

# Jornada de Becarios y Tesistas - IUNA

2014

Maestría en Crítica y Difusión de las Artes IUNA - Área Transdepartamental de Crítica de Artes

Magdalena Casanova

## Segunda Cuadernos de Danza, un caso de crítica en la web

**Palabras clave:** danza contemporánea - crítica - web

### Resumen

La crítica de arte tiene una larga historia en la cultura occidental como metadiscurso privilegiado en el intercambio entre los creadores y los diferentes públicos de las obras. El lugar que ocupó en ese vínculo fue cambiante: ha sido formadora de gusto, evaluadora de lo que era o no era arte, pedagoga, comentarista o simple observadora. Los espacios que los críticos tuvieron siempre reservados para su actividad fueron, y siguen siendo, revistas culturales y suplementos de diarios, que, aunque fueron transformándose a lo largo de los años, mantienen todavía ciertos modos y contratos de lectura específicos del medio impreso. En este contexto, dentro de los lenguajes artísticos, la danza, especialmente, ha tenido un espacio muy reducido de tratamiento.

Actualmente, con las posibilidades que brindan las tecnologías como internet, los espacios se multiplicaron y permitieron otros modos de intercambio entre la producción artística, la crítica y los espectadores.

El presente trabajo se ubica en el marco de una investigación de mayor alcance que tiene como objetivo general brindar un panorama del estado de la crítica de danza en la escena mediática actual de la de la Ciudad de Buenos Aires. De manera particular, tiene como fin delinear los modos en que se escribe sobre danza contemporánea en el espacio porteño en medios gráficos (diarios y revistas especializadas, tanto impresos como en soporte web) a partir de un análisis discursivo de los textos y de su emplazamiento. Con el propósito de revisar las diferentes operaciones en funcionamiento en la relación de la danza con su escritura crítica, se examinarán sus organizaciones retóricas, sus contratos de lectura, sus abordajes temáticos, se revisará qué elementos de la creación se contemplan para escribir la crítica, si se trabaja con el lenguaje de movimiento propio de la obra, entre otras cosas.

Esta ponencia se ocupará específicamente del caso de una revista web: "Segunda Cuadernos de Danza". Intentará describir algunos funcionamientos generales de la crítica dentro del medio y en particular se abordarán tres textos críticos que pertenecen a Josefina Zuain con el propósito de comenzar a reflexionar, partiendo de un ejemplo, sobre el modo en que es abordado el lenguaje del movimiento en los medios online y las posibilidades que este dispositivo abre o bien restringe.

La lista de los que escriben en este medio es larga y los textos en general bastante eclécticos en relación a su estilo lo que no evita que todos compartan la visión general de la revista. Sin

embrago, elegimos esta autora en particular, principalmente porque Zuain es, además de redactora, creadora y directora de la revista. Por lo que sus textos pueden ser pensados como representativo de las líneas editoriales y, por eso, un buen modo para comenzar con un análisis de “Segunda Cuadernos de Danza”.

*...no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura,  
sino tan sólo una verdad lúdica...*

*Roland Barthes*

La crítica de arte tiene una larga historia en la cultura occidental como metadiscurso privilegiado en el intercambio entre los creadores y los diferentes públicos de las obras. El lugar que ocupó en ese vínculo fue cambiante: ha sido formadora de gusto, evaluadora de lo que era o no era arte, pedagoga, comentarista o simple observadora. Los espacios que los críticos tuvieron siempre reservados para su actividad fueron, y siguen siendo, revistas culturales y suplementos de diarios, que, aunque fueron transformándose a lo largo de los años, mantienen todavía ciertos modos y contratos de lectura específicos del medio impreso. En este contexto, dentro de los lenguajes artísticos, la danza, especialmente, ha tenido un espacio muy reducido de tratamiento.

Actualmente, con las posibilidades que brindan las tecnologías como internet, los espacios se multiplicaron y permitieron otros modos de intercambio entre la producción artística, la crítica y los espectadores.

El presente trabajo se ubica en el marco de una investigación de mayor alcance que tiene como objetivo general brindar un panorama del estado de la crítica de danza en la escena mediática actual de la de la Ciudad de Buenos Aires. De manera particular, tiene como fin delinear los modos en que se escribe sobre danza contemporánea en el espacio porteño en medios gráficos (diarios y revistas especializadas, tanto impresos como en soporte web) a partir de un análisis discursivo de los textos y de su emplazamiento. Con el propósito de revisar las diferentes operaciones en funcionamiento en la relación de la danza con su escritura crítica, se examinarán sus organizaciones retóricas, sus contratos de lectura, sus abordajes temáticos, se revisará qué elementos de la creación se contemplan para escribir la crítica, si se trabaja con el lenguaje de movimiento propio de la obra, entre otras cosas.

