

ENUNCIACIÓN, REPRESENTACIÓN Y PERFORMANCE EN DOS OBRAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA FRANCESA

Laura Noemí Papa
Universidad Nacional de las Artes
lanpapa2005@yahoo.com.ar

Resumen

Xavier Le Roy y Véronique Doisneau se paran frente al público y cada uno cuenta una parte de su historia personal. Se trata de historias de vida que no se circunscriben necesariamente al ámbito de lo privado sino que introducen aspectos que atañen a la danza y a las prácticas sociales que se le vinculan. Para ello construyen un entramado textual en el que recurren a diferentes géneros cristalizados relacionados con el relato de la propia vida (testimonio, biografía, memoria, entrevista periodística, documental) y de la experiencia profesional (conferencia, entrevista laboral). Son los protagonistas, respectivamente, de *Product of Circumstances* (1999) del propio Le Roy y de *Véronique Doisneau* (2004) de Jérôme Bel, dos piezas que pertenecen a la danza contemporánea francesa de los últimos años.

Estas dos obras revisitan la tradición del solo de danza, que en este caso asume las formas del relato autobiográfico. Por otra parte, ya desde un primer momento instalan una situación comunicacional en la que se quiebra el pacto ficcional y en la que la escena enunciativa estará puesta en primer plano.

Este trabajo se propone clarificar cómo opera la producción de sentido en este terreno de mixturas en donde estos trabajos juegan permanentemente con los límites y las tensiones entre la representación y la *performance*.

Danza, Enunciación, Representación, Performance, Sentido

ENUNCIACIÓN, REPRESENTACIÓN Y PERFORMANCE EN DOS OBRAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA FRANCESA

Xavier Le Roy y Véronique Doisneau se paran frente al público y cada uno cuenta una parte de su historia personal. Se trata de historias de vida que no se circunscriben necesariamente al ámbito de lo privado sino que introducen aspectos que atañen a la danza y a las prácticas sociales que se le vinculan. Para ello construyen un entramado textual en el que recurren a diferentes géneros cristalizados relacionados con el relato de la propia vida (testimonio, biografía, memorias, entrevista periodística, documental) y de la experiencia profesional (conferencia, entrevista laboral). Son los protagonistas, respectivamente, de *Product of Circumstances* (1999) del propio Le Roy y de *Véronique Doisneau* (2004) de Jérôme Bel, dos piezas que pertenecen a la danza contemporánea francesa de los últimos quince años.

En principio, podría hablarse de una adscripción estilística compartida, que se pone en evidencia, por ejemplo, en diversos rasgos de autorreferencia y autocrítica que estas piezas realizan acerca de su propio lenguaje. También, otro rasgo en común, es que ambas operan en un terreno de cruces con la *performance* y, a su manera, articulan aspectos de la crisis de la representación en el arte contemporáneo. Este trabajo se propone clarificar cómo opera la producción de sentido en este terreno de mixturas en donde estos trabajos juegan permanentemente con los límites y las tensiones entre la representación y la *performance*.

El análisis se realizó a partir de las puestas en escena de ambas piezas, para lo cual se trabajó con un registro en DVD de una función de cada una. Ambos coreógrafos consideran este registro como la versión definitiva en DVD de sus respectivas creaciones. En el caso de *Product of Circumstances* no se especifica de cuándo es el registro; en el caso de *Véronique Doisneau* se trata del registro de la última función realizada. En referencia particular a la pieza de Jérôme Bel, ésta fue pensada como un relato autobiográfico de la bailarina Véronique Doisneau algunos días antes de su retiro. Por esta razón, luego de que se concretó el retiro, la obra no se volvió a representar y, por lo tanto, a partir de ese momento solamente continuó en circulación la versión filmica.

