

Escrituras de lo fugaz. La crítica de danza en el diario Clarín: operaciones enunciativas de la descripción del movimiento.

CASANOVA, Magdalena / Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (UNA) - magdacanova@yahoo.com.ar

Eje: Crítica académica, periodismo cultural y crítica en los medios Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: descripción -movimiento -danza contemporánea

› Resumen

La crítica de danza se enfrenta con el problema de la materialidad efímera del lenguaje con el que trabaja. El movimiento es, por definición, algo que pasa, que sucede en el tiempo (y en el espacio) y su descripción podría no implicar las mismas operaciones que aparecen cuando se trata, por ejemplo, con un objeto estático. Por otra parte, la danza escénica supone también que ese movimiento es experimentado en vivo. Hay un encuentro temporo-espacial entre (por lo menos) dos cuerpos: el del bailarín en escena y el del crítico. Se produce lo que algunos autores llaman una “enunciación encarnada” y lo que podríamos nombrar, siguiendo esta línea, una *recepción encarnada*. Es decir, que ese objeto que es por definición transitorio e irreproducible y que es generado por un cuerpo en escena, es vivenciado por el crítico en la experiencia estética, en su lugar de espectador, a través de su propia temporalidad y corporalidad (percepciones, sensaciones, etc.). De este modo, en el análisis de la mediatización de esa experiencia escénica, proponemos considerar la relación entre la temporalidad propia del movimiento y la de esa experiencia teniendo en cuenta también las diferentes circunstancias de esa corporalidad.

Este trabajo, entonces, se propone examinar la descripción del movimiento en críticas de obras de danza contemporánea de la escena porteña a partir de un corpus conformado por notas publicadas en el diario *Clarín* durante los años 2010, 2011 y 2012. Las observaciones se realizarán a través de tres elementos fundamentales: 1) *objeto* (cómo se construye el movimiento en la crítica), 2) *situación enunciativa* (cuál es la relación entre enunciador y co-enunciador, qué tipo de enunciadore(s)/descriptore(s) se configuran) y 3) *temporalidad* (cómo se organiza la relación presente-pasado-futuro del enunciador con respecto a la obra y, específicamente, con relación a la fugacidad del movimiento).

“Si el arte tiende a producir lo inmortal,

la danza se construye con el cuerpo mortal en su capacidad de movimiento”

(Geisha Fontaine)

› Introducción

La crítica de danza se enfrenta con el problema de la materialidad efímera del lenguaje con el que trabaja. Muchos creadores de danza (Merce Cunningham, como principal representante) han planteado esta actividad

como indecible; al considerar su esencia como pasajera e imposible de asir, la permanencia que propondría su escritura suele pensarse como una traición a su naturaleza. El movimiento es, de hecho y por definición, algo que pasa, que sucede en el tiempo (y en el espacio) y su referenciación lingüística, aunque haya sido, a nuestro entender, mal señalada como inadmisibile, también es cierto que no está exenta de cierta complejidad. La descripción de movimiento, por tanto, podría no implicar las mismas operaciones que aparecen cuando se trata, por ejemplo, con un objeto estático. En estos casos, las diferentes teorizaciones (cf. Filinich, Hamon), que se centran principalmente en ejemplos de discursos literarios, establecen que, en general, la escena enunciativa construye un descriptor (“testigo ocular”) que posee la posibilidad de recorrer espacialmente el objeto que lo convoca, tomándose el tiempo necesario para ello, y retratarlo en sus más mínimos detalles. Esta situación no parece ser posible con un objeto fugitivo como lo es el movimiento.