Esta ponencia se ocupará específicamente del caso de una revista web: “Segunda Cuadernos de Danza”. Intentará describir algunos funcionamientos generales de la crítica dentro del medio y en particular se abordarán tres textos críticos que pertenecen a Josefina Zuain con el propósito de comenzar a reflexionar, partiendo de un ejemplo, sobre el modo en que es abordado el lenguaje del movimiento en los medios online y las posibilidades que este dispositivo abre o bien restringe.

Los textos que se analizarán son: “Bailantes”, que se refiere a la obra *Deíctica* dirigida por Julieta Rodríguez Grumberg, estrenada en 2013; “Un relato adolescente”, sobre la obra *Se puede borrar* de Fabiana Capriotti, de 2014; y “Superar la pérdida”, nota sobre *El Duelo*, del grupo La Voraz, también del año 2014.

La lista de los que escriben en este medio es larga y los textos en general bastante eclécticos en relación a su estilo lo que no evita que todos compartan la visión general de la revista. Sin embargo, elegimos esta autora en particular, principalmente porque Zuain es, además de redactora, creadora y directora de la revista. Por lo que sus textos pueden ser pensados como representativo de las líneas editoriales y, por eso, un buen modo para comenzar con un análisis de “Segunda Cuadernos de Danza”.

### **Sobre Segunda**

**Segunda Cuadernos de Danza** es una publicación web que se especializa en danza contemporánea argentina (principalmente la de producción nacional, pero también se ocupa de la que aquí se estrena). Según reza su editorial “busca establecer lazos posibles entre la danza y la escritura” y afirma que esta segunda actividad (toda coincidencia con el nombre de la revista es ¿pura casualidad?) es parte necesaria de la primera. Una frase al final de la editorial acompaña esta idea: *un espacio para el encuentro entre la palabra y el movimiento, un movimiento para las palabras y una coreografía para el pensamiento*. De hecho, se reconocen directamente como un espacio no solo conformado para los lectores, posibles interesados en la danza contemporánea, sino especialmente para los propios creadores, como lugar de diálogo e intercambio con otras áreas de trabajo. Entre sus objetivos declarados se encuentra: organizar y sistematizar información necesaria para la promoción, difusión y crecimiento del campo de la danza y promover y estimular la reflexión teórica escrita.

Además del espacio dedicado a la editorial enmarcado bajo el nombre “Contacto”, que es más bien una declaración de principios ya que no se escribe un texto de manera regular, el portal se

divide en siete secciones que se mantienen fijas, lo cual facilita el acceso al nuevo público: “En la semana”, “En cartel”, “En convocatoria”, “En foco”, “En palabras”, “Formación” y “Espacios”. Cada una está identificada con un color particular y todo lo que se publica se tiñe de ese tono.

“En la semana” (color verde agua) funciona como una agenda en donde se resumen las actividades correspondientes a la semana en curso. Aparecen los estrenos de obras, pero también talleres prontos a iniciar, clases, convocatorias o concursos de organismos varios y propuestas propias de la revista. “En Foco” (de color azul), tiene un objetivo parecido, pero aún el link no está habilitado.

La sección “En Convocatoria” (rosa) publica diferentes llamados a subsidios, becas, concursos relacionados al arte del movimiento que están en vigencia. Facilita información básica de cada uno, las fechas de cierre y los links correspondientes a las propuestas.

En “Formación” (amarillo claro) reúne datos de clases de danza contemporánea, yoga, teatro físico y demás disciplinas relacionadas con las artes del movimiento. Con días, horarios, lugar, contacto y breve descripción de los cursos.

“Espacios”, de color naranja, ordena alfabéticamente información de teatros y salas en donde se dan clases y se presentan espectáculos. Se publican teléfonos, direcciones y links de cada lugar.

Tanto “En Palabras” como “En Cartel” son los sitios reservados para la producción escrita de la publicación. El primero, de color identificatorio celeste, agrupa textos de carácter ensayístico, reflexiones en torno a la danza en general y entrevistas a artistas del movimiento. Esta sección se compone, principalmente, de trabajos de los colaboradores permanentes de **Segunda**, pero de vez en cuando, se abre una convocatoria a los lectores para que envíen sus textos para ser publicados. En general, la propuesta está orientada a alguna problemática particular del ámbito de las artes del movimiento que a la revista le interesa poner en discusión: el espectador, el lenguaje de la danza, etc.