VÉRONIQUE DOISNEAU

Véronique Doisneau camina tranquilamente hacia el centro del escenario desnudo. No es cualquier escenario, se trata de la Ópera de París. Viste ropa de ensayo. Con voz pausada y tranquila se presenta a la audiencia y habla de su vida. Es un relato simple, sin adornos, un relato ordinario acerca de una bailarina de cuerpo de baile a punto de retirarse. Es precisamente la simpleza y la tranquilidad de este relato la que va produciendo poco a poco un sentido que excede la literalidad de sus palabras y sus gestos. Lo ordinario de sus acciones apunta a eludir los artificios de la representación. Otro tanto hacen la vestimenta y uso del espacio. Véronique Doisneau es persona y personaje; en primera persona, produce una narración autobiográfica el día antes de su retiro, en un juego de tensiones que apunta a suprimir el efecto de teatralidad. En esta pieza es fundamental la actualidad del enunciado en la producción de sentido. Hay un tiempo y un lugar específicos para decir lo que se dice. De hecho, una vez ocurrido el retiro, la obra no volvió a presentarse.

A continuación, a propósito de la descripción de sus gustos en materia coreográfica, la narradora presenta un juego intertextual que

convoca a los movimientos de la danza clásica, pero lo hace en forma de cita. Esta operación desnaturaliza la escena que realiza a continuación, en la que baila un fragmento del ballet *La Bayadere* y le otorga un nuevo estatuto: es un fragmento de texto, una cita de una obra de danza, pero también un objeto que puede ser sometido a consideración. Y, por añadidura, es un ejercicio físico que agota. La escena pone de relieve este *backstage* —el esfuerzo que el ballet tradicionalmente oculta para negar su propia materialidad— como otro elemento de quiebre con la representación. Véronique Doisneau se agita, toma agua, y estas acciones se inscriben en un espacio en el que realidad y metonimia no se vislumbran adrede con claridad.

Sin embargo, y en simultáneo con este juego de reenvíos, comienza a definirse una elaboración retórica y enunciativa que necesariamente vuelve la mirada sobre la construcción compositiva de lo que ocurre en escena y que reinstala algunos aspectos de la convención teatral. Sirven como ejemplos de esta elaboración la ordenada y calculada distribución de diversos elementos *no teatrales* en las escenas o el progresivo *incremento* dramático que se observa.

Por otra parte, un cambio en la dirección de la mirada da ingreso a un nuevo personaje, que no aparece pero que se nombra y que acciona sobre la escena: Bruno, el sonidista. El que Véronique Doisneau le hable a este personaje introduce la referencia a afuera de la escena técnica. Ella misma, en este diálogo, escenifica para la audiencia una situación de quiebre de la representación.



Imagen 01

Jérôme Bel, *Véronique Doisneau*. Foto de Anna Van Kooji. 2004

PRODUCT OF CIRCUMSTANCES

La pieza de Xavier Le Roy se presenta como una conferencia. Una tarima con un micrófono, una pantalla en el fondo y un proyector en el proscenio anticipan el ámbito de una presentación más cercana a una exposición oral que a una pieza de danza. Esta primera organización, acorde a las reglas de un género establecido, ofrece un marco formal claro para el trabajo pero que proviene de prácticas no teatrales (al menos no en un sentido estricto de representación ficcional). Es en este terreno entre *performance* social y representación teatral en el que va a acontecer el trabajo. Pero además, la conferencia aparece atravesada por la narración autobiográfica, que produce un extrañamiento al alterar algunos de los rasgos previsibles del género (por ejemplo su temática, de estilo más objetivo y menos confesional).

La recurrencia a géneros extraños a una pieza de danza aparece utilizada con una función retórica en ambas obras. Esta utilización podría relacionarse con la noción del *tropo* percibido como la aparición de una impertinencia (Grupo μ , 1987) y con la noción de extrañamiento

([Shklovsky, 1917] Todorov, 1991). En *Product of Circumstances*, por ejemplo, el contexto (obra de danza) en que se presenta la conferencia activa una lectura que supera su sentido literal. Los aspectos temáticos introducen el desvío.

Esta función retórica contradice precisamente la aparente falta de utilización de figuras retóricas de ambos trabajos, en los que, a simple vista, predomina una narración carente de artificios y ligada a las previsibilidades de diferentes géneros cristalizados relacionados con el relato de la propia vida y de la experiencia profesional. La prescindencia de figuras retóricas apunta a no generar efectos poéticos, por lo tanto se produce un texto *no retorizado*, lo que a su vez deriva en crear un efecto de objetividad.

