación, y las figuras del "más-o-menos", el "no-sé-qué", la distorsión y la perversión.

En segundo lugar, a partir de la teoría de Tadeusz Kantor (2004), se analiza el objeto en tanto elemento arrancado de su realidad y despojado de su función vital original. En esta instancia, se distinguen categorías fundamentales como el *objet trouvé* (encontrado), el *objet d'art* (construido) y, centralmente, el concepto de biobjeto, definido por la interrelación orgánica entre la materia y el cuerpo del intérprete.

Seguidamente, la investigación integra conceptos de Ana Alvarado (2005, 2015) de especial relevancia para la escena contemporánea. Este análisis permite explorar tipologías tales como el objeto resucitado, el sujeto debilitado —o cuerpo-objeto—, el objeto de descarte y el objeto antropomórfico.

Finalmente, se recuperan los aportes de Eliseo Verón (1987) para pensar el cuerpo como soporte material de la significación. Desde esta perspectiva, el cuerpo funciona como un pivote de reenvíos de sentido indiciales, icónicos y simbólicos, desplegando una capa metonímica de producción basada en la contigüidad. Dado que el cuerpo no posee operadores metalingüísticos —a diferencia del lenguaje articulado—, se sostiene aquí que es

precisamente en su hibridación con el orden objetual (la constitución del biobjeto) donde el sistema escénico activa operaciones autorreferenciales de base material. A través de este engranaje, la escena logra indagar sobre categorías propias de la corporalidad: la vulnerabilidad, la resistencia física y la finitud.

La posmodernidad: la sociedad de consumo y los objetos

En el análisis de los fenómenos culturales de finales de los años setenta y ochenta, la noción de posmodernidad resulta central para comprender la transformación de los regímenes de producción simbólica. Su difusión abarca tres ámbitos: en la literatura y el cine de los años sesenta se rechazaba la experimentación vanguardista en favor de la reelaboración y el pastiche; en la arquitectura se produjo una rebelión contra el funcionalismo moderno retomando las citas del pasado y la decoración; y en la filosofía se cuestionó la cultura fundada en los "grandes relatos". En este sentido, Lyotard (1987) define la posmodernidad como una crisis de legitimación de los grandes relatos que sostenían la modernidad, mientras que Vattimo (1996) profundiza esta idea al plantear una "debilitación" de las nociones de progreso, verdad y novedad como horizontes históricos estables. Desde una perspectiva complementaria, Jameson (1991) vincula este escenario con el capitalismo tardío, caracterizado por la expansión de la cultura de consumo masivo y tecnologías sofisticadas, donde la producción simbólica se encuentra atravesada por la lógica del mercado. En este contexto, el problema del objeto adquiere una relevancia particular. Baudrillard (2007) sostiene que la sociedad de consumo no solo se organiza en torno a los objetos, sino que los produce como sistemas de seducción y enigma, donde su valor excede la utilidad. Lipovetsky (2015), por su parte, describe un momento transestético en el que la experiencia estética se desplaza hacia la vida cotidiana, disolviendo las fronteras entre consumo, sensibilidad y experiencia. En consecuencia, los objetos dejan de funcionar únicamente como herramientas o mercancías para convertirse en dispositivos capaces de modelar formas de percepción, identidad y relación con el mundo. Finalmente, el arte pop constituye un antecedente clave en la problematización de estas transformaciones, al incorporar lo banal y lo industrial como materia estética, desdibujando las distinciones entre arte y vida (Jost, 2013). En este marco, surgen interrogantes sobre la relación contemporánea con los objetos: ¿en qué medida participan en la construcción de subjetividades y exceden su función utilitaria?, ¿qué tipo de experiencia estética emerge cuando dejan de ser meros soportes para convertirse en agentes de seducción y producción de sentido? Estas transformaciones permiten comprender por qué el objeto adquiere un lugar central en la escena dancística de finales del siglo XX, donde deja de operar como un elemento funcional para constituirse en un agente activo de producción de sentido.

Análisis de Obras

1. Antecedentes de la posmodernidad en la danza de los años sesenta: Sobre la Judson Church y la obra de Lucinda Childs

La danza moderna no logra cumplir con todas sus promesas rupturistas; su lenguaje de movimiento, en última instancia, tiende también a la estilización y a la codificación. Las obras poseen una marcada cuota de dramatismo y significado literario, mientras desarrollan estructuras jerárquicas dentro de las compañías, análogas a las de la danza académica.

