



**UNA**

**Universidad Nacional de las Artes**

**Área Transdepartamental de Crítica de Artes**

**Maestría en Crítica y Difusión de las Artes**

**Tesis**

**La danza contemporánea y su escritura crítica**

**La escena mediática porteña: el papel y la pantalla**

Candidata a Magíster: Lic. Magdalena Casanova

Director: Dr. Gastón Cingolani

Co-director: Prof. Valerio Cesio

**Buenos Aires**

**2019**

## Índice

Agradecimientos.....	4
I. Introducción: Un lenguaje efímero y transitorio: calla o traicionarás.....	5
II. Marco teórico-metodológico: la <i>recepción encarnada</i> en el proceso de semiotización.....	14
III. Estado del arte: La crítica de danza. Presente, pasado y ¿futuro?	
1. Manceba, tacaña e inexperta.....	17
2. La “función histórica” y la “función crítica” de la crítica.....	21
3. Experiencia estética, crítica y danza.....	26
3.1. Inicios, sacralización y contemplación.....	27
3.2. Secularización y re-corporalización.....	29
IV. Primera parte. Enunciaciones mediáticas	
1. Lo ideológico.....	31
1.1. El marco social/cultural como condición de producción.....	32
2. La circulación crítica mediática.....	36
2.1. Medios impresos.....	36
2.2. Medios con interface en pantalla.....	47
3. Espacios, tiempos, intersubjetividades.....	57
3.1. Medios viejos y nuevos medios.....	62
V. Segunda parte. Enunciaciones críticas	
1. Percibiendo y escribiendo.....	63
2. Publicaciones impresas	
2.1. Temporalidad: de la construcción de una memoria a la concomitancia escénica.....	64
2.1.1. <i>Estar siendo</i> : presente de expectación.....	74
2.2. El objeto dinámico: lo procesual como marca.....	77
2.3. Enunciadores: ¿reírse a carcajadas o reconocer la presencia del humor?.....	87
3. Publicaciones web	
3.1. <i>Artecríticas</i> : un <i>nuevo</i> medio viejo.....	90
3.1.1. Temporalidad.....	90
3.1.2. Objeto.....	93

3.1.3. Enunciadores.....	94
3.2. Giró Cartelera: eclecticismo, de la tradición al <i>cuerpobjetoescritura</i>	
3.2.1. Temporalidad.....	96
3.2.2. Objeto.....	99
3.2.3. Enunciadores.....	100
3.3. Segunda Cuadernos de Danza: me río a carcajadas, una experiencia corporal que es mía	
3.3.1. Temporalidad.....	102
3.3.2. Objeto.....	107
3.3.3. Enunciadores.....	111
4. La experiencia estética de la danza.....	115
VI. Conclusiones.....	120
1. Del papel a la pantalla.....	121
2. Lo que sí puede decir la danza (y la crítica).....	127
Referencias bibliográficas.....	132
Páginas consultadas.....	137
Corpus citado.....	138

## Agradecimientos

En primer lugar, a quienes acompañaron la realización de este trabajo con consejos, lecturas, charlas de café temáticas, almuerzos metodológicos, mates conversados, libros, PDFs, videos, clases pero, sobre todo, con sus saberes infinitos que compartieron generosamente, mi director, Gastón Cingolani, y mi co-director, Valerio Cesio; el primero, con toda su *expertise* semiótica, el segundo con la de la danza.

Luego, debo un agradecimiento individual y especial a Gastón Cingolani, esta vez, por animarse a ser mi director de beca cuando el camino de la investigación era todavía, para mí, un espacio laberíntico. Por la confianza, el trabajo conjunto y la paciencia.

Y también a Marita Soto por dirigir la otra beca que me permitió finalizar este trabajo.

Al Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica y al Centro de Documentación (UNA) -a toda su gente-, por haber albergado discusiones y muchas de las eternas horas de labor de lectura y escritura.

A Silvina Szperling y a Susana Temperley, maestras, colegas y compañeras de este hermoso mundo que es el de la danza y la academia. A la primera, entre muchas otras cosas, por haberme acercado al trabajo de archivo de textos críticos que, de alguna manera, fue el germen de este trabajo; y a la segunda, por haberme abierto las puertas de la edición crítica en donde tuve y aún tengo la posibilidad de poner en juego -y en jaque- muchos de los interrogantes que propone esta tesis.

A toda la gente de la danza que estuvo atenta a mis preguntas, pedidos y consultas.

A Caro y a Coni por la gran aventura maestrística, no hubiera sido lo mismo sin ustedes.

A Ana Moreno, a quien todavía le debo un libro, pero valga esta tesis como aperitivo por su aliento permanente y su apoyo moral -y su amistad, claro.

A Eva, mi mamá, por heredarme el amor a la lectura y a la escritura. Y a la flia en general, Marto, Mari y Lupe, por su eterna confianza, los asados, y por la cantidad de veces que han escuchado: “ya termino, ya termino”.

Al Gusti por estar siempre, abrazarme, y por entender todo de la locura tesística.

A la danza, que siga creciendo en movimiento y en palabras.

## I. Introducción

### Un lenguaje efímero y transitorio: calla o traicionarás

*Cómo escribir una historia de esta escritura corporal, este cuerpo que solamente podemos conocer a través de su escritura. Cómo descubrir lo que ha hecho y luego describir sus acciones en palabras. Imposible. Demasiado salvaje, demasiado caótico, demasiado insignificante. Disipado, desaparecido, evaporado en el aire más imperceptible...*

Susan Leigh Foster, "Coreografiar la historia" en *Lecturas sobre danza y coreografía*.

*...nombrar la danza tiene el pecado de limitar la trascendencia de su configuración.*

Leyson Ponce, "Enunciación de lo que somos" en *La danza y la palabra*.

La gran mayoría de los trabajos teóricos acerca de la danza la definen, principalmente, como un lenguaje que posee una materialidad efímera y transitoria. Esta forma de entenderla es, por un lado, dependiente del espacio, en tanto se basa en la consideración de los cuerpos en desplazamiento o accionando de algún modo, pero especialmente del tiempo, "Una característica positiva de la danza es que el espacio y el tiempo no pueden estar desconectados" (Cunningham en de Naverán & Écija, 2013), y tuvo (aún tiene) fuertes repercusiones en los modos de comprender su expectación estética, su tratamiento metadiscursivo y, puntualmente, su escritura crítica. La relación directa con la temporalidad, con el paso del tiempo, generó no pocas dificultades a lo largo de su historia al momento de tener que referirse al arte del movimiento. Muchos teóricos y creadores de danza han planteado esta actividad como indecible; al considerar su esencia como pasajera e imposible de asir, su escritura, un lenguaje asociado, en cambio, con la permanencia en el tiempo, suele pensarse como una traición a su naturaleza e incluso, muchas veces, considerada como inadmisibles. La capacidad de comunicación de la danza en esta perspectiva se la ha depositado en su condición de inefable. Justamente es en el hecho de que en la danza no se "habla" o que no "dice" nada en sentido estricto en donde reside su esencia y, por lo tanto, su fuerza comunicativa. Ante esta situación, no es extraño que el vínculo de la danza con la escritura haya sido conflictivo y que ya desde sus inicios como lenguaje escénico<sup>1</sup> en el siglo XVII<sup>2</sup> se haya planteado la problemática acerca de la reflexión teórica sobre su objeto estético.

---

<sup>1</sup> Utilizamos el concepto de "escénico" para diferenciar la danza que se desarrolla como producto artístico y que implica un público, de la danza como práctica (social o experimental). Para ello, nos basamos en la definición de "danza espectacular" —o danza espectáculo— propuesta por Susana Tambutti (2009: 11) quien agrupa bajo esta denominación la danza clásica, la danza moderna y la contemporánea (y, agregamos nosotros, todo otro tipo de danza producida para ser observada) excluyendo del conjunto a las danzas folclóricas, étnicas o sociales que se consideran objeto de otras disciplinas por cumplir funciones sociales, religiosas o terapéuticas. También es llamada *danza teatral* (Copeland, 1983; Bentivoglio, 1985). Evitamos la noción de *espectáculo* para que el concepto no se una innecesariamente a la idea de entretenimiento, así como también la noción de "teatral" para que no se confunda con el estilo específico de la *danza teatro* o se relacione con la necesidad de que se realice necesariamente dentro de un teatro.

<sup>2</sup> Se toma como referencia la creación de la Real Academia de la Danza en 1661 durante la monarquía absolutista de Luis XIV, momento en que la danza "adquirió una primera legitimación artística, es decir,

En “Danza y discursos teóricos”, capítulo I del programa de Teoría General del Movimiento (2009), Tambutti asocia esta dificultad a cuestiones relacionadas con la escasez de bibliografía, con la dificultad en la localización de las fuentes (problemática que se repite casi como un *leitmotiv* en la mayoría los textos que intentan ocuparse de diferentes tópicos ligados a la danza), entre otras; pero el inconveniente principal lo vincula a la materialidad propia del lenguaje de la danza que no comparte con otras artes y que se observa principalmente en tres elementos que la autora designa como *inasibilidad*, *costumbres* y *objeto abstracto*. En cuanto al primero, se refiere a lo que ya se observó más arriba: la danza es percibida al mismo tiempo que acontece lo cual implica de por sí un inconveniente para la reflexión teórica debido a la dificultad de volver a la obra para profundizar su análisis y genera una “sospecha sobre la posibilidad de construir discursos críticos, históricos y estéticos” (2009: 9). Las *costumbres* se relacionan con el hecho de que en la danza tanto el medio de producción como la obra descansan sobre el mismo instrumento que se utiliza en la vida cotidiana. Es en el cuerpo donde residen los diversos “mundos de representaciones” que él mismo ha expresado entre los cuales se encuentra la propia danza. Estos diferentes tipos de relaciones no son sencillos de rastrear porque no suelen ser abordados a través de trabajos sistemáticos. Finalmente, Tambutti denomina a la obra coreográfica<sup>3</sup> *objeto abstracto* debido a la inexistencia de un original. Cualquier intento de análisis debe hacerse, en todo caso, sobre “versiones de un *original* que nunca llega a constituirse.” Goodman, en *Los lenguajes del arte* (2010), propone la danza como un arte *alográfico*. A diferencia de un arte *autográfico*, como la pintura, en el cual existe un objeto único que es la obra realizada por determinado pintor en un momento particular, en un arte *alográfico* la diferenciación entre un -supuesto- original y una -supuesta- falsificación no es importante en términos estéticos (pp.110-111), es decir, cualquier interpretación posterior a la primera -que se ajuste a sus indicaciones básicas-<sup>4</sup> “será un ejemplo tan original de la obra como el primero” (p.116). Geisha Fontaine (2012) retoma esta cuestión y admite que, aunque la escritura coreográfica pueda ser autónoma y se distinga claramente de los cuerpos que bailan, la conjunción entre la coreografía y el bailarín (como materia corporal y como productor del movimiento) es tal que éste determina de manera fundamental la obra: “El proceso creativo se constituye habitualmente *en* el trabajo *con* los bailarines” (cursivas nuestras). Propone pensar la obra coreográfica (el hecho de coreografiar -particularmente en la danza contemporánea-)

---

cuando los modos de producción y recepción de la danza comenzaron a organizarse según un programa artístico”, cuando “la danza empezó a producirse y a pensarse como un *arte*” (Tambutti, 2009: 11).

<sup>3</sup> Mantenemos el término *obra coreográfica* porque es el que utiliza la autora en su texto, pero cabe aclarar que, para nosotros, existe una diferencia entre *danza* y *coreografía*. La coreografía es, específicamente, un diseño de pasos y desplazamientos con tiempos y lugares marcados previamente y que se repiten de una función a otra; nosotros preferimos hablar de manera general de danza ya que en el género contemporáneo muchas de las obras no cuentan necesariamente con una coreografía tal sino que pueden trabajar también con la improvisación o la composición instantánea.

<sup>4</sup> Según el autor, una de las características principales que distinguen a un arte *alográfico* es la existencia de una notación o, mejor, la compatibilidad con una notación que “permita trascender las limitaciones del tiempo y del individuo” en artes que implican presencias efímeras y trabajo en conjunto (2010: 117). Pero, como el mismo Goodman lo reconoce, el sistema de notación en danza más conocido hasta ahora, la *Labanotation* (creado por Rudolf Laban para la escritura de la danza, pero también para describir el movimiento humano en general) no solo es un sistema poco desarrollado, sino que posee una complejidad tal que dificulta enormemente su uso común. De hecho, no es utilizado habitualmente por coreógrafos para transmitir sus obras -y, menos, por supuesto, en directores que utilizan modos de creación a partir del método de improvisación en escena. Con todo, para Goodman este sistema cumple, en potencia, con los requisitos sintácticos y semánticos que una notación debe poseer para que un arte pueda clasificarse de *alográfico* (p.198).

como *autógrafa* hasta su creación, en el sentido de que la “elaboración del ‘texto’ coreográfico no preexiste a su materialización por los intérpretes” (p.20), y *alógrafa* a partir de su estreno.<sup>5</sup>

En lo que respecta a las problemáticas asociadas a los “programas artísticos” de la danza (o a una posible historización genérica, en términos de Steimberg), en el ballet clásico, por ejemplo, los problemas teóricos se relacionaban (y se relacionan) con las cuestiones de la mimesis y del pensamiento normativo guiado por un ideal de belleza. En lo que se llamó Danza Moderna<sup>6</sup> (representada principalmente por Martha Graham y Doris Humphrey), las inquietudes estaban conectadas a la alteración del modelo de belleza clasicista y a la comprensión de la danza no como representación de la realidad sino como expresión del mundo interior que esa realidad provocaba. Aquí, aunque el vocabulario de movimiento fue considerablemente ampliado con respecto al ballet, se continuaba con la idea de mimesis de una manera particular por lo que no se pusieron en crisis de manera fundamental las bases principales del ballet. Finalmente, durante la llamada *post modern dance* se asume que la obra coreográfica debe constituir un universo autónomo, desentenderse de actitudes referenciales y ocuparse, en cambio, de cuestiones relacionadas con la forma, con la materialidad propia de la danza. Los promotores de esta línea se ocuparon de discutir de manera sistemática los modos de representación previos de la danza (tanto del ballet clásico como de la danza moderna) desatendiendo intencionalmente las capacidades de contar o expresar algo a través de sus obras; trabajaron en pos de una “des-definición del concepto *danza*” (Tambutti, 2009: 27). Esta deconstrucción fue llevada a cabo a partir de un cuestionamiento permanente de los límites del arte. Si el ballet y la danza moderna habían tenido una gran preocupación por la expresión de algún contenido a través de sus obras, los creadores de este período se propusieron no decir nada con el movimiento (Cunningham, por ejemplo, trabajó mediante modos de creación al azar). Si en etapas anteriores se montaban las obras en teatros, la danza de aquél entonces trabajaría en espacios no convencionales (*Walking on the Wall* [1971] de Trisha Brown, por caso). Si los lugares del coreógrafo, del público y de la obra habían estado claramente demarcados, la vanguardia quiso borrar esas líneas y bailar entre los espectadores o realizar *happenings*: “...el procedimiento creativo del coreógrafo *post-modern* se sitúa declaradamente en una lógica de dinámica crítica y experimental, (...) los espectadores no asisten más a la puesta en escena de un producto completo, sino que participan directamente del proceso de elaboración.” (Bentivoglio, 1985: 51). Según Isse Moyano (2013), siguiendo a Sally Banes, la danza postmoderna posee tres etapas diferentes en el transcurso de las cuales el proceso de autonomía se fue consolidando. El primer momento (ubicado alrededor de la década de 1960)

---

<sup>5</sup> Esta diferenciación podría repensarse en términos de las diferentes estrategias de realización escénica que surgen a finales del siglo XX y se consolidan a inicios del XXI y que se relacionan con la improvisación como un material escénico válido (con representantes como David Zambrano con la *Improvisation on stage*, Joao Fiadeiro con la *Composición en Tiempo Real* o Julyen Hamilton con la *Composición Instantánea*). En estos casos, no existiría ya un “texto” coreográfico que funcione de base para las futuras interpretaciones sino que cada realización material de la obra improvisada sería un objeto único -original- y no pasible de ser re-interpretado, y por lo tanto, con carácter autógrafa aunque, al mismo tiempo, reforzando su condición efímera.

<sup>6</sup>Tambutti (2009) asocia este período de las artes del movimiento con las teorías del arte romántico y no, como podría pensarse, con las de la vanguardia estética. En el mismo sentido, Isse Moyano (2013) advierte que aunque se llamó “moderna” a este tipo de danza no se correspondía con las exigencias del modernismo estético, pensado en términos de Greenberg, y por esto mismo propone el nombre de *Danza Moderna Histórica* a este modo de hacer y afirma que el “verdadero modernismo” hará su aparición en la danza a partir de los años cincuenta con el formalismo de Merce Cunningham y Alwin Nikolais. Etapa que se denominó, en la historia de la danza, en términos generales, la *post modern dance*.

está asociado a una vanguardia de la danza y es cuando el proyecto propiamente modernista entra en juego en las artes del movimiento. La segunda etapa (1970), llamada *post modern dance* analítica, se caracteriza por el formalismo llevado hasta las últimas consecuencias poniendo la atención sobre la búsqueda de la unidad más pequeña de la danza. El tercer momento se ubica aproximadamente durante los años ochenta y es el que podría asociarse con la culminación del proyecto modernista y con el amanecer de un posmodernismo estético en las artes del movimiento (Tambutti [2009] lo relaciona, de hecho, con las teorías neovanguardistas). Durante este período, comienza a pensarse la obra de danza como un espacio de ruptura con la tradición, de intensificación de la relación arte-vida y, especialmente, pasados los momentos más exploratorios de la vanguardia, se empieza a considerar la posibilidad de volver a incluir en las creaciones los modos de representación de las etapas anteriores e integrarlos a otros novedosos sin que eso signifique una contradicción interna.

Es hacia el final de este largo proceso de cambios donde se puede ubicar la danza contemporánea en general y la argentina en particular (con sus características distintivas, por supuesto, que comentaremos más adelante). Y justamente es en el pasaje de lo que Isse Moyano (2013), siguiendo a Banes, denomina “Danza Moderna histórica” a la *post modern dance* donde la actitud de ruptura comienza a tomar fuerza y se consolida hacia el final de este período, alineándose con las cualidades propias del posmodernismo en las artes visuales y con el fin de los grandes relatos teorizados por Danto como el *fin del arte*. De este modo, a las problemáticas propias del lenguaje de la danza y de su particular materialidad podría sumarse el hecho, que comparte esta vez con las otras artes, de la ausencia tanto de una manera correcta de bailar como de una noción de progreso y de una concepción de continuidad teleológica en la danza: “Comenzaba una época en que las teorías usuales no podían explicar ciertas obras ya que al alterarse el modo de producción y el modo de recepción, entraba en crisis no solo el término *arte* como calificativo para muchas de las obras coreográficas, sino el mismo término *danza* (Tambutti, 2009: 27).

Los procesos de vanguardia en la danza, iniciados en Estado Unidos entre las décadas de 1950 y 1960, ya habían comenzado a desdibujar las categorías establecidas anteriormente dentro de las artes del movimiento generando un suelo no tan firme en lo que respecta a los criterios de evaluación de las obras, situación advertida asimismo por Vattimo (1987 [1985]) como la dificultad del ejercicio de las dimensiones normativa y prescriptiva de la estética moderna. Luego, estos procesos se profundizan, se habilitan múltiples modos de hacer danza y se hace todavía más difícil agrupar las realizaciones contemporáneas bajo un mismo nombre: “[luego de la vanguardia] se dio inicio a una poshistoria pluralista en donde ninguna instancia particular, ningún estilo, ninguna escuela, puede ya atribuirse el derecho de considerarse la realización material de la esencia de este arte” (Tambutti, 2009: 25). En este mismo texto, Tambutti propone la aparición del tal pluralismo como el inicio de la *danza contemporánea*.