Muy por el contrario, esta *falta de figuras retóricas* construye la propuesta retórica de ambos trabajos y termina por constituir figuras, como por ejemplo, en la escena de *Véronique Doisneau* donde ella cita el *pas de deux* de Odette y Sigfrido del acto II de *El lago de los cisnes*. En este caso se produce una elipsis, porque se encuentra elidido el elemento principal de la escena: el *pas de deux* de los protagonistas. También se encuentra ausente la totalidad del cuerpo de baile, que enmarca el movimiento de los bailarines principales, por lo que la presencia de una sola bailarina funciona como sinécdoque (parte por el todo). Véronique Doisneau muestra ella sola la parte del cuerpo de baile. En *El lago de los cisnes*, en un efecto de fondo-figura, el cuerpo de baile (fondo) es un marco prácticamente invisibilizado por la presencia de los protagonistas (figura). La elipsis pone en primer plano para la percepción del espectador los extensos momentos de inmovilidad del cuerpo de baile.

Le Roy se presenta diciendo: “Buenas noches. El título de esta *obra* (en inglés usa la palabra *performance*) es *Product of Circumstances*”, en una acción que podemos caracterizar como de enunciación metadiscursiva que ya de entrada instala el elemento autorreferencial. A continuación, como también se puede observar en *Véronique Doisneau*, se dirige hacia el iluminador, el afuera técnico de la obra, en este caso para solicitarle que baje las luces. Le Roy cumple las reglas del género conferencia:

realiza una exposición acerca de su tesis, argumenta y explica, opera el control remoto del proyector y proporciona ejemplos acompañándose de diapositivas y demostraciones de movimientos que él mismo realiza.

Si bien el enunciador no es la persona real, un elemento que incide en la producción de sentido es que en el caso de *Product of Circumstances* el enunciador coincide con el autor de la obra (como instancia textual) y con la persona real Xavier Le Roy (como materialidad significativa) que en la escena produce la enunciación en un nivel pragmático. En tanto enunciador Xavier Le Roy, en primera persona, produce una narración autobiográfica y expone para el enunciatario desde el lugar de científico y de coreógrafo de danza contemporánea.

Es en este terreno de pliegues múltiples y de superposiciones donde persona y personaje están en tensión permanente. Aspectos temáticos, retóricos y enunciativos ponen en evidencia la espontaneidad de la acción como un efecto textual cuidadosamente construido que instala la duda acerca de cuánto hay en definitiva de representación y cuánto de *performance*.

ENTRE LA REPRESENTACIÓN Y LA PERFORMANCE

La tradición de la danza moderna del siglo XX concibió el solo como una instancia confesional, un espacio en el que el yo danzante comunicaba a través de la representación sus vivencias y emociones más genuinas al público. Estas dos piezas revisitan la tradición del solo que en este caso asume la forma del relato autobiográfico. Las dos piezas comienzan con los intérpretes entrando al escenario y lo primero que ambos dicen es “Buenas noches” al público. Es decir que ya desde un primer momento instalan una situación comunicacional en la que se quiebra el pacto ficcional y en la que la escena enunciativa estará puesta en primer plano.

En relación a los rasgos enunciativos, aspecto analítico focalizado en este trabajo, puede decirse que son aquellos que “dan cuenta de la

propuesta de intercambio que cualquier texto pone en marcha” (Soto, 2012). Esto implica que todo texto pone en escena una situación “de dar y de recibir” ese texto a partir de la utilización de ciertos mecanismos o dispositivos (Soto, 2012). Y además, cabe considerar que estas instancias textuales no se refieren a los emisores y receptores empíricos sino que son el resultado de una organización de los rasgos internos de las obras en cuestión (Soto, 2012).

Oscar Steimberg proporciona una definición de enunciación que permite ajustar aún mejor el encuadre del presente análisis: “Se define como ‘enunciación’ al efecto de sentido de los procesos de semiotización comunicacional, a través de los dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico. La definición de esta situación puede incluir la de la relación entre un ‘emisor’ y un ‘receptor’ implícitos, no necesariamente personalizables” (Steimberg, 1998: 44-45).

