

XVIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación

Área Transdepartamental de Crítica de Artes (IUNA)

9, 10 y 11 de octubre de 2014

Expositora: Magdalena Casanova

DNI: 29584665

Correo electrónico: magdacasanova@yahoo.com.ar

Institución a la que pertenece: IUNA – Área Transdepartamental de Crítica de Arte

Área temática: Arte y comunicación

Palabras claves: danza contemporánea – crítica – *Página/12*

La danza contemporánea y su escritura crítica. El caso *Página/12*.

Resumen

La relación entre la danza y sus diversas expresiones escritas fue históricamente complicada. En primer lugar, la forma efímera de este arte dificulta su abordaje: no es posible volver a la obra para profundizar su análisis, la descripción de los movimientos mediante palabras resulta problemática y los desarrollos contemporáneos, además, le sumaron un carácter abstracto a las creaciones que, aparentemente, dificulta aún más su tratamiento. Estas cuestiones, entre otras, contribuyeron a una producción muy exigua de escritos sobre este arte, tanto críticos como teóricos. Si entendemos la crítica como un espacio fundamental del intercambio artístico en tanto colabora con las discusiones internas del quehacer dancístico y, especialmente, con la difusión de la danza, el problema radica en que tal disminución de los intertextos provoca también un empobrecimiento de su circulación.

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 Argentina (medios gráficos, revistas especializadas y medios web) a partir de un análisis discursivo de dichos textos y de su emplazamiento. Esta ponencia se ocupará específicamente del caso de *Página/12*. Intentará describir algunos funcionamientos generales de la crítica dentro del diario, recorrer los diferentes espacios de la publicación para encontrar en qué secciones se habla sobre danza contemporánea y de qué modo, qué forma toman las críticas, etc. Será sólo un primer acercamiento a una temática que, esperamos, tenga muchas más aristas en el futuro.

Introducción

La relación entre la danza y sus diversas expresiones escritas fue históricamente complicada. En primer lugar, la forma efímera de este arte dificulta su abordaje: no es posible volver a la obra para profundizar su análisis, la descripción de los movimientos mediante palabras resulta problemática y los desarrollos contemporáneos, además, le sumaron un carácter abstracto a las creaciones que, aparentemente, dificulta aún más su tratamiento. Estas cuestiones, entre otras, contribuyeron a una producción muy exigua de escritos sobre este arte, tanto críticos como teóricos. Si entendemos la crítica como un espacio fundamental del intercambio artístico en tanto colabora, en principio, con la difusión de la danza pero, especialmente, aporta a las discusiones internas del quehacer dancístico ya que no es la simple observación de la obra sino la exposición de los resultados de la misma, es decir, media un análisis a partir del cual “es posible introducir modos de expectación extraños al modo en que el espectador se comporta” (Cingolani, 2007), el problema radica en que tal disminución de los intertextos provoca también un empobrecimiento de su circulación.

De este modo, el presente trabajo se ubica en el marco de una investigación de mayor alcance que desea aportar en esta línea y que tiene como objetivo general brindar un panorama del estado de la crítica de danza en la escena mediática actual 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 explorar las diferentes operaciones en funcionamiento en la relación de la danza con su escritura crítica, en términos generales se examinarán sus organizaciones retóricas, sus contratos de lectura, sus abordajes temáticos, se revisará qué elementos de la creación se contemplan para escribir la nota, se observará si se trabaja con el lenguaje de movimiento propio de la obra, entre otras cosas.

Los años elegidos para el relevamiento general son 2010, 2011, 2012 y se abordarán específicamente las notas sobre la escena porteña de danza contemporánea.

Esta ponencia se ocupará, más modesta y específicamente, del caso *Página/12* con una profundización en el análisis de lo publicado durante el período 2010 utilizando, en principio, los otros años como punto de comparación de la etapa abordada.

La indagación comenzó, por lo tanto, con un recorrido por los diferentes espacios de la publicación para encontrar en qué secciones se escribe sobre danza contemporánea y de qué modo. En este trabajo se intentará describir algunos funcionamientos generales de la crítica dentro del diario, qué forma toma, qué particularidades tiene, etc. No se pretende, por el momento, más que trabajar en un primer acercamiento fundamentalmente descriptivo del área de estudio elegida.