De este modo, si tomamos en cuenta la gramática de producción de una obra de ballet clásico, por dar un ejemplo, se puede esbozar la hipótesis de que los criterios para su evaluación (en donde las coreografías normalmente están al servicio de un relato reseñado en el programa de mano, que suelen ser reposiciones de obras anteriores donde los pasos tienen formas fijas y “correctas” de interpretarse en función de un ideal conformado según una escuela, y las exigencias de una “buena” ejecución física son mayores) son más claros y “objetivos” que los de la danza contemporánea. Los textos pueden simplemente nombrar los movimientos para describirlos y calificarlos por la excelencia o no de su realización. En la danza contemporánea

prima, en cambio y como ya dijimos, una gramática más ecléctica, no tan codificada, en donde no suele ser sencillo reconstruir un relato a partir de los elementos que se observan, por lo que la referencia a un posible argumento de la obra podría quedar casi descartada; un modo de hacer que, justamente, juega con el rompimiento de los códigos y, especialmente, con la posibilidad de utilizar en escena elementos de todo tipo de lenguajes y técnicas. Estas características confluyen en una dificultad importante para describir y evaluar las creaciones contemporáneas. Las problematizaciones permanentes acerca del lenguaje de la danza no permiten que los que hablan o escriben sobre este arte puedan apoyarse en algún relato unificador. Así, la relación conflictiva entre el carácter efímero de las artes del movimiento y sus procesos de escritura se ve intensificada en este género específico y se complejiza aún más su referenciación en los discursos críticos: “[esta transformación de la danza] trajo aparejada la crisis de las instituciones tradicionalmente consagratorias de tendencias y artistas, incluyendo el ámbito del crítico como mediador habitualmente aceptado.” (Tambutti, 2009: 27)

Por otra parte, y teniendo en cuenta el desarrollo histórico de los discursos críticos, como afirma Valerio Cesio (2010), la crítica moderna de danza tiene una corta edad. Se instituye, según este autor, hacia finales de la década de 1920 en Nueva York al diferenciarse de la mera observación y comentario de movimientos. En Argentina, puntualmente, donde los primeros maestros que se dedicaron a formar bailarines en técnicas modernas comenzaron a trabajar en el país recién a mediados de los años cuarenta (cuando en Estados Unidos estos modos de hacer danza estaban comenzando a ponerse en tela de juicio [Tambutti, 1999]), el desarrollo de una crítica del lenguaje de movimiento contemporáneo en nuestro país es muy reciente y las herramientas para su análisis, todavía escasas (Cesio, 2010). Los espacios reservados para la actividad crítica, siempre exiguos para las artes del movimiento, fueron y siguen siendo revistas culturales y suplementos de diarios, aunque 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.

De este modo, como aclara también Tambutti (2009), y volviendo a lo planteado al inicio de este apartado, al contrario de lo que a veces se supone en cuanto a que la teoría podría operar como un freno para el disfrute supuestamente “espontáneo” de la danza, consideramos que, a mayor comprensión, mayor apreciación. De hecho, cualquier forma de ver una obra implica necesariamente una concepción sobre la danza, aunque no sea consciente ni evidente. Pensar que existe algo así como una experiencia estética totalmente carente de “teoría” o conocimiento previo es un sinsentido. Así, aunque la referenciación escritural del arte del movimiento tenga sus complejidades específicas, no solo no es inadmisiblesino que la oportunidad de expandir la teorización sobre la danza trae consigo la ampliación de las posibilidades de apreciación de las obras. Y no sólo esto. Como afirma Cesio (2010):

Buena danza bien observada sólo podía tener una consecuencia: expansión. Por un lado la expansión escénica, la multiplicación de estilos, el enriquecimiento de lenguajes. Por otro la expansión teórica, nuevas danzas vistas por nuevos ojos y pensada por nuevas cabezas. Y finalmente la expansión institucional; nuevos espacios, nuevas fuentes de recursos y nuevos eventos para los artistas. Nuevos vehículos y nuevas responsabilidades (curatoriales) para los críticos.

Cuando hablamos de danza, nos referimos, justamente, a la danza escénica a la que aludimos al inicio, la que se hace sobre un escenario, la que la crítica toma como referente para describir, evaluar, interpretar, etc. En ese discurso de retoma, que consideramos como la mediatización de una experiencia estética, la crítica también colabora en construir esa danza como *escénica*,

como pasible de ser observada, favorece su circulación social como tal y habilita, por lo tanto, la posibilidad de ser interpretada y valorada a su vez por los lectores/espectadores. El estudio del tándem danza/crítica puede resultar revelador en un momento en donde el discurso crítico está transitando una situación, si no de crisis, por lo menos de cierta vacilación en la que, por un lado, tiene que lidiar con los modos de producción propios del posmodernismo en la danza (relativamente nuevos en nuestras latitudes), por el otro, con cuestiones relacionadas con una posible fatiga de las organizaciones discursivas tradicionales del medio impreso y, finalmente, con nuevas maneras de entender la expectación estética. Durante la modernidad, el discurso crítico trabajó a partir de una concepción en la cual la recepción estética era pensada en términos de observación y se imponía la necesidad de mantener cierta distancia con lo observado que permitiera objetivar la opinión del crítico a través de diferentes mecanismos discursivos. La crítica de danza no fue la excepción a este tipo de organización discursiva, más típica de medios impresos. Sin embargo, la escena mediática de la actualidad parece mostrar que, a partir del desarrollo relativamente reciente de los dispositivos con soporte web, la crítica de danza comienza a revelar una mayor especialización (mayor consideración en el discurso crítico de la materialidad particular de la danza –objeto de observación no fijo ni en espacio ni en tiempo-) y un corrimiento hacia otros modos de entender el trabajo crítico así como el intercambio con la producción artística y los espectadores.

Nos interesa la crítica como un espacio fundamental del intercambio artístico entre creadores y público, como reveladora de un momento de transformación en la circulación de los discursos acerca de la danza y, debido a 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), por lo tanto, como marco de lectura para la expectación de las obras. Así, este trabajo se inscribirá en el área de la crítica de arte periodística, específicamente, en el de danza, con especial atención en los textos que se ocupan del lenguaje contemporáneo estrenado en la cartelera porteña.

Concretamente, entonces, estudiaremos el *funcionamiento de la crítica escrita de danza contemporánea de la escena mediática porteña actual*. Por *funcionamiento*, se comprende la relación entre dos planos complementarios y diferenciables, el de la circulación mediática -el de los modos de intercambio que emergen de los diferentes tipos de mediatizaciones- y el de la textualidad particular de las críticas. De esto último se deriva el propósito específico de analizar, por una parte, el impacto del nivel de los dispositivos y del nivel de los medios en las estrategias enunciativas de las críticas de danza contemporánea y, por la otra, el de estudiar las operaciones discursivas que definen los contratos de lectura de cada uno de los medios considerando que son reveladoras de un momento de tensión en la relación danza/crítica.

De este modo, podremos aportar elementos para una respuesta a los siguientes interrogantes: ¿cuáles son los modos de circulación de la danza contemporánea en el discurso crítico de la escena mediática de la Ciudad de Buenos Aires?, ¿existe una relación entre los diferentes discursos críticos y los dispositivos en los que se publican?, ¿qué evalúa la crítica de danza y cómo?, ¿influyen los modos de circulación<sup>7</sup> en la evaluación crítica? -lo cual implica

---

<sup>7</sup> Por circulación entendemos, con Verón (2004), el desfase de sentido que se produce entre las condiciones de producción de un discurso y algunas de sus -potencialmente infinitas- lecturas. En este caso particular, estableceremos una relación entre el discurso mediático como condición de producción del discurso crítico.

preguntarnos bajo qué particulares condiciones de producción mediática se elaboran los juicios en los discursos críticos-, ¿qué rol cumple el crítico como profesional, como creador de marcos de lectura de las obras contemporáneas?, ¿cómo se ordenan los vínculos entre obra, espectador y crítico? ¿se modifican las relaciones de expectación?

Finalmente, cabe hacer un comentario, que consideramos fundamental como punto de partida para la indagación de esta tesis, acerca de la relación general entre la danza como discurso artístico y la crítica. En los metadiscursos de este lenguaje que se ocupan de su vínculo con la crítica (Banes, 1994; Cesio, 2010; Isse Moyano, 2013) pareciera imperar una hipótesis mediante la cual se establece una cierta correspondencia entre los tipos de gramática de la danza en los diferentes períodos y los tipos de discursos críticos asociados a ellos. Este razonamiento supone que diferentes modos de hacer danza, para que no permanezcan injustamente vistos o escondidos, implican diferentes maneras de pensar, de mirar y de escribir sobre ella. La autora estadounidense, por ejemplo, plantea que “el posmodernismo se refiere simultáneamente a un movimiento histórico en danza, al momento presente en la danza y a un método de analizar la danza” (Banes, 1994: VII). Un tipo de crítica que durante la etapa de la Danza Moderna histórica juzgaba a partir de estándares predeterminados, según Banes, durante la vanguardia se vuelve, en cambio, más descriptiva y se torna más analítica, interpretativa y contextual durante la *post-modern dance* (especialmente, en su segunda y tercera etapa). Los grandes relatos de la modernidad que organizaban la actividad artística según una idea teleológica y progresiva otorgaban a los críticos un marco más claro para la evaluación de las obras. Durante la vanguardia, la clara intención de romper con los modos anteriores de producción y de buscar esa des-definición del concepto de danza al que nos referimos anteriormente provocaba en los discursos críticos discusiones acerca de si las creaciones pertenecían al lenguaje del movimiento o incluso al arte mismo. Hacia la etapa final de la *post-modern dance*, la de los años ochenta del siglo pasado, con sus características asociadas al postmodernismo estético, ecléctico y pluralista, se vuelve fundamental -para Banes- el contexto (en un sentido amplio del término) en el que la obra se presenta. En una época en la que no hay marcos de referencia claros en el arte y en la que la danza ya no posee modos específicos y unívocos de producción, la crítica se encuentra “huérfana” de reglas o pautas para el juicio y pareciera requerir una recontextualización (aunque ésta deba hacerse para cada obra singular) de aquellos parámetros modernos perdidos para poder evaluar las obras.

En la escena de la danza contemporánea argentina, esta falta de marcos no se asocia a una discusión en el ámbito de la crítica sobre qué es danza y qué no lo es (aunque existan ejemplos<sup>8</sup>) o qué es contemporáneo y qué no, como podía suceder durante la vanguardia en Estados Unidos, sino que este relativamente novedoso modo de producción está totalmente aceptado e incorporado, por lo menos en lo que respecta a las discusiones internas del lenguaje. No se observa, mayoritariamente, en el abanico de los discursos críticos disputas acerca de la pertenencia o no de una obra al espacio de la danza o de su variante contemporánea. La dificultad en su escritura, a la que hacíamos referencia más arriba, se relaciona más con las características propias del posmodernismo y de la gramática particular de la danza contemporánea de nuestro país. De esta manera, la escena mediática porteña de la crítica de danza actualmente se enfrenta con dos cuestiones fundamentales. Por un lado, con las problemáticas conectadas con su aparición relativamente reciente (desarrollo incipiente, poca

---

<sup>8</sup> No existen discusiones académicas regulares al modo de debates públicos en la escena argentina sobre este tópico. Sin embargo, hay autores, como Alejandra Cosin, que suelen tematizar las cuestiones de la pertenencia de las obras al lenguaje de danza en sus trabajos críticos.

reflexión sobre su propio hacer) y, por el otro, con la falta de líneas claras de evaluación. A diferencia de lo que podía suceder en el período asociado a las estéticas de la Danza Moderna Histórica, en donde la valoración podía girar en torno a la capacidad de las obras de transmitir ciertas emociones e incluso un cierto relato (etapa que, en nuestro país, se extiende hasta finales de los años noventa [Isse Moyano, Fischbarg & Gigena, 2002]), el inicio del género contemporáneo se relaciona directamente con el fin de los metarrelatos de la modernidad; es decir, el momento en el que se pierden las categorías axiomáticas a partir de las cuales se explicaban y legitimaban los discursos artísticos (Isse Moyano, 2013: 156) y comienza la entrada de este lenguaje al posmodernismo estético. En este marco, el arte contemporáneo se presenta como un espacio plural, en donde ya no rige una única y exclusiva mirada racional y progresiva o teleológica de la actividad, sino más bien la posibilidad de múltiples juegos estilísticos, de la experimentación, de la cita, de la posibilidad de utilizar y combinar cualquier técnica o modo de producción. En el ámbito de la danza, como ya mencionamos, estas características comienzan a distinguirse más claramente durante la década del ochenta cuando se fue “desalojando la noción de lo ‘específico’” y se abrió paso a la “diversificación e individualismo estético” (Isse Moyano, 2013: 176-177).

En este panorama múltiple, se hace ineludible señalar, como una tercera línea polémica en relación con el abordaje crítico de las obras, el solapamiento de géneros (moderno y contemporáneo) y de estilos (danza moderna norteamericana, de expresión alemana, etc.) que sufrió nuestro país por el modo en que fueron arribando sus precursores y que puede considerarse una marca particular en el desarrollo de una danza argentina atravesada por estos *procesos de hibridación* (Tambutti, 2009a). Los textos que abordan la problemática estética de la danza moderna y contemporánea argentina suelen asociar el desarrollo de este lenguaje en el país con las diferentes “visitas” de coreógrafos o personalidades de la danza foráneos (Isse Moyano, 2002; Falcoff en Durante [Coord.], 2008). El antecedente más importante lo constituyen las llegadas de Isadora Duncan (representante de la inaugural “*nueva danza*” norteamericana) en 1916, de Alexander y Clothilde Sakharoff (con una danza que enfatizaba la visualidad de la música antes que una técnica en particular) en 1930 y del Ballet Joos (dirigido por Kurt Joos, discípulo directo de Rudolf von Laban, pionero de la *danza libre* centroeuropea) en 1940; pero el arribo que se considera como el origen de una danza “propiamente” argentina es el de Miriam Winslow -discípula de la escuela Denishawn, primera escuela de danza moderna fundada en Estados Unidos y que tuvo también entre sus alumnos a Martha Graham- en 1941. Winslow se radica en el país y crea -en 1944- la primera compañía de danza moderna argentina. Unos años antes -1936-, había llegado Renate Schottelius y Otto Werber (en 1939) quienes contaban con el aprendizaje de la *danza de expresión* alemana a través de Mary Wigman y que formarían parte, a su vez, del Ballet Winslow. Los integrantes de esta compañía son los considerados como la primera generación de la danza moderna argentina y se fueron convirtiendo en los primeros maestros que formaron a las generaciones siguientes del país. La fusión y combinación de técnicas y corrientes está en la base de la danza argentina. Más adelante, los viajes de los propios bailarines al exterior y otras llegadas de extranjeros como José Limón -en 1960-, Paul Taylor -1965-, Merce Cunningham -1968-, Alwin Nikilais y Twyla Tharp en la década del setenta, Alvin Ailey y Pina Bausch, entre otros, en los ochenta, fueron dándole volumen y algunos elementos más contemporáneos a esa amalgama genérico/estilística que se estaba desplegando en el país.

Los espacios principales que concentraron estos desarrollos fueron el Teatro Municipal General San Martín que inaugura en 1968 la primera -y única, por muchos años más- compañía *oficial*

de danza moderna de Argentina, dirigida inicialmente por Oscar Araiz; la Asociación Amigos de la Danza, creada en 1962, con el objetivo de fomentar la danza independiente y establecer un vínculo más fuerte entre los bailarines de ballet y los de la danza moderna; y el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella, creado en 1963. Éste último se considera como el espacio que más se concentró en la exploración y la experimentación en movimiento, con elementos rupturistas en relación con la danza del momento e, incluso, con bastantes puntos en contacto con los desarrollos de la danza estadounidense de la época. Fue cerrado, lamentablemente, por Onganía en 1970. La misma suerte le tocó a la compañía del San Martín en 1971 -que reabre en 1977 con el nombre de Grupo de Danza Contemporánea- y a Amigos de la Danza, en 1972. Este período fue de una gran dificultad para el desarrollo de grupos artísticos, tanto independientes como oficiales. Uno de los que logra un gran desarrollo y producción durante estos años -con continuidad hasta el año 2000- es Nucleodanza, fundado y dirigido por Margarita Bali y Susana Tambutti. Sin embargo, es recién en 1983, con la vuelta de la democracia, que “la danza moderna argentina inició su recuperación” (Isse Moyano, Fischbarg & Gigena, 2002: 18). Con todo, y a pesar de la mixtura y el eclecticismo que presenta la danza argentina, según el estudio realizado en 2002 por las investigadoras Mariela Fischbarg y María Martha Gigena bajo la dirección de Marcelo Isse Moyano en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, “no se puede hablar de posmodernidad en la danza contemporánea argentina” de los años noventa (p.27).

Es recién promediando los años noventa y a principios de los 2000 cuando las cualidades específicamente posmodernas comienzan a observarse. Así, en lo que respecta a la gramática de producción de la danza contemporánea argentina -porteña- de fin de siglo, Isse Moyano (2011; 2013) destaca quince características fundamentales de los “nuevos modelos de representación” de Buenos Aires entre las que podemos subrayar algunas que ejemplifican las problemáticas de la falta de marcos claros de producción: la fragmentación-deconstrucción, el pastiche, el pluralismo estético (todas las técnicas son recursos posibles en la concepción de las obras), el uso de movimientos cotidianos, la posibilidad de utilización del pasado (todos los estilos tanto autorales como técnicos son viables), la nueva espacialidad (uso de espacios no convencionales), la utilización de la tecnología o el multimedia, la ruptura de barreras entre disciplinas y lo performático como modo de obligar al espectador a reflexionar sobre los preconceptos arraigados sobre la danza y el arte en general.

De esta manera, al no existir un único modo de hacer danza contemporánea podemos suponer que resulta difícil juzgar y/o perfilar estrategias nítidas de escritura, hay cierta oscilación en el panorama mediático porteño entre modos más relacionados con una evaluación al estilo moderno, otros más asociados a la contextualización que propone Banes y algunas nuevas estrategias críticas. La falta de prescripciones para hacer danza, tanto en los modos de producción como en los metadiscursos no críticos propios de la danza contemporánea, pareciera requerir un modo nuevo -¿será también un modo ecléctico y pluralista?- de hacer crítica de danza. Por otro lado, se observa, como anticipamos, cierto agotamiento de las textualidades típicas del medio impreso que se enlaza necesariamente con la aparición de nuevos dispositivos generadores de cambios en la circulación mediática del lenguaje que parecen proponer nuevas relaciones sujeto/objeto.

Teniendo en cuenta este marco general, observaremos, entonces, la relación global entre danza contemporánea y crítica, para la cual el concepto de *mediatización de una experiencia estética* y el de la experiencia estética como implicando la *relación cuerpo-cuerpo* pueden ser de utilidad

para pensar el momento particular de tensión que atraviesa actualmente la crítica entre, por lo menos, dos modos diferentes de concebir su discurso. Estudiaremos de manera comparativa la construcción crítica de la danza contemporánea actual (2010-2015) en medios impresos y en medios web publicados en la Ciudad de Buenos Aires —considerando a cada conjunto como articulado por un dispositivo diferente —, y revisaremos si la danza contemporánea (considerada, por el momento, por los metadiscursos actuales como formando parte de la *post-modern dance*) implica o no un procedimiento *post-modern* de escritura.

## II. Marco teórico-metodológico: la *recepción encarnada* en el proceso de semiotización

*Si el arte tiende a producir lo inmortal,  
la danza se construye con el cuerpo mortal en su capacidad de movimiento.*

Geisha Fontaine, *Las danzas del tiempo*.