Frente a los intereses expresivos de la danza moderna, se plantea en los años cincuenta un deseo de abstracción de la mano de Merce Cunningham, quien jerarquiza el medio por sobre el significado, consolidando un verdadero rasgo modernista en la danza.

Sin embargo, es recién en la década del sesenta cuando comienzan los grandes desafíos, con una etapa de experimentación que funda los cimientos para el desarrollo de la danza de los años setenta y ochenta. La Judson Church en Washington Square es un colectivo de artistas que emprende este camino, en el cual la danza se despoja de elementos superfluos y efectos espectaculares. Aquí, el cuerpo se convierte en el campo operativo, el movimiento —liberado de tecnicismos— acepta materiales kinéticos de la vida cotidiana y se admite la intervención de personas no profesionales como intérpretes. La Grand Union es otro grupo perteneciente a este período que continúa las investigaciones emprendidas por la Judson (Bentivoglio, 1985). En la cultura de la posguerra, se observa una proliferación de movimientos «post» y «neo», en los cuales artistas norteamericanos y europeos retoman las formas de expresión de las vanguardias de las décadas del diez y del veinte, tales como el *collage*, el *assemblage*³ y el *ready-made*. En este sentido, el trabajo con objetos encuentra sus motivaciones en un doble influjo: por un lado, el espíritu Dadá y el *ready-made* de Duchamp; por el otro, la sociedad de posguerra, caracterizada por una sobreabundancia de bienes y una economía articulada para el consumo.

Las modalidades de apropiación de estas propuestas artísticas son diversas: se adopta un movimiento despojado de tecnicismos, integrando gestos naturales y elementos cotidianos; asimismo, se incorpora una noción de "laboratorio" que desplaza el concepto de espectáculo hacia el de *performance*, proponiendo espacios extra teatrales para el desarrollo artístico. La noción de *performance* establece un paralelismo operativo con el New Dada. El espacio es irrumpido por "objetos encontrados" (*objet trouvé*), cuya utilización escénica adquiere la misma relevancia que la presencia de cuerpos no entrenados o la incursión de movimientos cotidianos en el lenguaje coreográfico. En otras palabras, los límites entre arte y vida comienzan a diluirse —rasgo central de la categoría neobarroca de límite y exceso—; en definitiva, la danza tensiona las fronteras de su sistema de movimiento y la concepción del cuerpo idealmente aceptado.

De modo similar, la superabundancia de objetos es satirizada por Lucinda Childs⁴ en *Carnation* (1964), un solo inspirado en las *performances* dadaístas que explora el silencio y la dilatación temporal. A través de la tensión entre representación y percepción, la bailarina —situada en una superficie plana— manipula diversos objetos domésticos fuera de su uso cotidiano. Esta operación produce un profundo efecto de extrañamiento: al desfuncionalizar elementos banales para integrarlos en una sintaxis coreográfica arbitraria, Childs despoja al objeto de su utilidad práctica y lo resignifica dentro de un sistema de reenvíos poéticos. Esta operación anticipa lo que Kantor denominará posteriormente un proceso de anexión, donde los objetos del universo cotidiano manifiestan su potencial simbólico en función de la puesta en escena.

En esta obra, la danza se desarrolla mediante la disposición arbitraria de materiales bajo un riguroso tratamiento coreográfico. La composición se articula a través de una sintaxis de cuadros de manipulación con una propuesta espacio-temporal que converge en acciones

³El término "assemblage" fue popularizado por William C. Seitz a partir de la exposición *The Art of Assemblage* (MoMA, 1961), define una práctica artística tridimensional que expande los límites del collage. Su especificidad radica en la acumulación y articulación de elementos heterogéneos y dispares (como esculturas, instalaciones u objetos de la realidad) que, al ensamblarse, logran constituir una nueva unidad o conjunto coherente sin perder por ello su identidad original e individual.