Finalmente, la sección color amarillo oscuro, “En Cartel”, está destinada a las notas sobre las realizaciones escénicas. Aparece un calendario en donde se puede acceder a cada día del mes y buscar qué obras están o estarán en cartel en esas fechas. Se publican los datos completos de los trabajos estrenados y se facilita, al final, un enlace a lo que la revista llama “comentarios” sobre la obra. Sobre la izquierda de la página, aparece la lista de las personas que escriben para **Segunda** con un enlace a sus biografías y a sus textos. En “En Cartel”, a diferencia de lo que sucedía en “En

Palabras”, los únicos que pueden comentar las obras son los colaboradores permanentes de la revista, por lo que se puede pensar que, aunque cada uno con su estilo propio, puede encontrarse en los escritos cierta línea editorial, aunque más no sea el tamiz de la corrección de las notas por parte del equipo editorial antes de su publicación.

Con respecto a la noción de “comentario” que se esboza en la revista y en relación directa con las problemáticas que surgen de concebir al discurso crítico como formando parte de la actividad artística, en la editorial de **Segunda** se realiza una interesante aclaración en relación a la pestaña color amarillo oscuro: “En la sección **En Cartel**, trabajamos bajo la consigna del comentario, al cual entendemos como aquel que establece un lazo de solidaridad con el texto primario. Llamamos textos primarios a las propuestas artísticas (puestas escénicas, performance y otros)...”. Dentro de este marco hay que leer los textos que se van a analizar en este trabajo, no como críticas a la manera de Yanes (2005) que buscan el cumplimiento de ciertos requisitos que deben estar presentes en todo texto crítico como la descripción, la valoración, la función formativa, etc., sino, más bien al modo en que Barthes (1987: 36-37) propone la lectura, como *texto-lectura*: reescritura del texto primario. Donde lo que prima es una lógica “asociativa” más que una deductiva.

A partir de un elemento del paratexto con el que se introducen los comentarios de las obras se puede reforzar la idea antes mencionada de “lazo de solidaridad”. A diferencia de lo que sucede en otras publicaciones las notas se introducen como “un texto para” y no como la “crítica de”. Si se tiene en cuenta que la noción de comentario, para la revista, implica la referencia a un texto primario, y el comentario mismo es “un texto para”, de algún modo se establece que la nota es un texto para otro texto, se ponen en igualdad de condiciones las dos realizaciones, aunque el lenguaje de cada una sea diferente. No significa que la crítica no sea, en otros medios, un texto en relación a otro texto, simplemente aquí se hace evidente esa correspondencia. La preposición “para”, además, implica asimismo una relación de equidad entre las dos creaciones y especialmente de reciprocidad entre ellas. El “para”, según la Real Academia Española, “Denota el fin o término a que se encamina una acción” y también “Denota la relación de una cosa con otra”. El “de”, en cambio, “Denota posesión o pertenencia”, hay relación, pero no es exactamente de solidaridad. El comentario entonces, a diferencia de la crítica, por lo menos teniendo en cuenta cómo se lo propone desde sus elementos paratextuales, parece juzgar menos y ofrecer(se) más.

## Los comentarios

Las tres notas abordadas comienzan con un párrafo dedicado al título de la obra sobre la que se va a hablar que, en general, le permite a la autora introducir la idea que guiará su texto. En el caso de “Bailantes” es una definición libre de deixis, en el caso de “Superar la pérdida”, una definición personal de “duelo” y en “Un relato adolescente”, comienza con una descripción general, bastante críptica, de la obra en la que establece la división en dos espacios del mundo de la obra: lo que permanece y lo que se puede borrar.

En general, el espacio dedicado a la descripción de los trabajos de los artistas es bastante breve. Apenas se reponen algunos momentos de las obras y se hace con un grado de generalidad bastante grande: “Bolitas naranjas, como confites que no se convidan, permiten que un primer dúo tenga lugar en el medio de la escena”, “Palabras sueltas y discursos existenciales marcan la trama de *Se Puede Borrar*. Danzas frenéticas son gritos con el cuerpo”. Salvo en el comentario sobre la obra de La Voraz, en donde se reponen bastante sus diferentes partes. En el apartado “Disposición - descripción”, Zuain describe cada uno de los momentos que componen la obra, a los que llama “parte-escena-espacio” o “escena-espacio-problema”, en tanto cada uno se desarrolla en un lugar diferente de la sala. Da cuenta del clima de cada parte, de algunas acciones que se desarrollan en ellas y del espacio en donde suceden.

