

En los umbrales paratextuales de *Qué azul que es ese mar* de Eleonora Comelli



Maite Salz

Departamento de Artes del Movimiento y Área de Posgrado del Área Transdepartamental de Crítica de las Artes, Universidad Nacional de las Artes, Argentina
maitesalzmaite@gmail.com

Fecha de recepción: 30/03/2019. Fecha de aceptación: 16/05/2019.

Resumen

Este trabajo se propone realizar un ingreso analítico a la obra *Qué azul que es ese mar* de Eleonora Comelli desde una propuesta alternativa, la de acceder a través de los materiales paratextuales oficiales de la obra. El objetivo es dar cuenta de cómo la obra se autopresenta y cómo esta manera de mostrarse se evidencia como una estrategia paratextual específica que tiene como finalidad la orientación de la actividad espectral, la construcción del estatus de obra y la circulación social de la misma. La propuesta de lectura se evidencia en el programa de mano, en las páginas web, en los videos y en los materiales que la producción decide hacer públicos. Retomando a Gerard Genette realizaremos una disección de estos discursos para observar de qué manera se comportan y cómo se constituyen en un lugar *de transacción y transición* y a su vez, tienden a suscribir la obra dentro de ciertos paradigmas artísticos.

Palabras clave

danza contemporánea
Estrategia paratextual
transición y transacción
Actividad espectral
Qué azul que es ese mar
Comelli
Crucero
Pintor

On the Paratextual Thresholds of Eleonora Comelli's *Qué azul que es ese mar*

Abstract

The aim of this essay is to approach Eleonora Comelli's work *Qué azul que es ese mar* from an alternative point of view, which consists in studying the official paratextual materials of the performance. The objective is to analyze how the piece makes its self-presentation and how this becomes a specific paratextual strategy that seeks to orientate the activity of spectators, the construction of the work's status and the social circulation of the piece. The proposed reading key is evidenced in the hand programme, in the web pages, in the videos and in the materials that the production decides to make public. Going back to Gerard Genette, we will dissect these discourses to observe how they behave and how they are constituted in a place of *transaction and transition* and tend to subscribe the work within certain artistic paradigms.

Keywords

Contemporary Dance
Paratextual Strategy
Transition and Transaction
Spectator Activity
Qué azul que es ese mar
Comelli
Crucero
Pintor

Consideraciones preliminares

En este trabajo comenzaremos con una descripción general y luego nos adentraremos en los aspectos específicos que, desde el sistema paratextual oficial, presentan a *Qué azul que es ese mar* de Eleonora Comelli (2014) como una obra de arte contemporáneo. Como sistema paratextual oficial consideramos al programa de mano, la cartelería, la página oficial de Facebook y toda información subida intencionalmente por el equipo de producción y dirección de la obra, si bien dejaremos de lado las entrevistas a los artistas. El interés es observar cómo se construye el estatus de obra en el sistema discursivo que la rodea, así como en los interjuegos que, como se verá más adelante, se establecen entre aquellos discursos que se posicionan en zonas liminales de la obra o el hecho escénico propiamente dicho.

Qué azul que es ese mar incluye al cortometraje *Crucero* de Pablo Pintor (1999), compuesto a partir de material de archivo de los videos caseros de una pareja que filma sus vacaciones entre 1968 y 1989. El espectáculo comienza con la emisión del *film*, seguido por el devenir coreográfico donde cuatro intérpretes desarrollan la acción. La coreografía, que presenta un carácter híbrido en cuanto a la utilización de lenguajes y una estructuración no lineal del relato, se compone tanto de diseños formales como de acciones e incluye al cortometraje como material disparador e introducción. En cuanto a las técnicas, encontramos que el abordaje corporal es nodal en la construcción de los personajes y la posibilidad de identificar un recorrido dramático donde el relato no es lineal.

El programa de mano la presenta como una obra coreográfica que busca tratar el tema del tiempo desde un material *dramático-corporal*. De este modo, se aleja del purismo de la danza moderna y de la idea tradicional de composición coreográfica entendida como “(...) el arte de crear estructuras de movimiento” (Tambutti, 2007: 54), una tradición estética ligada a los ideales de belleza y armonía, herencia del renacimiento, como explica Susana Tambutti (idem). Asimismo, la idea de *adaptación* circula en el paratexto: se indica que los *tráiler*-paratextos audiovisuales- presentan una coreografía que, a partir de los materiales del *film Crucero* se estructura en torno de acciones físicas y secuencias de movimiento que remiten a la película.