⁴ Lucinda Childs (1940-): Coreógrafa y bailarina estadounidense, figura clave del posmodernismo y miembro fundador del Judson Dance Theater.

inesperadas. El resultado es una secuencia de imágenes surrealistas de fuerte impronta poética, sostenidas en la dinámica de un espacio mínimo: el propio cuerpo del intérprete. Los objetos utilizados -bolsas de residuos, coladores, esponjas- remiten directamente a la vida doméstica femenina de los años 60. Según señala Sally Banes (1994), estas *performances* funcionaron como un espacio de encuentro pre-feminista para cuestionar problemáticas de género que luego serían centralizadas por el movimiento. En este sentido, la obra de Childs abraza el concepto de otredad propio de la posmodernidad: al descentralizar las narrativas heroicas de la danza moderna, permite que las minorías manifiesten su discurso a través de propuestas artísticas situadas en la periferia de los centros de poder tradicionales.

Asimismo, resulta pertinente analizar *Pastime* (1963), obra previa a *Carnation* donde la artista utiliza un tubo de tela dúctil en el que permanece inmersa, dejando al descubierto únicamente su rostro. Esta configuración construye una operación de cita a *Lamentation* de Martha Graham⁵, utilizando el recurso de la intertextualidad como un modo de expresión propiamente neobarroco. En este caso, objeto y cuerpo configuran un biobjeto en el sentido propuesto por Kantor. El sistema funciona como una unidad indisoluble: un objeto transformable por la interacción del sujeto que, a su vez, interviene el movimiento del intérprete y modifica su visibilidad ante el espectador. En *Pastime*, la tela se justifica en su relación dialéctica con el cuerpo, logrando una experiencia visual que subvierte el lenguaje dancístico tradicional. No obstante, el sistema mantiene su naturaleza corporal; el espectador reconoce el cuerpo danzante inmerso en la tela, cuya interacción potencia las dinámicas de movimiento y la generación de imágenes a partir de puntos de tensión y apoyos espaciales logrados mediante la manipulación del objeto.

Así, estas experiencias constituyen antecedentes fundamentales para comprender las transformaciones que alcanzan pleno desarrollo en la danza de las décadas siguientes, cuando la relación entre cuerpo y objeto se convierte en un componente central de la dramaturgia escénica.

2. Sobre finales de los años setenta: Pina Bausch y su obra *Café Muller*

El surgimiento de la danza-teatro (*Tanztheater*) se produce en el seno de la danza europea de la mano de Pina Bausch⁶ durante la década de los 70. Su propuesta exhibe una visión estética que cuestiona los principios rectores del campo artístico tradicional, desplegando una danza con profundas potencialidades dramáticas y una marcada efervescencia emocional. *Café Müller* (1978) es señalada por diversos autores como la pieza que marca un punto de inflexión en la producción de Bausch, considerada una obra emblemática que sellará la estética de sus producciones posteriores.

Imágenes memorables definen la obra: la propia artista envuelta en una túnica blanca, bailando al ritmo de la música de Purcell con los ojos cerrados mientras impacta contra una pared; la desesperación de Malou Airaud y Dominique Mercy en cíclicos abrazos y caídas; y Meryl Tankard, quien con su peluca pelirroja y zapatos de tacón, circula perdida por la escena.

⁵ Martha Graham (1894-1991): Coreógrafa y bailarina estadounidense, considerada una de las figuras fundacionales de la danza moderna. Desarrolló una técnica propia basada en los principios de "contracción y liberación" (*contraction and release*), centrada en la respiración y la conexión con el torso. Su obra introdujo una nueva gramática del movimiento para expresar conflictos psicológicos y universales.

⁶ Pina Bausch (1940-2009): Bailarina, coreógrafa y directora alemana, figura central de la danza contemporánea y precursora de la *Tanztheater* (danza-teatro). Su enfoque revolucionó la disciplina al priorizar la expresión de la condición humana y la emoción sobre la técnica pura, integrando elementos escenográficos complejos, el uso de la palabra y la repetición gestual para explorar la psique y las relaciones sociales.

La acción transcurre en un espacio saturado por mesas y docenas de sillas. En su dimensión icónica, estos objetos permiten reconocer un café; sin embargo, su sobreabundancia señala simbólicamente la ausencia humana y la desolación. Esta desmesura pone de manifiesto la categoría de *exceso* descrita por Calabrese, evidenciada en la acumulación y repetición de los objetos en escena.

