



Paratexto y actividad espectral en *Low Pieces* de Xavier Le Roy.

Laura Noemí Papa

**(Universidad Nacional de las Artes - Universidad Nacional de La Plata -
Universidad de Buenos Aires)**

Introducción

Gérard Genette plantea que el texto que constituye la obra literaria raramente se presenta desnudo, es decir prescindiendo del "refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones (...)"¹. Estas producciones integran lo que Genette denomina paratexto y con respecto a la relación que mantienen con el texto establece que "Lo rodean y lo prologan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también es su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su 'recepción' y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro"².

Nos resulta de particular interés para este trabajo esta función del paratexto, que analizaremos en *Low Pieces*, una pieza de danza contemporánea del coreógrafo francés Xavier Le Roy, presentada en el TACEC, Teatro Argentino de La Plata, los días 28, 29 y 30 de junio y 1 de julio de 2012. Observaremos los modos en que el sistema paratextual la presenta en tanto "obra de danza contemporánea", es decir, como una pieza que se distancia de las convenciones tradicionales de observación del género y veremos cómo la paratextualidad presupone una actividad espectral particular frente a ésta. Desde esta perspectiva, habremos de considerar las formas en que la recepción de una coreografía podría verse influida por el sistema paratextual, entendido como uno de los aspectos que regulan la circulación de las obras de arte.

¹ Gérard Genette, *Umbralés*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2001; p. 7.

² Gérard Genette, ob. cit.; p. 7.



Sistema paratextual

Para comenzar, habremos de relevar el sistema paratextual que acompaña a *Low Pieces*. El criterio que utilizaremos es el del emplazamiento, es decir, la ubicación del paratexto en relación al espacio de la obra. De acuerdo con la distinción que realiza Genette³, el sistema paratextual puede clasificarse, de acuerdo a su emplazamiento, en *peritexto* y *epitexto*.

Dentro de lo que consideramos peritexto –es decir aquellos elementos paratextuales emplazados alrededor o en el espacio de la obra– podemos mencionar el programa de mano y la charla con el público.

En referencia a los epitextos –todos los mensajes que se sitúan en el exterior de la obra– mencionaremos a modo de ejemplo una entrevista a Xavier Le Roy aparecida en la *Revista Ñ*⁴, una charla de Xavier Le Roy y los intérpretes dirigida a miembros de la comunidad académica de la danza –ofrecida en una sala de conferencias del Teatro Argentino la tarde anterior a la tercera función–, la gacetilla de prensa enviada por e-mail a los medios, los críticos y a algunos invitados y, junto a la gacetilla, el *flyer* de la obra.

Por su *cercanía* con el espacio de la obra, el análisis que expondremos priorizará el funcionamiento paratextual de los peritextos.

³ Gérard Genette. ob. cit.; p. 10.

⁴ Ivanna Soto, "Xavier Le Roy: 'Pensar es una experiencia corporal'", Buenos Aires, *Clarín*, 28 de junio de 2012.



La clasificación del programa de mano como peritexto se presentó en un primer momento como problemática. Si pensamos en su emplazamiento, no se encuentra exactamente en el espacio de la obra como lo haría el título de un capítulo. Más bien se encontraría alrededor de la obra, en una relación algo más distante pero no lo suficiente para considerarlo un epitexto.

La cercanía temporal con la obra es más clara. El programa se recibe al entrar a la sala y presenta la obra como lo hacen las cubiertas y las primeras páginas de un libro. El programa de mano ofrece, a su vez, una variedad de elementos peritextuales como el título, el nombre del autor, una fotografía de una escena de la obra, la ficha técnica y un texto escrito por el autor en el que explica los lineamientos principales que se propone experimentar en esta pieza.

El estatus sustancial de estos elementos es variado (en su mayoría, de orden textual), aunque también puede observarse una manifestación icónica (fotografía) y materiales (tipo de papel, diseño, tamaño del programa, fuentes y tamaños de fuentes, colores).

TACEC
Performances
LOW PIECES
de Xavier Le Roy
Jueves 28 y domingo 1º • 19hs.
Viernes 29 y sábado 30 • 21.30hs.