Esta tesis se encuadra de manera general en una perspectiva semiótica de análisis de los procesos de producción de sentido de la crítica de danza contemporánea. Consideramos que este proceso se desarrolla principalmente a través de dos niveles diferentes pero complementarios que hacen a la circulación de la crítica y de la danza contemporánea como tal en la escena mediática porteña. El plano de lo discursivo, en donde se configuran las estrategias de contacto más específicas de cada publicación, y la dimensión de sus mediatizaciones que colabora con esa construcción pero que especialmente representa el nivel de las prácticas sociales vinculadas con cada uno de los medios. Para esta diferenciación es relevante considerar la propuesta de Fernández (2008: 22-24) acerca de las tres dimensiones que describen el surgimiento de un fenómeno discursivo mediático. Se pueden distinguir, para el autor, la serie de los dispositivos técnicos, la serie de los géneros y estilos discursivos y, finalmente, la de las prácticas sociales vinculadas con los intercambios comunicacionales. La articulación entre elementos de estas tres series, su combinatoria, es lo que permite la aparición de fenómenos discursivos mediáticos novedosos y de inéditos modos de intercambio. La observación a través de estos niveles facilita las “reflexiones acerca de qué cambia y cómo conceptualizar ese cambio” (p.23). En nuestro trabajo, el plano de lo discursivo se instala en la segunda serie propuesta por Fernández, la de las historias y fenómenos asociados con los estilos y géneros, fundamentalmente, de la crítica como discurso mediador -y de la danza, de manera secundaria-. El plano de la circulación mediática que proponemos, en cambio, combina la primera y la tercera serie ya que vincula, en principio, la observación de un cambio de dispositivo (técnico) con modificaciones en los modos de circulación -observables a nivel mediático-. De esta manera, en el segundo nivel, resulta fundamental tener en cuenta la articulación de las nociones de medio y de dispositivo ya que conjuntamente organizan estrategias de producción de sentido diferentes en la instancia de contacto entre la publicación y los lectores.

Así, el análisis se llevará a cabo sobre críticas escritas publicadas en medios impresos, como diarios generalistas y revistas culturales (especializadas o no), y en medios electrónicos en red con interface en pantalla. La crítica audiovisual del lenguaje de movimiento, tanto en radio como en televisión o en la web, es todavía escasa y muy incipiente y, en todo caso, formaría parte de otro trabajo bien diferente. Es en el lenguaje escrito en donde la crítica de danza posee la mayor

oferta en la escena mediática y es justamente la relación entre el arte de movimiento y la palabra lo que nos interesa trabajar de manera particular.

El modo de abordaje será comparativo tanto a nivel de medios como de dispositivos. Esta diferenciación, como comenta Verón en el prefacio a *Sobre lo televisivo* (2004), permite distinguir dos niveles de descripción diferentes. Por *medio*, entendemos, siguiendo a Verón (1997), una tecnología junto con sus prácticas sociales de producción y de apropiación discursiva cuando los mensajes son de acceso público. Es, justamente, a través de ellos que se produce la circulación social de los discursos artísticos que incluyen la crítica como uno de los géneros en recepción por excelencia de ese intercambio. En este sentido, diferenciamos cada una de las publicaciones que conforman el corpus (*Página/12*, *La Nación*, *Clarín*, *SobreBUE*, *Noticias*, *Balletin Dance*, *Segunda Cuadernos de Danza*, *Giró Cartelera* y *Artecríticas*) y entendemos que cada una en su singularidad posee una cierta configuración discursiva mediática que puede relacionarse, en principio, con una enunciación institucional y que propone un intercambio específico con sus lectores como consumidores del medio. Por dispositivo, se toman en cuenta las consideraciones de Oscar Traversa (2001) que plantea la noción como un “lugar de soporte de los desplazamientos enunciativos” (p.242). El autor argentino piensa la noción como un espacio intermedio entre la técnica y el medio en el cual se configura, por ejemplo, un modo particular de acceso a la lectura (como las diferencias entre una recepción en papel o en pantalla) o recorridos textuales específicos, entre otros, y que comprende “al menos un ordenamiento espacial y un ordenamiento semiótico –una combinación de textos, de imágenes, de sonidos” (Meunier, 1999); todo un conjunto de restricciones y posibilidades de uso del medio que proponen diferentes tipos de apropiación posibles. Atentos entonces a las características del dispositivo como este espacio particular de deslizamiento del sentido, consideramos en cambio dos grandes conjuntos de discursos: los dispositivos impresos, por un lado, y los dispositivos web, por el otro. Esto permitirá un contrapunto entre tipos de discursos que posibilitará especificar los modos de circulación diferenciada entre uno y otro y verificar si efectivamente se está produciendo o no algún tipo de corrimiento del modo de entender la crítica de danza en los “nuevos” medios y, en consecuencia, la danza contemporánea misma, así como también su experiencia estética.

Para el análisis de ambos niveles discursivos y para contar con una base de comparación homogénea, será de utilidad el herramental teórico propuesto por Steimberg en *Semiótica de los medios masivos* (1998), puntualmente en el apartado “Género/estilo/género”. Para estudiar el funcionamiento de la crítica de danza en la prensa escrita consideramos necesario realizar un análisis enunciativo, lo cual implica la observación de los efectos de sentido producidos por los discursos (tanto a nivel mediático como de dispositivo y del discurso crítico en particular) a través de procesos de semiotización con los que se construye una situación de comunicación. Estos procesos son, en nuestro caso, principalmente escriturales. Esta aproximación incluye, necesariamente, la observación de otros dos aspectos a través de los cuales pueden reconocerse diferentes tipos de discursos, el aspecto retórico y el temático. Esto permitirá, por un lado, examinar los mecanismos de configuración de cada discurso mediático y crítico (tanto hacia el interior del texto –recursos lingüísticos, argumentativos, descriptivos, etc.- como en relación con sus elementos paratextuales [Genet, 1989]), estableciendo una particular combinación de rasgos, y por el otro, las insistencias temáticas de acciones o situaciones. La noción de discurso que se utilizará proviene de la Teoría de la Discursividad (Verón, [1987] 2004) y consiste en la manifestación material de una producción de sentido que puede ser localizada temporal y espacialmente. El discurso es el resultado de un proceso en el que están involucradas dos

instancias fundamentales, las que dieron origen al emergente material como tal, sus condiciones de producción, y las que forman parte de sus posibles y potencialmente infinitas lecturas que, aunque lógicamente posteriores a su aparición, forman parte de y condicionan su sentido, llamadas por el autor *condiciones de reconocimiento*. Las dos instancias (producción y reconocimiento) nunca coinciden exactamente. Esta circunstancia es lo que produce, justamente, la circulación social del sentido.

En cuanto a los elementos a través de los cuales se observará el objeto nos interesan particularmente los que se relacionan con los modos en los que la crítica construye la idea de danza contemporánea, especialmente los relacionados con su materialidad y con su particular gramática productiva, y que podrían operar como un “bloque simbólico”: los que se relacionan con los aspectos temporo-espaciales del movimiento, los factores vinculados con la ausencia de una narración lineal y clara y los que conciernen a la intensidad de la presencia corporal, es decir, cómo resuelve escrituralmente el enunciador la expectación escénica en vivo de otro cuerpo accionando sobre el escenario.

Este punto de vista se desprende de las consideraciones desarrolladas por Ponce de la Fuente en “Cuerpo y narratividad” (2012) donde el autor propone que la expresión dancística organiza una “enunciación encarnada”. El autor entiende el cuerpo como “actante semiótico” y sobre todo como un “actante pasional” y al movimiento como una de las figuras discursivas del cuerpo. De este modo, la danza escénica supone no solo el encuentro temporo-espacial entre (por lo menos) dos cuerpos, el del bailarín en escena y el del crítico, sino también que ese movimiento es experimentado en vivo (es decir, diferente de lo que implicaría, por ejemplo, la observación de un video-danza). Por lo tanto, la co-enunciación de este encuentro temporo-espacial entre los cuerpos, podría nombrársela, siguiendo esta línea, como una *recepción encarnada* en la cual el cuerpo es “sede de la experiencia sensible y de la relación con el mundo en cuanto fenómeno” (p.17). Es decir, que el objeto *movimiento* que es por definición transitorio e irreproducible y que es generado por un cuerpo en escena, es vivenciado por el crítico en la experiencia estética, en su lugar de espectador, a través de su propia corporalidad (percepciones, sensaciones, etc.) así como de su propia temporalidad. En el análisis de la mediatización de esta experiencia escénica nos interesa revisar la relación entre la temporalidad propia del movimiento y la de esa experiencia que sucede a través de una recepción que es, así como lo es la producción de la obra, corporal. Es decir, revisar cómo y en qué grado esa (co)presencia corporal está construida en el tránsito de la enunciación encarnada (la obra de danza) a la escritural<sup>9</sup> (la crítica).

La crítica en tanto objeto es un discurso que posee como una de sus condiciones de producción esa experiencia estética particular que implica la relación cuerpo-cuerpo. En la escritura crítica, en el momento de su publicación, esa experiencia se *mediatiza*: algo que pertenece al ámbito de lo intrasubjetivo se hace comunicable y compartible y se transforma en una experiencia social, “En esa dirección, la mediatización de la experiencia estética será un proceso de traducción de estados subjetivos (puramente postulables, y del orden de la primeridad) en materiales con significación social” (Cingolani, 2015). En este sentido, toma importancia el análisis puntual de las operaciones a través de las cuales se configuran los diferentes tipos de enunciadores construidos por la crítica. Para este objetivo se tomarán como referencia las tres dimensiones de la enunciación descriptiva propuestas por Filinich (2001): la pragmática (en

---

<sup>9</sup> Preferimos la noción más amplia de *enunciación escritural* a la de *enunciación lingüística*, ya que el acercamiento que proponemos al discurso crítico, como venimos comentando, aunque lo incluye, no se agota en la observación de la lengua como tal y se aleja de un examen estructuralista del texto.

tanto la crítica implica un hacer –escribir, en este caso–, la cognitiva (ya que transmite conocimiento) y la tímica o pasional (porque moviliza “afectos y emociones”).

### III. Estado del arte: La crítica de danza. Presente, pasado y ¿futuro?

*The fact is, dance is constituted by words as much as by movement.  
...the importance of Trio A already had been established by the essay that Rainer had written about it.*<sup>10</sup>

Ann Daly, *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture*.

#### III.1. Manceba, tacaña e inexperta

La idea general que gira en torno a la crítica de danza y que es motivo de preocupación general por parte de teóricos y periodistas, tanto en nuestro país como en el resto del mundo, es que es relativamente nueva, muy escasa y, usualmente, poco especializada (esto último, más particularmente en nuestras latitudes). En una nota publicada en octubre de 2001 en *Dance Magazine*, el escritor y editor Richard Philp plantea las principales problemáticas que sufre hoy la actividad crítica en el ámbito de la danza en Estados Unidos. Comenta que a pesar de haber ganado reconocimiento a lo largo del tiempo desde de sus comienzos en las primeras décadas del siglo veinte, aún persisten las cuestiones de los relativamente pocos espacios de publicación, los sueldos bajos y la exigua cantidad de editores con conocimiento y ganas para estimular a los escritores. Estas problemáticas también aquejan actualmente a la crítica de danza argentina, así como también algunos de los diagnósticos e interrogantes hacia el futuro planteados por Philp. Según el editor de *Dance Magazine*, pareciera observarse una incipiente multiplicación de espacios de publicación debida, principalmente, a la tecnología de la internet que facilita la investigación y la publicación instantánea (las “*next-day reviews*”), lo cual tiende a favorecer el crecimiento de las publicaciones especializadas. Surgen entonces preguntas acerca de si la crítica de danza se irá esfumando del medio generalista hasta aparecer únicamente en medios especializados o si se producirá un deslizamiento total desde el papel a la pantalla.

Pero vayamos por partes. En lo que respecta a su juventud, la mayoría de los autores coinciden en que fue recién en la década del veinte del siglo pasado cuando empieza a configurarse el oficio de crítico de danza, primero en Estados Unidos y Europa y más tarde en América Latina, surgido a partir del desarrollo de la danza moderna y, según una opinión común entre los teóricos, debido a la necesidad de explicar las ideas que se escondían detrás de las obras (Philp, 2001) elaboradas con un material de movimiento completamente nuevo hasta ese momento.

Los críticos pioneros aparecen en Nueva York al mismo tiempo que los fundadores de la Danza Moderna (Martha Graham, Ruth St. Denis, Ted Shawn, Doris Humphrey y Charles Weidman) comienzan la búsqueda de nuevas maneras de expresión a través del movimiento, diferentes de las de la danza clásica, abandonando las zapatillas de punta, la técnica del ballet, modificando

---

<sup>10</sup> “El hecho es, la danza está constituida por palabras tanto como por movimientos. (...) la importancia de *Trio A* ya había sido establecida por el ensayo que Rainer había escrito sobre él.” (Trad. del A.)

los motivos temáticos y el lenguaje corporal. De un sistema de código cerrado con modos de hacer estables y únicos, la danza comienza a desagregarse en una serie de maneras más relacionadas a lo personal de cada artista. Esta proliferación resalta la importancia y la necesidad de la existencia de textos críticos que acompañen las creaciones con nuevas lecturas (Cesio, 2010). Así, se crea lo que Cesio llama la “primera plataforma crítica de la historia de la danza” cuyos integrantes son: John Martin, Edwin Denby y Louis Horst. El desarrollo de sus escritos permitió un intercambio profundo entre los creadores de danza y los desarrollos teóricos sobre un género de arte naciente, influencia que Cesio extiende por cinco generaciones de bailarines y tres de coreógrafos. John Martin, considerado como el “primer crítico de danza de carrera”, escribió durante 35 años en el *New York Times*; Denby, publicó textos en la revista *Modern Music* y en el *New York Herald Tribune* entre 1936 y 1945; Horst, escritor, músico y coreógrafo, escribió dos libros sobre danza y publicó textos en *Dance Observer*, revista que fundó él mismo en 1934. En Europa, los procesos de aparición de una crítica moderna son similares, especialmente en Alemania con el desarrollo de la danza expresionista, aunque su consolidación debió esperar hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.

El impulso de la labor crítica repercutió en los ámbitos académicos que comenzaron a observar con más atención el espacio de la danza provocando la expansión de trabajos teóricos y un fructífero intercambio entre práctica y teoría que también alimenta la crítica al generar nuevos modos de ver y de escribir el arte del movimiento. Este es uno de los grandes momentos de innovación en la escritura crítica que acompaña el cambio de las gramáticas productivas de las artes del movimiento. De esta nueva unión surge lo que podría ser la “segunda plataforma crítica de danza” (Jill Johnston, Jack Anderson, Deborah Jowitt, entre otros) que acompaña los desarrollos de la vanguardia dancística de los años sesenta y setenta, momento en que la danza volvía a sufrir un gran cambio en sus modos de producción asociados a la investigación sobre la materialidad de su lenguaje, y no tanto sobre su referencialidad, que se oponían con vigor a la Danza Moderna previa.

Luego de este primer impulso norteamericano, en otras partes del mundo, durante la misma época, comenzaron procesos similares en los cuales el intercambio entre artistas y críticos enriquecía intensamente ambas producciones. En Francia, con el desarrollo de la *Nouvelle Danse*; en Alemania con la evolución de la danza expresionista (*Ausdrucktanz*) y los comienzos de la danza teatro de Pina Bausch; en Holanda, Inglaterra y Bélgica se producen otros tantos desarrollos e incluso en Japón con el trabajo de la danza Butoh.

De esta manera, a la par de la multiplicación de los desarrollos coreográficos y gracias al aumento de espacios en la prensa, durante los años ochenta se consolida como presencia mediática el “crítico de cartelera”, figura que hace su aparición, tímidamente, en la primera mitad del siglo XX, que tiene su primer afianzamiento local (norteamericano) durante la década del sesenta y que en estos últimos años vive su segundo y definitivo fortalecimiento, ahora global (Cesio, 2010).

En América Latina, con una historia de danza escénica profesional mucho más reciente, la crítica de danza es, por supuesto, aún más joven que la de los países del hemisferio norte. Fue recién a partir del ejemplo norteamericano y europeo del “crítico de cartelera” que en nuestra región los medios se mostraron interesados en convocar profesionales de otras artes para escribir sobre danza.

Como adelantamos, en Argentina, los primeros maestros que se dedicaron a formar bailarines en técnicas modernas (Miriam Winslow, Renate Schottelius, Paulina Ossona, entre otros) comenzaron a enseñar en el país entre principios y mediados de los años cuarenta. Si tomamos como cierta la hipótesis que parece plantear Cesio, la cual toma como necesaria la relación entre la aparición de los nuevos desarrollos críticos con el surgimiento de nuevos estilos de bailar, la crítica de danza (no clásica) argentina es especialmente joven. Según el autor, se asiste, actualmente, recién a “la gestación de su primer cuerpo”.<sup>11</sup> Por otro lado, si los trabajos modernos arribaron a nuestro país veinte años después de haberse producido en Estados Unidos, retrasando así el surgimiento del oficio crítico en la danza, no sucedió lo mismo con los desarrollos de la *post-modern dance* que, en cambio, gozaron de una muy rápida llegada, introducción y aceptación. Esto podría haber acelerado los tiempos de una puesta a punto de la crítica de danza con respecto a los trabajos que estaban produciéndose. Podría hipotetizarse entonces que, en Argentina, la primera y la segunda “plataforma crítica de danza” (claramente diferenciadas en Estados Unidos) se superponen, produciendo un escenario particular y, por lo tanto, un modo singular de hacer y de escribir. Con todo, el desarrollo de una crítica del lenguaje de movimiento contemporáneo en nuestro país es muy reciente.<sup>12</sup>

En cuanto a la exigüidad de la crítica de danza, el título del apartado, de más está decir, es irónico: no es que los escritores sean perezosos o que no quieran compartir con el resto de mundo sus maravillosas visiones acerca de las obras, pero sí es cierto que en la escena mediática los discursos críticos de la danza (como conjunto despersonalizado) resultan tacaños en relación con los de otras artes como el cine, las artes visuales o incluso el teatro. Las razones son varias, se relacionan con diferentes niveles de análisis y, probablemente, tampoco explicarían íntegramente la situación. Por un lado, su corta edad dificulta todavía su multiplicación; por otro, la construcción discursiva de la danza como un lenguaje efímero y necesariamente transitorio no estimuló particularmente la actividad escritural. Esta situación implica asimismo poco tratamiento teórico (de la danza como lenguaje escénico y, principalmente, de su crítica) y, por consiguiente, una gran escasez de bibliografía sobre el tema. Muchos autores se refieren a la poquísima reflexión escrita y experta que existe en el ámbito de la danza en todo el mundo (Conde-Salazar, 2009) y llaman la atención sobre la resistencia al trabajo teórico no solo de bailarines y coreógrafos sino también de historiadores y críticos por considerarlo una traición hacia un arte que se supone inmediato y vivencial (Copeland & Cohen, 1983).

---

<sup>11</sup> Ante la dificultad de encontrar material específico sobre la crítica de danza argentina, para la realización de este apartado se consultó a varios referentes de la danza contemporánea de nuestro país—Juan Ignacio Vallejos, Marcelo Isse Moyano, Alejandra Vignolo, Silvina Szperling, Susana Tambutti, Laura Falcoff - sobre bibliografía relacionada a algún tipo de tratamiento (histórico, discursivo, semiótico, mediático, etc.) sobre el tema. Todos comentaron sobre la gran dificultad de conseguir material sobre la crítica argentina del lenguaje de movimiento debido, principalmente, a la inexistencia en su tratamiento. Por esta razón, se toma como referente en este apartado el texto de Valerio Cesio ya que es uno de los pocos, por no decir el único, que posee un trabajo que, aunque breve en relación con las posibilidades de estudio que puede brindar el objeto, se ocupa de un aspecto de la crítica de danza argentina. En su ensayo, publicado en la revista *Figuraciones* en el año 2010, el autor argentino realiza una breve historización de la crítica de danza moderna y contemporánea estadounidense y traza lazos entre ella, la crítica latinoamericana y la de nuestro país.

