

## ESCRIBIR EL MOVIMIENTO: OPERACIONES ENUNCIATIVAS DE LA DESCRIPCIÓN EN CRÍTICAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA

**Autores:** Magdalena Casanova – Gastón Cingolani

**Filiación académica:** Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica. Área Transdepartamental de Crítica de Artes. Universidad Nacional de las Artes.

**Área temática:** Simposio Lectura y Escritura Crítica / de la Crítica

**Correo electrónico:** [magdacasanova@yahoo.com.ar](mailto:magdacasanova@yahoo.com.ar); [gastoncingolani@gmail.com](mailto:gastoncingolani@gmail.com)

La descripción del movimiento en la crítica de danza es un componente facultativo. Si esto ya es curioso, lo es aún más bajo la consideración de que el movimiento en la danza contemporánea, en general, no es figurativo ni está al servicio de un relato: está por sí mismo.

El movimiento, en tanto acción o conjunto de acciones, es un objeto temporal. Es decir, su referenciación discursiva, por ejemplo en la crítica, podría exigir considerar esta cualidad: no es una “cosa” inerte, no es un estado; por definición es algo dinámico, que convoca o implica una corporalidad que se despliega en el espacio y en el tiempo. Esta condición temporal, procesual, no transforma al movimiento necesariamente en motor de un relato, ni tampoco obliga a que en su puesta en discurso cobre una dinámica narrativa. Relato y acción son dos entidades de diferente naturaleza. Bien puede haber acción sin relato y, a la inversa, un texto narrativo puede carecer de acciones explícitas. Y bien puede quedar suspendido de una enunciación (¡hasta el infinito!) descriptiva. (Cf. Hamón, 1991)

La descripción, por su parte, ha sido teorizada en relación con la temporalidad y espacialidad desde una perspectiva enunciativa. (Cf. Filinich, 1999)

Este trabajo tiene como objetivo examinar lo descriptivo en la crítica de danza contemporánea. Busca una sistematización posible de las diferentes operaciones discursivas en juego en la descripción de la obra artística y, principalmente, en la del movimiento. El corpus de trabajo se conforma con críticas de diarios impresos (*Clarín, Página/12 y La Nación*) y con comentarios<sup>1</sup> de una revista web, *Segunda Cuadernos de Danza*, que se analizan en contrapunto para examinar modos diversos de tratamiento de la obra de danza.

---

<sup>1</sup> Hablamos de “críticas” para los diarios y “comentarios” para *Segunda...*, porque esta publicación no utiliza la palabra “crítica” para autorreferir a sus metatextos, sino que los proponen como “lecturas” de la obra, y no

## **El funcionamiento de lo descriptivo en la crítica**

Tratándose aquí de críticas de danza, es notable que son muy pocos los casos en los que el crítico se ocupa de una descripción del movimiento en las acciones llevadas a cabo por los intérpretes. Tanto en los diarios como en la revista web se tiende a describir más la obra en su conjunto, integrando diferentes niveles y aspectos, y solo en menor medida aparece el movimiento. De todos modos, tanto los fragmentos que abordan puntualmente el movimiento como los otros construyen una escena que rara vez es estática, sino que se organiza en momentos, instantáneas y secuencias que derivan en un proceso, un desarrollo, un cambio. Así, para la construcción del movimiento se recurre a nociones relacionadas con el espacio y con el tiempo:

Ramiro Soñez, en cambio, inspirado en Amador García, prefirió ocupar el espacio con un dúo masculino, de esos en los que el cuerpo fluye como si nada resultara de un esfuerzo, como si el ser humano naturalmente se desplazara y se comunicara con los otros dando saltos o arrojándose por el piso, como si los bailarines desconocieran las leyes físicas a las que están sujetas las personas. (“Muestrario de sangre nueva”, Alina Mazzaferro, *Página/12*)

El movimiento está en el cuerpo que ocupa un espacio, en nociones que apelan a la acción y al paso del tiempo y a una modificación espacial: fluir, desplazarse, arrojarse, etc. Algunas de ellas están escritas directamente de manera que dan cuenta de una duración (gerundios), y el tiempo verbal (presente) prácticamente no se utiliza de modo intemporal como algo que *es*, sino como algo que *está siendo*.

En otros casos, además, para la descripción del objeto se da cuenta de cierto recorrido a partir de un listado de acciones que realizan los bailarines:

Catorce bailarinas, con el tutú largo de gasa blanca propio de ese período, se desplazaban con levedad, asumían poses, componían figuras grupales mientras bajaban de manera gradual por la pendiente. La obra concluyó abajo, donde estas sílfides desaparecieron de un modo fantasmal. (“Arte en la plaza”, Laura Falcoff, *Clarín*).