Por lo tanto, en primer lugar trazaremos un panorama general de lo encontrado en la publicación en los tres años examinados. Intentamos organizar el material de modo preliminar dividiéndolo por géneros para dar cuenta de los tipos de textos con los que contábamos, lo cual permitió, al mismo tiempo, revelar un comportamiento similar a lo largo de todo el período 2010-2012, por lo menos, en cuanto a la cantidad de notas referidas al lenguaje artístico de la danza publicadas en el medio y acerca de los espacios dentro del diario en donde aparecen.

Luego, expondremos algunos lineamientos metodológicos con los que se trabajaron las notas y, finalmente, algunas conclusiones generales surgidas a partir del análisis de los textos.

Sobre el medio

Dentro de una publicación diaria como **Página/12**, los espacios dedicados a la cultura y al arte en general son la sección “Cultura y Espectáculos”, que sale en el cuerpo del periódico todos los días, el suplemento “Radar”, “una revista de ocio y cultura”, que aparece una vez por semana los domingos, “Las 12”, suplemento “de género”, y “Soy”, suplemento de diversidad. Fue efectivamente en estos cuatro espacios en donde se encontraron todas las notas sobre danza publicadas por el diario.

Descripción general de la distribución de los textos en el diario

En primer lugar se realizó un relevamiento general del medio de los tres años (2010, 2011 y 2012) para registrar todos los lugares de la publicación en los que se abordaba la danza en general. No nos circunscribimos exclusivamente a los textos del género de la crítica sino que se incluyeron también las notas publicadas en otros formatos: los avances, los balances, los textos sobre festivales, las entrevistas, etc. ya que el propósito es observar, en principio, qué espacios ocupa este género, cómo se constituye y cuál es la diferencia que establece con los demás escritos. Para la labor de esta ponencia, se filtraron las notas que trataban exclusivamente sobre danza clásica y se mantuvieron, especialmente, los textos que se relacionaban con la escena contemporánea de la danza argentina. De todos modos, aunque no los abordaremos aquí en detalle, estos últimos textos funcionan como contrapunto para reconocer particularidades de la crítica sobre la danza contemporánea.

A partir de la búsqueda inicial en todo el diario, en primer lugar, se puede decir que la cantidad de notas relacionadas con las artes del movimiento en cada uno de los tres años se mantiene bastante regular: aproximadamente 51 en 2010, 52 en 2011 y 50 en 2012. Se incluyen aquí notas que abordan varios estilos y géneros (danza clásica, contemporánea, circo, tango, danza teatro, etc.) y todo tipo de textos (avances, entrevistas, críticas, etc.).

En 2010, de esas 51 notas, 37 están publicadas en la sección “Cultura y Espectáculos”, de las cuales 30 son las que el paratexto define como “Danza”. Del resto, se publicaron cuatro en el suplemento “Soy”, ocho en “Las 12” y dos en la revista de los domingos “RADAR”.

Durante este año, de las 37 notas publicadas en la sección diaria del periódico, solo ocho son críticas, en el sentido de que abordan una obra en particular, la valoran y argumentan en función de ello. En “Soy”, en cambio, son tres de las cuatro las que tienen un abordaje crítico, y en “Las 12”, son cuatro de ocho y ninguna en “RADAR”. Es decir, que de esas cincuenta y tantas notas que tienen alguna relación con las artes del movimiento, sólo unas veinte son críticas o tienen algún tratamiento crítico en relación a una creación artística de danza.

En los dos años siguientes, las relaciones se mantienen bastante estables. En 2011, 34 notas aparecieron en “Cultura y Espectáculos” de las cuales solo cinco son críticas, tres en “Soy”, nueve en “Las 12”, dos con abordaje crítico, y tres de seis en “RADAR”.

Finalmente, en 2012, se publicaron 36 en “Cultura y Espectáculos” (siete trabajos críticos), tres en “Soy” (dos tratamientos críticos), seis en “Las 12” con tres abordajes más críticos, y en “RADAR”, cinco de la cuales cuatro son textos críticos.

De esta manera, el corpus del presente trabajo está constituido por las 51 notas relacionadas con las artes del movimiento aparecidas en el diario *Página/12* durante el año 2010, en cualquiera de sus secciones, con especial atención sobre las que se relacionan directamente con el ámbito de la danza contemporánea.