Por otra parte, la danza escénica supone también que ese movimiento es experimentado en vivo. Hay un encuentro temporo-espacial entre (por lo menos) dos cuerpos: el del bailarín en escena y el del crítico. O, dicho de otro modo, se organiza lo que algunos autores (cf. Ponce de la Fuente) llaman en referencia a la expresión dancística, una “enunciación encarnada”. Estos desarrollos entienden el cuerpo como “actante semiótico” y sobre todo “actante pasional” y al movimiento como una de las figuras discursivas del cuerpo. A la co-enunciación de este encuentro temporo-espacial entre los cuerpos, podríamos nombrarla, siguiendo esta línea, como una *recepción encarnada* en la cual el cuerpo es “sede de la experiencia sensible y de la relación con el mundo en cuanto fenómeno” (2012: 17). Es decir, que ese objeto que es por definición transitorio e irreproducible y que es generado por un cuerpo en escena, es vivenciado por el crítico en la experiencia estética, en su lugar de espectador, a través de su propia corporalidad (percepciones, sensaciones, etc.) así como de su propia temporalidad. De este modo, en el análisis de la mediatización de esa experiencia escénica, proponemos considerar la relación entre la temporalidad propia del movimiento y la de esa experiencia que sucede a través de una recepción que es, así como lo es la producción de la obra, corporal. Lo cual implica también tener en cuenta las diferentes circunstancias de esa corporalidad. Es decir, revisar mediante qué operaciones y en qué grado esa (co)presencia corporal está construida en el discurso crítico. En términos generales, examinaremos las operaciones que emergen cuando se produce el tránsito de la enunciación encarnada (la obra de danza) a la lingüística (la crítica) a través de una recepción que no deja de ser también encarnada. Finalmente, no puede dejarse de lado la relación que el nivel de la *temporalidad* y el de la *enunciación* guardan con respecto al del *objeto* que es motivo del trabajo metadiscursivo, el movimiento. Antes de adentrarnos en el análisis, cabe una aclaración en cuanto al corpus elegido. En la danza contemporánea, a diferencia de lo que puede suceder en el ballet, por ejemplo, el movimiento no está especialmente codificado (con pasos específicos y definidos previamente por una escuela que, en todo caso, pueden calificarse por la excelencia o no de su realización), ni está necesariamente al servicio de un relato. Por lo tanto, la relación con el carácter efímero de las artes del movimiento se ve intensificada en este género específico, en el cual además, se trastocan algunos de los modos tradicionales de la danza: las fronteras entre público y espacio escénico dejan de ser rigurosas y comienzan a desdibujarse y los límites entre coreógrafo, público e intérprete se hacen imprecisos. Esta situación complejiza aún más su referenciación en los metadiscursos críticos. Este trabajo, entonces, se propone analizar la descripción del movimiento, específicamente, en críticas de obras de danza contemporánea a partir de un corpus conformado por notas publicadas en el diario *Clarín* durante los años 2010, 2011 y 2012.

Teniendo en cuenta las consideraciones iniciales, las observaciones se realizarán, por lo tanto, a través de tres elementos fundamentales: 1) *objeto* (cómo se construye el movimiento en la crítica, particularmente, qué recursos construyen espacio y tiempo), 2) *situación enunciativa* (cuál es la relación entre enunciador y co-enunciador, qué tipo de enunciadore(s)/descriptore(s) se configuran) y 3) *temporalidad* (cómo se organiza la relación presente-pasado-futuro del enunciador con respecto a la obra y, específicamente, con relación a la fugacidad del movimiento).

› **La crítica de danza en el diario**

La crítica de obras de danza contemporánea en el diario *Clarín* se ubica, en su mayoría, en la sección “espectáculos”. Dentro de este sitio, algunas se organizan alrededor del apartado “teatro”, y otras, bajo la denominación “danza”. Sólo en algunos casos puntuales, se hace explícito que el texto pertenece al género de

la crítica. Esto sucede, en general, cuando se trata de una obra de danza clásica o bien, si son las realizadas por alguna compañía o ballet del circuito oficial de danza contemporánea. En cualquier caso, estos textos son los únicos que poseen una valoración cualitativa independiente de la que pueda llegar a aparecer en el cuerpo de la nota. Es decir, sólo cuando el paratexto introduce la nota como dentro del género crítico de manera explícita hay una calificación paratextual cualitativa de la obra que opera dentro de una escala (“excelente”, “buena”, “muy buena”, etc.). En el resto de los textos, que son mayoría, esa escala no se hace explícita y la valoración solo se encuentra intercalada en el interior del texto crítico. Se podría reflexionar alrededor de la diferencia de criterios de evaluación entre las críticas sobre el género clásico, por ejemplo, las cuales poseen necesariamente esa inclusión en la escala valorativa y las de danza contemporánea que, salvo excepciones, no son incluidas en dicha gradación. Teniendo en cuenta las gramáticas de producción de cada una, se puede esbozar la hipótesis de que los criterios para evaluar una obra clásica (en donde las coreografías suelen ser reposiciones de obras anteriores, los pasos tienen formas fijas y “correctas” de interpretarse en función de un ideal conformado según una escuela, la exigencias de una “buena” interpretación física son mayores, etc.) son más claros y “objetivos” que los del contemporáneo en donde prima una gramática más ecléctica, no tan codificada, que, justamente, juega con el rompimiento de los códigos y, especialmente, con la posibilidad de utilizar en escena elementos de todo tipo de lenguajes y técnicas. No habría un modo “objetivo” de evaluar las creaciones.