El tiempo-aspecto verbal (pretérito imperfecto) es uno de los modos de dar cuenta de cierta duración y de la relación fundamental de ese objeto con el tiempo. Pero la conexión, en este caso, también se elabora a partir de las nociones de “desplazarse” y de “bajar”, de los adverbios temporales “mientras” y “gradualmente”, y principalmente porque monta cierto recorrido (una sucesión) realizado por los intérpretes: hay un desplazamiento desde arriba hasta abajo y finalmente un “desaparecer”. En la conformación del objeto encontramos la noción espacial (los desplazamientos), la de ritmo (en los modos graduales) y la de composición (figuras).

Aunque en *Segunda...* la descripción de movimientos es todavía menor, ya que como estrategia enunciativa de la revista está más destacado el lugar del descriptor que el del objeto, como veremos más adelante, cuando aparece, posee las mismas características que en los diarios:

Bolitas naranjas, como confites que no se convidan, permiten que un primer dúo tenga lugar en el medio de la escena que aún no existe pero se asoma. La obra de trata de un grupo de siete personas que irán edificando juegos de sustitución, sustracción, repetición, traducción, y sintaxis (todas estas estrategias volcadas en el uso de objetos, en secuencias de movimiento y/o en palabras), son vehículos de un vínculo y de varios vínculos otros, a la vez. (“Bailantes”, Josefina Zuain, *Segunda Cuadernos de Danza*).

Las descripciones del movimiento articulan enunciativamente espacios y tiempos: aquí, las acciones seriadas, que van a ser llevadas a cabo por los intérpretes, son precipitadas en la noción de “vehículo”; y el umbral de la emergencia o enlace de acciones (bolitas, un dúo) se proyecta tanto en espacio como en tiempo: “en el medio de la escena que aún no existe pero se asoma”.

### **Descriptores y enunciativos: tipos y organización enunciativa.**

La Teoría de las Operaciones Enunciativas (Culioli, 1990, 1999) concibe la integración de dimensiones -aparentemente heterogéneas- de la “subjetividad”, la “temporalidad” y la “espacialidad”. La organización esquemática de la enunciación se describe según una localización de parámetros en las tres instancias siguientes: situación origen o de la enunciación (la *enunciación* de la crítica, el *enunciador*), que es un parámetro absoluto,

situación del enunciado (localizamos aquí al *descriptor*) y situación de los eventos u objetos referenciados (*la obra*). A su vez, en el conjunto de materiales analizados, identificamos un enunciador pasional o “emotivo” (en el polo más “subjetivo”), un enunciador “hermenéutico”, poseedor de una interpretación de lo que se experimentó (y que tiende un enlace intertextual al enunciatario), un enunciador “valorativo” de la obra, y un enunciador que se monta sobre operaciones “perceptivas” (qué se ve, qué se oye, etc.), situado en el polo más “objetivo”. Tanto la más subjetiva como la más objetiva de estas modalidades, enfatizan la desagregación del nivel del descriptor/espectador y el de la enunciación (donde la figura del “crítico” se recorta más nítidamente de la del “descriptor”) mientras que las que prodigan operaciones intertextuales, tienden a asimilar estos dos niveles. Esto repercute en las diferencias enunciativas más fundamentales entre los dos tipos de publicaciones.

En los diarios impresos no hay posiciones enunciativas fuertes alrededor de un tipo “emotivo” (un “yo siento”). Las notas que destacan más enfáticamente la figura del descriptor no están relacionadas con un *sentir* sino con un *percibir*. Hay juicios de valor que resaltan su presencia, pero siempre se evalúa en relación con la historia del arte o con el modo en que se configura el objeto descrito. Y, si apareciera algún rasgo más personal, se lo desdibuja con la utilización de un “nosotros inclusivo” o un impersonal que “objetiva” la opinión:

...logró articular movimientos frescos, bellos y poéticos (...) La imagen de un ser humano volando es algo fuerte de por sí, que materializa mil y un sueños, otras tantas fantasías y unas cuantas metáforas. Si en ese vuelo también logra bailar, resulta lógico que el público desborde de entusiasmo cada tres minutos (“Una milonga en el aire”, Carlos Bevilacqua, *Página/12*).

A partir del mecanismo de apelación al sentimiento del público (“resulta lógico que el público...”) evita explicitar su propio sentimiento como enunciador/crítico/espectador y a su vez valora la obra sin hacerse cargo completamente del juicio. Hay un sujeto que califica y juzga, pero no existen referencias directas a una emotividad del descriptor.

Y entre cambio de ropa y dinámica sucede el cambio de ámbito: donde se terminó la acción, se apagó la luz y se encendió otro sitio, que puede ser lindero o en la otra punta de la casa. Nunca se sabe qué es primero: la acción o el ámbito. Impresionante. E interesante que

dependa de la reacción de la audiencia. Por momentos todos vamos obedientes. Otras veces nadie se mueve y la pieza se detiene (...). Un excelente ejemplar de la estética líquida contemporánea, como se dijo al principio. Súper recomendable. (“Como en casa”, Pacha Brandolino, *Página/12*).