Herramientas a partir de las cuales se realizaron las observaciones

Como este trabajo se presenta, por el momento, como exploratorio, consideramos de importancia detallar algunas cuestiones metodológicas con las que se comenzó el acercamiento al corpus.

En cuanto al abordaje de las notas particularmente, en primer lugar se definieron una serie de elementos básicos para observar en cada una y permitir, de este modo, una posible comparación entre ellas. Estas herramientas provienen de diferentes disciplinas y se reunieron en función de considerarlas útiles para el análisis que nos ocupaba. No son definitivas ni se agota el tratamiento de los textos con ellas, pero sí organizan y facilitan un primer acercamiento al material que constituye el corpus.

Se observó, entonces, en cada uno de los textos, los siguientes elementos:

- Las marcas paratextuales (títulos, subtítulos, imágenes) y su relación con la nota.
- La estructura general: se tuvo en cuenta aquí la organización argumentativa del texto, sus diferentes partes, el aspecto retórico, la preponderancia de una construcción más narrativa o más descriptiva.
- La existencia o no de algún tipo de valoración, evaluación o interpretación acerca del evento/obra sobre el cual versa la nota (que puede aparecer en forma de adjetivaciones,

rechazos, reconocimientos, relaciones o comparaciones con otras artes, otras obras u otros creadores, etc.).

-Si hay descripción o algún tipo de tratamiento retórico acerca de los elementos que constituyen la obra: escenografía, iluminación, vestuario, objetos, etc. y si se relacionan de algún modo con otros niveles de análisis (temáticos, valorativos o interpretativos).

-Si hay abordaje del lenguaje específico. Este punto podría entrar en el anterior, lógicamente, como un elemento más que conforma la obra, pero resulta fundamental destacarlo ya que nos parece indispensable observar si las notas trabajan en este caso el movimiento como especificidad de la danza. El movimiento, pensado aquí, no como una acción que debiera producir necesariamente un desplazamiento espacial o un cambio en la postura del cuerpo, sino como la atención a lo que el cuerpo específicamente como materia significativa (Verón, 1974) produce o genera en escena, aunque pueda, por ejemplo, mantenerse en quietud.

-Si hay alguna circunscripción en términos de género o estilo de la creación en cuestión. Y, si existe, con qué aspectos del lenguaje se relaciona la categoría. Este rasgo aparece como importante pensando en un análisis, de interés especial para la investigación más abarcativa, que se ocupe de la construcción de *lo contemporáneo* en la danza que se produce desde cada medio.

-Si el texto se ocupa de la biografía o de la carrera o de trabajos anteriores del director o de los intérpretes. Se revisará cuán central es este aspecto a la hora de evaluar la obra.

-Qué tipo de análisis se prioriza sobre la obra (temático, retórico, etc.).

-Si da cuenta de la temática de la obra.

-El aspecto temático, no ya de la obra sino de la nota en sí misma.

-Cómo se organiza la escena enunciativa: cuál es la estrategia de contacto prevista por el discurso.

Reflexiones sobre lo observado

Intentaremos aquí dar cuenta de algunas generalizaciones surgidas de las observaciones realizadas en el corpus a partir de cada uno de los puntos de análisis expuestos más arriba. Aunque el abordaje de las notas no siempre se produce de manera lineal ni se recorren las herramientas una a una tal cual fueron planteadas, sí procuramos en este apartado seguir el mismo orden en que se expusieron los elementos para facilitar la lectura de las consideraciones finales.

En cuanto a los elementos paratextuales, la mayoría de las notas, sean avances, críticas o entrevistas, se presentan bajo la denominación “danza”, tanto las publicadas en la sección diaria como en el suplemento. Se incluye allí todo tipo de baile escénico (tango, danza contemporánea, ballet, etc.). Es decir, se da cuenta del lenguaje del que se va a tratar, pero no existe otro tipo de circunscripción de público por preferencia de género o estilo. Algunas notas se las encuadra bajo el nombre de “teatro”, aunque en el interior del texto se aluda directamente al lenguaje del movimiento. Esta aparente confusión está justificada por el cruce cada vez más profundo que viene dándose entre ambos lenguajes. De hecho, más adelante veremos que las propias notas, desde su lugar meta, asocian sin cuestionamientos la danza teatro con la danza contemporánea. De todos modos, podría pensarse a priori que un lector interesado exclusivamente en las artes del movimiento no abordaría la lectura de un texto que se etiqueta como “teatro”.