Los cuatro intérpretes, dos ancianos y dos adultos jóvenes, representan a la pareja del *film*; el vestuario refiere a la pareja original del documental. Jóvenes y ancianos se confunden alternando roles y encuentros. Cada intérprete representa a un personaje de *Crucero*: Ella/El (joven) y Ella/El (anciana/o) se miran frente a frente, son presente, pasado y futuro al mismo tiempo. Estos materiales se construyen también en el corpus paratextual, como veremos más adelante.

Qué azul que es ese mar se inscribe en las preocupaciones del arte contemporáneo en tanto se aleja de una idea dominante en el relato modernista donde el arte funciona como “...espejo, ocio o disenso autorizado...” (Smith, 2012: 16). El autor caracteriza al arte contemporáneo como aquel “...meticulosamente cuestionador...vasto en sus modos de indagar...”, aquel que se pregunta por el “ser contemporáneo”, por las condiciones de los modos de existencia. Habla de una “inquisición ontológica del presente”, donde la relación con el tiempo es central: “...con *tempus* comenzó a utilizarse y continúa en uso, debido a su capacidad de hacer referencia a una *multiplicidad de relaciones entre el ser y el tiempo*.” (Smith, 2012:19). El sistema paratextual introduce a *Qué azul que es ese mar* en ese mundo de preguntas sobre el ser, el tiempo, lo contemporáneo y los relatos, coincidiendo con las preguntas que Smith atribuye al arte de esta época. Estas preguntas aparecen plasmadas en el programa de mano. Asimismo, en las producciones de Comelli, el tema del tiempo es central, una marca de estilo autoral que tiende a incluir intérpretes niños y ancianos, con o sin entrenamiento específico para la danza. Todos estos rasgos son presentados en el programa de mano y en los *tráiler*.

La obra se coloca en un lugar liminal en cuanto a su pertenencia a una disciplina y se enmarca dentro del arte contemporáneo por diferentes factores: no se restringe a incluir materiales únicamente provenientes del movimiento tradicional de la danza y se nutre de acciones físicas. La concepción del cuerpo se aleja de lo tradicional, incluyendo dos bailarines profesionales ancianos en la escena, distanciándose así del cuerpo canónico de la danza. Son cuerpos reales, afectados por el tiempo y la gravedad (aunque estén entrenados para la escena). Lejos de una búsqueda modernista de purificación del movimiento de la danza, se evidencia la diferencia que cada corporalidad le imprime a las secuencias coreográficas.

Andrea Giunta (2014) hace referencia al arte contemporáneo y sus materiales:

...el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida...los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden. (Giunta, 2014: 10).

La inclusión del documental *Crucero*, en diálogo con la escena, nos interpela sobre las formas de construcción de la memoria a partir de la posibilidad de registrar fragmentos de la vida y el paso del tiempo ¿Cómo se autoperceben los sujetos en la contemporaneidad? ¿Cómo afecta a la memoria la posibilidad de registrar nuestra historia, de volverla un archivo? Es que la obra se construye en torno a grandes temas que son presentados en el sistema paratextual: el tiempo, la juventud, la vejez, la belleza, el amor, el estilo de vida contemporáneo.

Boris Groys (2008: 4-5) plantea que la instalación, como forma *señera* del arte contemporáneo, trabaja precisamente sobre el contexto, donde la selección de imágenes que ya circulan en la cultura son recontextualizadas y se vuelve a hacerlas públicas. Si bien *Qué azul que es ese mar* no es una instalación, propone una revinculación de un documental que contiene materiales extraídos de la esfera privada (filmaciones caseras) que son recolocados en un nuevo espacio de circulación en relación a la obra coreográfica.

Tanto *Crucero* como las otras producciones audiovisuales forman parte de la estrategia paratextual donde, como veremos, se establece un espacio para la regulación de la lectura, de la relación con el público de la obra. Desde el paratexto se construye un espectador del que se espera una participación activa en la construcción del sentido que viaja incluso entre la obra escénica y otras producciones que la rodean. El funcionamiento paratextual es fundamental para introducir el tema de la construcción de la memoria y el paso del tiempo, así como en la construcción de una obra abierta que desnuda sus mecanismos de composición.