A diferencia de otros periódicos o revistas, *Clarín* tiene la particularidad de que, por lo menos en los años elegidos para conformar el corpus de análisis para este trabajo, prácticamente todas las notas están firmadas por una sola autora: Laura Falcoff. Esta situación no modifica, en principio, la observación de los textos en sí mismos según nuestro propósito, pero no es trivial aclararlo teniendo en cuenta un posible futuro acercamiento a las notas con el acento puesto en, por ejemplo, la pregunta por los estilos de autor. De todos modos, se revisará aquí las diferentes propuestas enunciativas que proponen los textos.

Temporalidad: entre el ser y el estar siendo

La estructura general de la crítica en el diario *Clarín* propone una organización discursiva en donde la dimensión de la temporalidad se constituye principalmente en una relación entre presentes y pasados y que coincide, de modo general, con lo que podría considerarse un grado cero de la crítica que organiza enunciativamente su temporalidad a partir de una particular combinación entre tiempos pasados, presentes y futuros. Con esto no nos referimos exclusivamente a la utilización de ciertos tiempos/aspectos verbales, sino asimismo a un tipo de configuración textual general (en donde también juegan un rol fundamental los modalizadores, los adverbios, etc.). El género crítico normalmente delinea un enunciador que se ubica en un tiempo presente, el de la enunciación lingüística, y que se aleja del momento de la expectación a través del uso de un pretérito (preferentemente perfecto, pero también imperfecto) y se refiere así a algo (la obra) que está atrás en el tiempo. El descriptor que se instituye suele asimilarse al enunciador en tanto se refiere a lo que la obra *es* y la concomitancia con el objeto se organiza también como un pasado.

El diario *Clarín*, en cuanto a la descripción de la obra en general (es decir a la referenciación de sus distintas partes y niveles), no plantea ningún desvío fuerte en relación a este tipo de organización. En la mayoría de las críticas, la temporalidad se configura a partir de tiempos verbales del presente y del pretérito perfecto. No suele haber referencia a futuras expectativas ni organizaciones de temporalidad que requieran apelar a niveles de *lo que será*. El acto enunciativo se produce desde un presente de la escritura y se alude en el texto a un pasado de la obra como algo que ya sucedió. El presente se utiliza para describir un *ser* de la obra, cualidades que le pertenecen desde el ámbito de la producción más allá de lo que pueda suceder en reconocimiento. Como decíamos más arriba, los espacios de descriptor y de enunciador general de la crítica tienden a asimilarse. Por ejemplo:

Ana María Stekeleman, cuya **Beethoven B** cerró el programa (...) Su flamante obra recupera hasta cierto punto muchos elementos sembrados en el amplio repertorio que creó para esta compañía; (...) **Beethoven B** es un juego encantador, un rompecabezas formal.

O bien:

La obra de Mabel Dai Chee, ubicada en segundo término, lamentablemente fue una experiencia fallida. (...) La obra tiene poca danza o una danza de poca consistencia, pero quizás no es ese su principal problema, sino cierto carácter forzado que asumen las transformaciones de las susodichas cortinas... ("Programa especial", Laura Falcoff, *Clarín*, 28/04/2011).

En ambos fragmentos se puede apreciar la relación entre el pretérito perfecto (*cerró, fue*) que ubica al enunciador en un presente con relación al cual la obra es pasado, y los presentes (*recupera, es, tiene*) que dan cuenta de características que le pertenecen a la obra "en sí misma". Veamos este ejemplo:

Un perro anónimo se introdujo en la coreografía tironeando de la falda de una de las bailarinas sin perturbar demasiado la acción" ("Una buena idea, al aire libre", Laura Falcoff, *Clarín*, 15/03/2011).

En este caso, incluso refiriéndose a una situación inesperada dentro del transcurso de la obra, la elección sigue siendo la de la utilización del aspecto perfecto que construye el momento vivido como un recuerdo (o por lo menos como algo ocurrido con anterioridad) y no como una experiencia presente. ¿Cuál sería la organización temporal si, en cambio, se hubiera optado por este formato: *Un perro se introduce en la coreografía y tironea de la falda de una de las bailarinas sin perturbar demasiado la acción*? Este presente podría dar cuenta (quizás acompañado de otros modalizadores) de una vivencia de momento, que se produce en un aquí y ahora de la expectación. Algo no que sucedió sino que *está sucediendo*. La relación enunciador/descriptor podría ser diferente.