La *estética de la repetición*, rasgo distintivo del neobarroco, se manifiesta tanto en la sobrepoblación objetual de sillas idénticas como en la estructuración coreográfica de la obra, donde ciertos fragmentos —como el abrazo entre Malou Airaud y Dominique Mercy— se reiteran compulsivamente. La disposición espacial es irregular y desequilibrada, lo que deviene en un espacio fragmentado y desestabilizado. Estos objetos, constituidos en obstáculos debido a la colisión constante de los bailarines con ellos, materializan las categorías de *desorden* y *caos*. Durante el transcurso de la obra, los elementos son manipulados por los intérpretes para evitar el tropiezo de una de las bailarinas, lo que simboliza el antagonismo entre el peligro y el cuidado, evidenciando la vulnerabilidad de los cuerpos. Este proceso de interacción sujeto-objeto produce el doble efecto de objeto resucitado y sujeto debilitado (Alvarado, 2005), ya que el cuerpo se presenta frágil y en riesgo ante la multiplicidad desordenada del entorno.

La escena del abrazo antes mencionada revela, junto con la repetición, acciones de manipulación de cuerpos. En este contexto, el sujeto manipulado se presenta carente de voluntad, sugiriendo un cuerpo devenido objeto a partir del tono muscular y los movimientos involuntarios; por su parte, el sujeto manipulador pone de relieve lo pulsional del sentimiento amoroso a través de la acción reiterada del abrazo.

Uno de los aspectos fundamentales que permite a *Café Müller* constituirse en obra fundacional de la danza-teatro además de su condición de mixtura y combinatoria⁷, es la presencia escénica de los objetos, que imparte un carácter fragmentario y de yuxtaposición, produciendo un efecto pastiche. La coreógrafa logra un ritmo visual-sonoro que rompe con la coherencia contigua; la dimensión visual refuerza la noción dramática, conformando a los personajes mediante una serie de imágenes escénicas que funcionan como una composición pictórica o cinematográfica.

En definitiva, las relaciones establecidas entre objeto, cuerpo y espacio permiten construir operaciones metaenunciativas en las que el cuerpo funciona como soporte material de la significación (Verón, 1987). De este modo, la danza logra referirse a aspectos constitutivos de la corporalidad: su vulnerabilidad, su pulsión y su sufrimiento.

⁷ Esta condición es descrita por Levantesi y Brandolino como un “fenómeno de gran vitalidad dramática, donde una multiplicidad de disciplinas dialogan, se apuntalan, se oponen y delimitan el discurso de la obra de danza-teatro”. Las autoras señalan que esta “condición de mixtura” dota a la manifestación escénica de una complejidad particular, tanto por los materiales que la integran como por las relaciones que estos establecen entre sí. Levantesi, C. y Brandolino, F. (2013). La danza teatro: condición de mixtura y combinatoria. *Revista Telón de fondo*, (17), p.58.



Figura 2. Birgit, A. (1982). Fotografía de *Café Müller* del Tanztheater Wuppertal. Bibliothèque nationale de France. Dominio público.

3. Sobre los años ochenta

3.1 Mats Ek y su obra *Bernardas Hus*

Bernardas Hus (1986) es una obra del coreógrafo sueco Mats Ek⁸ inspirada en *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca e interpretada por el Cullberg Ballet. El lenguaje de movimiento se articula mediante un vocabulario de danza clásica enriquecido con elementos de la danza moderna —como los binomios contracción/relajación y caída/recuperación—, el uso acentuado del torso y movimientos gestuales que, junto a la voz, potencian la narratividad de la pieza.

La elección musical propone dos discursos sonoros que refuerzan la trama: las guitarras de Narciso Yepes imparten el carácter español, la alegría y la rebelión; mientras que las piezas de Bach en órgano confieren el clima autoritario de Bernarda, interpretada por un bailarín para subrayar la masculinidad y rigidez del personaje. En esta obra, Ek opta por una escenografía y vestuario minimalista donde el contraste blanco y negro es evidente, mientras que los objetos escénicos se presentan variados y coloridos, produciendo una discordancia visual propia del gusto neobarroco.

⁸ Ek, Mats (Suecia 1945-). Bailarín, coreógrafo, escenógrafo y director artístico sueco, hijo menor de la coreógrafa Birgit Cullberg y del actor Anders Ek



Figura 3. *Bernardas Hus*, Ballet Cullberg, 1992. Fotografía de Anna Birgit. Bibliothèque nationale de France, dominio público.