En la relación del título con las notas, no hay un modo que se repita sistemáticamente, pero en general, en el caso de las entrevistas, por ejemplo, se titula con alguna frase del entrevistado. En las críticas, lo más común es encontrar en el titular alguna relación con la temática de la obra y, a veces también, un juego de palabras con el nombre mismo de la obra en cuestión: “Los ruidos del amor”, por caso, titula una nota que se refiere a la obra “Serán otros los ruidos” la cual cuenta varias historias de amores interrumpidos a lo largo de los años. O “Las posibilidades del desencuentro”, por ejemplo, que se refiere a la relación que se produce en la obra entre dos intérpretes/personajes en la escena. Sin embargo, hay casos en que, a pesar de ser una crítica sobre una obra, los títulos de los textos no están en relación con la creación sino con los directores de las obras.

En algunas, en general las que se ocupan de obras presentadas por el Ballet del Teatro San Martín o las de Oscar Araiz, el título está más en relación con la figura del director que con algún elemento de la obra en sí. Son las grandes figuras (Araiz o Wainrot) las que “presentan” las obras. Los titulares tienen que ver con lo logrado por los directores: “Una rareza y un hit coreográfico”, es el caso de una nota sobre los trabajos de Wainrot. Este resaltar la figura del director se ve reforzada en la bajada (como en el resto de la nota) con frases del tipo: “Aunque el San Martín no está pasando por su mejor momento, el cuerpo de baile que dirige Mauricio Wainrot sigue ofreciendo espectáculos de calidad”, “hace lo que puede”, “aún así”, “Se anima”, “confía en su equipo”, lo ensalza al director a partir de ponerlo en un lugar de “mártir” y de valiente, que, a pesar de la situación del teatro, hace obras de calidad. En el caso de Araiz, la nota titulada “Más allá de todas las categorías” habla de la mixtura de lenguajes que utiliza el coreógrafo: “un cóctel que respira fluidez, precisión, fuerza y liviandad”.

Los balances de festivales, suelen titularse con alguna frase que aúne de algún modo todo lo sucedido: “El cuerpo creador de sentido” o “Entre el baile y la tecnología”.

Las organizaciones textuales son muy variadas y dependen de lo que quiera resaltarse en cada nota. Aunque existen casi siempre pequeñas referencias, no son muchas las que giran alrededor de la biografía o la carrera del coreógrafo. En general, esta situación se reduce a las grandes personalidades de la escena argentina o a extranjeros de quienes podría conocerse menos su historia.

Primordialmente, se organizan como textos con dominante descriptiva más que narrativa, en tanto buscan enumerar elementos de la obra o espacios de exhibición, dar cuenta de sus características y además, el enunciador suele construirse como sabio, conocedor del lenguaje y de la escena dancística, como un observador (con algunos matices, según los casos, que trataremos más adelante).

El espacio de la valoración también es variado. En primer lugar, es necesario resaltar que no hay, como si sucede con los textos del diario sobre cine, por ejemplo, ningún tipo de puntaje para aplicarle a las obras. La evaluación se realiza a través de diferentes calificativos y estrategias argumentativas, a veces más sustentadas que otras. Hay casos en

los que la apreciación de una obra no se realiza a partir de un análisis de sus elementos, sino del lenguaje en el que está construida, por ejemplo, lo “poético” de una danza que se hace en arneses. Cuando son programas que tienen varias obras, se recurre bastante a la comparación entre ellas para dar cuenta de algunas cualidades: “la obra más divertida de la noche”, “una de las propuestas más interesantes”. En los casos más cercanos a textos críticos, la valoración suele aparecer ya en la bajada: “consigue una interesante armonía...”, “un espectáculo inquietante”, “sigue ofreciendo espectáculos de calidad”. Abundan los calificativos “bello”, “excelente” o “poético” y las referencias a las calidades técnicas de los bailarines, especialmente en las notas sobre ballet.