En relación al trabajo sobre el lenguaje específico de las obras, en general no suele ponerse en relación con lo que sucede en la creación. No hay descripciones detalladas de las acciones o de calidades de movimiento. En “Bailantes”, apenas se nombran ciertos “juegos de sustitución, sustracción, repetición, traducción, y sintaxis”. En los otros dos casos, la autora le dedica un breve párrafo al lenguaje dancístico utilizado. En el caso de *El Duelo*, lo hace bajo un subtítulo que alude a la organización de ese accionar: “Estructura viral”. Aunque no se ocupa de describir ninguno de los movimientos en particular, los califica de “espacio-sentimentales” y describe y resalta la importancia de lo grupal en el mecanismo. En cuanto a *Se puede borrar*, se habla de lo fundamental de las “interpretaciones” (en referencia a lo realizado por los bailarines en escena) y se las pone en relación con el estilo de la creación. A pesar de que no se lo nombra explícitamente bajo esta denominación, se hace alusión a que al trabajar con la improvisación en escena cada bailarín posee la posibilidad de modificar el movimiento y habitar el espacio escénico según sus propias decisiones tomadas en cada instante.

Un punto importante a destacar ya que propone un desvío en relación a las críticas producidas en otros medios (principalmente las de los diarios y revistas impresos) y que implica, además, una organización enunciativa completamente diferente, es el del tema de la valoración. En general, no se utilizan adjetivaciones ni reflexiones que den cuenta directamente de lo que opina la autora sobre la obra, en cuanto a calificaciones positivas o negativas. No hay, en ningún caso, una evaluación clara y general de la creación. Pueden aparecer calificaciones en relación al trabajo de los bailarines: “distinguidos son aquellos bailarines que desbordan la acción en un pacto de complicidad con los otros”, pero no hay una preocupación por calificar la creación con el objetivo de recomendarla o no. En el caso de “Un relato adolescente”, aparece un claro “me gusta”, bien personal y subjetivo, sin embargo, se refiere menos a la obra en general que al hecho de que se baila mucho en ella. El grado cero del género tradicional supone una fuerte valoración/recomendación que, en general, nunca está en una primera persona, sino en una tercera mediante la cual se “objetiva” la opinión del periodista. En **Segunda**, en cambio, aunque se utiliza la primera persona sin inconvenientes, incluso con alusiones a sensaciones y experiencias personales, no existe comentario en esta revista que tenga una conclusión semejante acerca de lo buena o mala que es una creación. Esto está en consonancia con lo planteado más arriba sobre la noción de “texto para” y no de “crítica de”.

En cuanto a otra diferencia con los medios impresos también hay que resaltar que en **Segunda** nunca se repone la carrera de los coreógrafos, ni sus trabajos anteriores. Herramienta que, usualmente es utilizada para dar cuenta de cierta importancia de la personalidad (director/bailarín) de la que se va a hablar.

Con respecto a la alusión a los elementos escénicos, ningún texto describe el vestuario de los intérpretes ni la escenografía. En el apartado “Disposición - descripción” de la nota sobre *El Duelo* aparecen ciertas referencias a espacios escenográficos: una recepción, un cancha, pero menos para describirlos en sí mismos que para dar cuenta de cierto marco que organiza las acciones de la escena. No hay referencia a la ni a iluminación, ni a la música.

No existe en los textos una preocupación por ubicar los trabajos dentro de alguna categoría previa de las artes del movimiento. No se trabajan las notas a partir de adscripciones de la obra a previsibilidades genéricas o a modos de hacer que impliquen repeticiones estilísticas. En “Bailantes”, Zuain comenta al pasar que *Deíctica* posee ciertas formas de las “instalaciones performáticas.” Al trabajo de Capriotti no se lo ubica dentro de ningún género de la danza, aunque

hay una referencia a un posible estilo que se plasma en el comentario sobre la improvisación el cual plantea características que podrían organizarse dentro de ciertas cualidades retóricas (como ciertos modos de bailar), pero no se explora en otras descripciones. En “Superar la pérdida”, la autora alude a cierta organización dramática, de la cual destaca la importancia del orden de las escenas, y a movimientos de danza contemporánea pero que no describe, dando por sentado que los lectores están al tanto de lo que eso implica.