El entorno paratextual como propuesta de lectura de la obra

Gerard Genette (2001: 7-10) define al paratexto como un conjunto heterogéneo de prácticas discursivas en torno al texto que cumple la función de presentarlo y realizar una propuesta de lectura. El conjunto de prácticas heteróclitas que construyen el paratexto no son constantes ni sistemáticas sino cambiantes según las épocas, el género, el estilo, el autor y la obra. En el *umbral* (Genette, 2001: 7) de las obras, el paratexto es una zona de transición y de *transacción* (Genette, 2001:8) al servicio de ofrecer una lectura más pertinente. Además, muchos elementos del paratexto la ponen a circular socialmente y permiten colocarla dentro de ciertos paradigmas del arte. En este caso, analizaremos el entorno paratextual oficial de *Qué azul que es ese*

mar y su propuesta de lectura a partir de la clasificación propuesta por el autor para distinguir rasgos que la inscriben dentro de la circulación del arte contemporáneo.

Distinguiremos, según el emplazamiento, elementos paratextuales peritextuales –cercanos espacial y temporalmente a la obra– y epitextuales –a mayor distancia– (Genette, 2001: 16). En el entorno peritextual, consideraremos al programa de mano impreso, un texto original que se entrega al espectador cuando ingresa a la sala, que introduce y presenta la obra. Consta de varias partes: el formato es tríptico que cuenta con sus propios elementos peritextuales como el título y la referencia autoral. Hay elementos informativos –la ficha técnica, los datos del teatro– y otros que ofrecen una clave de lectura, por ejemplo, la reseña. En el exterior del programa, encontramos una fotografía, elemento iconográfico que nos adentra en el tratamiento temático y visual, en la que se visualiza una situación corporal que no necesariamente se asocia a la danza. Dos hombres se recuestan sobre la falda de dos mujeres sentadas en forma espejada; la variación en los tonos de cabello de las mujeres introduce el binomio juventud/vejez. Están sentados sobre el dibujo de una playa de horizonte azul, aguas calmas y palmeras (referencia a la metáfora del paraíso y al estilo de vida vacacional de la clase media, abordados en el documental). Sobre la foto, el título en mayúsculas enfatiza el alejamiento de lo humano y la naturaleza, lo que le permite contemplar estéticamente el paisaje.

Dentro del tríptico aparece, otra vez al comienzo, la cita a *Crucero*, el cortometraje de Pintor una obra autónoma incluida dentro de *Qué azul que es ese mar*, con sus propias distinciones y un fotograma extraído del video donde se ve a la *pareja original* del documental. En la segunda carilla, la reseña de la obra reza: “¿Cómo trasladar a escena la esencia de un video hogareño? ¿Cómo adaptar a un material dramático-corporal el paso del tiempo en los cuerpos?”. De este modo, se evidencian las preguntas disparadoras del abordaje coreográfico y sus mecanismos compositivos, gesto del arte contemporáneo. Ya en un artículo de 1984 se hacía referencia a la incomodidad de clasificar el trabajo de Pina Bausch: “...las esferas de lo público y lo privado convergen, desnudando el proceso creativo y poniendo sus herramientas a la vista...” (Servos, N., & Weigelt, K., 1984: 12).

La ficha técnica indica que la “creación coreográfica” fue realizada por Comelli y los intérpretes. Detalla la circulación de la obra en festivales oficiales de danza y teatro y menciona el premio a mejor dirección coreográfica. Se colocan logotipos institucionales del *Instituto Nacional del Teatro* y de *Prodanza* (Instituto de Fomento Para la Actividad de Danza No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires), indicando así que la obra circula por espacios principalmente de danza, pero también en contextos teatrales. Una tercera imagen en el interior del tríptico muestra a las parejas en una situación más cercana a la danza contemporánea, pero que podría pertenecer también a una escena teatral, donde los jóvenes cargan sobre sus espaldas a sus pares ancianos. Una vez más, se visualiza como la pintura de la playa.