Otras veces, la evaluación está en relación a lo que le puede pasar al espectador: “contagia el goce”, “enérgico para disfrutar desde la platea”, “permite al espectador disfrutar de un momento estético, cautivante”. Los casos quizás más interesantes y escasos son los que la valoración de la obra no surge de los calificativos que se le aplican, sino de los modos en los que se construyen las frases y las maneras en que se describen las escenas: “Son tres muchachos y dos chicas que, con una vertiginosa agilidad, presentan escenas de fuerte erotismo”, “belleza desnuda de los bailarines que se entregan”, “Sin instalar sadismos o masoquismos, los personajes se presentarán como 'Sujetos del (al) deseo': una fuerza arrolladora que los hace chocar”, ejemplos en donde la calificación se cuele en la descripción de la escena y no reside solamente en un adjetivo calificativo.

Son muy pocos los casos en los que se recurre a la descripción de todos (o casi todos) los elementos escénicos. En cuanto a la música, por ejemplo, nunca hay un abordaje profundo. Se nombra simplemente como acompañante de los movimientos. A veces se la califica como adecuada o bella, pero no se pone en relación con otros elementos de la puesta o de la obra.

En cuanto al tratamiento puntual sobre el lenguaje específico hay una ausencia bastante importante de descripción de movimiento. Hay notas enteras que se construyen sin ninguna referencia a lo que sucede con el cuerpo en escena, a sus calidades de movimiento o a su energía. Se habla a veces, por ejemplo, de “exploración del cuerpo y del espacio”, de “gran despliegue coreográfico”, “con muchos saltos y piruetas” pero no existe relación clara entre lo que el bailarín/intérprete está produciendo y la organización global de la creación. Se

podría decir que en estos casos existe un modo de entender el movimiento que considera que puede ser bello, técnicamente bien logrado, pero deja de lado que pueda ser significativo desde su propio accionar.

En los casos en los que comienza a aparecer esta relación, se realiza casi siempre a través de comparaciones o metáforas que darían cuenta de lo que ese movimiento estaba connotando: “el cuerpo fluye como si nada resultara de un esfuerzo, como si el ser humano naturalmente se desplazara y se comunicara con los otros dando saltos o arrojándose por el piso”, “Los intérpretes nos depositan casi sin darnos cuenta en su liquidez, en su fluencia perpetua”, “dos cuerpos amarrados se buscan sin encontrarse, como gatos agazapados que giran alrededor del plano mordiendo la cola”.

A este respecto, es importante destacar que varios textos se ocupan de describir no tanto movimientos como técnicas individuales, procesos de producción o dispositivos escénicos. En este sentido, podría pensarse en un tipo de lectura que se está haciendo desde los metadiscursos acerca de la danza en donde ya no sería fundamental la relación movimiento/temática o movimiento/expresión de sensaciones, sino que lo que comienza a ser relevante es la mixtura de lenguajes en escena, los dispositivos de movimiento creados y la relación de esas organizaciones con el espectador. La danza contemporánea estaría leyéndose no tanto a partir de lo que provoca con los movimientos, sino desde lo que sucede con su estructura escénica. En el texto “Una milonga en el aire” se describe el mecanismo de la danza aérea, incluso la historia de la creación de ese lenguaje personal y se valora la obra en relación a lo que esa técnica particular genera en el espectador. En una nota sobre la obra *Ouroboros*, de Luis Garay, se destaca la no previsibilidad de lo que sucederá en escena al contar que cada intérprete posee una serie de trayectos propios que no tienen un orden fijo y que pueden ser utilizados durante la función según lo que el bailarín considere necesario. En otro caso, “El lenguaje que construye Litvak para estos gauchos modernos es un pastiche que combina el zapateo del malambo –aunque sin botas– o la gracia del pericón con la superposición veloz de movimientos centrados en el detalle, tan minúsculo como indispensable”.

Lo interesante de destacar en todos estos casos es que a pesar de que parecen describirse en los textos modos de hacer muy diversos entre sí, tanto en la conformación del lenguaje de

movimiento como en sus dispositivos escénicos, cada uno de estos discursos críticos plantean a las obras de referencia como formando parte de lo que denominan *danza contemporánea*. Sobre una obra de Rakhal Herrero se comenta, por ejemplo, que con “su poética neobarroca de caos nada desordenado. Parece que encontró su propia fórmula, o más bien, su propia alquimia”. Es decir, la danza contemporánea es, también, ese pastiche, esa alquimia personal.