Aquí, además, hay operaciones que no solo se refieren a lo que se observa en relación con el objeto sino con la experiencia sensible del descriptor en cuanto al recorrido que se le propone: sonidos y luces le llaman la atención y le sugieren un desplazamiento. La primera persona del plural (“todos vamos obedientes”) lo incluye en las reacciones del espectador. Es un descriptor que se deja impresionar con lo que sucede, que es parte del público; sin embargo, las operaciones descriptivas son del tipo “perceptual” y no “emotivo”; y la valoración (“impresionante”, “interesante”) está en directa relación con esa posibilidad de que la consecución de la creación dependa de la actitud que tome el público.

En términos generales, el enunciator de los diarios está delineado como conocedor de las artes del movimiento (en algunas ocasiones más que en otras), pero que se expresa de modo sencillo, sin utilización de términos técnicos o, en todo caso, se reponen. Así, hace aparecer un descriptario que puede asociarse al público general interesado en recibir información sobre las creaciones que defina su interés o no en ir a ver la obra.

En contraste, *Segunda Cuadernos de Danza*, se centra en las operaciones descriptivas “emotivas” y “hermenéuticas” más que en las “perceptuales”. Hay una apelación muy fuerte a lo que le sucede y a lo que siente el enunciator (espectador/crítico) durante el transcurso de la obra. Los recursos que se relacionan con el objeto se integran en la condición “emocional” del descriptor, dejando al objeto descrito en un segundo plano en relación con este. La crítica construye un objeto inseparable del sujeto que observa/experimenta la obra, que no está “frente al” (“más allá del”, “aparte del”) descriptor, sino que se organiza con él. La descripción del movimiento es prácticamente inexistente en las notas. Hay un énfasis por tamizar esa información a través de la visión subjetiva del descriptor:

**Para mí, un bailante sería:**

- alguien que baila y dice cosas
- alguien que quiere hablar pero no puede dejar de bailar
- alguien que usa su cuerpo para decir cosas que en su cuerpo habitan o no están

(“Bailantes”, Josefina Zuain, *Segunda Cuaderno de Danza*)

Aquí no se escribe con una referencia explícita al objeto, éste se reconstruye a través de la enumeración de definiciones que, sin embargo, está íntimamente enlazada con el aspecto pasional del enunciador. La lista se abre con la fórmula “Para mí” que hace aparecer en la superficie del texto al enunciador. Además de la utilización de la primera persona del singular, el condicional aporta a la idea de esa experiencia como personal, en el sentido de dejar abierta otras posibles definiciones acerca de lo que un bailante puede ser.

En cuanto a las operaciones explícitamente emotivas, encontramos fragmentos de este estilo:

¿Soy capaz de borrar en la mente de otros o sólo puedo borrar en mí? (...) Me gusta ver bailar.  
Y más me gusta ver bailar cuando voy a ver una obra de danza (menudo problema). ¿Cuáles son las obras de la historia del arte que se me aparecen en la mente ante esta escena?

Ahora bien, ¿qué sucede con la relación entre el descriptor y el espacio/tiempo de la escena?, ¿se sitúa en una relación espectral con ese espacio, o está sumergido, y le es contiguo?

Hay casos en los que el enunciador se ubica, además, por medio de diferentes operaciones, en el espacio-tiempo de la obra y plantea, de este modo, la importancia de la experiencia/vivencia de la obra de danza para su apreciación (con lo que ello conlleva en cuanto a habitar ese espacio en donde transcurre y a transitar el tiempo de su acontecer). Una frase del ejemplo anterior, “ante esta escena”, da cuenta de ello. “Los que no me miran y ni saben que estoy ahí, los que miro”: otra vez la primera persona, no para emitir una opinión o un juicio sobre la obra, sino como un observador involucrado físicamente en la escena a través de la acción de mirar. El aspecto “subjetivo” del descriptor está destacado frente a la dimensión “objetiva” del observador.

Hay otros recursos más sutiles pero igual de potentes: el circunstancial de tiempo “aún” junto con la frase “no existe pero se asoma” (en “Bailantes”) y el futuro utilizado luego, ubica al enunciador en un tiempo presente particular y determinado desde el que habla, concomitante con lo que sucede en la obra, y da cuenta de cierta cercanía con su experiencia subjetiva. No es lo “ya visto” que desea contar a otros, sino “lo que está sucediendo”. Aunque no se apele explícitamente a un sentir, la dimensión tímica del enunciador se construye en la experiencia estética mientras está ocurriendo: es un enunciador mucho más

cercano a lo vivido por un posible espectador, no solo en cuanto a lo que este podrá ver, sino también a lo que puede sucederle en escena.