<sup>12</sup> Un trabajo profundo y exhaustivo sobre una historia de la crítica de danza argentina todavía está por hacerse. Aquí, tomamos como marco de referencia parte de una historización de la crítica de danza norteamericana que nos sirve como punto de comparación para pensar los desarrollos nacionales, pero con el objetivo de observar similitudes o diferencias.

En lo que respecta a la relación de la palabra con la danza contemporánea en particular, ya anticipamos que las características posmodernistas de este género de las artes del movimiento podrían colaborar en la dificultad de encontrar marcos de referencia comunes para la actividad crítica. En un trabajo de 2009 para el *Dance Research Journal*, Julie Malnig (historiadora cultural de teatro, danza y performance e investigadora en crítica de las artes) comenta sobre la dificultad de sus alumnos del taller de crítica de danza de escribir particularmente sobre la danza posmoderna. Para ella, cualquier danza que no ofrezca una expresividad o narrativa clara es complicada de escribir y, en la contemporánea, especialmente, al rebelarse contra las ideas arraigadas sobre lo “teatral” y al no manifestar claramente al espectador qué pensar o cómo mirar, no es tan sencillo darle un significado a la pieza (p.93). Esta situación, que, como dijimos antes, en Argentina se vio intensificada por el solapamiento de los trabajos modernos y contemporáneos, podríamos conjeturar que no facilita tampoco la proliferación de trabajos críticos por la falta de criterios y herramientas claros para la evaluación de las obras. Esto se desprende, asimismo, de la tercera problemática de la crítica de danza, la poca especialización, de la que nos ocuparemos más adelante.

Con todo, la prueba fehaciente de la escasez de la crítica de danza en general y de la contemporánea en particular en la escena mediática porteña consta de una simple observación del campo periodístico en donde los espacios dedicados a la danza en los diarios generalistas, por un lado, son mínimos en comparación a los otorgados para las otras artes y, por otro, la cantidad de publicaciones especializadas (tanto impresas como web) es ínfima en relación con las que existen de otros lenguajes.

Finalmente, en cuanto a la falta de especialistas, tanto en nuestro país como en Estados Unidos, fueron críticos de teatro o de música los que se volcaron a la crítica de danza en sus inicios, lo cual privó a los textos de cierto grado de especialización que llega, al país del norte, recién a finales del siglo XX gracias al fortalecimiento de los ámbitos académicos. En nuestras latitudes, todavía hoy la gran mayoría de los críticos que escribe sobre danza en los medios no son profesionales especializados en el lenguaje de movimiento. Muchos provienen asimismo del teatro, de las artes escénicas en general o de la música y, aunque algunos tengan un gran conocimiento sobre el lenguaje -muchos se dedican a la práctica de danza-, casi ninguno tiene formación académica como crítico.<sup>13</sup> Como consecuencia, no es sorpresivo que en nuestro país sean casi nulos los trabajos que abordan la crítica de danza como objeto (ya siendo bastante pocos los que se ocupan de la danza como práctica artística, tanto sea desde un punto de vista histórico como desde una teoría de la producción de sentido). Otro dato fundamental para evaluar el nivel de especialización y reflexión del trabajo crítico es la observación de la diferencia existente entre los metadiscursos acerca de la crítica de danza en nuestro país y en Estados Unidos. Allí, especialmente desde la vanguardia de los cincuenta, aparecían regularmente en revistas especializadas o en notas periodísticas discusiones acerca de la crítica de danza: para qué sirve, qué implica hacer crítica, qué tipo de críticas existen, etc. Estos metadiscursos se

---

<sup>13</sup> Esta situación no implica que las críticas sean de mala calidad, en todo caso, tampoco es el objetivo de este trabajo analizar semejante cosa, si es que eso es posible en el marco de una Tesis. Con esta referencia nos interesa solamente remarcar una ausencia, por un gran período de tiempo en la escena de la danza argentina, de formación académica sobre el tema. Recién en el año 2005 se crea la primera carrera nacional de Crítico de Arte, con especialización en danza, en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), que desde el 2014 se convirtió en UNA, Universidad Nacional de las Artes. Y, desde el año 1960 funciona la Carrera de Artes en la UBA, en la cual, sin embargo, solo “desde 1987, además, se estudia la historia, teoría y estética de la danza moderna” (Isse Moyano -Director-, Cuadernos de Danza III, 2002, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

organizan preponderantemente desde la confrontación y la discusión reflexiva acerca de su propia práctica. Es decir, existe desde hace tiempo en el país del norte una discusión pública entre críticos y teóricos especialistas que, por lo menos, ubica en la escena mediática la problemática e invita a la reflexión al público espectador, pero asimismo a los propios trabajadores del oficio crítico. Este tipo de intercambios no son (ni fueron) comunes en nuestro país.

Incluso hoy en EEUU., las disputas acerca de la poca especialización continúan. En su trabajo de 2001, Philp comenta sobre una distinción trazada por Clive Barnes (crítico inglés de danza y teatro para *The New York Times*) en la *Dance Critics Association Conference*<sup>14</sup>, realizada ese mismo año, entre los críticos de danza propiamente dichos y los “reseñantes” (de *reviewers*). Distinción existente pero que, sin embargo, explica el autor, ambos términos son usados normalmente como sinónimos. Un crítico sería alguien que se ocupa de “explorar los principios del arte que le concierne” y un comentarista o *reseñante* se limitaría a reseñar un evento específico. Philp advierte sobre una merma importante en el primer tipo y sobre la necesidad de recuperar una crítica de danza de calidad.

### III.2. La “función histórica” y la “función crítica” de la crítica

El rol fundamental otorgado a la escritura de danza como *crítica* y no como *reseña*, se relaciona con lo que podríamos llamar la “función histórica” que se le confiere al texto. Este papel, diferente al de la “función crítica”, no solo le preocupa a Philp sino que aparece regularmente en los discursos acerca del lenguaje de movimiento y de la crítica. La crítica de danza es entendida como un espacio en donde la memoria de la obra permanece y logra vencer, de algún modo, el carácter efímero del lenguaje. Para el escritor estadounidense, más allá de los videos o de las anotaciones, “algunas veces, el único registro que queda de una particular performance o de un performer es lo que el crítico de danza escribe”<sup>15</sup> (2001: 1). Otra escritora norteamericana (Daly, 2002: xxxviii) considera que la crítica cumple un rol fundamental de memoria social en un arte como la danza que se desvanece apenas aparece, o que es un valioso documento en una arte tan elusivo como la danza (Van Camp, 1992). La autora mexicana Patricia Cardona, por ejemplo, en *Anatomía del Crítico* (1991), sugiere cómo el crítico puede (y debe) convertirse en la “memoria fidedigna de las artes escénicas” (p.16). Otros autores (Roger Salas en Aa.Vv., 1996) se refieren a la obligación del crítico de archivar, de ser un “informador eficaz de la danza” para ordenar de manera “justa” la memoria del lenguaje (pp.14-15). Para Salas, la función de la crítica no es la de difundir las obras sino la de “ilustrar[las] como parte de un todo” (p.17).

---

<sup>14</sup>La *Dance Critics Association* (DCA) fue creada en 1973 debido a la necesidad de organización y representación de los trabajadores de la crítica de danza estadounidense y, según Philp, justamente para aplacar la sensación de aislamiento con respecto a otros espacios periodísticos más centrales. Este tipo de organizaciones no existe en Argentina. Recién en el año 2016 se coordinaron los primeros espacios para debatir acerca de la relación danza/palabra, de la actividad de la crítica de danza contemporánea en general, de su situación en los medios y del oficio del crítico. Me refiero puntualmente a *Traza, feria de medios y publicaciones de danza contemporánea*, realizada los días 02 y 03 de julio en Buenos Aires a partir de una convocatoria de la Revista *Giró Cartelera*. Ver: <http://www.girocartelera.com/traza/>.

<sup>15</sup>...some times the only record left behind of a particular performance or performer is what the dance critic writes. (Trad. del A.)

En cuanto a la *función crítica*, por supuesto, y como afirma Valerio Cesio (2010), uno de los elementos que aparecen como más fundamentales es el de la evaluación. Para el autor argentino, un texto es crítico si contiene algún grado de descripción, interpretación o evaluación y no se reduce a simples observaciones y comentarios de las obras. Desde esta perspectiva, suele pensarse al crítico también como un intermediario. Cardona, por ejemplo, lo propone como “traductor” en palabras de “el peso, la fuerza, la emoción, la hermosura y el horror de la acción dramática, de la idea encarnada, de la pulsión física, visceral que son la danza y el teatro” (1991: 10). Esta arista “hermenéutica” parece cobrar mayor importancia en un estilo como el contemporáneo por las características particulares de su gramática productiva. Sostiene la autora mexicana que en la danza contemporánea es trabajo del crítico salvar el hiato del eclecticismo que propone este tipo de arte imbuido de la ausencia de una totalidad unificada propia de la posmodernidad. El libro discute cuál es la preparación que debe tener el crítico, qué conocimientos debe manejar para defender la actividad perceptual como fundamental para la escritura crítica y cómo pensarla en su dimensión estética. Sin embargo, no se ocupa de describir el texto sino de proponer actitudes de expectación que debe tomar el crítico ante la obra. Entre ellas, figura la necesidad de cierto alejamiento de la teoría previa sobre las artes y el intento de que la reflexión crítica provenga exclusivamente del conocimiento sensible. La autora se apoya sobre el conocimiento de la organización genética humana para afirmar que el cuerpo solo acepta “formas autoconscientes” que se organizan en estructuras que el crítico debe buscar y organizar en un “significado coherente” para el espectador. La ausencia de una totalidad unificada de la posmodernidad es, para la autora, una característica negativa en las obras de arte contemporáneas. Esto deriva entonces en un texto que no describe un procedimiento discursivo efectivo o una construcción crítica particular, sino que propone una manera “correcta” de hacer crítica, no desde un punto de vista textual, sino desde las actitudes, podríamos decir, psicológicas que el crítico, como persona o espectador especializado, debe tener hacia la obra para que la crítica sea “eficaz”.

De este enfoque, particularmente, es interesante rescatar, por un lado, la importancia que la autora le otorga a lo perceptual en la actividad crítica, aunque aquí lo tomaremos como construcciones discursivas de la expectación corporal y no como actitudes hacia la obra de la persona/crítico, y, por otro lado, la importancia de la dimensión estética del texto crítico. Nos distanciamos entonces del rol del crítico considerado desde un punto de vista actitudinal o psicologicista y pensaremos la figura de autor como una articulación enunciativa, resultado de determinados procesos de producción de sentido.

En *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (1994), Sally Banes también considera la operatoria de la evaluación como esencial al trabajo crítico, pero subraya la importancia de la contextualización antes que la de la interpretación. Trabaja sobre la escritura en la “era posmoderna” y específicamente sobre la *post modern dance* (etapa que abarca desde los años sesenta del siglo XX hasta la actualidad contemporánea de los noventa).<sup>16</sup> Banes propone que el posmodernismo no es solo un movimiento histórico y presente de la danza sino también un método para analizar el lenguaje de movimiento (p.VII). Se reconoce a sí misma, y al conjunto

---

<sup>16</sup>Según la autora norteamericana la *post modern dance* se divide, como adelantamos, en tres etapas en el transcurso de las cuales la danza sufre un proceso de autonomización. La última de ellas, que se desarrolla durante los años ochenta, se relaciona con el amanecer de un posmodernismo estético en el arte del movimiento y su culminación se asocia con el inicio de la danza contemporánea en general (Isse Moyano, 2013; Tambutti, 2009). Otros autores van a llamar a esta última etapa, la de los ochenta, *post post modern dance* (Bentivoglio, 1985)

de críticos de su época, deudora en sus inicios de Susan Sontag (2012) y de su ensayo “*Against interpretation*” de 1964, y defensora así de una escritura más descriptiva y menos interpretativa, quizás también motivada por el tipo de producciones dancísticas de los sesenta que proponían, entre otras cosas, justamente la ausencia de referencialidad. En la década del ochenta, admite haber girado hacia un tipo de escritura más analítica, interpretativa y contextual y acepta que, en parte, este acercamiento fue catalizado por el tipo de danza que estaba observando, la cual recuperaba la idea de un contenido que exigía cierta interpretación.

Banes diferencia en la crítica de danza de la era posmoderna cuatro operaciones fundamentales que pueden aparecer solas o combinadas: descripción, interpretación, contextualización y evaluación. Aclara que no son reglas de producción del crítico y que cada uno las utiliza intuitivamente según posicionamientos ideológicos o simples restricciones prácticas del trabajo. Por *descripción*, entiende la referencia a lo que los bailarines hicieron (cómo se movieron, con qué calidades, por qué partes del espacio, con qué velocidades, etc.), pero también “cómo la obra se veía y se sentía”; por *interpretación*, considera qué comunica la creación, qué significa, y aclara que siempre es dificultosa en la danza ya que a diferencia del lenguaje verbal los movimientos generan sentido normalmente de una manera vaga y ambigua y no garantizan una comunicación clara de ideas (1994: 28); la *contextualización* implica relatar ciertas referencias estéticas o históricas de la obra o de sus creadores; y la *evaluación* consiste en producir un juicio de valor y es, para Banes, como adelantábamos más arriba, la crítica en su formato más crudo, como guía básica para el posible espectador. Con estas cuatro operaciones, la autora propone quince maneras diferentes de construir una crítica que consisten en cada una de las distintas combinaciones posibles entre ellas. De todas, elige la que posee los cuatro procedimientos como el tipo de crítica más rica y completa.

Finalmente, en referencia específica a la operación evaluativa, identifica y describe tres modos en función de los cuales los críticos juzgan las obras. La *dimensión moral*, en la que se evalúa la obra en base a un mensaje político (en sentido amplio: cuestiones sociales, de género, ideológicas, etc.) considerado apropiado o inapropiado; la *dimensión cognitiva* pone el énfasis en lo que la obra transmite o enseña al público; y la *dimensión estética*, la más importante pero a la vez, según la autora, la más difícil de juzgar, porque implica categorías no tan claras (como organizaciones estructurales de la coreografía, dinámica y energía del movimiento, organización de la puesta en escena, etc.) y porque, de hecho, tampoco está del todo separada de las otras dos.

Este enfoque resulta interesante ya que, aunque se ocupa de la crítica norteamericana, la autora trabaja sobre un género similar al que nos interesa tratar en esta tesis y propone una clasificación de los textos de acuerdo con su construcción discursiva. Es relevante particularmente debido a que no se posiciona en lo que una crítica debería ser sino que trabaja desde la observación de los textos críticos efectivos y, además, algunas de las categorías identificadas pueden ser de utilidad para el análisis de la crítica argentina de danza contemporánea. Aunque el propósito de nuestro trabajo no es simplemente clasificar los textos según sean interpretativos, contextuales, valorativos o descriptivos, estos diferentes procedimientos pueden ser de utilidad para distinguir características propias de cada una de las organizaciones textuales enunciativas. Las dimensiones de la evaluación pueden ser provechosas en la descripción de las operaciones que conforman los diferentes tipos de enunciadores críticos.

De modo general, tanto Banes como Cesio, aunque cada uno desde una perspectiva diferente, parten del aspecto discursivo del texto, es decir, de su materialidad tal y como está organizada, para describirla y no para establecer modos apropiados de producir crítica. En este sentido, funcionan como dos antecedentes importantes para nuestro trabajo que partirá de la misma concepción del objeto de estudio, aunque nos concentraremos en un análisis enunciativo antes que histórico o de tipos de discursos.

En un texto más reciente, Ann Daly (2002) realiza un trabajo similar al de Banes pero combina los niveles de las operatorias textuales y las dimensiones evaluativas como dos variables dependientes y describe entonces *tipos* de crítica según tengan el acento en una u otra operación y en función de con qué elementos se produzca el juicio. Diferencia cuatro textualidades críticas: la crítica *canónica* y la *descriptiva* (las más tradicionales y de las que nos ocuparemos especialmente) y la *etnográfica* y la *feminista*, surgidas alrededor de los años ochenta. La “Crítica etnográfica” es aquella que piensa la danza como una corporalización/encarnación de la cultura, por lo que enfatiza la interpretación y posiciona el acto crítico en el campo cultural antes que en el interpersonal. La “feminista” se centra en una deconstrucción del lugar que ocupaba la mujer y de las formas de representación de su figura dentro del arte, y de la danza específicamente, y aboga por un empoderamiento de la “mujer real”. Ambos tipos se pueden relacionar con la dimensión evaluativa moral propuesta por Banes.

La “Crítica canónica” es precisada por Daly como un texto que se organiza alrededor de la idea del *conocedor* al cual define (según el *Webster’s New Collegiate Dictionary*) como aquél que “entiende los detalles, la técnica o los principios de un arte y es competente para actuar como un juez crítico”. Este tipo de texto, según la autora, se apoya en la estructura del juicio para articular y defender un canon establecido de maestros y de “piezas maestras”. De este modo, advierte que el oficio del crítico se convierte en la aplicación a las obras de una serie de estándares considerados como universales y eternos y, por consiguiente, objetivos, olvidando que el gusto mediante el cual se realiza el juicio no es una cosa incorpórea (“Pero el gusto no está descorporalizado; es un acto histórico” [2002: xxxiv])<sup>17</sup>, sino que es consecuencia de una educación y una formación a través del tiempo y, podríamos agregar nosotros, resultado de una experiencia subjetiva y corporal –la de la expectación– que luego se hace social a través de su mediatización. Es decir, como también dijera Schaeffer (2012), es un proyecto que tiende menos a la comprensión y al análisis que a la inclusión o exclusión de las obras dentro de conjuntos jerárquicos. Este tipo de crítica se amolda perfectamente al ballet clásico cuya ideología valora más la tradición que la vanguardia y, desde el punto de vista de su gramática productiva, la atención está puesta más sobre la forma que sobre el contenido suponiendo que el conocedor puede, entonces, decidir sobre la calidad de una obra de modo ahistórico (independientemente de factores sociales, políticos, económicos [p. xxxiv]). Daly, siguiendo a Bourdieu, plantea que un tipo de crítica como esta, que divide en arte mejor o peor o arte legítimo o ilegítimo, organiza, en realidad, una jerarquía social de la persona que está evaluando las obras.

La referencia a la “Crítica descriptiva” comienza, por supuesto, con la alusión al famoso ensayo de Susan Sontag, *Against Interpretation*, que tuvo una enorme influencia reconocida en los críticos de danza de los años sesenta en Estados Unidos. Sontag defendía una crítica que se centrara en exponer cómo es lo que se ve y se oponía fervientemente a los textos que, en cambio, eran dominados por la interpretación de su significado. Durante esa década, muchos escritores de danza adhirieron a este tipo de crítica que iba de la mano con una investigación de

---

<sup>17</sup>*But the taste is not disembodied; it is a historical act.* (Trad. Del A.)

nuevos modos de producción en danza en los cuales era más relevante el proceso de investigación que el virtuosismo técnico, la expresión de algún sentimiento o el relato de alguna historia. En este contexto, la evaluación en términos de aprobación o desaprobación, de la calidad de la obra o de algún tipo de interpretación metafórica no parecía tener mucho sentido (Daly, 2002: xxxvi). Sí tuvo importancia, en cambio, la discusión acerca de las fronteras de la danza (disputa que estaba, por supuesto, entre los principales intereses de la vanguardia y que se extiende en el tiempo, incluso, hasta la actualidad), tanto si era leída en función de la búsqueda de sus elementos “esenciales” (Beardsley, 1982) como si era definida en relación con su contexto (Banes & Carroll, 1982).