En general, no solo en los textos de carácter más crítico, se encuentra esta relación de la danza contemporánea con la heterogeneidad, la variedad, la cantidad, lo amplio de su espectro. Se califica de “género en constante crecimiento”, se relaciona con los motivos de la multiplicación, de lo abundante: "abultada cartelera", "prolífica actividad", con lo no terminado, lo experimental, con lo tecnológico.

El aspecto temático de las obras es abordado prácticamente en todas las notas de uno u otro modo: “sobre las vicisitudes de un bailarín maduro”, “para expresar la soledad de una mujer”, “algunas preguntas respecto del mundo en que habitamos y también respecto de las posibilidades de la danza”, “un estudio sobre la desolación”, etc., aunque no siempre hay una justificación del tópico a partir de los elementos escénicos y tampoco teniendo en cuenta los tipos de movimientos que se realizan.

En cuanto a la organización temática de las notas en sí mismas, no se observa una construcción alrededor de un tópico en especial. Los textos se suelen plantear como una especie de comentario acerca de la obra sin hacerlo girar sobre un eje particular. En la mayoría de las notas, se van apuntando diferentes visiones, valoraciones, descripciones de la obra sin un ordenamiento claro alrededor de un tópico organizador.

Sin embargo, existen algunas excepciones. Hay una sola entrevista que gira alrededor de la cuestión política de la danza contemporánea, de las dificultades relacionadas con su actividad. Se habla de “la realidad de la danza independiente –sus dificultades, sus inconvenientes”, de que “exponen debates que se están llevando a cabo”, de la “necesidad de revisar la ley de Prodanza y de pensar en una ley Nacional de Danza”, etc. El título mismo refiere a la danza “autogestionada”.

Otro caso para destacar en este sentido es el del periodista Pacha Brandolino. A partir de la observación de la organización de sus notas podría pensarse en la existencia de algún estilo de autor ya que no hay otros escritos que repitan su modo de hacer. Sus textos, en general, se organizan alrededor de un eje sobre el cual se acomodan también los demás elementos de la puesta. Este eje está, usualmente ya evidenciado en el título. Por ejemplo, en “Como en casa” (2 de abril de 2010, “Las 12”) la nota gira alrededor del espacio escénico, que es una casona antigua de La Boca, los intérpretes, sus vestuarios y sus movimientos están descritos en contrapunto con los espacios físicos. Hacia el final, la frase “Una vez más, la casa se impone; parece ser quien desovilla la pieza”, refuerza y cierra la idea.

Finalmente, en cuanto a la estrategia de contacto que se establece desde los discursos, como dijimos antes, están organizados de modo general en una línea descriptiva donde aparece un dador del enunciado que se construye como conocedor del tema, como un observador que presenta detalles, características y cualidades de la obra a quienes no la conocen. Sin embargo, dentro de este conjunto amplio, hay varios matices. Algunos enunciadores se construyen simplemente como dadores de información, como recomendadores no enfáticos, que no valoran demasiado fuertemente la creación y que, de algún modo, están en una relación bastante cercana al enunciatario en el sentido de que no se conforman como especialistas en el tema, no utilizan lenguaje específico ni teórico de danza, lo único que los diferenciaría del lector es, sencillamente, el haber visto la obra. Se construye de este modo un enunciatario más interesado en el entretenimiento, el enunciador recomienda más por gusto que por análisis: “movimientos frescos, bellos y poéticos”, “su originalidad”, “deliciosa poética en la decena de cuadros, basados en variadas ideas, que conforman el espectáculo”.

En otros casos, la relación entre enunciador y enunciatario es más alejada. A pesar de que el enunciador está, quizás, más presente en tanto aparecen fuertes valoraciones y frases más taxativas, se coloca al mismo tiempo en un lugar de saber que no deja espacio de dudas al enunciatario. A través de un examen más profundo de cada parte de la obra, de sus elementos y sus relaciones, evalúa y recomienda o rechaza una realización. O bien, a través de mostrar un conocimiento de la historia de un coreógrafo o de una obra se construye como conocedor del lenguaje y de la escena del arte: “Cuando Julio Bocca creó su propia

compañía, hace veinte años, estaba claro que...”, “repertorios poco afortunados”, “un equipo de dieciséis bailarines, académicamente homogéneo, que probó estar preparado para”, “el propósito mismo de la obra:”, “ya es evidente que...”.