Al hablar de enunciación Christian Metz propone considerarla “como coextensiva a la totalidad del enunciado” (Metz, 1991: 57). En este sentido se opone a la idea de enunciado *transparente*, es decir el enunciado que se enuncia a sí mismo, que oculta su propia enunciación. Metz plantea la enunciación coextensiva a todo el enunciado porque “el mismo signo es ‘reflexivo’ y no ‘transparente’” (Metz, 1991: 57). Para Metz, la “marca de enunciación por excelencia (...) la única que es omnipresente y universal” es “esta marca que es de naturaleza fundamentalmente reflexiva”, es decir: “la presencia misma del enunciado” (Metz, 1991: 57). Contrapuesta a la enunciación *transparente* Metz habla de enunciación *opaca*, en la que “el texto no desaparece por entero ante su referente”.

En el caso de las dos piezas analizadas, y en relación a lo mencionado por Soto, puede observarse una “situación de intercambio”: ambas presentan a alguien que habla, una instancia dadora (un *enunciador*) para una instancia receptora (un *enunciatarío*). Es a partir de esa situación de intercambio que se verifica además ese “efecto de sentido” del que habla Steimberg, producido a través de dispositivos lingüísticos y no lingüísticos (gestuales, por ejemplo) y en el que la enunciación engloba a las instancias temáticas y retóricas. En relación a los dispo-

sitivos lingüísticos, el enunciador aparece con la marca gramatical del *yo* del pronombre personal y él mismo pronuncia ese *yo*. Puede observarse aquí la *enunciación opaca* propuesta por Metz. El enunciado habla de su referente y habla de sí mismo. Éste no es un dato menor, además, porque aunque la palabra hablada se encuentra en la danza desde los años 60 del siglo XX, el hecho de que el enunciador hable continúa funcionando como un elemento que de entrada rompe con las convenciones tradicionales del género danza. Asimismo, tanto la conjugación de los tiempos verbales como otros elementos lingüísticos actúan como deícticos señalando hacia el enunciador y situándolo espacio-temporalmente en el aquí y el ahora de la enunciación. Ese *yo* se dirige de manera explícita a una segunda persona del plural, el *ustedes* que coincide con el público. Entre ese *yo* y ese *ustedes* se va a establecer un espacio de intercambio en el que se hacen presentes las instancias de producción y de recepción del enunciado. En *Véronique Doisneau* la enunciación está situada en la Ópera de París, el lugar de la enunciación (textual y material) es el escenario de la Ópera. Los elementos deícticos y anafóricos del discurso van a referir a este lugar. En este punto la enunciación apunta hacia la exterioridad del texto y apela a un saber del enunciatario acerca del valor fundante de la Ópera de París en la tradición balletística nacida en el siglo XVII. Es decir que, en este caso, puede observarse una nivelación de la instancia dadora con la receptora.

Se puede hablar de una escena comunicacional de enunciación opaca, donde los enunciadores construyen su discurso como explícitamente dirigido a sus enunciatarios, colocados en el lugar de los espectadores. En el caso de la narración sobre la propia vida el enunciador se coloca en un lugar de conocimiento. A través del relato transmite una información de aspectos privados o públicos de su vida a un enunciatario que los desconoce (descripciones, explicaciones, datos concretos, cronologías, enumeraciones). Sin embargo, es preciso tener en cuenta que esa vida textual se produce en el acto mismo de la enunciación. Puede aplicarse en este caso lo que señala María Isabel Filinich para la enunciación narrativa:

(...) en el momento de desplegar su actuación como narrador, el sujeto enunciante inaugura el tiempo presente y se mantiene en un presente continuo, para dar cuenta, desde ese presente, de la movilidad temporal de los acontecimientos que son objetos de su discurso. Es decir que, en lo que atañe a la enunciación, no hay posiciones temporales sucesivas, sino un prolongado y renovado presente. (Filinich, 2001: 5)

El enunciador produce en el presente la narración de su vida pasada y los pormenores de su actualidad. Es así que su relato actúa como organizador de los momentos de la pieza. La narración compone y organiza las escenas. El enunciador organiza y disciplina su texto en lugar de dejarlo a la deriva, por eso se ubica más cerca del metalenguaje que del lenguaje. En este sentido, y dadas las convenciones teatrales o de las reuniones científicas, los enunciatarios reciben el mensaje del enunciador pero no se produce un intercambio. En el caso de *Product of Circumstances* el enunciador sitúa explícitamente el momento del intercambio al final de la obra.