El trabajo sobre la temática de la obra en general no aparece explícito en el texto. En “Bailantes”, por ejemplo, la autora sólo comenta “La obra se trata de un grupo de siete personas que irán edificando juegos de sustitución, sustracción, repetición, traducción, y sintaxis...”, nada referido a un tópico sino a cuestiones que se relacionan más con las acciones llevadas a cabo por los intérpretes. En los otros dos textos ni siquiera aparece una alusión semejante. En general, los abordajes temáticos de las obras en la revista puede reconstruirse a partir de otros elementos de la nota. No existe una preocupación por hacer evidente que el enunciador tiene una respuesta definitiva acerca de lo que la obra “quiso decir” o acerca de lo que la obra se trata. El uso de la primera persona y las interrogaciones, que se tratarán más adelante, contribuyen a conformar una escena enunciativa de cierta duda acerca del discurso abordado. Los recursos poéticos utilizados también aportan en este sentido, el enunciador nunca intenta cerrar el sentido, sino, en cambio, multiplicarlo, acercarlo a cierta experiencia subjetiva.

“Bailantes” se estructura temáticamente alrededor de la noción de deixis. A partir de analizar los componentes básicos de esta noción: los “otros elementos”, el contexto, el hablante y sus clasificaciones, Zuain propone un paralelo entre la obra en general y la deixis. Se ocupa en el texto de encontrar el concepto de contexto y el de “bailante”, en lugar del de hablante, que se construyen en la creación de Julieta Rodríguez Grumberg.

El abordaje temático sobre *Se puede borrar* tampoco se formula de manera explícita, pero a partir del título que Zuain le pone a la nota y del resto del texto se pueden recuperar los motivos de las dudas existenciales, de la juventud, el idealismo, lo romántico, la asociación a las marcas en el cuerpo, a lo que permanece y a lo que se borra y culminan, para la autora, en un relato que tiene que ver con el tópico de la adolescencia.

Lo mismo sucede con el tratamiento del texto sobre *La Voraz*. El título del comentario (“Superar la pérdida”, que está en directa relación con el título de la obra), ya hace alusión a cierta temática de

la creación y, además, Zuain abre y cierra su texto con párrafos que se ocupan del duelo. Los del inicio darían cuenta de una construcción personal (subjetiva del enunciador) de lo que un duelo es e implica. A partir de un nosotros inclusivo y del verbo en condicional, “diríamos que un duelo determina”, se introduce una reflexión acerca del duelo que lo define de modo particular poniéndolo en relación con los motivos de la tensión, de lo emocional, de una cercanía, de una falta y una existencia. Una aliteración de la letra “d” genera una serie de frases que vuelcan la atención hacia el propio discurso y permiten tener presente la noción de duelo mientras se lo describe: “Dirección, directriz, directamente diferente, dorado, dupla, durmiente, dolorido, dañado, disminuido, devorado, drenado, domado y dudado nuestro pacto.”

En el final de la nota, en cambio, se copia literalmente la definición de duelo de la Wikipedia bajo el subtítulo “El duelo según la Wiki.” Esta cita, en vez de operar una especie de apoyo “objetivo” sobre lo que venía escribiéndose en términos más personales, en el contexto de esta nota, en cambio, solamente aporta otra mirada sobre la temática de la obra. El cierre del texto, bajo el subtítulo “Todos estamos haciendo algún duelo.”, pone en relación al duelo también con lo infantil, al conectarlo con un juego de niños y termina con una frase tajante sobre lo que un duelo es. Otra vez, el enunciador abre varias posibilidades de interpretación acerca de los trabajos de danza en vez de cerrar sentido. Si se tiene en cuenta la relación del título con la nota, no hay ninguna referencia a la adolescencia más que lagunas frases que la relacionan con el tiempo, los cuestionamientos y las marcas en el cuerpo. Se podría pensar, si se pone en contacto con la oración final del texto: “Ser yo, bailar lo tuyo, ser hija, ser madre, ser prima, ser mujer, *to be or not to be...*” que esta etapa de desarrollo aparece para dar cuenta de un período de definiciones en el cual lo que permanece es tan importante como lo que se borra.

### **La escena enunciativa**

En cuanto a la persona en la que están escritas las notas, se trabaja permanentemente entre una tercera persona que establece cierta distancia para con el objeto, una primera persona del plural que podría llegar a cumplir la función de impersonal, y una primera persona del singular o, por momentos un nosotros inclusivo, que trastoca bruscamente esa lejanía.