A veces, ese lugar de saber está acompañado con apelaciones a algún contenido teórico (a través de alusiones directas a autores específicos o con palabras más técnicas pertenecientes a otras disciplinas, no ya al lenguaje de movimiento) que lo distancian aún más del enunciatario, aunque no es lo común en este tipo de publicaciones: “Un excelente ejemplar de la estética líquida contemporánea”, “materias significantes”, alusiones a Jung, entre otras.

Algunas, le añaden cierto conocimiento y discusión acerca de lo que está sucediendo en la escena de la danza actual: “Así, la danza ya no parecería ser cuestión de ensambles; tampoco de técnicas ni destreza física. El arte del movimiento parecería haberse desembarazado de todo aquello”, “La fusión de la danza con las nuevas tecnologías es una tendencia que viene pisando fuerte hace más de diez años”.

De este modo, se diferencian varios tipos de escenas enunciativas. En algunos casos tendríamos un enunciador más cercano a un recomendador, que se ubica en un lugar bastante próximo al posible espectador y que aconseja sin referencia al lenguaje específico de movimiento o a discusiones internas del quehacer dancístico, sino a partir del gusto y el disfrute que supone que el público puede llegar a experimentar. Maneja una escritura amable, de fácil comprensión para cualquier lector. El enunciatario aquí configurado está interesado en el entretenimiento en general, quizás no tanto en el arte de la danza en particular, sino en un espectáculo para pasar un buen rato.

En contraposición, encontramos al enunciador que podríamos llamar evaluador/analista. Ya no se encuentra tan cercano al posible espectador. No recomienda a partir de apelaciones a la diversión o al entretenimiento del público, sino que da cuenta de los elementos de la puesta, los compara, los pone en relación, dando muestras de un conocimiento profundo de la escena dancística. Utiliza términos técnicos y, por momentos, aunque no muy explotado, un lenguaje más literario. Sus conclusiones suelen estar sostenidas por argumentos expuestos en el análisis de la creación. Muchas veces, estas consideraciones están

acompañadas, además, de discusiones internas acerca de la danza, de su lenguaje, de sus modos de producción. Se delinea, entonces, un enunciatario conocedor del ambiente, que participa o, por lo menos, se interesa por estas problemáticas del arte del movimiento.

Estos dos tipos principales de escenas enunciativas críticas se encuentran repartidas en la sección de “Cultura y Espectáculos” del cuerpo del diario, con una mayoría del caso del enunciador recomendador. En los suplementos, “Soy” y “Las 12”, aunque no son espacios especializados en las artes del movimiento, la mayor parte de los textos, configuran al segundo enunciador, el evaluador/analista. Quizás delineando un público más específico, no de la danza, pero sí de la cultura en general y con un deseo particular por comprender y discutir más profundamente acerca de la escena artística contemporánea.

Bibliografía citada

Cingolani, Gastón, 2007, “Apuntes sobre lo metadiscursivo de la crítica” en *Crítica*, año 2, n°2: 5-7.

Verón, E. (1974), “Para una semiología de las operaciones translingüísticas” en revista *Lenguajes* número 2, Nueva Visión Buenos Aires.

Bibliografía consultada

Bentivoglio, L. (1985), *La danza contemporánea*, I Manual Longanesi & C., Milano. (Trad. Susana Tambutti).

Genette, G. *Umbrales*. México, Siglo XXI, 2001.

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

Pérez Soto, C. (2008), *Proposiciones en torno a la Historia de la danza*, LOM Ediciones, Santiago de Chile.

Segre, C. (1985), “Tema / motivo” en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica.

Steimberg, O. (1998), “Proposiciones sobre el género” en *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel. [ed. orig. 1993]

Tambutti, S. (en colab.) (2009), “Danza y discursos teóricos” en programa de la materia Teoría General de la Danza.

Recursos digitales

<http://www.pagina12.com.ar/usuarios/institucional.php>