Este énfasis en la descripción trajo, según Daly, un rigor observacional que había estado ausente hasta ese momento en la crítica de danza, que usualmente pasaba por alto el movimiento para llegar directamente a la interpretación o al juicio de la obra. La defensa de esta posición era sostenida por algunos autores como Michael Kirby sobre el mandato de dejar de lado la subjetividad (la evaluación, como su cristalización primordial) para documentar la obra “lo más objetivamente posible”. Pero Daly observa que en otros críticos importantes del momento (como Deborah Jowitt o Marcia Siegel) ese esfuerzo descriptivo (o, se podría decir, anti-interpretativo) y la búsqueda de una “mirada clara” no implicaba la negación de su subjetividad como observadores, asumiendo que no es posible la descripción sin algún grado de subjetividad, aunque más no sea en la necesidad de seleccionar y ordenar el material escritural.

Otro punto de vista interesante para destacar dentro de la “Crítica descriptiva” es el de Jill Johnston. Durante los años sesenta, acompañando los desarrollos de la primera vanguardia estadounidense en danza, fue una de las representantes más importantes de la crítica “subjetivista” (en contra del “objetivismo” expresado por Kirby). Para ella, la danza no era algo que “estaba ahí a fuera” y que el crítico capturaba y guardaba, sino que la danza “llega a existir solo en el momento y en el lugar en que ella la experimenta” (Daly, 2002: xxxvii). La danza no está en frente del crítico sino que se despliega *con* él. Es importante subrayar, como lo hace Daly, que Johnston no considera que este tipo de crítica descriptiva (ya sea más “objetivista” o más “subjetivista”) sea el modo en que se deba escribir o bien que sea *apropiada* para los desarrollos actuales de la danza que están no solo volviendo a valorar el virtuosismo técnico sino también incorporando contenido político y social en sus creaciones. De este modo, la crítica estadounidense adhiere a la hipótesis ya mencionada, que prevalece en los metadiscursos que se ocupan de la relación entre la danza y sus textos críticos, y que plantea una consonancia entre sus desarrollos discursivos.

Lo importante para destacar aquí es que, como afirma Daly (p.xxxviii), a diferencia de la crítica canónica, la descriptiva, en cualquiera de sus formas, plantea, por lo menos, una problematización de la relación tradicional danza/crítico, o, dicho de otra forma, entre objeto y sujeto.

En este sentido, otros autores proponen un tipo de crítica en donde esa relación “objeto/sujeto” no sea de distancia, sino todo lo contrario. Malnig (2009) propone reducir la brecha existente entre la figura del performer y la del crítico a partir de pensarlos a ambos como formando parte tanto del trabajo artístico como del crítico. Dejar de pensar al bailarín como una figura “muda” y al crítico como el que debe “hablar por” implica desarmar el prejuicio construido que propone al bailarín como una figura totalmente intuitiva, carente de reflexión sobre su propia práctica, y al crítico como el único conocedor de la actividad en profundidad. Cómo esto puede llevarse efectivamente a la práctica o cómo se logra que esta idea quede plasmada en el texto crítico es,

justamente, el tema de esta tesis, pero, por ahora, cabe destacar que otro tipo de concepción de la relación crítica/danza, o más ampliamente, de la relación palabra/danza, que se corra de la tajante separación de estos dos ámbitos está siendo exigida a gritos de un lado como del otro del binomio. Marcia Siegel, citada por Daly (2002: xxxvi), exige para la danza contemporánea: *...it seemed a noble and exciting task to try and describe dance in its own terms – to find language that could speed movement along on the page, picture the shapes and actions we observed, and identify what it was stirred us.*<sup>18</sup>

En cuanto a la escena porteña, estas discusiones poseen una presencia mediática mucho menos potente, aunque los reclamos para con el discurso crítico son similares. En *Traza, feria de medios y publicaciones sobre Danza Contemporánea*, llevada a cabo en 2016, se realizaron dos charlas: *Investigaciones Artísticas*, coordinada por Yanina Rodolico y Mayra Arenzón, con Roxana Galand, Lucas Condró, Pablo Messiez y Diana Rogovsky, quienes presentaron cada uno su publicación y discurren sobre las diferentes relaciones existentes entre su práctica de movimiento y su puesta en escritura; y *Crítica y Periodismo Cultural*, coordinada por Mariana Astutti y Micaela Moreno, en la cual participaron las periodistas Laura Chertkoff, Carolina Castro, Ailín Bullentini y Verónica Carchedi y se conversó sobre las particularidades políticas y económicas de la crítica de danza actual en Buenos Aires y de la necesidad de repensar el trabajo crítico en relación con las exigencias del campo de artistas y de espectadores.<sup>19</sup>

### III.3. Experiencia estética, crítica y danza

Es este tipo de replanteos al interior del “mundo de la danza” lo que invita a pensar que también desde la perspectiva analítica es necesario considerar la posibilidad de que la relación danza/crítica pueda estar transformándose. Se vuelve fundamental revisar cómo se resuelve en cada medio y dispositivo la relación sujeto/objeto de la que habla Daly, que no es otra cosa que preguntarse por la construcción social de una experiencia estética.

Es necesario, entonces, definir elementos relacionados con las implicancias de lo estético en el arte del movimiento y al vínculo que tiene con el texto escrito de la crítica como uno de sus discursos de reconocimiento posibles. Nos interesa marcar, por un lado, el inicio mismo de la Estética como disciplina filosófica porque esconde, creemos, una señal sobre la expectación contemporánea y sobre lo que nos interesa indagar en esta tesis. Por otro lado, recuperamos algunas consideraciones que van a ser de utilidad para pensar el corpus elegido y la relación específica de esos discursos críticos con la danza y con sus espectadores.

---

<sup>18</sup> “...parecía una tarea noble y excitante intentar describir la danza en sus propios términos- encontrar un lenguaje que pudiera acelerar el movimiento a lo largo de la página, representar las formas y las acciones que observamos e identificar lo que nos ha agitado”. (Trad. del A.) Mantengo adrede, para la traducción de *stirred*, la noción de “agitar” y no la de “conmover”, para que pueda jugar el doble sentido de agitar tanto emocionalmente como físicamente. Podría haberse utilizado también la más simple de *mover*.

<sup>19</sup> Más sobre *Feria Traza* puede encontrarse en <https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/traza-2016-feria-de-medios-y-publicaciones-sobre-danza-contemporanea>

### III.3.1 Inicios, sacralización y contemplación

La Estética como disciplina filosófica autónoma surge durante el proceso llamado de la Ilustración a mediados del siglo XVIII. Durante este período (y durante la Modernidad en general) se confía en la razón humana para ser, por un lado, el fundamento del conocimiento sobre el mundo, a partir de las explicaciones y las reglas procedimentales que le proporciona, y, por otro, del control sobre el mundo, a partir de las herramientas de predicción y planificación que le procura (Bauman, 1997). El proceso paralelo a esta confianza en la razón es la paulatina emancipación y autosuficiencia del sujeto y la creencia en el poder de sus capacidades cuestionadoras. Este “nuevo hombre autónomo” (autónomo de la Iglesia como centro de poder y de la fe como autoridad del conocimiento), referente de los progresos del saber sobre el mundo, es portador también de una “imaginación creadora” a partir de la cual se produce asimismo el proceso de autonomización de las diferentes artes. De esta manera, si la razón había sido instalada como “instrumento de liberación”, la “vivencia estética”, entendida como una facultad esencialmente humana, es considerada como la encargada de recomponer la unidad natural del ser humano amenazada por el intelectualismo imperante (Marchan Fiz, 1996).

Pero lo que nos interesa destacar para este trabajo es el modo particular en que se entendió a la Estética en sus inicios. Aunque con el tiempo se la haya reducido a los fenómenos artísticos, le estética nace como una teoría general de la sensibilidad antes que como un estudio exclusivo de la apreciación artística en donde el ejercicio de lo sensible se considera una actividad propia de lo humano. En su obra *Aesthetica* de 1750, Baumgarten (creador del término) establece que esta disciplina se relaciona con los conocimientos de la percepción sensible. Cuando traza la diferencia entre los tipos de conocimientos, divide las representaciones en *distintas*, es decir, conceptuales y, por lo tanto, universales y generales, y en *confusas*, o sea, particulares y asociativas. Las primeras son estudiadas por la Lógica y las segundas, por la Estética, pero ambas son epistemológicamente relevantes, ambas dicen cosas sobre el mundo porque forman parte de él (*verdad lógica* por un lado y *verdad poética*, por el otro). Según Del Valle (2008: 57), “La relación que se establece, sensiblemente, no es entre un objeto y su generalidad, sino entre la representación de un objeto y la significación de su particularidad.” La belleza comienza a asociarse con la representación de la experiencia sensible y empieza a conectarse con las emociones que de esa experiencia se derivan y con la imaginación, tanto como creadora de las figuras que motivan la experiencia como receptora/canalizadora de las emociones que surgen de la percepción. De esta manera, el ser humano ya no es solo un sujeto racional sino también un sujeto sensible. De ahí que la Estética se convierta en un elemento de fundamental importancia para ofrecer una imagen más completa del ser humano.

Según Del Valle, a Baumgarten no le interesaba establecer una jerarquía entre tipos de conocimientos, sino caracterizar y destacar la importancia y el valor de la “verdad poética” como “otra forma de experiencia del mundo” (2008: 59), o sea, y fundamentalmente, como otra dimensión cognitiva. Así, desde sus inicios, la Estética fue una experiencia del mundo diferente, por caso, de la científica. Ese tipo de experiencia, que Baumgarten llama *experiencia estética*, está directamente relacionado con la percepción, en primer lugar, pero también, como apuntamos antes, con las emociones que esas percepciones producen y con la imaginación creadora que las facilita y “se detiene ante la presencia particular, propia y vital” (p.59), pero no para ahogarse en medio de las agitadas pulsiones sensibles, sino para, a través de ellas, dar también, significación al mundo. De este modo, la relación con el mundo no es solamente filosófica, científica o racional, sino también, sensible, es decir, corporal y temporal (p.65).

Este carácter fuertemente corporal y perceptivo de la Estética en sus albores -como teoría general del gusto y de la sensibilidad y luego, con Kant (1991 [1790]), intensamente relacionada con la subjetividad- pierde valor cuando, por un lado, a través de Hegel (2008 [1826]) se la reduce al estudio de las Bellas Artes y, por el otro, el Romanticismo, poniendo énfasis cada vez más sobre la dicotomía razón/sensibilidad, sobre la necesidad de “compensación de una realidad desfalleciente” (Schaeffer, 2012: 20) que se ve avasallada por el cientificismo y la razón, toma varios de los elementos pertenecientes al proceso de la Ilustración (el poder liberador del hombre sobre sí mismo, la importancia de la experiencia estética y su relación con la belleza, la imposibilidad de la filosofía de acceder a una metafísica, la confianza en la imaginación humana, etc.) y los convierte en argumentos para ensalzar el arte hasta volverlo un modo de vida, una forma de revelación de la verdad. En el primer capítulo de *Arte, objetos, ficción, cuerpo*, Schaeffer (2012) postula que esta concepción sacralizada del arte insiste aún hoy y que tiene importantes consecuencias tanto para el propio arte como para sus metadiscursos. Llama a esta creencia “La Teoría Especulativa de Arte” y afirma que su fórmula consiste en que “el arte es un saber extático, es decir, que revela verdades trascendentales, inaccesibles a las actividades cognitivas profanas” (p.22). Así, para Schaeffer, esta noción de arte, finalmente, postula un ideal artístico construyendo un criterio de exclusión y conformando una definición más evaluativa que descriptiva. Es durante este proceso cuando la Estética pasa de ser un estudio sobre el gusto y la sensibilidad humanas a convertirse en una teoría general de las artes y, fundamentalmente, cuando la atención sobre lo corporal y perceptivo pierde valor y, en cambio, el Arte se vuelve objeto de contemplación y “vehículo de una verdad ontológica y universal” (Perticone, 2011). Habiendo recobrado luego la filosofía su poder exegético y el arte haberse corrido un poco de su conexión tan estrecha con el Ser, la explicación de la supervivencia contemporánea de la Teoría Especulativa, para el autor francés, es que el arte sigue teniendo una función compensatoria de otras tantas figuras del desencantamiento y continúa prometiendo el acceso a una vida “supuestamente ‘auténtica’” (Schaeffer, 2012: 30-31).

Por su parte, Mandoki (2007) se refiere a este tipo de consideración de la experiencia estética como “contemplación estética”, que implica, en principio, la sugerencia de un tinte místico y presenta algunos inconvenientes que reducen considerablemente el ámbito de las actividades que pueden incluirse en su dominio. En primer lugar, alerta sobre la preponderancia dada a lo visual y, por consiguiente, la exclusión de los demás sentidos de la experiencia estética, lo que confluye en negar el involucramiento del cuerpo de modo integral. El sujeto es observador de un objeto, el cual posee determinadas características que lo hacen estético. Este tipo de planteos consideran la experiencia estética, en palabras de Mandoki, como involucrando una “proyección metafórica de una situación religiosa excepcional” (p.68) que implica una relación mística con dicho objeto: la contemplación permite al sujeto la conexión con una otra cosa -lo bello, lo sublime, lo real- a partir de ese objeto sobre el cual no tiene ningún tipo de injerencia.

Schaeffer (2012) habla, en este sentido, del concepto de *objeto estético*. El autor plantea que los seres humanos sufrimos de un “rodeo ontologizante” mediante el cual nos sentimos compelidos a pensar que tras ciertos estados de hechos existen siempre objetos. Esta tendencia, por un lado, obliga a concebir la realidad como una serie estructurada de objetos que se definen por sus propiedades internas y, por otro lado, apoya el pensamiento de que el ser humano estaría *frente* al mundo, siendo exterior a él y una excepción en tanto sujeto de conocimiento. Se construye como un contemplador de la realidad que es otra y está fuera de él. Este rodeo, dice Schaeffer, puede dificultar la reflexión sobre experiencias y procesos y sobre el rol activo de los objetos en ellos. La dimensión estética es, según el autor -y como también afirmaba

Baumgarten-, no solo una *relación* cognitiva con el mundo, sino “primordialmente (...) un modo de acordar o desacordar con lo real”, es decir, una relación encarnada del ser humano con el mundo, y recuerda que todas las relaciones cognitivas están orientadas por polarizaciones afectivas y que “pensar la dimensión estética en términos de objetos nos impide el acceso a la realidad de los hechos estéticos” (2012: 55-56).

En lo que respecta a la danza particularmente, la insistencia actual sobre este tipo de concepciones acerca de la experiencia estética puede verse ejemplificada en textos como el que comentamos a continuación. En el marco latinoamericano, *La danza y la palabra* (2005), publicado por el Instituto Universitario de Danza de Caracas, constituye un compendio de siete ensayos que toman como eje esta asociación. El texto compilado por Carlos Paolillo es relativamente actual (puede considerarse que no le es ajeno el desarrollo de las experiencias de la vanguardia y de la *post-modern dance*) y aborda el tópico puntual del vínculo entre los dos tipos de lenguajes que nos interesa. Pese a ello, el planteo que desarrolla propone una concepción de la danza y, por lo tanto, de sus metadisursos, heredera de las teorías románticas del arte y asociada a lo que Schaeffer (2012) llama la Teoría especulativa del Arte. Desde su inicio, se plantea como una indagación acerca de la esencia de la danza y la define como “lenguaje del alma” y como “manifestación de la expresión intangible”, se habla de la creación de un “clima espiritual”, de viajes “hacia las profundidades de su ser”, de escuchar resonancias que “vienen del origen”, de “la vivencia del cuerpo iluminado en comunión con el verbo originario” (Paolillo [comp.], 2005: 7-8). Y no solamente se concibe la danza como expresión del alma, sino que puede y debe expresarla. De este modo, se construye un ideal artístico y un criterio de exclusión que implica una definición más evaluativa que descriptiva del arte. En esta función extática que se le asigna a la danza, la materialidad del movimiento deja de ser lo fundamental y, en consecuencia, se propone que la escritura solamente puede constituir un acercamiento tangencial y que no hace justicia al lenguaje de movimiento: “nombrar la danza tiene el pecado de limitar la trascendencia de su configuración” (p.44). Este modo de entender la relación danza/palabra insiste sobre la dimensión de la producción del arte (de su sentido, de su ontología y hasta de su metafísica) como actividad creadora y de la (o las) instancia(s) de reconocimiento como intentos (fallidos) de desciframiento de la esencia del arte. Este tipo de planteos se alejan de un posible y mucho más fructífero análisis descriptivo de la producción de sentido.

### III.3.2 Secularización y re-corporalización

Los planteos que exponemos a continuación pueden ser de utilidad para estudiar el tipo de vivencia estética que la danza escénica contemporánea propone y, en consecuencia, el vínculo que ella puede sugerir con el texto escrito de la crítica como uno de sus discursos de reconocimiento posibles.

Schaeffer (2012), frente al concepto de *objeto estético* y a la Teoría especulativa del Arte, propone la noción de *relación estética*, que representa mejor el tipo de experiencia inmersiva que tenemos con el arte y otros fenómenos y la describe como una conducta cognitiva, atencional y que debe producir algún tipo de (dis)placer, es decir, debe tener algún elemento afectivo.

Mandoki (2007), como contrapunto de la contemplación estética, propone que la *Aisthesis* debe ser comprendida “etimológicamente como percepción y fenomenológicamente como gozo” (p.69) y debe alejarse de las concepciones que dan preponderancia únicamente a lo visual, que niegan la actividad intelectual de la experiencia y asimismo su “actividad enunciativa”, es decir, la condición activa del sujeto en recepción. Para explicar esta actividad, recurre a la “proyección metafórica” de la noción de *prendamiento* (la apetencia por parte del niño del seno de la madre) como concepto para entender el funcionamiento de lo estético. Este planteo permite pensar la vivencia estética de la danza como una experiencia corporal, en donde todos los sentidos concurren en una misma sensación, y no, por caso, como una vivencia meramente visual. De hecho, en la actividad de *prendamiento* se podría decir que el sentido principalmente involucrado es el del gusto, aunque no deja de ser igual de importante el tacto (el con-tacto con entre la piel de la madre y del hijo), el olfato, el oído (a partir del sonido de la voz de la madre), además de la vista. La percepción y el gozo que provoca esta actividad en el niño no son puramente (ni especialmente) visuales, sino que es una experiencia corporal integral. Mandoki entiende además que lo que posibilita el *prendamiento* es “esa íntima afinidad morfológica entre el sujeto y el objeto” (concavidad de la boca, convexidad del pezón) a la que denomina *adherencia* (2007: 69). Esta noción entonces abre la posibilidad, a partir de su fuerza metafórica, de pensar la expectación de la danza, y de las artes del movimiento en general, como ese encuentro cuerpo-cuerpo al que hacíamos referencia previamente. La recepción de una obra de danza escénica sería así la *adherencia* del cuerpo del espectador (público común, crítico, etc.) al cuerpo del bailarín. Una experiencia que de esta manera ya no sería meramente visual y, en todo caso auditiva, sino más bien táctil en el sentido de que habría algo así como una articulación de densidades. Como facilitador de este acoplamiento del sujeto al objeto, Mandoki incluye también el registro verbal, lo cual sugiere que no es solo *en su pura sensibilidad* que el cuerpo está afectado a la experiencia estética sino también en su capacidad intelectual a partir de uno de los modos por excelencia asociados al ejercicio de esa facultad. Y, de este modo, abre la posibilidad de pensar la actividad metadiscursiva del crítico como formando parte de la construcción semiósica del objeto. De esta manera, la importancia de la crítica (y de la palabra en general) no radica solamente en que ayuda a defender la memoria de las creaciones del cruel avance de Cronos en un arte efímero como la danza o en achicar la grieta entre obra y público mediante la interpretación. Aún, luego de la invención del video y la posibilidad de registro, la palabra no huelga sino que colabora en la construcción de sentido de la creación. La obra no es la misma después o antes de que alguien la haya hablado.