Sin ningún inconveniente se utilizan fórmulas como “Para mí, un bailante sería:”. Aquí, además de reforzar la idea de que esa definición es individual del enunciador, se invita al enunciatario a

generar su propia noción de bailante, probablemente, dejando abierta la invitación a ir a ver *Deíctica*.

Aunque no haya una atención detallada a los aspectos retóricos de las obras, sin embargo, en términos de Hamon (1991), se puede observar en los comentarios una dominante descriptiva. En general, Zuain enunciativamente se para del lado del “sabio” que “clasifica, organiza y disciplina su texto” (1991: 46), tiende a la exhaustividad, pero no de las creaciones, sino, en un caso de la noción de deixis y, especialmente, de la de *bailante*; en otro de la de duelo, y un poco menos claramente, sobre lo que se borra en “Un relato adolescente”. Define: “La deixis tiene que ver con...”, “Diríamos que un duelo determina...”, clasifica y enumera los diferentes tipos de deixis, da cuenta de varias opciones de lo que un duelo puede ser. Conformando listas y ensaya aproximaciones a las nociones que la ocupan. De este modo, apela a una “categoría de lector que es enseñado”, a un enunciatario interesado en “aprender” (1991: 49-50).

El paratexto propio de la nota, no ya el de la revista en general, va en el mismo sentido. En el caso de “Bailantes” y “Superar la pérdida”, el título y los subtítulos organizan las partes de la exposición: la presentación de la noción que se quiere tratar en el comentario con el título, su definición (“...un bailante sería...”, “El duelo según la wiki”) o descripción (“Estructura viral”), etc.

A pesar de que se plantean estas escenas enunciativas en donde se configura un sabio y un enunciatario dispuesto a conocer, no es superfluo destacar una serie de elementos que alejan, sin embargo, al enunciatario de la figura de descriptor como ostentador del saber. El “Para mí” del primer subtítulo de la nota acerca de *Deíctica* ya fue analizado más arriba e implica dejar abierta la posibilidad de otras potenciales definiciones por parte de los lectores/espectadores, pero aquí, se agrega además el verbo en tiempo condicional. Es decir, un enunciatario que se construyera como un descriptor sin fisuras diría “un bailante es”, sin embargo aquí se utiliza “un bailante sería”. No solo no niega otras definiciones sino que desliza que tampoco está del todo seguro de la suya. Los signos de pregunta del segundo subtítulo funcionan del mismo modo, ponen en duda el alcance de la acepción de contexto propuesta. De hecho, la pregunta que cierra el comentario deja a los lectores con la respuesta suspendida.

Algo similar sucede con el texto sobre *Se puede borrar*. Una serie de preguntas en relación a lo que podrían significar ciertas escenas o momentos de la obra o, incluso, dudas acerca de lo que ella misma está pensando a partir de esa escena (“¿Borrar de dónde? ¿De qué memoria se puede algo

borrar? ¿Soy capaz de borrar en la mente de otros o sólo puedo borrar en mí?.”, “¿Los *post-it* pegados en el cuerpo de la compañera de danzas, son señalamientos para aquello que ha de recordarse o aquello que se puede olvidar? ¿Cuáles son las obras de la historia del arte que se me aparecen en la mente ante esta escena?”), da cuenta nuevamente de un enunciador que se corre de lugar de sabio y no solo (un juego parecido al que aparece en “Bailantes”) no se da una respuesta categórica a lo que la obra estaría intentando transmitir, sino que ni siquiera la propia autora está segura sobre su propio pensamiento.

En “Superar la pérdida” aparece también el uso del condicional. Para introducir la definición de duelo se utiliza la fórmula “diríamos que un duelo determina”, proponiendo desde el enunciador la duda sobre su propio saber del que hablábamos más arriba. En este caso en particular, además, se encuentra un párrafo entero que no solo está en primera persona, sino que incluso da cuenta directamente de la marca subjetiva de quien está escribiendo: “Una sala repleta de recuerdos me enfrenta a unas cuantas lamparitas quemadas sobre una mesa de vidrio (este es un dato personal, de eso se trata este espacio)...”.