En cuanto a la escenografía, destacan una mesa y un gran armario que, por su escala y contraste, adquieren un rol protagónico. La primera responde a la categoría de objeto encontrado (*objet trouvé*) y el segundo a la de objeto construido (*objet d'art*) según Kantor. La mesa induce una analogía intertextual con *La mesa verde* de Kurt Jooss, operando como un dispositivo simbólico donde se dirime el poder y como un eje que organiza el diseño espacial y los gestos pantomímicos. Esta operación de intertextualidad, recurrente en la posmodernidad, se manifiesta como una cita directa a Jooss tanto en su dimensión temática como en su resolución formal.

El gran armario posee una apariencia humana y un carácter icónico que revela un rostro asustado, representando el miedo y la negación. Bernarda, al abrirlo, desvela un enigma (lo que guarda dentro): un Cristo crucificado rodeado de terciopelo rojo, elemento que remite simbólicamente al universo de las pasiones reprimidas. Este objeto se constituye como un nuevo espacio escénico, estableciendo un diálogo con el concepto de armario kantoriano de *En una pequeña casa de campo* (1957, Teatro Cricot 2).

Asimismo, la madre danza en soledad con este Cristo antropomórfico de material inerte. Según Alvarado (2005), este se presenta como un objeto resucitado mediante la manipulación de la bailarina, quien le otorga una vida ficticia. Un recurso similar se observa en el suicidio de Adela, donde un objeto inanimado opera por similitud con el cuerpo humano para representar la muerte de la hija. La presencia de la figura de Cristo no sólo materializa la ausencia, sino que permite que el cuerpo refiera a experiencias que le son propias, como la muerte y la pérdida. En este sentido, la interacción entre cuerpo y objeto configura una operación de significación donde ambas materialidades participan activamente en la construcción del sentido (Verón, 1987).

Mats Ek propone una puesta donde los objetos transitan los bordes de la polivalencia y la ambigüedad, exigiendo una participación activa del espectador. Se destacan: la caja rosa flúor (la dote), el vestido azul (la ruptura del duelo), el pañuelo verde y la silla con un rostro pintado (en representación del deseo y lo masculino). Por último, el procedimiento de ruptura de la ilusión referencial se evidencia en la segunda escena, donde irrumpen elementos anacrónicos como una máquina expendedora de café y un televisor. Esta transgresión de las unidades espacio-temporales introduce una dosis de ironía y pastiche, rasgos que reafirman la inscripción neobarroca de la obra.

3.2 *Maguy Marin y su obra Groosland*

Groosland (1989) constituye una obra de Maguy Marin⁹ creada para el Het Nationale Ballet Amsterdam. Esta pieza, cuya denominación alude a una "tierra de obesos", presenta un provocador diseño de vestuario de Montserrat Casanova mediante el cual se opera una radical deformación de la figura humana, poblando la escena con cuerpos de bailarines alterados por una gordura hiperbólica.

El vestuario funciona como una suerte de envoltorio del cuerpo humano; su configuración limita el rango de movimiento del intérprete y le impone dificultades físicas que deben ser sorteadas durante la ejecución técnica. Desde esta perspectiva, la indumentaria trasciende su función ornamental para constituirse en un objeto de abordaje. En su interrelación con el cuerpo, se observa un montaje donde ambos elementos se transforman en fragmentos de un cuerpo mayor (Alvarado, 2015). Esta hibridación tensiona la categoría neobarroca de la *inestabilidad y la metamorfosis*, al diluir la frontera entre la carnalidad del bailarín y la cosidad del envoltorio, obligando al espectador a renegociar su percepción de la identidad corporal.

En suma, en esta pieza el cuerpo mayor opera por semejanza y ejerce un carácter de sustitución del bailarín obeso. Al introducir cuerpos con obesidad en el ámbito de la danza, *Groosland* pone en tensión los contornos del sistema de cuerpo idealmente aceptado, cuestionando un lenguaje donde la presencia del exceso de peso es infrecuente, a diferencia de otros sistemas artísticos como el cine o la pintura. En este sentido, la obra ilustra la categoría neobarroca de *límite y exceso*. El objeto vestuario, por su inclusión y operatoria, imprime a la pieza rasgos epocales definidos por la saturación y la desmesura.

Asimismo, el tratamiento corporal permite identificar las categorías de *inestabilidad y metamorfosis*, al articular cuestionamientos sobre los ideales perpetuos en los que descansa la praxis dancística tradicional. Si bien se manifiestan valores estéticos como lo grotesco y lo deforme —a priori connotados de forma negativa—, el tratamiento coreográfico permite transformar a estos personajes mediante la expresividad y la gestualidad, convirtiendo esos cuerpos “carentes” en cuerpos gozosos, proponiendo homologaciones alternativas a dichos valores.