También Paul Valery (2001), en un ensayo a propósito de la presentación de “La argentina” (Antonia Mercé y Luque) en París en el año 1936, en que se pregunta qué es la danza, la describe desde sus cualidades materiales: tiempo, acciones, ritmos, figuras, equilibrios, gestos, energía, etc. Y admite: “esta resonancia, como cualquier otra, se comunica: parte de nuestro placer como espectadores consiste en sentir que nos ganan los ritmos y que bailamos virtualmente” (p.49). Y que, no solo hace de la danza un *estado* que es todo acción, que se consolida por medio de una producción incesante de trabajo y que al hacerse *en el tiempo, hace tiempo*, sino que esboza la idea de que todo proceso de acciones sin finalidad útil, incluidas las acciones que producen una obra, son danza (arte) y que la misma está presente, no solo en el accionar físico sino también en lo verbal: “¿Qué es una metáfora sino una especie de pirueta de la idea?” (p.50).

En un sentido similar, y en lo que respecta a la experiencia estética de la danza, particularmente, algo de aquello de que la expectación no pasa exclusivamente por la vista había sido intuido por John Martin (nuestro primer gran crítico estadounidense) cuando, para explicar las nuevas

creaciones de la danza moderna, hacía referencia a la *metakinesis*. Este principio que, según el autor, existió siempre pero que la Danza Moderna lo utiliza por primera vez de modo consciente, consiste en “la empatía inherente al movimiento corporal, que hace al espectador sentir por simpatía en su propia musculatura los esfuerzos realizados por la musculatura de otro cuerpo, de ese modo, el bailarín puede comunicar a través del movimiento los estados emocionales más intangibles” (Martin, 1983: 1). Es decir, la experiencia estética de la danza y, en este caso, la transmisión de las emociones del bailarín al público está atravesada por la propia vivencia física, muscular.<sup>20</sup> Con este planteo, Martin deseaba reivindicar la danza moderna por sobre la clásica a partir de su capacidad de expresar estados emocionales a través de un movimiento “natural” del cuerpo que la preocupación formal del ballet le impedía realizar. Esta fuerte asociación movimiento/emoción planteada por la *metakinesis* ya no se sostiene en la danza contemporánea (principalmente porque sus preocupaciones son otras), pero sí puede mantenerse, como argumentamos más arriba, la idea de una capacidad sensoriomotora y perceptual que no es exclusiva de la danza sino que es general de la vida cotidiana. Noël Carroll y William P. Seely en *Kinesthetic understanding and Appreciation in Dance* (2013) sostienen que, aunque el público no entiende la danza solamente a través de esta capacidad, sí es fundamental para su apreciación.

Los primeros enfoques presentados son, aunque en diferente grado, propuestas esencialistas de la danza que implican, en consecuencia, modelos prescriptivos de escribir sobre el arte del movimiento. Así, dejan de lado en su análisis la materialidad del movimiento como formando parte de las condiciones de producción de la crítica y no examinan la organización discursiva efectiva del texto. De este modo, danza y crítica se construyen como dos discursos separados uno del otro y cada uno cumpliendo su función en el ámbito artístico y social. *Esta tesis va a entender, en cambio y como adelantamos más arriba, la danza y la crítica como formando parte de un mosaico en permanente interjuego discursivo, poniendo énfasis en sus modos de circulación.*

#### **IV. Primera parte. Enunciaciones mediáticas**

##### **IV.1. Lo ideológico**

Verón (2004 [1987]) define lo *ideológico*, de manera general, como: “el conjunto de determinaciones sociales que han *marcado* los discursos (...) “*ideológico*” es el nombre del sistema de relaciones entre los discursos y sus condiciones de producción (p.21), en el marco de una sociedad determinada. El nivel de lo ideológico se define por la referencia a las condiciones de producción que “proceden de los mecanismos de base de la formación social” (pp. 21; 134); en el otro extremo, en la relación de estos mecanismos con los efectos de sentido de un discurso, estamos en la dimensión del poder. Para el autor, lo *ideológico* es una “dimensión presente en todos los discursos producidos en el interior de una formación social”. (p.17).

---

<sup>20</sup> Actualmente esta tesis está siendo recuperada por las nuevas teorías de las neurociencias que trabajan sobre las llamadas *mirror neurons*. Para mayor detalle se puede consultar el trabajo de Gail Montero “The Artist as Critic: Dance Training, Neuroscience, and Aesthetic Evaluation”, 2013.

Para Verón, existen siempre variadas lecturas posibles sobre un conjunto textual que dependen de una conceptualización puntual sobre sus condiciones de producción. Esta conceptualización es la que otorga al analista el criterio a partir del cual se puede determinar en el universo *extra-textual* qué puede ser considerado como parte del conjunto de las condiciones de producción de un discurso (p.18). En este apartado, nos interesa proponer una particular configuración del marco económico/político/social de la comunidad de la danza como posible condición de producción -en el nivel de lo *ideológico*- de los nuevos medios web en el marco de la crisis a la que hacíamos referencia más arriba. Entendemos que esta lectura puede ayudar a comprender la situación puntual que atraviesa la crítica de danza contemporánea porteña como discurso de reconocimiento de la danza actual. Propondremos estas condiciones sociales como modo de explorar lo ideológico: en qué medida los mecanismos de base de la formación social (p.136) afectan nuestro corpus<sup>21</sup>, primero a nivel mediático y luego al nivel de los discursos críticos.

#### IV.1.1. El marco social/cultural como condición de producción

Durante el período que abarca nuestra investigación se produce en el ámbito de la danza un momento de crisis en el cual los diversos actores de la comunidad comienzan a cuestionarse las condiciones de la actividad de la danza en la Ciudad: las condiciones de producción de las obras (principalmente las económicas), la relación con la única institución de apoyo y fomento de la danza independiente<sup>22</sup> porteña (Prodanza), el estado de las reflexiones acerca de la actividad por parte de teóricos y de los propios bailarines y las problemáticas asociadas a su difusión.

Hacia el año 2010, junto con un crecimiento considerable de la disciplina artística, se produce en la escena de la danza contemporánea una toma de conciencia de cierta precariedad que había formado parte de la actividad laboral hasta ese momento y que estaba cristalizada como la manera en que la danza podía y debía realizarse. Para los diferentes actores del ámbito dancístico dicho reconocimiento implicó la necesidad, por un lado, de comenzar a visibilizar estas problemáticas para denunciarlas y, por el otro, la de tomar decisiones y emprender proyectos destinados a modificar el estado de la cuestión. Estas decisiones pueden considerarse todas políticas, en un sentido amplio del término. Algunas estuvieron destinadas directamente a comenzar un diálogo como colectivo con espacios gubernamentales en relación a decisiones sobre políticas culturales (como el caso del Foro Danza en Acción<sup>23</sup> o el Movimiento por la Ley

---

<sup>21</sup> “De lo que se trata es de comprender la semiosis necesariamente investida en toda forma de organización social (formas que habitualmente se describen independientemente de su dimensión significativa, como del orden de lo ‘económico’, de lo ‘político’, de lo ‘cultural’, de lo ‘ritual’, etcétera...)”. Verón, 2004: 136. “El conjunto de nuestro esquema se apoya en la siguiente hipótesis: *si las condiciones productivas asociadas a un determinado nivel de pertinencia varían, los discursos también, en alguna parte, variarán*. ‘En alguna parte’, pero ¿dónde? Responder a esta cuestión es uno de los objetivos centrales del análisis discursivo” (p.138).

<sup>22</sup> La danza contemporánea porteña (y argentina en general) se conforma en su gran mayoría por la llamada “danza independiente”, es decir, la danza que no forma parte del circuito oficial, el cual se constituye por aquel grupo de compañías que está “condicionado por el Estado tanto para su sostén económico como para sus decisiones artísticas y de gestión general”. (Curutchet y Hantouch, 2018 en *Cultura independiente*, RGC Libros). El circuito oficial de danza contemporánea es muy reducido en comparación con el volumen de la danza independiente.

<sup>23</sup> El Foro Danza en Acción es una agrupación abierta de bailarines, coreógrafos e investigadores que surge en relación con una discusión comenzada en 2013 con Darío Lopérfido (en ese entonces Director Artístico del FIBA –Festival Internacional de Buenos Aires-) por la baja participación de la danza –y de la danza

Nacional de Danza<sup>24</sup>), pero otras se centraban en la creación de espacios de práctica fuera de ámbitos institucionales (como Café Müller<sup>25</sup>, Espacio Lem<sup>26</sup>)<sup>27</sup> y, en lo que respecta puntualmente a este trabajo, otras ponían el acento en la importancia de la difusión de la actividad dancística y en la discusión teórica y política de sus diferentes procesos. La danza comenzaba a hacerse consciente de la necesidad de reunir y vigorizar la comunidad para pelear por los espacios de poder que implicaban no sólo la posibilidad de un mayor presupuesto para la actividad sino también derechos de sus trabajadores, un mejor posicionamiento en relación con las demás artes, etc.

El comienzo y la consolidación de este proceso que viven las artes del movimiento en la Ciudad de Buenos Aires puede observarse en dos estudios encomendados por Prodanza<sup>28</sup> al equipo de sociólogos dirigido por las Lics. Mercedes Aramburu y Cecilia Sluga donde se percibe, durante el lustro 2010-2015, un cambio de paradigma con respecto a cómo la comunidad artística se piensa a sí misma desde un punto de vista estético y en cuanto a sus condiciones laborales. El primero de ellos, *Estudio de diagnóstico*, fue realizado entre octubre de 2009 y junio de 2010 y publicado en 2011 y el segundo, *Estudio de actualización*, entre enero y julio de 2015 y publicado el mismo año. Ambos se elaboran a partir de entrevistas a diferentes actores de la danza independiente porteña: artistas (coreógrafos, intérpretes), público, críticos y representantes institucionales (directores de salas, profesores, etc.).

Una de las observaciones más importantes del *Estudio de diagnóstico* sobre la comunidad es, justamente, la sensación de una contradicción entre un auge en el crecimiento de la actividad de la danza en la Ciudad, entendido como un incremento en la cantidad de estudiantes y de obras de danza, pero también en la diversidad y calidad de las propuestas (crecimiento adjudicado principalmente al compromiso y al esfuerzo de los actores de manera individual), y,

---

argentina, en particular- en el festival y por su proceso de selección de obras. (<http://danzaenaccion.blogspot.com/2013/08/>). El Foro se consolidó luego como un espacio de reflexión, discusión y mejora de las políticas públicas para la danza contemporánea porteña y argentina en general relacionadas con su circulación y su producción.

<sup>24</sup> El Movimiento por la Ley Nacional de Danza es un colectivo federal que se formó en el año 2008 y estuvo destinado a generar diferentes acciones para visibilizar la necesidad de la comunidad de que la Ley ingrese al Congreso de la Nación para su discusión, lo que sucedió finalmente el 29 de abril de 2014. A fines de 2015 perdió estado parlamentario, luego volvió a presentarse en 2016, tuvo tratamiento en la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados y fue devuelta para la realización de modificaciones. En 2017 fue presentada nuevamente y en la actualidad está en tratamiento la Cámara de Diputados del Congreso de la Nación. Más detalles se pueden encontrar en <https://aciadip.wordpress.com/inicio/ley-nacional-de-danza/> o en <https://www.facebook.com/MovetexlaLey/>.

<sup>25</sup> Café Müller Club de Danza es un espacio de práctica de movimiento de gestión colectiva creado en 2012 por el Grupo de Defensores de la Danza (integrado por Omar Possemato, Laura Aguerreberry, Jimena García Blaya y Analía Slonimsky) ante la necesidad de contar con un lugar de investigación y trabajo experimental e independiente.

<sup>26</sup> Creado en 2009 por Viviana Iasparra y Melina Seldes como espacio de creación y exploración en danza (<https://lemespacio.wordpress.com/acerca-de-lem/>)

<sup>27</sup> Más allá de los espacios específicos de la danza, es llamativa la cantidad de espacios alternativos que se abrieron durante esa época llamados -y reconocidos recién en el 2015 como- “Centros Culturales”, los cuales tienen como objetivo “proponer y hacer cultura desde la propia agenda, fuera del circuito oficial y las propuestas comerciales masivas” (Curutchet y Hantouch, 2018 en *Cultura independiente*, RGC Libros) y en donde gran parte de la danza independiente tuvo la oportunidad de desarrollarse y presentarse. Las problemáticas de la danza a este respecto forman parte también de un marco social más general en relación con todas las artes.

<sup>28</sup> Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza no Oficial de la Ciudad de Buenos Aires.

en contraposición, la percepción de que la infraestructura de la escena (infraestructura estatal, principalmente representada por el único ente de apoyo a la danza independiente en la Ciudad, Prodanza) no puede contener ese desarrollo.

Cuando el estudio consulta sobre la noción de “independencia” concluye que ella se relaciona principalmente con una “libertad creativa” pero al mismo tiempo con una “precariedad de la producción” (Sluga, 2011: 23) que se comprende como una relación costo/beneficio negativa en contraposición a las producciones oficiales o comerciales (que, aunque también con algunos rasgos de precariedad en relación al monto de los salarios o retrasos en los pagos, no depende de los propios bailarines o coreógrafos el trabajo de producción para asegurar el sostén económico de las compañías). La comunidad parece estar de acuerdo en que el primer gran inconveniente que afecta a la danza actual (e históricamente) es la escasez de recursos para la producción de las obras, lo cual obliga al coreógrafo a convertirse también en gestor de fondos, con lo que ello implica en cuanto a la inversión de tiempo y esfuerzo. El rasgo de la precariedad en la producción junto con la expectativa de “vivir de la danza” como una utopía son los dos elementos que parecen definir al colectivo *independiente* de la danza. Sin embargo, lejos de considerarse una comunidad homogénea, en este primer diagnóstico, su autopercepción es la de un colectivo formado por voces aisladas sin un discurso común en donde los diferentes niveles de la precariedad funcionan como disparadores de la competencia y no de la unión. Se reconocen como una comunidad pequeña e históricamente dividida (Sluga, 2011: 28). Esta falta de organización junto con el ensimismamiento sobre la propia práctica (la danza se considera como el *patito feo* de las artes, poco conocida en la sociedad y, por ello, poco apreciada y que, por lo tanto, se cierra sobre un círculo de conocedores) confluye en una dificultad para la generación de espacios para la danza: de producción, de difusión, críticos, etc.

Una de las ideas fundamentales que surgen ante estas preocupaciones es la necesidad de comenzar a generar discusiones en torno a las inquietudes de la comunidad, debates para construir una experiencia conjunta que ayuden a acordar objetivos comunes (Sluga, 2011: 30).

En este marco, a la crítica (la periodística, pero también la académica y de investigación), los propios actores del mundo de la danza le otorgan un lugar dentro de este proceso de *autoconciencia* de la comunidad como la posible encargada de generar el lazo entre ella y los espectadores que no pertenezcan al círculo cerrado de público conocedor (que, en su mayoría es, además, practicante de algún género de danza, si no trabajador de la danza). De este modo, se considera fundamental el desarrollo de la reflexión escrita sobre danza como “puente (...) entre la autorreferencialidad característica de la escena y la sociedad” (Sluga, 2011: 31). Es interesante resaltar cómo se destaca la necesidad de “generar un diálogo entre el creador, la crítica y el proceso creativo de la obra, dándole un nuevo lugar a la crítica como *acompañante* del objeto artístico (p.35). Es decir, se le estaba exigiendo a la crítica un cambio de rumbo acorde a las necesidades de la escena, cada vez más dinámica, variada y expansiva.

En el *Estudio de actualización* del año 2015 se toma en cuenta el proceso iniciado en el 2009 y se analizan los cambios en la percepción de la comunidad de la danza producidos durante este lustro. Una de las características más importantes corresponde al cambio de paradigma en relación con los lazos comunitarios. Se observa un fortalecimiento de los intercambios, de las reflexiones conjuntas y del trabajo articulado entre los diferentes miembros de la comunidad con objetivos colectivos. Aunque la danza se siga considerando como “la cenicienta de las artes”, se destaca el logro de haber podido darle a la comunidad una palabra propia, en el sentido metafórico de expresarse, debatir y pelear por espacios de reconocimiento político y cultural,

pero también en sentido llano: las palabras que se multiplican durante este período tanto en los nuevos medios periodísticos como en publicaciones teóricas acerca de procesos de producción, estéticas o pedagogías de la danza. Una voz propia que permite la “articulación de las demandas” del conjunto de los actores (Aramburu, 2015: 29) y la creencia en la acción colectiva como generadora de cambios que no sean coyunturales, sino que puedan sostenerse a largo plazo.

Nuestro corpus de trabajo se enmarca dentro de los límites de este proceso que, estrictamente, todavía está en sus inicios.<sup>29</sup> La crítica, como parte fundamental de la *comunidad de la danza*, no es ajena a este momento de transición en su historia estética y social. Qué se modifica en la escena mediática y qué respuestas se encontraron a las preguntas y exigencias planteadas por la comunidad es el interrogante que guía este apartado (y los que le siguen).

En relación con los espacios de discusión teórica y las cuestiones vinculadas a la difusión del arte, durante este lustro, la crítica fue especialmente interpelada en varias direcciones. Por un lado, a nivel editorial, los propios críticos de medios masivos plantean la problemática del poco espacio otorgado a la danza en los diarios y especialmente el escaso interés de sus editores de incluir obras de artistas no consagrados o de espacios no oficiales o independientes<sup>30</sup> (que hacen, como dijimos, a la gran mayoría de la masa de la danza contemporánea); casi todos comentan que deben dar una pelea muy fuerte para poder publicar una nota de algún grupo emergente. Por otro lado, se destaca un cierto hastío en relación con la crítica tal como venía produciéndose hasta el momento: algunos actores (especialmente bailarines y coreógrafos, pero también público de danza) consideraban que los cambios de perspectiva de la danza hacia adentro de la comunidad, de una visión más individualista, solitaria y aislada hacia otra que se piensa como un conjunto de profesionales con objetivos y voz común, en un “estar juntos” como propuso Helena Katz (Pritz & Kovadloff, 2012), requería también, de algún modo, un tratamiento tanto teórico como crítico más comprometido con los creadores, con el público y con las formas de producción que empezaban a surgir. Ya en los comienzos del período se observaba que la escena más dinámica se percibía en revistas y *websites* especializados y en las diversas redes sociales (Sluga, 2011: 35).

Esta solicitud de reconfiguración o de cierto funcionamiento mediático de la crítica es síntoma de un visible agotamiento del formato crítico existente en los medios masivos periódicos y en los especializados impresos, responsables exclusivos, hasta ese momento, de los comentarios sobre las obras.

Es en este marco en el que aparecen algunos de los medios que analizaremos en esta tesis, especialmente los de soporte web con interface en pantalla. Será parte de este trabajo comprender si los procesos mencionados formaron parte de las condiciones de producción de los “nuevos medios web” y cómo ellos se entrelazan en sincronía con los demás medios de la escena crítica mediática porteña. Revisar qué tienen de *nuevos* esos medios y, en el marco de

---

<sup>29</sup> Mientras se estaba escribiendo esta tesis, como comentamos más arriba, el colectivo de danza logró que la Ley Nacional de Danza entre en tratamiento en la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados de la Nación el 04/05/17, luego de reiteradas movilizaciones multitudinarias frente al edificio que incluyeron *flashmobs* y diferentes actividades artísticas. El mismo día, la Ley Provincial de Danza (Provincia de Buenos Aires) obtuvo media sanción en el senado.