"LOW PIECES propone experimentar o re-experimentar las grandes líneas divisorias en nuestras propias condiciones humanas y culturales, tales como: objeto / sujeto, humano / no humano, naturaleza / cultura. Estas divisiones son exploradas utilizando particiones específicamente relacionadas con el teatro, al mismo tiempo que intenta desviar las reglas y convenciones de este dispositivo: público / actor, acción / recepción, ver / hacer, hablar / actuar.

Nosotros, los seres humanos modernos, nos ubicamos en una posición complicada ante estas divisiones, donde tenemos que elegir entre percibir el mundo desde una visión objetiva (en el que todo es un hecho), o subjetiva (en el que todo es "hecho" construido).

En relación a esta observación, esta actuación se desarrolla a través de una serie de coreografías construidas como paisajes de organismos y grupos en movimiento que nos enfrentan con esta elección: percibimos el mundo natural con sus leyes determinantes, indiscutibles y eternas, o desde la sociedad con sus agentes sociales que puedan construir su mundo libremente. En cada punto de vista podrán verse estos dos ángulos por separado, ya que es difícil imaginar que se pueda ocupar las dos posiciones al mismo tiempo. Sin embargo, en el ir y venir entre estos dos podemos ser capaces de experimentar, individual y colectivamente, la interferencia o la falta de definición de estas categorías y buscar otras perspectivas."

Xavier Le Roy

LOW PIECES

Este espectáculo cuenta con el apoyo de:

INSTITUT
FRANÇAIS



Dirección y coreografía: **Xavier Le Roy**
Performers: **Xavier Le Roy / Jan Ritsema / Neto Machado / Sasa Asentic / Luis Miguel Felix / Salka Ardal Rosengren / Kroot Juurak / Anne Juren / Jelfa Van Dinther**
Producción: **Vincent Cavaroc**

telondefondo@gmail.com



El texto escrito por el autor no presenta un *argumento* de la obra, como ocurría generalmente con los programas de mano hasta el surgimiento de la danza posthistórica⁵ en los 60, que aún hoy se observa en obras creadas de acuerdo a una estética más próxima al ballet o a la danza moderna. El texto más bien funciona como un prólogo en el que Le Roy se dedica a detallar los ejes conceptuales que guían su trabajo, algo que ubica a esta obra en un estilo particular que responde a una estética contemporánea y a un estilo de autor. La pieza, por lo tanto, deja de lado las convenciones de recepción más tradicionales de la danza, dado que no se propone como un discurso lineal acerca de una historia construida de modo mimético-narrativo, que el espectador debería reconocer a partir de una construcción de movimientos pantomímicos; pero tampoco se plantea como una sucesión de diseños formales como las obras modernistas de Cunningham o Balanchine. Muy por el contrario, y sin rehuir de ciertos elementos referenciales, la obra le propone al espectador una reflexión. El texto define a la obra como “una serie de coreografías construidas como paisajes de organismos y grupos en movimiento” y sienta las bases de una experiencia perceptiva y conceptual, dado que estas coreografías “nos enfrentan con esta elección: percibimos el mundo natural con sus leyes determinantes, indiscutibles y eternas, o desde la sociedad son sus agentes sociales que puedan (*sic*) construir su mundo libremente”.

Genette realiza también la distinción entre paratexto *oficial* y *oficioso*⁶. Llama *oficial* a todo mensaje paratextual asumido abiertamente por el autor y/o editor y *oficioso* a la mayor parte del epitexto autoral (entrevistas, conversaciones, confidencias) del que puede eludir la responsabilidad diciendo que eso no fue lo que dijo. En el ejemplo mencionado hablamos de paratexto *oficial*, es decir un mensaje paratextual asumido abiertamente por el autor y del que no puede rehuir la responsabilidad.