En ambas piezas prevalecen los elementos narrativos por encima de los componentes descriptivos. El material verbal aparece modelado principalmente sobre el eje de la sucesión, se produce una disposición en serie de los eventos que se perciben en relación lógica (causa / efecto) o cronológica (antes / después). En *Product of Circumstances* lo descriptivo se vuelve dominante por momentos cuando se produce la explicación de la investigación doctoral. En ese caso lo descriptivo se daría a partir de un juego de equivalencias entre una denominación y una expansión explicativa (que puede ser una nomenclatura o un grupo de predicados).

A MODO DE CONCLUSIÓN

El desarrollo precedente ha procurado, por una parte, poner en evidencia que en ambas piezas la crisis de la representación en el arte contemporáneo aparece tematizada a través de la presencia de diferentes elementos: un ejecutante neutral en lugar de un personaje de ficción, un fuerte hincapié en la literalidad de las acciones, una relación manifiesta con el *afuera* técnico de la obra, la presencia de movimientos ordinarios y funcionales realizados en tiempo real y con esfuerzo real, para mencionar solo algunos de ellos. Por otra parte, también se observan elementos que actúan como marcas de representación que muestran una gran estabilidad y un muy escaso espacio para lo accidental: entre ellos pueden mencionarse la cuidada composición espacio-temporal, la elaboración de una enunciación metadiscursiva y la recurrencia a géneros extraños a una pieza de danza que aparece utilizada con una función retórica.

Además puede señalarse que, si bien hay una interpretación de estilo naturalista, la acción representada y la acción no representada coexisten en tensión permanente. En todo caso, cuando lo performático emerge lo hace más como un efecto de sentido producido a partir de la enunciación —que tensiona la teatralidad y extraña sus elementos—, que como una resultante de la espontaneidad y del abandono de la representación.

BIBLIOGRAFÍA

- Filinich, María Isabel (2001) *Para una semiótica de la descripción*. México: Universidad Autónoma de Puebla.
- Grupo μ (1987) *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- Metz, Christian (1991) *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- Shklovski, Viktor (1917) “El arte como artificio” en Todorov, Tzvetan (Ed.) (1991) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI Editores.
- Soto, María Araceli (2012) “El abordaje de los fenómenos artísticos. La escena enunciativa”. Material teórico del Seminario de Maestría “Semiótica de las Artes”, Clase 5. Buenos Aires, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, UNA.
- Steimberg, Oscar (1998) “Proposiciones sobre el género” en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Véronique Doisneau

Comisionada por la Ópera Nacional de París

Concepto: Jérôme Bel

Con extractos de ballets de: Jean Coralli y Jules Perrot (*Giselle*), Merce Cunningham (*Points in Space*), Mats Ek (*Giselle*), Rudolf Nureyev (*La Bayadère* - Marius Petipa / *Le Lac des cygnes* - Marius Petipa y Lev Ivanov)

Fragmentos musicales de: *Le Lac des cygnes* (Pyotr Ilyich Tchaikovsky - Orquesta de la Ópera Nacional de París, solo de violín Frederic Laroque, director Vello Pähn), *Giselle* (Adolphe Adam - Orquesta de la Ópera de Monte Carlo, director Richard Bonyngue - Decca Record Company Ltd, con la gentil autorización de Universal Music).

Creación: París (Francia) el 22 de septiembre de 2004, en la Ópera Nacional de París, Palais Garnier.

Con: Véronique Doisneau, Céline Talon

Producción: Ópera Nacional de París (París)

Agradecimientos: Merce Cunningham, Mats Ek y la Fundación Rudolf Nureyev

Duración: 30 minutos

Idioma: Francés o versión en Inglés

Subsidios: R.B. Jérôme Bel recibe el apoyo de la Direction regionale des affaires culturelles d'Ile-de-France (French Ministry of Culture and Communication) y por el Institut Français (French Ministry for Foreign Affairs) para sus giras internacionales.

Product of Circumstances

Creación e interpretación: Xavier Le Roy

Producción: producciones *in situ* y Le Kwatt

Coproducción: Podewil / TanzWerkstatt-Berlin, Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung y Kultur, Berlin

Agradecimientos: Chantal Escot-Theillet, Tara Herbst, Mårten Spångberg, Hortensia Völckers y Christophe Wavelet.

Año de estreno: 1999

Idioma: Inglés