La vasta producción audiovisual circula en las redes sociales oficiales de *Qué azul que es ese mar* se convierte en una manera de construir el paratexto ritmada por los cambios tecnológicos, donde “Nuestra época mediática multiplica alrededor del texto un tipo de discurso que el mundo clásico ignoraba...” (Genette, 2001: 9). Encontramos una serie de tres *tráilers* publicados en la *Fanpage* de *Facebook*. El *tráiler*, formato que ha sido importado del cine, es un paratexto anterior a la temporada teatral emplazado en entornos *web*. Más distanciado de la obra que el programa, establece una promesa espectacular dentro de ciertos parámetros genéricos y estilísticos. A modo de resumen, presenta el tema, los intérpretes y los materiales de la obra.

El primer *tráiler* reúne fragmentos de las escenas y del documental *Crucero*, incluido en la obra. Anticipa el tema, los lenguajes y materiales, contribuyendo a la clasificación

de la obra. Contiene elementos peritextuales como el título, la ficha técnica, las fechas de función y la referencia autoral que se repiten en el programa de mano, cumpliendo así una función informativa. Existen otros dos *tráiler* oficiales, cercanos al video-danza, que instalan fragmentos de la coreografía en una playa bonaerense donde se introducen los personajes, identificables por el vestuario y el material movimiento.

La obra se autopresenta a través estas tres prácticas paratextuales audiovisuales como perteneciente a las producciones de arte contemporáneo, con su habitual tendencia a la interdisciplinariedad, siguiendo a Smith (2012), y al desocultamiento de los objetos cotidianos que, basándonos en las reflexiones de Groys (2008: 9), manifestarían así su propio estatus de copia. La playa, la "*Pelopincho*", la sombrilla, las escenas y los cuerpos se recontextualizan en los videos. La función es promover la difusión e información, pero, principalmente, implica un compromiso acerca del tratamiento temático desde ciertos lenguajes y recursos, con ciertos intérpretes y en un emplazamiento determinado.

Otros dos cortometrajes proponen una construcción de sentidos que *le piden* al espectador que establezca conexiones entre diversas obras que son previas o posteriores a ella, lo que nos recuerda que "El artista radicante inventa recorridos entre los signos: como *semionauta*, pone las formas en movimiento, inventa a través de ellas y con ellas trayectos por los que se elabora como sujeto al mismo tiempo que constituye su corpus de obras" (Bourriaud, 2009: 59). La construcción coreográfica y dramática no se limita a lo escénico, si bien existe un texto/obra principal; el sentido viaja entre las diversas producciones audiovisuales y lo escénico, adhiriendo a un modo contemporáneo *transacción*, en términos de Genette (2001:7), en los modos de lectura que se amplían en el juego entre textos y paratextos, adentros y afueras de la obra.

Esta propuesta sucede principalmente desde la proyección de *Crucero* al comienzo del espectáculo. El film se incluye dentro de *la obra*, pero, a su vez, la presenta, la introduce, a modo de un paratexto intratextual que, por su parte, tiene existencia autónoma: en el programa de mano aparece la referencia a que el corto fue creado en 1999 y obtuvo subsidios para su realización.

Otro corto aparece en el *Facebook* oficial de la obra. *La Playa*, un video-danza de doce minutos producido en la costa argentina, publicado dos años después del estreno de la obra, es un paratexto *epitextual* que se publica posteriormente a la primera temporada. Un film creado a partir de los materiales coreográficos y dramáticos de *Qué azul que es ese mar* que funciona tanto como clave de lectura así como también en tanto adelante ampliado del tema de la obra, el género, los lenguajes y los materiales. El tratamiento del tiempo se hace presente una vez más con una estructura narrativa. Es otra obra en relación a *la obra*: toma los materiales originales y los organiza de otra manera en el contexto de la playa; para un espectador potencial se propone como clave de lectura, para uno que ya fue espectador, una forma de revisitarla desde una nueva producción, audiovisual, que se relaciona y cita a la obra original.

Lo cierto es que, a partir de *Crucero*, hay temas y materiales reconocibles que atraviesan la construcción de *Qué azul que es ese mar* y el conjunto de prácticas paratextuales audiovisuales donde la obra se presenta. Lo inquietante es que algunas de estas producciones tienen un funcionamiento como obra en sí: *Crucero*, como un paratexto intratextual (introduciendo a la obra) que, a su vez, posee una existencia autónoma como obra, *La Playa*, la cual, a su vez, se podría comparar con un epílogo o un anexo de la obra original, que a su vez puede ser comprendida como un corto. Este tratamiento de los materiales audiovisuales nos remite al planteo de Boris Groys que, retomando la problemática del concepto de copia y original de Benjamin, expresa que en la producción contemporánea es difícil delimitar las características de la copia

para que sea reconocible como tal debido a las formas de permanente circulación de la imagen en la cultura contemporánea: “Un determinado material filmico...por medio de diferentes contextos y medios...queda transformado. ¿Estamos en todo momento ante el mismo material filmico?” (Groys, 2008:4).