La temporalidad en estas críticas juega un rol interesante en la construcción de la subjetividad del descriptor y a la vez, de la conformación del eje enunciador-enunciario.

“La obra de trata de un grupo de siete personas que irán edificando juegos de sustitución, sustracción...”: nuevamente el gerundio como marcador de continuidad, y esta vez con un futuro (“irán edificando”) marcan que algo está en tren de suceder. Este conjunto articula las dos posiciones enunciativas escandidas: el descriptor, desde una temporalidad contigua al acto, anticipa lo que vendrá, y esto se proyecta en el nivel del enunciador, que ya conoce el devenir. Un juego en espejo con el lector que es, construido así, como potencial espectador: “Se abre el juego con la invitación a un vinito, que será repuesto tanto como se quiera.”

### **Descripción del movimiento: simultaneidades y desplazamientos enunciativos.**

Se ha sostenido la idea de la simultaneidad de lo descriptivo (*versus* la sucesión de lo narrativo, Filinich, 1999); esto implicaría que en el eje espacio-temporal (T), entre lo descripto (T2), el descriptor (T1) y la enunciación (T0) hay concomitancia:  $T2=T1=T0$ .

El basamento de la idea de la simultaneidad en lo descriptivo tiene dos puntos de apoyo que, con Filinich, podríamos establecer respectivamente como del orden del enunciado en relación con lo descripto y de la enunciación en relación con el enunciado. Para el primero, se sostiene la presunción de la coexistencia de los elementos descriptos. Probablemente, se llegue a esto por inercia de confundir o asimilar lo descriptivo con lo descriptible, donde *personas* (personajes, actantes), *objetos* y *espacios* (paisajes, escenarios) se han llevado el protagonismo casi absoluto en los ejemplos utilizados en los libros. Suposición implicada: objetos, espacios y personas son concebidas bajo una ontología sincrónica (o sincronizable). La crítica de danza propone, en cambio, el desafío de atender especialmente la descripción del movimiento que, por definición, no está organizada en coexistencia sino, como vimos, en una sucesión o, en todo caso, en un tejido entre ambas operatorias. Debemos entonces reconsiderar la hipótesis de la una simultaneidad de lo descripto cuando se trata del movimiento.

Para el segundo punto, el de la enunciación, se sostiene que la simultaneidad entroniza a un observador en el lugar del enunciador de la descripción. De acuerdo con la teoría, esto remite

a una condición (cuasi) corpórea del observador como centro del despliegue de la descripción, de la *mirada* (metáfora visual que, por tanto, privilegia al espacio) para lo cual requeriría de un tiempo concomitante con lo observado y descripto. Esto quizás encuentre su mejor expresión en lo descriptivo al servicio de la narración, ficcional o histórica, donde el narrador es testigo privilegiado y perpetúa la vivificación de los estados descriptos. Este gesto quizás apunte a activar la acción cognitiva del lector de sumergirse en el relato. En el caso de la crítica de danza, no hay algo así como un testigo privilegiado que tiene a su alcance la posibilidad de ser un observador concomitante con el objeto descripto y “poseedor de detalles” (Filinich). En cambio, sí aparece un observador pero que, mediante el (su) transcurrir da cuenta del paso del tiempo y de su propio experimentar, de su estar ahí mientras el movimiento sucede: como señalamos anteriormente, lo descripto nunca *es*, sino que siempre *está siendo*, pero en una enunciación *a posteriori*. No se construye simultaneidad por coexistencia: hay devenir, flujo, tiempo que corre. Los objetos descriptos están fuertemente temporalizados. Nada está detenido. Entre la temporalidad del objeto referenciado (T2) y la del tiempo del enunciado (T1) hay una concomitancia ( $T2 = T1$ ) al constituirse como vivencia, como experiencia del observador y de la observación: el descriptor es (fue) testigo de algo que han hecho ante él. El desplazamiento se proyecta, en todo caso, hacia la enunciación  $T2=T1\neq T0$ , siendo que es entre el observador y el enunciator donde se manifiesta la diferencia, donde la figura del enunciator se retrae del descriptor, dejando a este protagonizar una experiencia sensorial y emotiva que lo envuelve.

### **Referencias bibliográficas.**

Culioli, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*, Tomo 1, Paris, Ophrys, 1990.

Culioli, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation. Formalisation et opérations de repérage*, Tomo 2, Paris, Ophrys, 1999.

Filinich, María Isabel, *Para una semiótica de la descripción*, Puebla, BUAP, 1999.

Hamon, Philippe, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial, 1991.

Steimberg, Oscar, *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.