De todas maneras, el funcionamiento general de las críticas de este medio responde a los primeros fragmentos. Enunciativamente ponen el acento, no tanto en la experiencia directa y concomitante de la obra y de su transcurrir, sino en la evocación de algo sucedido atrás en el tiempo, que se recupera como memoria del enunciador, y principalmente, se concentra en la comunicación de la experiencia estética ya elaborada.

Sin embargo, cuando tenemos en cuenta solo los fragmentos en donde se produce una descripción de acciones realizadas en la obra que, como sucede en la gran mayoría de las críticas periodísticas sobre danza, son escasas, sucede algo diferente. La relación de los tiempos/aspectos verbales se mantiene, pero el uso del presente organiza una escena totalmente distinta. Qué ocurre entonces en un ejemplo como el que sigue:

Intemperie tiene un comienzo sugestivo: una mujer se mueve con cierta levedad en una zona lateral del escenario y es, a su vez, agitada por un viento que incidirá luego en las acciones del conjunto de los personajes, que se vinculan entre ellos, se abandonan, se buscan. ("El ballet del San Martín por triplicado", Laura Falcoff, *Clarín*, 04/09/2010).

El presente *tiene*, sigue la misma lógica de lo que se venía diciendo. Pero luego de los dos puntos algo se modifica. Los verbos *se mueve, es agitada, se abandonan, se buscan*, etc. ya no se refieren a algo que la obra es; estos presentes, junto con otros elementos textuales, particularizan un momento. Es esa (*una*) mujer la que se está moviendo de cierto modo en *algún* espacio de la escena que se está observando en ese momento en el que, además, suceden otras cosas al mismo tiempo (*a la vez*). El futuro y el adverbio temporal (*incidirá luego*) contribuyen a situar al enunciador en concomitancia con el objeto, pero además (dado que el objeto del que estamos hablando es el movimiento) en concomitancia con su transcurrir temporal. El tiempo futuro al que estos elementos se refieren no es el futuro de la enunciación lingüística, sino el del momento de expectación, más específicamente, a ese momento preciso en donde la (esa) intérprete *se veía agitada por ese viento que incidiría luego...* De este modo, la combinación de los tiempos/aspectos verbales y demás elementos textuales instituyen un descriptor (diferenciado ahora del enunciador lingüístico) que se ubica en el tiempo espacio de la escena (el presente es el de *lo que está ocurriendo* y el futuro refuerza esta idea al volver a ubicar al descriptor en ese presente) pero que, al mismo tiempo, el hecho de que el descriptor, que comparte el presente de la obra, **sepa** lo que sucederá luego ("que *incidirá luego*") refiere a un presente que es también pasado del enunciador.

En el siguiente caso sucede algo similar pero la organización del presente escénico (o *presente de expectación*¹) no se apoya de manera primordial en los tiempo/aspectos verbales:

Pasos propone un casi excluyente punto de vista: la bailarina está sentada de espaldas al público a lo largo de toda la obra y hay apenas algunas fugaces irrupciones de su perfil, pequeños e inesperados “estallidos” de las piernas o los brazos. (“Esos climas inquietantes”, Laura Falcoff, *Clarín*, 19/06/2010).

Otra vez los dos puntos introducen la descripción de movimiento. El verbo *proponer* hace referencia todavía a la obra de modo general. Los presentes utilizados luego (*estar sentada* y *hay*) colaboran en la instauración del descriptor en concomitancia con la escena. El participio “sentada” da la idea de la presencia física del descriptor delante de la escena, se observa a la bailarina, a la forma en que se acomoda, allí, en ese momento. El uso de ciertos modificadores temporales funcionan del mismo modo: “a lo largo de” da cuenta del transcurso del tiempo escénico; “fugaces”, por su parte, refiere a cosas que pasan rápidamente, casi imperceptibles, pero que, para poder observarlas se hace necesaria la presencia física del descriptor mientras eso está sucediendo. El término “inesperados”, refiere a cierta sorpresa del descriptor ante la escena: una alusión a algo que sucedió en ese presente de expectación. Si, en cambio, se estuviera ubicando en un futuro para hablar de la obra en pretérito (en el momento de la enunciación lingüística, por ejemplo), podría haber dicho, por caso, “con unos pequeños estallidos...”. Lo inesperado fue, en realidad, parte de ese presente. El sustantivo “estallidos” refiere de manera metafórica al tipo de movimientos realizados por la intérprete: una acción que sucede de modo veloz, que es potente y se acaba rápidamente. Esta lectura se ve reforzada por la palabra “irrupciones”, que entra en consonancia tanto con lo inesperado como con el estallido. Y en la misma crítica:

La primera escena de **Corazón** es extraordinaria: siete sillas o bancos y sobre ellos, sentados, cinco bailarinas y dos actores (aunque uno de ellos quedará inmóvil casi hasta el final) que desarrollan una secuencia de movimiento con pequeñas variaciones, procedimientos en canon imprecisos, leves desplazamientos de las acciones. El clima expectante que esta escena produce...

Aquí, podría resaltarse en primer lugar, la descripción de la escena como una imagen, en la que está implicada la distribución espacial de los intérpretes. No hay ninguna reflexión sobre ello, o derivación de lo que eso implicaría para la obra, se presenta esa escena *como se ve* durante la expectación. Luego, la ausencia de artículos que introduzcan los elementos de la escena podría pensarse, asimismo, como un verbalizar directamente “lo que se ve”, sin organizar sentido (u organizándolo lo menos posible) en una estructura lingüística. Con la utilización del futuro, el descriptor se escinde claramente del enunciador; se ubica en un presente de acontecimiento de la obra en relación con algo que no pasó todavía (en ese presente) pero que puede predecir por la posibilidad de su articulación textual con el enunciador de la crítica. Finalmente, el “clima expectante” instala nuevamente ese descriptor con su emoción involucrada en la escena en el presente de la expectación, ¿de qué otro modo podría apreciarse ese clima si no es estando presente en el momento de realización de la obra/escena?

A través de estos ejemplos, se observa una diferencia entre el presente utilizado en la descripción de la obra en general y el que se usa para la descripción específica de movimiento. Cuando se describe la obra, el presente es un presente que marca “esencia”, un presente eterno, o más bien, atemporal: algo que es así y va a ser así siempre. Dentro de una lógica que se relaciona más con la atención sobre la organización que se propondría desde el espacio de producción de la obra que con lo que puede llegar a suceder en su recepción. No hay, normalmente, un involucramiento del descriptor en la escena, en lo que *está sucediendo*. En cambio, cuando el enunciador destaca un fragmento de movimiento particular dentro de la obra, aparece un

¹ Utilizamos el término “presente de expectación” para aludir a este tipo de organización temporal particular en donde el enunciador se instaura en concomitancia con el objeto y con su transcurrir y para diferenciarlo del presente que indica esencia.

descriptor involucrado en la escena y en el momento de expectación (en algunas instancias con una presencia más potenciada que en otras). El presente se relaciona más con algo que *está siendo*. Y ahí se escinde (temporal y espacialmente) más claramente el lugar del enunciador (que maneja un presente -futuro en relación al momento de expectación-) y el del descriptor (que se ubica en un presente concomitante con el movimiento,-cada descriptor se involucra de modo y con intensidades diferentes- en la duración temporoespacial de la acción).

Objeto: lo dinámico y lo procesual

En otro trabajo², se establecieron algunas características del funcionamiento de lo descriptivo en la crítica de danza. Entre ellas, se destacó que la descripción de movimiento construye, primordialmente, escenas dinámicas. La variación, el cambio, lo procesual se concretan mediante la combinación de imágenes y secuencias. Estas escenas se configuran con nociones relacionadas al tiempo y al espacio, principalmente, pero también a partir de la construcción de recorridos o la enumeración de acciones. Lo que se analizó en el apartado anterior acerca del presente de expectación que propone un *estar siendo*, una duración temporal, es uno de los elementos fundamentales con los que se construye el movimiento. Sin embargo, no es el único modo.

Luego, apagón y reaparición de los intérpretes desprovistos totalmente de ropas. A lo largo de las cuatro escenas que siguieron representaron, primero, acciones maquinales; luego agitaron sus brazos y piernas como hierbas movidas por el viento; después fueron una manada de leones y finalmente rocas, obviamente inmóviles. (“Tan sólo cuerpos desnudos”, Laura Falcoff, *Clarín*, 30/06/2012).