Para concluir: todas las promesas del discurso paratextual

En el conjunto de producciones paratextuales de *Qué azul que es ese mar* se realiza una promesa estilística de autor sobre el tema del paso tiempo, un elemento recurrente en la obra de Comelli. A su vez, se explicita que será tratado desde un lenguaje *dramático-corporal* y coreográfico, autoproclamándose en el límite entre danza y teatro, tomando posición por auto-representarse como una obra donde los lenguajes se entrecruzan. Vemos que las citas institucionales aparecen como marcas en el programa de mano, lo que nos indica que la obra circula por espacios principalmente de danza independiente, pero también por otros destinados al teatro.

El sistema paratextual anuncia constantemente el tema del paso del tiempo: desde las fotografías y los cortos, nos presentan cuerpos alejados de los cánones clásicos, esto, alejándose de una concepción de cuerpo apolíneo donde el cuerpo del bailarín se asocia a lo bello, joven y fuerte, mientras que la bailarina es asociada a la idea romántica de lo bello, frágil y etéreo. Lo que nos recuerda que, según Smith, el arte contemporáneo tiende a la “...propia autorrepresentación...reciclaje de conceptos centenarios, románticos y oscuros acerca de la práctica artística” (Smith, 2012: 301).

Se inscribe en los modos de producción y reconocimiento del arte contemporáneo al evidenciar los mecanismos de composición de la obra en los paratextos. A partir de ellos, se expone que la obra está inspirada e incluye a *Crucero* y, al mismo tiempo, inspira a *La Playa*, generando una sensación de obra continúa entre la escena y los cortometrajes, mientras revela en el programa los interrogantes que disparan a la creación. Se inscribe en un límite genérico entre lo dramático y lo corporal (coreográfico). De este modo, propone una actividad espectral contemporánea donde el sentido se construye en el diálogo entre estas diferentes instancias. Se construye un espectador que pueda nutrirse de diferentes herramientas para construir sentidos que no se presentan como unívocos ni acabados, un verdadero *semionauta*.

Bibliografía

- » Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Genette, G. (2001). *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Giunta, Andrea (2014), *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- » Groys, B. (2008) “La topología del arte contemporáneo” *Anatomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Duke University Press 2008, 71-80. Traducción: Ernesto Menéndez-Conde, [en línea]. Consultado el 30 de marzo de 2019 en http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html
- » Servos, N., & Weigelt, K. (1984). *Pina Bausch-Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish: excursions into dance*. Ballett-Bühnen-Vlg. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater o el arte de entrenar un pez dorado Excursiones dentro de la danza*. Traducción: Tambutti, Susana. Revisión: Cadús, María Eugenia y Clavin, Ayelén.
- » Smith, T. (2012) *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Tambutti, S. (2007). “Herramientas de la creación coreográfica: ¿una escalera sin peldaños?”. En Dorin, P. (comp.). *Creación coreográfica. buenos Aires, Libros del Rojas*.
- » Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

Referencias a videos

- » Pintor, P., Comelli, E. (2014) *Tráiler Qué Azul que es ese mar*, [en línea]. Consultado el 29 de Marzo de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=W4fvjDxFL08>
- » Pintor, P., Comelli, E. (2014) *Tráiler Qué Azul que es ese mar*, [en línea]. Consultado el 29 de Marzo de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=2qMeYazcR9g>
- » Pintor, P., Comelli, E. (2014) *Tráiler Qué Azul que es ese mar*, [en línea]. Consultado el 29 de Marzo de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=W1C8Qop4MQ>
- » Pintor, P.(2016), *La Playa* [en línea]. Consultado el 29 de Marzo de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=xCGqQ4EoJXc>
- » Pintor, P. (1999) *Crucero* Consultado el 29 de Marzo de 2019 en <https://vimeo.com/106743259>