⁵ Usaremos el término *danza posthistórica* para hacer referencia a la danza que surge en los años 60 en EEUU y que Sally Banes, en su libro *Terpsichore in sneakers* (1987), denomina *postmodern dance*. A pesar de que el término *postmodern dance* tiene un uso muy difundido, preferimos utilizar el término *posthistórica*, porque escapa al localismo norteamericano de la concepción de Banes, a su estrechez estilística y a sus problemas teóricos. Hablar de danza *posthistórica* permite incluir otras manifestaciones de los 60 y 70 como el *Tanztheater* y el *Butoh*, por ejemplo.

⁶ Gérard Genette, *ob. cit.*; p. 14.



Este texto opera, además, produciendo un anclaje del sentido, dado que frena la proliferación posible de éste al ofrecer un marco en el cual realizar las operaciones de reconocimiento de lo que ocurre en escena. Sin embargo, esta función es orientativa; en todo caso, es un pacto de reconocimiento entre autor y receptor. No se ofrece un sentido cerrado y unívoco que haya que perseguir en el transcurso de la obra; por el contrario, se trata de un sentido a construir e, inclusive, el receptor puede decidir hacer caso omiso a la orientación brindada.

También el título de la obra puede considerarse un paratexto oficial que frena la proliferación del sentido. En una primera aproximación, el título *Low Pieces* hace referencia a que las acciones corporales de toda la obra transcurren en el nivel bajo⁷. Pero, además, el título juega con la ambigüedad de la palabra *low*. Es decir puede pensarse *low* como *bajo* referido a lo espacial, pero también *low* como *bajo* haciendo referencia al arte realizado a escala humana y ajeno a toda pretenciosidad, que en la danza se desarrolla a partir de los años 60, como forma superadora de la oposición entre *high art* y *low art*. El comportamiento espectral requerido en este caso conduciría al receptor a advertir esta ambigüedad, lo que le demandaría un conocimiento teórico acerca de la historia del arte y, en particular, de la historia de la danza. Además, el título no se presenta traducido al español; por lo tanto, requiere también del espectador cierta competencia en el manejo del idioma inglés que le permita advertir los desplazamientos del sentido que se derivan de la constatación de dicha ambigüedad.

La fotografía, que aparece en la tapa del programa, ocupándola casi en su totalidad, corresponde a una de las escenas de la obra y muestra un conjunto de cuerpos totalmente desnudos ubicados en el nivel bajo, es decir reafirma la idea de *bajo* presente en el título. Éste se ubica debajo de la fotografía y tiene un tamaño muy pequeño. Por el contrario, en el interior del programa, el título tiene un tamaño bastante grande y ocupa la mitad inferior, mientras el texto del autor (24 líneas aproximadamente, tipografía pequeña) ocupa la mitad superior.

⁷ Las acciones corporales espaciales de la danza pueden ser divididas en tres niveles: alto, medio y bajo. Se habla de nivel bajo cuando los movimientos ubican la mayor parte del cuerpo en o cerca del piso.



Low Pieces comienza con los intérpretes en escena, vestidos con ropa de calle (luego, en las demás escenas, están completamente desnudos), sentados de frente al público, con luz de sala y en silencio. Uno de ellos explica a los asistentes que la obra habrá de iniciarse con una charla entre ellos y la audiencia; luego, la luz se apagará, pero seguirán hablando, después harán silencio, se sucederán una serie de escenas, nuevamente habrá un apagón y la obra culminará con una nueva charla. También se explica que se hablará en idioma inglés y se acuerda con el público para que voluntariamente distintos integrantes del mismo hagan la traducción. A partir de ahí se da un intercambio en el que surgen preguntas del público dirigidas a los intérpretes y respuestas de éstos, como así también comentarios acerca de las características y dificultades que ofrece esa comunicación. Los temas tratan acerca de la obra, del coreógrafo, de los intérpretes, de la funcionalidad de la charla en relación a la obra, de la dinámica conversacional en sí y de la traducción.

Con respecto a la charla con el público, ésta se encuentra emplazada alrededor de la obra, rodeándola y –como habrá de sostenerse más adelante– prologándola, en el sentido de su presentación. El estatus sustancial de la charla es principalmente de orden verbal, aunque interviene la materialidad de los cuerpos presentes en escena, sus movimientos y gestualidad, como así también los componentes materiales del lenguaje dados por la intensidad, la altura, el timbre, el ritmo y la entonación. También se trata de un paratexto oficial.