Este ejemplo, destaca especialmente, la utilización, para la descripción de movimiento, de operaciones metafóricas y comparaciones mediante las cuales se intenta transmitir alguna característica de la acción realizada: el moverse como máquinas (que supondría acciones repetitivas, cortadas), el agitar de extremidades como hierbas (que implicaría un movimiento menos fijo y con un eje central), la asociación con leones remite a un movimiento felino (lento, denso y calculado) y, finalmente, la inmovilidad de las rocas. Estos elementos se encuentran en una enumeración que organiza un cierto recorrido o transcurso de las acciones a lo largo del tiempo, además del uso de los modalizadores temporales (*luego, a lo largo de, primero, finalmente*) que les da un orden. Nociones como “reaparición” dan cuenta tanto de alguna modificación espacial (presencia o no de un cuerpo en el escenario) como temporal (referencia al cambio). Los fragmentos siguientes permiten observar cómo otros tiempos/aspectos verbales también construyen la idea de duración a través de la utilización del pretérito imperfecto:

...un efecto óptico de “piezas humanas” que se combinaban en diseños geométricos siempre cambiantes.

...ese era el espacio en el que se movía con gran eficacia histriónica la autora e intérprete, Valeria Martínez; (“Arte en la plaza”, Laura Falcoff, *Clarín*, 13/03/2011).

Otro elemento que se destaca en la construcción del objeto movimiento es la alusión a partes del cuerpo. Brazos, piernas, “piezas humanas”, espaldas, etc. suelen estar presentes en las descripciones de acciones. Para terminar de delinear la constitución del objeto en las críticas de danza, este ejemplo, destaca una referencia a la obra a través de una serie de sustantivos que se despliegan en varios sentidos:

En la detallada e imaginativa elaboración de la pieza –en sus velocidades y duraciones, en el uso del espacio, en las energías desplegadas- se filtran emociones nunca explícitas, apenas

² Casanova, M. y Cingolani, G., 2015, “Escribir el movimiento: operaciones enunciativas de la descripción en críticas de danza contemporánea”.

insinuadas y finalmente conmovedoras en su despojamiento. ("Fértil y atractivo", Laura Falcoff, *Clarín*, 12/07/2011).

Por un lado, aparecen los que se relacionan con el tiempo (*velocidades, duración, el participio desplegada*), por otro, los que se refieren también a cierta idea de movimiento (*velocidad, energía desplegada*) y, finalmente, los que dan cuenta del espacio (*uso del espacio, desplegada*). El objeto se construye tenuemente a partir de la combinación de estos tres aspectos, aunque no haya descripción directa de movimientos particulares. Estos casos muestran, además, que no todas las descripciones de movimiento implican el presente de expectación, aunque sí la mayoría, y que no siempre el objeto se construye en las descripciones específicas de movimiento. Pero prácticamente todos construyen el objeto como cambiante, dinámico y emplazado en un espacio y en un tiempo.

Enunciador: memoria e intertextualidad

La frase final del fragmento anterior, es útil para introducir el último apartado de esta ponencia: la situación enunciativa.

...se filtran emociones nunca explícitas, apenas insinuadas y finalmente conmovedoras en su despojamiento.

Este es uno de los casos del diario en que el enunciador más se involucra, digamos, "emocionalmente" en la descripción de la obra.

En el trabajo citado anteriormente, cuyo corpus incluyó varias publicaciones, identificamos tres tipos de enunciadores: el pasional o "emotivo" (en el polo más "subjetivo" y que apela a emociones y sensaciones directas del descriptor frente al objeto descrito), un enunciador "hermenéutico", poseedor de una interpretación de lo que se experimentó (y que suele tender un enlace intertextual al enunciatario) y un enunciador que se monta sobre operaciones "perceptivas" (qué se ve, qué se oye, etc.), situado en el polo más "objetivo" ya que refiere al objeto, pero que, sin embargo, si esas percepciones aparecieran relacionadas con el descriptor de modo explícito en el discurso, podrían resaltar más su presencia textual.

En el diario *Clarín*, no hay posiciones enunciativas que enfatizen un "yo siento" o un "yo percibo". Cuando aparece algún rasgo más personal, tanto tímico como perceptual, se lo "objetiva" con diferentes mecanismos.