La coreógrafa decide mantener una estructura coreográfica rigurosa, con preponderancia de la técnica clásica y breves segmentos de danzas folklóricas. Al ser ejecutados por bailarines profesionales inmersos en la dificultad de ese “armazón”, se produce una parodia que surge de la torpeza necesaria para simplificar la estructura impuesta y adaptarla a sus posibilidades. En

⁹ Maguy Marin (1951-): Coreógrafa y bailarina francesa, referente fundamental de la *nouvelle danse* francesa. Su obra se caracteriza por una marcada crítica política y social. Es reconocida por su capacidad de subvertir las estructuras coreográficas tradicionales a través del humor grotesco, la repetición y una puesta en escena que desafía las convenciones estéticas, siendo su pieza *May B* (1981) —inspirada en el universo de Samuel Beckett— una de las creaciones más influyentes de la danza del siglo XX.

definitiva, este montaje de cuerpos produce una metamorfosis del lenguaje de movimiento heredado por la tradición.

La manipulación de ciertos cuerpos por otros hace visibles atributos tradicionalmente asociados a los objetos —como la inmovilidad y la materialidad inerte—, bosquejando un cuerpo devenido en objeto. El vestuario desestabiliza la imagen normativa del cuerpo humano y lo presenta como una marioneta animada. En este punto, el sujeto deviene en máquina kantoriana (biobjeto): el objeto no puede pensarse ya como un anexo del bailarín, sino como un dispositivo total.

Para finalizar, en *Groosland* el cuerpo se plantea como objeto de exploración y manipulación. Como señala Kauffman (1998), el cuerpo trasciende lo puramente estético para constituirse en una base materialista y un campo metodológico para investigaciones sobre política, historia e identidad. En su interrelación con el objeto, el cuerpo amplía sus posibilidades de producción de sentido, consolidando una escritura escénica híbrida y autorreferencial. Desde esta perspectiva, el cuerpo deja de funcionar únicamente como ejecutante del movimiento para constituirse en soporte material de la significación (Verón, 1987), haciendo visibles las tensiones entre identidad corporal, alteridad y representación.

Conclusiones

Durante el desarrollo del presente trabajo se han analizado obras de danza producidas en el marco de la posmodernidad con el fin de examinar las transformaciones sufridas en la praxis escénica tras la incorporación de los objetos. Estas operaciones no solo han delineado caracteres de época específicos, sino que han modificado sustancialmente los procesos de producción de sentido artístico y la configuración de la dramaturgia escénica a través del vínculo entre el objeto y el cuerpo.

El análisis realizado permite afirmar que la inclusión de objetos en la escena dancística de finales de los años setenta y ochenta pone de manifiesto rasgos característicos de la sensibilidad neobarroca en la danza. Las operatorias observadas presentan una clara afinidad con categorías desarrolladas por Calabrese (1994). En *Café Müller*, de Pina Bausch, la estética de la repetición y el recurso del caos —expresado en la fragmentación espacial, la proliferación de obstáculos escénicos y la reiteración compulsiva de ciertas acciones corporales— resultan recurrentes para materializar una experiencia de desolación y vulnerabilidad humana. Asimismo, las categorías de inestabilidad y metamorfosis son puestas en escena a modo de sátira por Maguy Marin en *Groosland*. Por su parte, la obra de Mats Ek, al desplegar su adaptación de Lorca mediante la ironía y la intertextualidad, constituye un ejemplo paradigmático de la reflexividad propia de este período.

Asimismo, el estudio permite sostener que la relación entre cuerpo y objeto reformula los procesos de producción de sentido artístico, tanto a partir del cuerpo como por fuera de él. La obra *Bernardas Hus* ilustra cómo la relación del cuerpo con otras materialidades asegura la transposición de un lenguaje literario al universo coreográfico. Gracias a materias significantes como pañuelos, cajas o armarios, el mundo de Lorca se vuelve tangible en la danza; el objeto deja de ser un accesorio decorativo para adquirir un estatuto relacional que garantiza la plenitud del fenómeno de traductibilidad.