Genette no considera al paratexto un límite o una frontera cerrada, sino más bien un umbral. Precisamente de esta manera debemos considerar la charla, como lo que Genette denomina una *zona indecisa* entre el adentro y el afuera de la obra, que no posee un límite riguroso ni hacia el interior (que en este caso serían las demás escenas) ni hacia el exterior (el discurso del mundo acerca de la obra).⁸

Podría pensarse que, en *Low Pieces*, la charla funciona a modo de prólogo y epílogo, ambos considerados por Genette como peritextos. El prólogo es el texto o parte ubicada, estructuralmente, al principio de una obra y le sirve al autor para poner en evidencia o enfatizar algunas circunstancias importantes sobre ésta. El prólogo posee un carácter más literario que la introducción, que es una

⁸ Gérard Genette *ob. cit.*; p. 7.



presentación del contenido más que del autor. El epílogo se ubica en la parte final de un texto y sintetiza los argumentos o conclusiones principales. Puede existir opcionalmente en una obra de ficción (novelas, películas, series de televisión, coreografías o videojuegos) y narra hechos producidos tras el desenlace de la trama principal. Sin embargo, en *Low Pieces*, estas funciones estructurales no se concretizan de manera necesaria, dado que la charla es un intercambio libre con el público y, por lo tanto, tanto sus aspectos temáticos como retóricos no pueden ser determinados de antemano. Lo que sí se encuentra previsto principalmente es todo aquello que tiene que ver con la enunciación.

Al hacer referencia a la enunciación trataríamos lo atinente al status pragmático de los elementos del paratexto y a la situación de comunicación en la que se encuentran. En este sentido podríamos decir que la charla propone una enunciación manifiesta: no solo va a producir enunciados, sino que pone en escena el acto mismo de la enunciación desde una perspectiva pragmática. En relación a quién es el destinador del mensaje paratextual podemos afirmar que no necesariamente es el que explica el motivo de la charla o aquellos que la mantienen. Más bien habremos de decir que el destinador sería la instancia autoral (sea esta individual y concentrada en el coreógrafo, o colectiva y concentrada en los miembros del grupo que eligieron llevar a cabo esta instancia de comunicación) y, por lo tanto, habremos de considerar que funciona como un comentario autoral acerca de la obra. El destinador no solo se dirige al destinatario y le brinda información acerca de la obra, también lo produce. La información puede ser acerca de las reglas de esa comunicación, lo que incluye la posibilidad del público de tomar la palabra; también acerca de la estructura de la pieza, su género, sus aspectos estilísticos.

En relación a la fuerza ilocutoria de los mensajes de la charla, vemos distintos grados: la comunicación de una información pura (descripción de partes de la obra) o de una intención autoral (intercambio con el público y clausura de la representación en el aquí y ahora único de la *performance*) o prescribir un comportamiento espectral ("en este momento hable", "en este momento guarde silencio").



Observamos que el paratexto *charla* realiza desde el comienzo una descripción de *Low Pieces* en términos de las estructuras que la componen (charla, apagón, escenas, apagón, charla) y prescribe de manera explícita el comportamiento espectral frente a la obra en cada caso. En la presentación de la charla, los intérpretes establecen su grado de autoridad superior al *conceder* la palabra al público. Cabe la aclaración de que, si bien éstos realizan performativamente este contrato con el público, es la instancia autoral la que expresa su decisión y su responsabilidad en este paratexto. En el acto mismo de la conversación, se habilita un intercambio horizontal entre los artistas y el público (aunque no simétrico, dado que el artista decide y el público acepta participar y dado que el público es principalmente quien pregunta o comenta y los intérpretes quienes responden) y se produce un quiebre de las convenciones tradicionales de la representación. Luego del apagón, el público habrá de permanecer sentado en silencio observando las distintas escenas y solamente podrá volver a tomar la palabra al final de la obra, nuevamente por decisión del autor.