En la frase citada, por ejemplo, la construcción en voz pasiva con *se*, configura un enunciador que no experimenta directamente esa emoción. Además, las emociones *son* conmovedoras, no *me* conmueven.

En casos como el siguiente sucede algo similar:

Al mismo tiempo estas palabras resultan un peso tan grande en el conjunto de la obra que fuerzan a que la atención del público se divida. La pregunta hipotética que el espectador podría plantearse no tiene solución a lo largo de **Pavura**: "¿miro o trato de comprender lo que escucho?" ("Una poética del miedo", Laura Falcoff, *Clarín*, 28/03/2011).

Es "el público" el que se ve forzado a dividir su atención; lo mismo con respecto a la pregunta que podría plantearse "el espectador", en ninguno de los dos casos es el enunciador el que realiza o padece esas acciones. Se podría haber utilizado una construcción como "mi atención se vio dividida" o "me pregunto:".

Esta publicación organiza enunciativamente una modalidad hermenéutica en la cual, a diferencia de los otros dos tipos, tiende a asimilar el nivel del enunciador y el del descriptor. Es decir, (salvo en los casos específicos en los que se describe movimiento con el presente de expectación) la organización discursiva no tiende a provocar la escisión de esos dos niveles. Esto está en consonancia con lo examinado en relación a la temporalidad así como a otras características enunciativas más generales de las críticas de este medio. Cabe aclarar que, incluso en los fragmentos en los que se describen acciones, aun produciéndose la diferenciación de los dos niveles desde un punto de vista temporal, las elecciones discursivas no poseen el acento sobre lo emotivo desde la perspectiva de los tipos de enunciadores.

En términos generales, el enunciador se configura como un conocedor del campo. Es común que reponga información sobre los directores o coreógrafos de las obras e incluso algunos detalles sobre el lenguaje contemporáneo y las discusiones actuales en torno a la danza, sin llegar a convertirse, por supuesto, en un

análisis profundo más típico de revistas especializadas. Los datos se ordenan en una lógica más bien pedagógica que colabora para que el enunciatario comprenda de qué se está hablando y pueda seguir la referenciación metadiscursiva con facilidad. Los lazos intertextuales, además, operan para que el enunciatario no se apoye para su análisis en elementos emotivos o perceptuales, sino en un ordenamiento “racional”, una elaboración posterior que se produce luego de la de la experiencia escénica.

› **Algunas conclusiones**

La temporalidad en las críticas de danza contemporánea de *Clarín* se organiza en dos niveles. El de la descripción de la obra en general (la que combina sus diferentes aspectos y niveles) en donde el enunciatario se asimila con el descriptor, se instala en un presente de enunciación lingüística y sitúa la expectación en un pasado que se evalúa desde el presente enunciativo habiendo mediado cierta organización de ideas previa a la escritura y con una clara apelación a una memoria organizada “racionalmente”, interpretativamente, intertextualmente. Fragmentos como el que sigue dan cuenta de estrategias para describir un *tipo* de movimiento pero no el movimiento en sí mismo:

El material de danza en esta primera parte, es decir, el repertorio de movimientos puestos en juego, gira en torno de ciertas formas que, reelaboradas cada vez que cambia el número de intérpretes, da a estos movimientos una gran riqueza.” (“El arte de lo bello y lo poético, en escena”, Laura Falcoff, *Clarín*, 20/05/2012).

Es decir, las acciones se describen no como se ven, se perciben o se sienten *ahora* (en el presente de la visualización de la obra), sino después de una elaboración posterior. Se delinea un enunciatario que no es partícipe de la expectación (con presencia corporal, sentimental, perceptual), sino que se lo propone como un observador previo de la escena que elabora luego, en palabras, su experiencia para la crítica.

En este mismo sentido y en cuanto a los diferentes tipos de enunciatarios, aunque existen notas (o fragmentos de notas) que apelan a ciertas cualidades-capacidades perceptivas del enunciatario, en general, la estrategia no tiende a dar cuenta de la presencia corporal del enunciatario/descriptor en la experiencia escénica. No se atiende de modo particular a sensaciones, percepciones “corporales” conformando un “receptor encarnado”, sino más bien a un enunciatario que conforma su texto una vez pasado cierto tiempo y en el que las sensaciones o percepciones, en todo caso, fueron elaboradas y trabajadas en intertextualidad con conocimientos previos del enunciatario.