Frente a las estructuras de representación tradicionales basadas en una secuencia narrativa lineal y orgánica —propias tanto del ballet de acción como del drama convencional—, la danza posmoderna ha recurrido a montajes que combinan imágenes múltiples y soportes diversos —voz, luz, objetos, gestualidad—. En piezas como *Café Müller*, la producción de sentido emerge precisamente de la interacción entre estas materialidades antes que de la coherencia narrativa o del movimiento considerado de forma aislada.

Por otra parte, la constitución de biobjetos, en el sentido propuesto por Kantor (2004), revela una zona de encuentro donde prima la interacción entre la carnalidad y la cosidad. El surgimiento de una materialidad distinta a la humana confiere a la escena un gran poder metafórico, permitiendo que el sujeto indague en posibilidades poéticas que trascienden la destreza técnica.

En este marco, se han identificado operaciones metaenunciativas fundamentales, en el sentido propuesto por Verón (1987), donde el cuerpo opera como soporte material de la significación. A través de su interacción con los objetos, la escena construye una red de reenvíos que permite al cuerpo referir a dimensiones propias de la experiencia corporal: la voluntad, lo pulsional, la emoción y la finitud. En *Bernardas Hus*, la muerte se hace presente a través de un "objeto resucitado" (el Cristo); en *Groosland*, el objeto pone de manifiesto la capacidad del cuerpo para alterar y desbordar sus configuraciones habituales.

En definitiva, la danza no ha sido ajena a la mixtura de lenguajes ni a la búsqueda de recursos expresivos heterogéneos iniciada por las vanguardias del siglo XX. La incorporación de objetos en la praxis escénica ha abierto caminos hacia una indagación de nuevas poéticas. Esta escena, de escritura híbrida, nos ofrece finalmente una danza que habla de sí misma, formulando preguntas esenciales sobre el estatuto del cuerpo, sus intensidades y su inagotable poder transformador del lenguaje mediante una nueva forma de escritura.

Bibliografía

Alvarado, A. (2005). Cosidad versus carnalidad: Cuerpo y objeto en el teatro. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (2).

Alvarado, A. (2009). El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura. En J. Dubatti (Comp.), *Escritos sobre TEATRO II*. Nueva Generación.

Alvarado, A. (2015). *Teatro de objetos: manual dramaturgico*. Editorial INTeatro.

Banes, S. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press.

Baudrillard, J. (2007). *La sociedad de consumo*. Siglo XXI.

Bentivoglio, L. (1985). *La danza contemporánea*. Longanesi.

Calabrese, O. (1994). *La era Neobarroca*. Cátedra.

Genette, G. (1997). *La obra del arte*. Lumen.

Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago Mundi.

Jost, F. (2013). *El culto de lo banal*. En J. Aumont (Ed.), *La imagen*. Paidós.

Kantor, T. (2004). *El teatro de la muerte* (Comp. D. Bablet). Ediciones de la Flor. (Actualizado según cita en texto).

Kauffman, L. S. (1998). *Bad Girls and Sick Boys: Fantasies in Contemporary Art and Culture*. University of California Press.

Koldobsky, D. (Dir.). (2007-2008). *Definiciones Estéticas y Semióticas del fenómeno llamado danza-teatro* [Proyecto de investigación]. UNA.

Levantesi, C. E. (2020). Los objetos en la danza a partir de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (32), 155-166. <https://doi.org/10.34096/tdf.n32.8461>

Levantesi, C. & Brandolino, F. (2013). La danza teatro: condición de mixtura y combinatoria. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (17), 1-9.

Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2015). *La estetización del Mundo*. Anagrama.

Liotard, J.-F. (1987). *La condición posmoderna*. Cátedra.

Vattimo, G. (1996). *El fin de la modernidad*. Gedisa.

Verón, E. (1987). El cuerpo reencontrado. En *La semiosis social*. Gedisa.

Fuentes videográficas

Bausch, P. (1978). *Café Müller* [Video]. YouTube. https://youtu.be/c6Vrmm_CG4?si=s8NyUbseRmeEdmrL

Childs, L. (1963). *Pastime* [Video]. YouTube. https://youtu.be/N5mzb-tTaE0?si=abjDybn1GWb_KXr

Childs, L. (1964). *Carnation* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ukbGiRyB8n4>

Ek, M. (1986). *Bernardas Hus* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/l2Sxi7USgzw> , <https://youtu.be/-ETgQ7q4aiU?si=Ki847rae4s8uM0yq>

Marín, M. (1989). *Groosland* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/9OQbU8qVT20>