### **Algunas conclusiones**

En las obras de danza suele no ser sencillo reconstruir un relato a partir de los elementos que se observan, el movimiento en sí es un lenguaje de muy difícil “traducción” para el crítico. Esta situación se acentuó desde las rupturas vanguardistas de los años sesenta y setenta cuando los trabajos se desentendieron especialmente y adrede de la necesidad de transmitir algo con los movimientos. Como plantea White (1992), aunque con respecto a los discursos históricos sobre la “realidad”, estamos ante “el problema de cómo traducir el conocimiento en relato” (1992: 17). De este modo, en cuanto a la forma general que toman los textos de Zuain, la autora, quizás asumiendo que “el significado de los acontecimientos que deseaba(n) relatar no era susceptible de representación en modo narrativo” (1992: 18), se hace cargo de esa imposibilidad o bien, al contrario, evade la dificultad y plantea entonces sus comentarios desde una perspectiva más descriptiva (no de la obra en sí, sino desde su modo de organización) que narrativa. No se ocupa de recuperar lo que se quiso contar en las obras, poniendo en relación sus diferentes partes con sus posibles significaciones, sino que se contenta con proponer una posible lectura que se desprendería de lo visto y se ocupa de mostrar que su texto es solo eso: una lectura más.

Retomando algunas cuestiones examinadas más arriba, los comentarios de Zuain no recuperan demasiados elementos de las obras. Describe muy brevemente algunas cuestiones escenográficas, no hace referencia al vestuario ni se analiza en profundidad el lenguaje específico en cuestión. Y al referirse al tema de la obra solo nombra algunas acciones que se realizan. No hay prácticamente elementos valorativos. Se tiene la impresión de que sabemos muy poco de las obra en sí luego de leer el comentario.

En este sentido, en **Segunda** se permite una relación más libre entre el texto de referencia y el metatexto que funciona como su comentario. Se podría decir que la obra es casi una excusa para la creación de otro texto que reflexiona sobre ella.

En “Bailantes”, por ejemplo, a pesar de que no hay una referencia permanente y directa a la obra y a su materialidad, *Deíctica* siempre aparece como un anclaje de lo que se está diciendo: “Pero entonces, *Deíctica* queda en manos del espectador”, “Atendamos a estas primeras tres y pensemos, mientras tanto, en *Deíctica*.”, etc. Lo mismo sucede con “Superar la pérdida”, aunque no es la obra la que está directamente en escena, se hace referencia de modo permanente al duelo. En cambio, en “Un relato adolescente”, *Se puede borrar* no se establece como referente claro de la nota. Los párrafos parecen estar aislados unos de otros, salvo algunas ligazones parciales, y no deja de ser una asunción el hecho de que se está hablando sobre la obra y no son solamente reflexiones y pensamientos personales surgidos *a partir de* la obra.

Con Rancière (2010), podemos decir que el crítico, al igual que el coreógrafo (en este caso) compone su obra, seleccionando, comparando, interpretando, y el espectador, hace lo propio con la obra pero a la vez, con la crítica (2010: 19-20). Al contrario de lo que el autor llamaría la “lógica embrutecedora”, los comentarios de esta revista funcionan más del lado de una lógica emancipadora: no cierran sentido, no tratan de imponer una única mirada sobre la obra sino que, con sus dudas en la superficie, proponen una reflexión que deja abierta al lector de la nota para que él, a su vez, descubra y proponga sus propios juegos de sentido.

Así, este formato se aleja de las definiciones más tradicionales de crítica. Se pasan por alto muchos de sus elementos considerados fundamentales: no hay una valoración clara, ni se detiene necesariamente en la descripción de movimientos, aunque tampoco, como suele pasar en las críticas de danza, se busca simplemente la “historia” de la que trata la obra.

Con un estilo más libre que lo que puede admitirse, por ejemplo, en un diario impreso que posee una sección específica dentro de la publicación dedicada a la crítica de danza, **Segunda** permite un espacio de reflexión sobre el lenguaje del movimiento más flexible. En las tres notas, con sus matices, se presenta una figura de autor que, por un lado, se construye como descriptor, conocedor de un tema que organiza de forma pedagógica para su lector. Sin embargo, la ausencia de los elementos considerados fundamentales en una crítica más tradicional (reposición temática de la obra, valoración, etc.) y la introducción de la primera persona, los verbos en condicional y la serie de preguntas, implican un enunciatario que no solo sea receptor pasivo de esa información, sino que se apela a una actitud más activa e incluso de debate sobre lo que se está planteando. Posiblemente, esta libertad se deba, entre otras cosas, a que a diferencia de lo que sucede en el diario, en **Segunda** no hay lectores diferenciados a los que se tenga que llamar la atención con estructuras relativamente fijas de escritura. La propia revista ya establece una diferenciación dentro del espacio de la web y los medios gráficos: es una revista sobre danza contemporánea y los lectores que se acercan a ella, podemos suponer, buscan alguna profundización en la temática respectiva al lenguaje de movimiento.