Por otro lado, se encuentra la descripción específica de movimiento que propone el *presente de expectación*, el cual indica varias cosas. En principio, sugiere que algo está pasando en ese momento, no que sucedió, sino que está sucediendo. Luego, da cuenta de la presencia del enunciatario en escena, es decir, de ese “receptor encarnado” que no es solo el creador del texto lingüístico, sino también que fue espectador “de cuerpo presente” de la obra. Aunque ésta no sea la organización enunciativa por excelencia del medio analizado. En *Clarín*, los dos niveles enunciativos tienden a asimilarse. La figura del crítico se equipara con la del descriptor posicionándose casi siempre en un tiempo futuro con respecto a la obra vista y en un pretérito con respecto a futuro espectador. No hay distinción temporal entre la experiencia del descriptor, como vivencia (que experimenta la obra, digamos, de una manera corporizada, encarnada, personal –emotiva o perceptiva-) y el crítico que la escribe. No suele haber referencias directas a esa vivencia del crítico, como si fuera nada más que un evaluador/interpretador “racional” de la obra, sin explicitar el momento de su visualización (que, se sobreentiende, no pudo haber existido). Salvo algunos pocos casos, en los que, además, esas apelaciones se “objetivan” en una tercera persona (son “los espectadores”, “ellos” los que padecen las sensaciones o emociones) y nunca un “nosotros”, evita ubicarse deliberadamente en el lugar de espectador. El presente utilizado no se relaciona tanto con un presente de vivencia, concomitante con el descriptor *mientras* sucede la obra, sino con un presente sin tiempo (más relacionado con *lo que es* que con *lo que está siendo*). De este modo, la organización de sentido discursiva es más cercana a la descripción de cualquier otro arte que no necesariamente involucre los aspectos temporo-espaciales. Además, el presente utilizado de esta manera, tiende a cerrar las posibilidades de otras (diferentes) lecturas de la obra, al proponer la crítica, no como la mediatización de *una* experiencia escénica, sino de *la* experiencia. Mejor dicho, al no exponer su propia

vivencia como espectador, al no construir el texto crítico en relación a una experiencia individual, clausura la opción de encontrar en futuras expectativas, otro tipo de vivencias, interpretaciones, etc.

En *Para una semiótica de la descripción* (1999), Filinich propone, siguiendo a Fontanille, tres dimensiones de la enunciación descriptiva: la pragmática (en tanto implica un hacer –escribir, en este caso-), la cognitiva (ya que transmite conocimiento) y la tímica o pasional (porque moviliza “afectos y emociones”). De estos tres tipos de organizaciones, en *Clarín* (incluso en los fragmentos en que se describe movimiento) está destacado más el observador “cognitivo” que el tímico o pragmático, en tanto se pone el acento en una elaboración posterior de la experiencia con estrategias pedagógicas de comunicación. Como decíamos antes, prima una lógica hermenéutica e intertextual.

Del mismo modo, y para terminar, las descripciones organizadas en pretérito imperfecto, por ejemplo, aunque construyan duración, no dejan de ser un relato de recuerdo, que pueden contener huellas de algunas sensaciones o percepciones pero que, en el texto lingüístico, son fragmentos evocados de esa experiencia. Cuando esas mismas descripciones se manifiestan en presente de expectación, además de la duración (además de construir un objeto dinámico o *como dinámico*), le suman la marca de la presencia corporal del enunciador en la experiencia escénica. Configuran ese “yo estuve ahí con toda mi corporalidad”, y “lo estaba viendo *mientras* sucedía”. Aquí es donde la crítica de danza toma su mayor fuerza en relación a la especificidad de su arte, de su lenguaje. Aquí es donde el movimiento, *atado a* pero principalmente *surgido gracias a* un tiempo y un espacio específicos, lejos de ser “traicionado” en el texto lingüístico, se lo trae al presente y se lo hace depender, nuevamente, de una de sus dimensiones más fundamentales: el tiempo –su duración y, principalmente, el aspecto presente (y presencial).

Bibliografía

Filinich, M. I. (1999). *Para una semiótica de la descripción*. Puebla, BUAP.

Fontaine, G. (2012). *Las danzas del tiempo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ediciones CCC.

Hamon, P. (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires, Edicial.

Ponce de la Fuente, H. (2012). "Cuerpo y narratividad". En Dalmasso, M. T. (comp.), *Semiótica e interdisciplina: perspectivas de investigaciones en curso*, pp. 15-23. Córdoba, Centro de estudios avanzados.