El comportamiento espectral que pone en marcha la charla saca al espectador de su pasividad y lo convoca a actuar/pensar, interpelando al artista. El destinador construye a su destinatario, aunque el receptor real puede identificarse o no con el destinatario. De este modo, el destinador pone en movimiento una actitud particular del destinatario con respecto a aquello que va a acontecer en la sala, a su experiencia de recepción y a su lectura de la pieza.

Si de algún modo la charla prologa a *Low Pieces*, es principalmente a partir de los efectos de sentido que se derivan de esta enunciación y que funcionan poniendo en evidencia o enfatizando algunas circunstancias importantes sobre la obra, desde la perspectiva de su creador e intérpretes.

Asimismo, y por todo lo antedicho, es preciso considerar esta zona como "portadora de un comentario autoral"⁹. En tal sentido, la charla se nos presenta como una zona no solo de transición, sino de transacción. Genette hace referencia a esta zona como un "lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de

⁹ Gérard Genette *ob. cit.*; p. 8.



una lectura más pertinente –más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados.”¹⁰

La charla prologa a la obra precisamente por presentarla y por darle presencia en el mundo como obra de danza. De esta manera, más allá de que en cada función esta charla comprenda o no similares aspectos temáticos, algo que se produce de manera constante es el señalamiento autorreferencial de *Low Pieces* a su propio mecanismo de producción como obra de arte contemporáneo, como performance, como obra de danza contemporánea (en la que no va haber gente que *baile* en un sentido tradicional, pero que involucra prácticas de movimiento cuya definición como danza escapa a cualquier esencialismo) y como obra de arte conceptual.

Un paratexto *factual* se puso en evidencia en el transcurso de la charla. Genette denomina paratexto *factual* a aquel que no consiste en un mensaje explícito (verbal o no), sino en un hecho cuya sola existencia, si es conocida por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción.¹¹ Este hecho consiste en que Le Roy es doctor en biología, información que algunos miembros del público poseían, como se puso de manifiesto cuando alguien le preguntó si su formación en biología había incidido en la temática de la obra, a lo que Le Roy respondió negativamente.

Por cuestiones de extensión, este trabajo ha realizado un relevamiento del sistema paratextual de *Low Pieces* y luego se ha concentrado en el análisis puntual de manifestaciones del peritexto.

Hablar de obra de arte implica trascender su dimensión artefactual. Desde la perspectiva de Eliseo Verón, la obra, en tanto discurso, es el lugar de encuentro de dos conjuntos de relaciones, las que hacen a la producción y las que hacen al reconocimiento; mientras que la circulación implica la puesta en relación de esos dos conjuntos de relaciones. Abordar una obra de arte implica, por lo tanto, abordar ese sistema de relaciones.¹²

¹⁰ Gérard Genette, *ob. cit.*; p. 8.

¹¹ *Idem.*; p. 12.

¹² Eliseo Verón, *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. México, Gedisa, 1998.



En el análisis del peritexto de la obra de danza *Low Pieces* se han ejemplificado y fundamentado los distintos modos en que el sistema paratextual cumple con esta condición intermedia de umbral que Genette le atribuye.

Asimismo, Genette señala que el paratexto "es uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra."¹³ Este trabajo ha hecho hincapié en mostrar las múltiples maneras en que el paratexto (y en este caso en particular el peritexto) ejerce una acción sobre el espectador, es decir: afecta la lectura de una obra de danza y presupone una actividad espectral particular frente a la misma.

laupapa2005@yahoo.com.ar

Abstract:

This work is based on the notion of paratext proposed by Gérard Genette for literary works and explores its feasibility in relation to another artistic language; in this case, dance. We will focus on the analysis of the ways in which the paratext proposes a particular spectral activity for a piece of contemporary dance. From this perspective, it is necessary to take into account the ways in which the reception of a choreography may be influenced by the paratextual system, considered as one of the aspects that regulate the circulation of artworks.

Palabras clave: danza, paratexto, peritexto, recepción, coreografía

Key words: dance, paratext, epitext, reception, choreography

¹³ Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid, Taurus, 1989; p. 12.