<sup>30</sup> Así lo refiere también la periodista y crítica de danza para el diario *Clarín*, Laura Falcoff, en una entrevista que le realizamos con el motivo de esta investigación el día 19 de julio de 2016. Inédita hasta el momento.

las recientes reflexiones hacia el interior de la comunidad de la danza, comprender por qué ese otro tipo de crítica se estaba empezando a percibir como *vieja*.

De esta manera, como primer paso, y antes de adentrarnos en el análisis propiamente discursivo de las críticas, en este capítulo nos ocuparemos de enmarcar el trabajo con un examen de la situación enunciativa de cada medio y de algunas diferencias fundamentales entre tipos de dispositivos (impreso/web), en lo que respecta a su circulación, que darán algunos primeros indicios que luego completaremos con el abordaje específico de las enunciaciones críticas.

## **IV.2. La circulación crítica mediática**

Nuestro corpus está constituido por nueve medios que pertenecen a dos grandes tipos de dispositivos: los impresos y los de interface en pantalla (medios *web*). Estos últimos son los que suelen denominarse comúnmente como los *nuevos* medios web, categoría que será revisada en este trabajo. Como uno de los objetivos principales de esta tesis es el de proponer un panorama general de la crítica de danza contemporánea porteña, se intentó abarcar varios tipos de medios con circulaciones sociales diferenciadas *a priori*. De esta manera, dentro del abanico de publicaciones existente, intentamos agotar el horizonte mediático crítico eligiendo, por un lado, seis medios impresos: tres de carácter generalista (los diarios *Clarín*, *La Nación* y *Página/12*), una revista de interés general con una tradición crítica (*Noticias*), una revista cultural, recomendadora de espectáculos (*Planeando sobre BUE*), y una publicación especializada en danza (*Balletin Dance*); y por el otro, tres medios con interface en pantalla: dos revistas especializadas en danza contemporánea (*Giró Cartelera* y *Segunda Cuadernos de Danza*) y una revista de arte de raíz universitaria (*Artecríticas*). Esta muestra abarca todos los tipos de medios y todos los espacios con alguna enunciación institucional en los que circulan críticas de danza contemporánea en el ámbito de la ciudad y que lo hacen como referentes de la comunidad de la danza porteña. Entendemos que esta selección satura la circulación social de la crítica de danza contemporánea en los medios haciendo posible su comparación y su análisis como sistema. Dejamos afuera los dispositivos web que se relacionan con enunciaciones individuales como blogs o páginas personales y otras que no se comportan como ejes de comunicación fundamental entre los miembros de la comunidad.

### **IV.2.1. Medios impresos**

Uno de los ejes principales sobre los cuales establecer comparaciones entre los medios es el lugar que ocupa la crítica de danza (y la de danza contemporánea en particular) en cada uno. Las publicaciones impresas representan el tipo de medio que tradicionalmente ha sido soporte de la crítica de arte en general, y de la de danza en particular. De entre ellas, las de carácter generalista han ocupado un lugar fundamental en la circulación mediática. Es por ello que los diarios -en el caso de nuestro corpus: *Clarín*, *La Nación* y *Página/12*- se convierten en insoslayables si se quiere allanar un camino para el estudio de la crítica de danza en nuestro país. Con todo, en este tipo de medios, los textos críticos no tienen una sección propia (aparecen dispersos entre las notas de avance, los balances y las entrevistas que, por otra parte, son mayoría) ni las notas en relación con el lenguaje de la danza toman un lugar preponderante. Se debe acceder a alguna sección del diario, la de *espectáculos*, que suele estar hacia el final de sus páginas, o bien, a algún suplemento particular. La cobertura de los textos, por supuesto, no es

exclusiva del contemporáneo, se reparte entre el ballet clásico, el tango, el folklore y otros géneros del arte del movimiento. En cuanto a la crítica de danza contemporánea específicamente, existe una distinción entre los tres diarios en cuanto al tipo de obras que se cubren y que hace a la base de la circulación social diferenciada de la danza en la Ciudad.



Ilustración 1. La Nación, Página/12 y Clarín<sup>31</sup>

En *Clarín* las críticas suelen trabajar sobre obras presentadas en espacios o eventos oficiales. Se ocupan principalmente del Ballet Contemporáneo del Teatro General San Martín (BCTGSM), del Festival Ciudadanza, de la Compañía de Danza Contemporánea de la UNA (ex IUNA), del Festival Rojas Danza y otros ciclos organizados por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires o el de la Nación o, en todo caso, de coreógrafos y ballets relativamente consagrados o grupos internacionales. Son excepcionales las coberturas de obras del circuito independiente *off*, por

<sup>31</sup> Todas las imágenes que se adjuntan en esta tesis tienen un carácter meramente ilustrativo. Eventualmente, pueden ser de utilidad, especialmente en el caso de los medios web, para orientar al lector sobre cierta configuración de la puesta en página que no resulte muy conocida.

nombrar de algún modo a la periferia de lo independiente<sup>32</sup>. Este diario construye una danza en la que prácticamente sólo existe lo institucional y lo consagrado, no hay una búsqueda de la novedad<sup>33</sup> (de nuevos coreógrafos o de obras más experimentales).<sup>34</sup>

*Página/12*, aunque cubre las obras del circuito oficial (que ya es muy pequeño de por sí<sup>35</sup>), se ocupa también de algunas obras de coreógrafos considerados más independientes del circuito porteño (como Pablo Rotemberg, Diana Szeinblum, Inés Armas, etc.) varios de los cuales pueden considerarse creadores que están “consagrados” ya dentro del *mundillo dancístico*.<sup>36</sup> Lo interesante de esta publicación es que este tipo de cobertura menos oficial se desliza de la sección principal de “Cultura y Espectáculos” a los suplementos semanales SOY y Las12, los cuales tematizan cuestiones de identidad sexual y género, respectivamente, provocando un corrimiento tanto de la de la danza contemporánea (de su lugar de espectáculo a uno más comprometido con las demandas sociales de algunas de las llamadas “minorías”) como de la crítica. En aquellos suplementos semanales, la selección de obras que se cubren se relaciona con un tópico particular que hermana la crítica, en términos de interpelación al lector, más con el estilo *feminista* o *etnográfico* a los que se refiere Daly y hace recaer el peso en la dimensión moral de la operación evaluativa antes que en la estética o cognitiva que propone Banes. Es decir, *criticamos danza cuando hablamos de espectáculos* (lo que comparte con los demás

---

<sup>32</sup> En una serie de entrevistas realizada a críticos y referentes del teatro de la Ciudad de Buenos Aires (Brarda, 2001: 13-17), se proponen las categorías de “teatro alternativo”, “teatro off” o “teatro independiente” como sinónimos y como opuestos al teatro comercial (“el de la calle Corrientes”) y al oficial (Teatro Cervantes, Teatro General San Martín, Teatro Alvear). Ese teatro alternativo, a su vez, se sugiere dividirlo en “alternativo *top*” -u *off top*, “especie de off relativamente legitimado” (p.30)- y el *off-off* o *hiper off* o *botton off*, el teatro alternativo no tan reconocido. Es posible realizar una analogía de esta última segmentación para la escena de la danza en la cual existe lo independiente legitimado, que cuenta con cierta consagración dentro de la comunidad, y lo independiente *off* que funciona aún más sobre los bordes.

<sup>33</sup> El término “novedad” no está tomado aquí en relación con elementos originales que las obras o los coreógrafos deban aportar al lenguaje o a las formas de producción actuales de la danza, sino a la contraposición entre lo ya aceptado socialmente como danza y que goza de cierto prestigio y lo experimental (que a veces se presenta como más complejo de abordar críticamente por las mixturas presentes en este arte con las herramientas tecnológicas, con el teatro, la performance, etc. y la ausencia de marcos de análisis) o lo que todavía no es muy conocido dentro de la comunidad. Esto no implica que no pueda haber repetición en la escena independiente o novedad estética en la oficial.

<sup>34</sup> En el período observado, de las 40 notas que conforman el corpus, 12 se ocupan de obras del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, 1 de una obra estrenada en el Teatro San Martín, 1 en el Centro Cultural General San Martín. El resto se divide entre el Festival Cambalache, el Festival de Tango de Buenos Aires, Ciudadanza, la Compañía de la UNSAM (dirigida por Oscar Araiz), la Compañía del IUNA, el Centro Cultural Ricardo Rojas. Cubriendo un total de 12 espacios entre los cuales no existe cobertura de salas o coreógrafos consideradas de la escena independiente.

<sup>35</sup> En cuanto a la danza contemporánea y a los ballets o compañías estatales o relacionadas con algún organismo oficial, el único grupo que tuvo cierta continuidad y que existe aún hoy es el Ballet Contemporáneo del Teatro General San Martín, creado en el año 1968. Recién en el año 2009 se crea la Compañía Nacional de Danza Contemporánea (dependiente del Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación) y en el 2002, la Compañía de danza contemporánea de la UNA. El Grupo de Danza de la UNSAM, creado en 2009 y dirigido por Oscar Araiz, puede considerarse también dentro de esta categoría, como compañía oficial universitaria.

<sup>36</sup> *Página/12* posee una cobertura más amplia, de 23 espacios diferentes, de los cuales sólo 7 pueden considerarse de la escena oficial (San Martín, Ballet de la UNSAM, Rojas, Compañía Nacional de Danza Contemporánea); y sólo 13 de las 46 notas abordan obras estrenadas en esos espacios. El resto corresponde a salas del circuito independiente (aunque varias –pero no todas- con una ya larga tradición en danza contemporánea) como “Espacio Callejón” o “El Portón de Sánchez”.

diarios) pero *aquí también criticamos danza -especialmente- cuando nos referimos a temas de género e identidad sexual*. Y, en todo caso, *si te interesan las cuestiones de género o diversidad, te puede interesar ver esta obra*.

En *La Nación*, como en *Clarín*, todas las notas aparecen publicadas en la sección “Espectáculos”. Sin embargo, este diario no sólo duplica la cantidad de notas cubiertas por año en relación con los otros dos periódicos (un promedio de 13 por año, frente a las 8/9 de *Página/12* o a las 6/7 de *Clarín*<sup>37</sup>), sino que también cubre una gama más amplia de trabajos. Aunque no de manera mayoritaria, se incluyen, además de los trabajos del circuito oficial y del independiente, obras de lo que llamamos un *circuito off* (una danza independiente pero no tan consagrada en la comunidad de espectadores). Incluso algunos trabajos de experimentación que se califican así en el paratexto. De este modo, *La Nación* muestra una escena ampliada dando cuenta de la existencia asimismo de espacios no oficiales de calidad (o, por lo menos, pasibles de ser criticados).<sup>38</sup>

Otro aspecto interesante para considerar es la cantidad y variedad de autores que escriben en cada medio. *Clarín* tiene la particularidad de concentrar todas las notas en un solo autor (salvo alguna que otra excepción de aparición de una crítica en un suplemento). Esta situación no solo reduce la escena a una enunciación, si se quiere, mediática, sino también a un solo estilo de autor. En cambio, tanto *Página/12* (21 autores a lo largo de los seis años –la gran variedad de firmas se relaciona también con la aparición de textos críticos en los diferentes suplementos a los que hacíamos mención más arriba) como *La Nación* (presenta a lo largo del período abordado un conjunto más compacto y más constante de 12 críticos) poseen una cantidad de firmas más variada lo cual, en principio, abre y multiplica las miradas en relación con la escena de la danza contemporánea dando lugar a diversos matices estilísticos.

En este nivel de análisis también resulta relevante revisar la variable paratextual del medio, el *umbral* (Genette, 2001) del texto crítico que le da presencia como tal. En cuanto a los umbrales verbales, sobre los que nos concentraremos aquí, ni *Página/12* ni *Clarín* hacen otra circunscripción que no sea la de “Danza”. En esta categoría general entran los diversos géneros del lenguaje del movimiento, además de la danza contemporánea. Incluso, a veces aparecen notas que claramente pertenecen al lenguaje de movimiento bajo la denominación “Teatro”. La particularidad de *Clarín* es que en ocasiones también agrega el género escritural al que el texto pertenece: “Crítica”. Estos textos, que son minoría, son los únicos que poseen, además, una calificación paratextual. Es decir, la crítica está asociada directamente con una calificación explícita que, en este caso, además de estar en los bordes del texto, funciona en una escala cualitativa: “Malo”, “Regular”, “Bueno”, “Muy bueno”, “Excelente”. En *Página/12* está ausente la evaluación paratextual y se organiza, en cambio, mediante estrategias intratextuales<sup>39</sup>. No

---

<sup>37</sup> Siempre teniendo en cuenta sólo los textos pertenecientes al género crítico y que se ocupan de obras de danza contemporánea de la escena porteña.

<sup>38</sup> Este diario presenta notas de alrededor de 30 espacios diferentes, con un total de 80 notas en el período 2010-2015. De esos espacios, sólo 9 podrían considerarse como pertenecientes al circuito oficial–con un total de 27 textos–, el resto se aboca al circuito independiente incluyendo, como decíamos, espacios como “La Carpintería”, “Noavestruz”, “Hasta Trilce”, etc. que no son espacios alrededor de los cuales la danza contemporánea independiente tradicionalmente se ha movido.

<sup>39</sup> Por “estrategias intratextuales” nos referimos a operaciones que funcionan en el nivel específico del discurso crítico (no así en el de su paratextualidad) y que no son discretas -como en las escalas paratextuales- ni organizan claramente una jerarquía entre obras. En este caso en particular, en cuanto a la dimensión evaluativa, estas operaciones se relacionan con el uso de diferentes adjetivos calificativos

hay puntaje ni estrellitas (como sí lo hay para el cine, por ejemplo), aunque en la bajada de la nota suele aparecer una valoración importante del crítico mediante el uso de calificativos. Aquí, la relación crítica/evaluación no se presenta mediante un lazo tan fuerte, aunque siga existiendo el juicio como elemento constitutivo del género crítico. En *La Nación*, la mayoría de los textos críticos posee, junto a la ficha técnica, una valoración paratextual que opera en el mismo tipo de escala cualitativa que en *Clarín*. A diferencia de los otros dos medios generalistas, todas las notas de danza aparecen bajo el paratexto *Danza* y, regularmente, existe una especificación más: "Ballet", "Contemporáneo", "Festival Rojasdanza 2011", "Danza teatro", "Danza / Experimentación", "Danza / Drama coreográfico", "Danza / Fusión", entre otros ejemplos. De este modo, esta publicación otorga una importancia mayor a la circunscripción y a la búsqueda de un enunciatario más especializado por medio de dividir, en primer lugar, por lenguaje artístico y luego, según criterios de género y estilo. Incluso dando cuenta de las mixturas para posibles públicos interesados en ver algo "novedoso".

En cuanto a una *construcción de agenda*, en los periódicos, a pesar de tener una frecuencia de publicación diaria, la circulación de las críticas de danza contemporánea no se produce con la misma asiduidad. Tanto en *Página/12* como en *Clarín*, de las aproximadamente 50 notas de danza al año, solo un promedio de 20 son críticas y, como ya mencionamos, solo un promedio de entre 7 y 10 son de danza contemporánea. Imposible conjeturar que esta proporción pueda cubrir al menos una pequeña parte de lo que sucede en la escena de la danza contemporánea porteña con alrededor de un estreno por semana y, por lo menos, cinco obras en cartel mensuales. *La Nación*, al menos, duplica el promedio de los otros dos proponiendo una circulación mayor de textos críticos.

---

("brillante ejecución", "bellas figuras", "sonido regular", etc.), con la adjudicación de un cierto *funcionamiento* a una estructura coreográfica o a una organización visual, con la expresión de determinadas emociones o sensaciones por parte del enunciatario, o por simples comentarios de fruición: "me gustó", "no me gustó".



Ilustración 2. Revista Noticias -crítica de Enrique Destaville

Veamos qué sucede con las revistas que no poseen una publicación periódica. *Noticias*, de tirada semanal, divide la información a partir de grandes conjuntos genéricos y las críticas se ubican en la sección "Cartelera", entre las primeras páginas de la publicación, fuera del más tradicional sector de "Cultura". Movimiento que se relaciona con cierta tradición crítica de la revista y que, en comparación, jerarquiza el comentario sobre obras o producciones con respecto a los diarios. La danza, como lenguaje, suele tener un lugar reservado, con su volanta distintiva, entre los textos de otros lenguajes (artísticos y no artísticos) como la música, la televisión, restaurantes, DVD, etc., aunque no se diferencia género o estilo. De este modo, el acceso a las críticas con respecto a los diarios generalistas es más directo, funcionando antes como un recomendador que como un espacio informativo.

Esta publicación se ocupa principalmente de la danza clásica o neoclásica (con un interés especial sobre el Teatro Colón) -posee un total de 60 textos que se ocupan de obras de Ballet frente a 34 que se dedican a creaciones del género contemporáneo-. Dentro de estas 34 críticas, cabe destacar que sólo 20 abordan obras de creadores argentinos mientras que el resto de las notas trabajan sobre obras de coreógrafos internacionales. Con un promedio de notas por año aún menor que el diario *Clarín*, la danza contemporánea porteña en *Noticias* (de un promedio de 16 críticas al año, solo 6 son del género que nos interesa) está representada casi exclusivamente por el Ballet Contemporáneo del Teatro General San Martín<sup>40</sup>. A diferencia de

<sup>40</sup> Durante el período 2010-2015 se cubrieron 11 espacios diferentes de los cuales sólo 2 pueden considerarse espacios que regularmente se asocian con la danza independiente (Noavestruz y Timbre 4, con un texto cada uno). El BCTGSM se lleva 10 críticas de un total de 34 y 2 van para la Compañía Nacional de Danza Contemporánea. Sólo 3 notas cubren lo que venimos nombrando como un circuito más

los periódicos, no hay cobertura de eventos organizados por los gobiernos Nacional o de la Ciudad (festivales, bienales, etc.), se construye la danza contemporánea de una manera mucho más acotada que en los periódicos. *Noticias* no busca la novedad en cuanto a los tipos de producciones, sin embargo, es interesante comentar en este caso la aparición regular, en algún rincón de la página, debajo o al costado de cada crítica, de un recuadro amarillo pequeño llamado “Guía” o “Agenda”. En este recuadro, suele hacerse un reenvío a una obra que ya tuvo su crítica en una publicación anterior (en este caso funciona a modo de recordatorio) o bien que estará por estrenarse pronto y que tendrá su nota en alguna edición posterior (funcionando aquí a modo de anticipo). Pero, otras veces, se hace allí una breve referencia a una obra que, para los parámetros de la revista, no merece una nota entera, aunque sí alguna mención. Este es el único espacio en donde la revista amplía su rango de cobertura y menciona obras del Festival Internacional de Danza Independiente –COCOA-, de la Compañía de la UNSAM (dirigida por Oscar Araiz), de Gabriela Prado, Vivian Luz, Martín Piliponsky, Paula Etchevere, entre otros, y espacios asociados a la danza independiente como El Portón de Sánchez, El Camarín de las Musas, Espacio Callejón, etc.

En cuanto a la cantidad de autores, en el período analizado, son solo dos firmas las que aparecen y además están muy claramente distribuidas por períodos: Enrique Honorio Destaville (desde 2010 hasta septiembre 2012) y Patricia Casañas (desde octubre de 2012 hasta 2015). Reduciendo, como comentábamos acerca de *Clarín*, las lecturas de la escena a un solo estilo de autor.

Como mencionamos, la única organización paratextual que tiene la revista es la etiqueta de “Danza” que aparece como volanta y refiere al lenguaje de manera general, sin especificaciones más acotadas de género o estilo. Todos los textos poseen una valoración, esta vez, en una escala cuantitativa e icónica que va de uno a cinco en cantidad de estrellitas ubicando al juicio de valor en un lugar preponderante -y de rápido y sencillo reconocimiento- incluso antes de la descripción o la argumentación discursiva que sostiene dicha opinión.