En cuanto a la forma que toman los textos y su relación con las discusiones en torno al lugar de la crítica como posible discurso artístico, el llamado “comentario”, aunque se escribe “para” una obra y se habla de ella, no se ubica del todo en las definiciones de la crítica como texto llanamente pedagógico ni simplemente informativo, tampoco se ubica en un lugar de erudición en tanto la duda está siempre presente, ni se encuadra en una estrategia clara de difusión ya que no se limita a contar acerca de lo que la obra se trata.

Para terminar, un elemento fundamental para revisar es la ausencia del juicio, herramienta que no puede no aparecer en las críticas más tradicionales de medios impresos. Al revés de lo que sucede usualmente en este tipo de textos, la primera persona, la duda, los interrogantes aparecen sin problemas en **Segunda**, rompiendo con el efecto de objetividad típico buscado normalmente por el género, y sin embargo, esta revista web no utiliza el juicio acerca de la creación bajo ningún punto de vista. No es recurriendo a una descripción llana de la obra con lo que se logra esa ausencia de valoración ni es apelando a opiniones básicas del tipo “me gusta”, “no me gusta”, “es mala”, “es buena”, con lo que se involucra la subjetividad del periodista en la nota. Es a través de algunos recursos poéticos (no comunes en las críticas más tradicionales) y ciertos modos de organizar el texto que se da cuenta de lo que sucede en la obra pero, al mismo tiempo, esas

impresiones están siempre acompañadas de un involucramiento de la experiencia del enunciador como espectador en la obra: “los que no me miran y ni saben que estoy ahí, los que miro”, “no dudo de dónde colocarme”, “¿Cuáles son las obras de la historia del arte que se me aparecen en la mente ante esta escena?”. Entonces, la escena construye un conocedor, no un opinólogo, pero que se sabe poseedor, no de la verdad, sino de una mirada posible de la obra y deja claro que el único modo de que el lector pueda tener su propia mirada de la creación es, justamente, tener esa experiencia escénica.

De este modo, aunque las posibilidades de un medio como la web en el cual el dispositivo permite, sin ir más lejos, acompañar las notas con videos o sonidos, no estén del todo aprovechadas, **Segunda** plantea un desvío muy importante en relación a las críticas de medios gráficos (impresos) tradicionales. La revista le habla a un enunciatario no tan interesado en el entretenimiento, en la urgencia de encontrar “qué se puede ir a ver este finde”, sino a quienes están más interesados en ahondar en los recovecos del lenguaje, a quienes les seduce la relación íntima entre el espectador y la obra y, especialmente, a quienes se fascinan por las profundidades de sentido implicadas en las obras de danza.

Tal vez, este sea un modo (entre muchos otros) de comenzar a asumir que “también la crítica es una especie de arte” (Frye, 1991: 16).

## **Bibliografía**

Barthes, R., "Escribir la lectura" en *El susurro del lenguaje*, 1987, Paidós.

Frye, N., "Introducción polémica" y "Conclusión" en *Anatomía de la crítica*, Venezuela, 1991, Monte Ávila Latinoamericana.

Genette, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Ed. cast. Madrid, Taurus, 1989, caps. 1 a 7.

Hamon, P., "¿Una competencia específica?", "El enunciado descriptivo y su construcción teórica" y "Conclusión" en *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Ed. cast. Buenos Aires, 1991, Edicial.

Rancière, J., "El espectador emancipado", en *El espectador emancipado*, Buenos Aires, 2010, Manantial.

Goodman, N., "Sobre el estilo" en *Maneras de hacer mundos*, Madrid, 1990, Visor.

Steimberg, O., "Una escena polémica entre psicoanálisis y semiótica: Masotta/Verón en 1970", en Noé Jitrik (dir): *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, 1999, Emecé.

White, H., "El valor de la narrativa en la representación de la realidad" y "El concepto de texto: método e ideología en la historia intelectual" en *El contenido de la forma*, Ed. cast. , Barcelona, 1992, Paidós.

Yanes, R., "La crítica de Arte como Género Periodístico: un texto Argumentativo que cumple una función Cultural.", en *Razón y Palabra*, N°45, Junio-julio 2005.

## **Recursos**

<http://cuadernosdedanza.com.ar/encartel/textos/bailantes>

<http://cuadernosdedanza.com.ar/encartel/textos/superar-la-perdida>

<http://cuadernosdedanza.com.ar/encartel/textos/un-relato-adolescente>