La atención a la danza clásica y neoclásica antes que a la contemporánea y a los creadores extranjeros antes que a los argentinos propone un deslizamiento hacia una mirada internacionalista en donde lo propio (propio en cuanto a lo “porteño” y en relación también con lo específico del género) de la danza contemporánea está representado casi exclusivamente por el Ballet del San Martín (ni siquiera, como se observó con respecto a los medios diarios, por el circuito oficial más general) y en donde lo que se elige comunicar no es lo que pueda mostrar una marca particular de la zona geográfica propia o del trabajo específico del circuito de la ciudad, sino lo que responde a estándares verificables internacionalmente y un énfasis sobre “lo extranjero” como necesario o “digno” de ver.

---

*independiente*, aunque relativamente consagrado, en este caso, por la trayectoria de sus directoras en el circuito de la danza contemporánea (María Ucedo y Teresa Duggan). El resto de las notas, se ocupan de directores de danza contemporánea que vienen del extranjero (Cataluña, Brasil, Portugal, Canadá).



Ilustración 3. Planeando Sobre BUE - tapas

Teatro **BUE** 05-12



### Eclipse

Una obra de danza contemporánea...

**Clasificación:** BUE 05-12

Danza

uno de los momentos de grupo de danza, como en los momentos de danza contemporánea, pero también dentro de los momentos de danza contemporánea...

**Clasificación:** BUE 05-12

Teatro **BUE** 05-12



### Hacia el fin

Una obra de Ana Frank...

**Clasificación:** BUE 05-12

Teatro

una de las obras de grupo de danza, como en los momentos de danza contemporánea...

**Clasificación:** BUE 05-12

Teatro **BUE** 05-12



### El recomendador del mes

#### Enrique Pinti

Actor, humorista, dramaturgo y guionista...

**Clasificación:** BUE 05-12

El personaje

una de las obras de grupo de danza, como en los momentos de danza contemporánea...

**Clasificación:** BUE 05-12

Ilustración 4. Planeando Sobre BUE - página de críticas de "Teatro"

Planeando sobre BUE es una publicación de distribución gratuita y se propone como un recomendador de diferentes eventos y espectáculos de la Ciudad. Casi todas las notas publicadas, salvo algunas secciones como las de "Personaje" o "Entrevistas", son comentarios o textos críticos de obras o de espacios artísticos o culturales variados. Sus secciones están divididas en función de un criterio de lenguaje (teatro, música, plástica) o de ámbito social/cultural (restaurantes, bares). Lo particular de esta publicación es que la danza no posee un espacio propio, sino que está dentro de la sección "Teatro" y se señala con la volanta "Danza"

43

al mismo nivel que los géneros teatrales como “drama”, “comedia”, etc. Es decir, la danza no se propone aquí como un lenguaje artístico autónomo, sino que se construye como formando parte del teatro (también sucede esto en los diarios, pero en menor medida). Es llamativa esta situación en una revista relativamente nueva que se diferencia de los diarios porque se dedica, exclusivamente, a la difusión de la cultura de la Ciudad y porque apunta a un público joven. Contribuye, de alguna manera, a la reproducción del concepto de la danza como *patito feo* de las artes al que hacíamos referencia más arriba.

Aunque no tiene una especificación estilística o genérica, *Planeando Sobre BUE* se ocupa mayormente de espectáculos de danza contemporánea (no existe cobertura de obras de clásico y muy poco de otros géneros de las artes del movimiento<sup>41</sup>). Similar a lo que sucede en la revista *Noticias*, no se cubren especialmente obras de festivales o eventos gubernamentales. En cambio, hay un énfasis sobre el circuito más independiente de la Ciudad con una cobertura bastante amplia en cuanto a la multiplicidad que propone la escena, sin dejar de lado la referencia general ineludible de la danza contemporánea oficial, el BCTGSM.<sup>42</sup> Asimismo, se aleja del carácter *internacionalista* de aquélla ya que no cubre obras de artistas extranjeros, se concentra en obras de creadores argentinos de la escena porteña.

A lo largo de los años seleccionados para el corpus, la revista cuenta con un total de 10 críticos, tres de los cuales toman a su cargo la mayoría de los textos (de las 40 obras cubiertas, a Dolores Sosa le corresponden 11, a Walter Bergonzi 9 y a Amalia Di Gregorio 8) recortando visiblemente un grupo de “especialistas” (algo similar ocurre en los diarios *Página/12* -con Carolina Prieto y Sonia Jaroslavsky- y *La Nación* -con Alejandro Cruz, Néstor Tirri y Carlos Pacheco-). *Planeando Sobre BUE* no posee ningún tipo de calificación paratextual, los juicios operan a partir de estrategias intratextuales.

En cuanto a la instauración de agenda, como revista cultural y recomendadora de espectáculos, podría pensarse que sube los valores de aparición de notas en relación con los diarios. Sin embargo, sigue manteniendo la misma frecuencia con un promedio de 8 textos por año. Si se compara ese valor con lo dedicado a las otras artes, la danza para *Planeando Sobre BUE* sigue siendo, en cuanto a la construcción de agenda, un arte desplazado. Teatro, por ejemplo, tiene un promedio de entre 7 y 10 notas por mes; música entre 5 y 7.

---

<sup>41</sup> En el período abordado, sólo una nota cubre un Ballet Clásico (El Cascanueces, dirigido por Iñaki Urlezaga con el Ballet Concierto, en el Teatro Ópera) y una obra realizada por el Ballet del Teatro Colón, pero con la dirección del coreógrafo contemporáneo Mauricio Wainrot. Cuatro notas cubren obras de comedia musical.

<sup>42</sup> La revista cubre un total de 20 espacios diferentes (que están distribuidos en zonas variadas de CABA), con un total de 40 textos en el período abordado. De ellos, solo 8 se ocupan del BCTGSM y uno de una obra presentada como tesis de Licenciatura del IUNA (con dirección de Pablo Rotemberg), mientras el resto lo hace de obras del circuito independiente (Galpón de Guevara, Konex, El Kafka, El Camarín de las Musas, El portón de Sánchez, etc.).



general -como entrevistas, perfiles de bailarines, avances de obras, etc.- son los textos que predominan. Sin embargo, reserva entre sus últimas páginas un espacio importante para la sección “Comentarios”. De esta manera, se circunscribe un espacio único en la revista para el género crítico, asegurando desde producción una referencia clara de un espacio de lectura diferenciado del de difusión o del puramente informativo. De las 3 a 4 notas que aparecen en esta sección en cada número, un promedio de dos está dedicado a la danza contemporánea, teniendo el ballet clásico el segundo puesto con un promedio de una nota por mes.

En cuanto a los comentarios sobre obras de danza contemporánea, específicamente, son bastante variados. Se cubren los trabajos oficiales del Ballet Contemporáneo del Teatro General San Martín (en una proporción bastante más importante en relación con los otros medios), de la Compañía de la UNA (exIUNA), de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea y de algunos festivales o eventos organizados por el Gobierno de la Ciudad (como la Bienal de Arte Joven o el Festival de Danza Contemporánea de Buenos Aires) y, con todo, la mayor cobertura se relaciona con espacios del circuito independiente, especialmente con la zona ya *clásica* de la danza contemporánea: la zona del Abasto (El Portón de Sánchez, Pata de Ganso, Teatro del Abasto, El Camarín de las Musas, etc.), pero asimismo con espacios más jóvenes como el Konex, Espacio Viceversa, Espacio Cultural Dínamo, etc.<sup>43</sup> En este caso, aunque con un gran interés por la representación oficial del lenguaje, la danza constituye un mosaico bastante variado y con mucha más dinámica que en los diarios generalistas, por lo menos, en lo que respecta a la cantidad de notas.

Los autores que escriben sobre danza contemporánea en *Balletin*, durante el período estudiado, son diez. Sin embargo, hay una clara preponderancia de uno de ellos (Román Ghilotti) que concentra el 74% de los comentarios (92 en total, mientras la periodista que le sigue solo firma 9). Esta circunstancia, aunque aparentemente propone variedad en la cantidad, no deja de concentrar las miradas sobre la danza contemporánea.

Al igual que *SobreBUE*, esta publicación resuelve sus juicios de valor mediante operaciones intratextuales, no posee ningún tipo de calificación o escala paratextual. Tampoco cuenta con bajadas que circunscriban el texto crítico por género o estilo de lenguaje artístico. En los comentarios es posible saber de qué tipo de danza se habla una vez comenzada a leer la nota. En donde sí aparecen las categorías es en la sección “Cartelera” en donde las obras están divididas por género o estilo. Como adelantamos, la revista posee una circunscripción por género escritural, al que denominan “comentarios”, quizás para deslindarse del mote más juzgador del término “crítica”.

De los medios impresos estudiados, *Balletin*, como revista especializada, es la que mayor promedio anual de críticas sobre danza contemporánea publicadas posee (entre 20 y 21 textos por año) cubriendo un área más grande y variada de la escena artística. Es interesante destacar dos cosas de esta publicación. Si tenemos en cuenta no solo la sección de “Comentarios”, en primer lugar, se puede afirmar que, por lo común, las notas de actualidad y de información general apuntan más a cubrir la danza clásica y otros géneros de las artes del movimiento como

---

<sup>43</sup> La característica diferencial fundamental de este medio impreso es la cantidad de espacios que se cubren: con un total de 49 teatros diferentes y 124 notas. De ellas, 17 se ocupan del BCTGSM, un promedio que duplica, por lo menos, al resto de los medios impresos; y si consideramos además obras del circuito oficial (o no-independiente), podríamos contar un total de 29/30. El resto, está orientado hacia el circuito independiente, repartido, en su mayoría en los espacios *clásicos* de la danza (con un total de 30/32, aproximadamente) mientras el resto se distribuye por centros culturales más jóvenes y espacios nuevos.

el tango, el folklore, la danza árabe, etc. antes que el género contemporáneo, el cual, aparece más especialmente en los comentarios. Luego, es el único medio que se ocupa de manera regular de lo sucede con la danza en el interior del país por lo que se lo podría calificar como el más “federal” de todos.

Cuadro1: Medios impresos\*.

	Tipo de medio	Ritmo de salida	Cantidad de autores	Espacios cubiertos	Total de textos críticos sobre danza contemporánea	Promedio anual**	Cobertura del BCTGSM*** (cantidad)	Cobertura del BCTGSM (%)
CLARÍN	generalista	diario	1	12	40	7	12	30%
PÁGINA 12	generalista	diario	21	23	46	8	2	4%
LA NACIÓN	generalista	diario	12	31	80	13	11	14%
NOTICIAS	interés general con tradición crítica	semanal	2	11	34	6	10	29%
PLANEANDO SOBRE BUE	cultural, recomendadora de espectáculos	mensual	10	20	40	8	8	20%
BALLETINE DANCE	especializada en danza	mensual	10	49	124	21	17	14%

\*Este cuadro representa el universo de los textos críticos sobre danza contemporánea publicados en medios impresos durante el período de muestra seleccionado (2010-2015)

\*\*El promedio anual fue calculado en base a los seis años que conforman la muestra 2010-2015, salvo para Planeando Sobre BUE que se calcula sobre cinco ya que comenzó a publicarse en el año 2011.

\*\*\* Ballet Contemporáneo del Teatro General San Martín. Esta variable representa la articulación temática sobre un espacio consagratorio de lo tradicional de la danza contemporánea porteña y que constituye, de manera principal aunque no la agota, la diferenciación entre la cobertura del circuito oficial y el independiente.

#### IV.2.2. Medios con interface en pantalla

De los tres medios relevados en este apartado, dos son publicaciones especializadas en danza contemporánea (*Giró Cartelera* y *Segunda Cuadernos de Danza*) y una especializada en artes y dependiente de una universidad pública (*Artecríticas*).



Ilustración 7. Giró Cartelera – pestaña “notas”

*Giró Cartelera* se presenta como "una plataforma digital que tiene por objetivo la promoción de la danza contemporánea experimental de la Ciudad de Buenos Aires y alrededores" y alude en segundo lugar a "los discursos existentes sobre la danza, y su integración dentro del campo del arte y la cultura." Originalmente, se constituyó solo como una cartelera en donde aparecía la sinopsis y la ficha técnica de la obra. Por esta razón, la crítica, que ellos llaman *reseña*, no fue, en sus inicios, un género escritural preponderante para la publicación y no tiene un espacio propio, está mezclada entre otros tipos de géneros escriturales de difusión en la pestaña "Notas"<sup>44</sup>. Una de las cualidades diferenciales de *Giró* es que, además de las reseñas, entrevistas,

<sup>44</sup> En una entrevista realizada por nosotros el 06 de septiembre de 2016 a la directora de la revista, Valeria Martínez, a una de sus columnistas (Mayra Arenson) y a una de sus críticas (Victoria Alcalá), comentaron que el objetivo original de la página era la de conformarse en una cartelera -de ahí su nombre- en la cual pudiera aparecer la información de la escena de danza contemporánea porteña organizada y completa (obras, espacios, profesores, etc.). La idea de completar esa cartelera con notas y, luego, con críticas fue un proyecto que apareció tardíamente para el equipo editorial.

avances de festivales, eventos, etc., posee, notas de discusión más general sobre el lenguaje de danza en relación con la escena política y social.

En cuanto al tipo de cobertura, ya mencionamos que, como revista especializada, solo se ocupa del género contemporáneo de la danza. La particularidad de este medio es que no cubre obras del Ballet del San Martín o de otros grupos oficiales como la Compañía de la UNA o la Cía. Nacional de Danza Contemporánea. Se concentran en buscar la novedad, los pequeños trabajos de coreógrafos quizás no consagrados, pero de importancia para el circuito independiente como Juan Onofri Barbato, Marina Sarmiento, Caterina Mora, Jimena García Blaya o espacios como Café Müller, Timbre 4 o el IMPA (posee dos coberturas de El Cultural San Martín en donde se montaron obras de coreógrafos independientes). En cuanto al nivel cuantitativo, el caso *Giró* es especial. A pesar de que los primeros posteos de la revista datan del 2011, la pestaña “Notas”, en donde se publican las reseñas, comenzó a tener movimiento recién en el año 2013. Así, desde el 2013 hasta 2015 se publicaron solo 8 notas que pueden considerarse dentro del género crítico, es decir, entre 2 y 3 por año<sup>45</sup>. De esta manera, este medio no se caracteriza por la abundancia en la cobertura, aunque sí en la construcción de un conjunto muy específico de creadores de danza contemporánea, su variable fundamental se observará luego en el análisis propiamente discursivo. Debido a esa exigüidad, no puede considerarse que, en el marco de las reseñas, se constituye una agenda actualizada de la danza (no así en lo que respecta a su cartelera -debido a la gran cantidad de obras posteadas- o en cuanto a las notas publicadas - que, temáticamente, abordan discusiones que preocupan a la comunidad contemporánea).

En cuanto a la variedad de firmas, la escasez de notas conlleva la reducción de críticos (un total de 5 en los tres años analizados), sin embargo, la distribución entre ellos de los textos es bastante pareja (3 para Manuela Fraguas, 2 para Victoria Alcalá y una para cada uno de los demás autores), haciendo de la lectura de la danza lo más variado posible dentro de la pobreza de textos, o, por lo menos, evitando la mirada única.

Sobre el nivel paratextual, como mencionamos, no hay bajada para identificar las reseñas ni el estilo específico del que se está hablando. Tampoco funciona ningún tipo de calificación extra-textual. Lo que es importante destacar en este plano es que, a diferencia de los otros medios web, en *Giró* está aprovechado al máximo el tipo de dispositivo en el que funciona la revista. Aunque el texto escrito sea de suma importancia, se apoya asimismo en la imagen como parte fundamental de la difusión de una obra<sup>46</sup>. Suelen ser de buena calidad y usualmente están firmadas. También se utiliza el texto audiovisual, tanto para las entrevistas o las conversaciones como para las reflexiones en primera persona y las reseñas. En este sentido, hay una buena articulación entre el texto en formato escrito y las posibilidades que el dispositivo web puede ofrecer.

En cuanto al tópico fundamental que mencionamos en la introducción de este capítulo: la identificación y el reconocimiento de los actores de la danza como una *comunidad*, es necesario destacar el marco en el que las reseñas de *Giró* (aunque escasas) se ven encuadradas. Muchos de los textos publicados en la pestaña “Notas” se ocupan de las problemáticas propias del

---

<sup>45</sup> En este sentido podría pensarse que no es relevante el análisis de este medio, sin embargo, al ser una revista que claramente recorta el público de la danza contemporánea y que es referente fundamental de los actores del mundo de la danza, la vamos a tener en cuenta.

<sup>46</sup> En la entrevista citada, la directora afirma que desde sus inicios la revista consideró que la danza es fuertemente visual y que era necesario aprovechar esa veta para su difusión.

género contemporáneo en la danza (tanto las relacionadas con sus modos de producción como con las de su lenguaje) y a cuestiones concernientes a los modos de trabajo y supervivencia de la danza independiente en Buenos Aires. Asimismo, su cartelera intenta cubrir la mayor cantidad de obras posibles publicando información a diario y ordenando desde lo más actual que hay en cartel hasta lo que se estrenará próximamente. De esta manera, organiza una actualidad de la escena independiente: sus salas, sus coreógrafos y bailarines, mostrando la danza como un espacio de intercambio y trabajo conjunto, incluyendo las voces propias de los coreógrafos, no solo a partir de entrevistas sino también con textos de su autoría como en la columna llamada “En primera persona” coordinada por Carolina Balmaceda Toscán. Se organiza asimismo una conexión entre el ámbito independiente y la universidad a partir de la habilitación de un espacio en donde los tesistas cuentan y reflexionan sobre sus investigaciones de finales de curso (columna “Tesis sobre el movimiento” con coordinación de Manuela Fraguas). Sus varias secciones proponen un intercambio entre los diversos ámbitos de la danza: los espacios de producción (prácticas de investigación contadas por los propios investigadores –en la columna “Investigaciones artísticas”, coordinación Yanina Rodolico- o espacios de reflexión personal sobre la propia práctica), el lazo con lo académico en la sección “Traza”, con lo político de la danza en la sección “Notas”, con su relación con la escritura en la columna dirigida por Victoria Alcalá llamada “Escrituras colectivas”. De esta manera, aunque las reseñas, específicamente, no tematizan necesariamente estas inquietudes, las críticas se encuentran publicadas en un marco en donde las condiciones sociales y políticas de la danza no son ajenas a las discusiones estéticas del lenguaje. Provocando, enunciativamente, un deslizamiento hacia la importancia de no considerar el trabajo de la danza y sus procesos de producción creativa de manera aislada de su contexto social, político y cultural.



Ilustración 8. Segunda Cuadernos de Danza - pestañas



Ilustración 9. Segunda Cuadernos de Danza – pestaña “En Cartel”

La revista digital *Segunda Cuadernos de Danza* explicita en su editorial el objetivo de intervenir en el discurso de la danza a través de la escritura: “[Segunda] busca establecer lazos posibles entre la danza y la escritura, ambos entendidos como partes necesarias de dicha práctica artística”. La página cuenta con siete pestañas, cinco de las cuales se ocupan de difundir información de interés para la comunidad de la danza: espacios de formación, salas, convocatorias, actividades, etc. y las otras dos, “En Palabras” y “En Cartel”, son los sitios reservados para la producción escrita de la publicación. En esta última es en donde se concentran los textos críticos y cuenta, además, con un calendario con fechas y horarios de las funciones.

Quizás la característica diferencial de *Segunda* sea la fuerte relación con cierta discursividad académica que aparece en la sección "En palabras", en donde se publican ensayos de temáticas variadas sobre la danza contemporánea, pero con un rigor más científico que en los comentarios (en esta sección están mezcladas entrevistas, trabajos académicos y análisis de obras en formato no crítico). A diferencia de *Giró* con sus columnas, estos textos no están divididos por líneas temáticas como *reflexiones sobre danza y trabajo* o *la mirada desde la producción estética*; tampoco posee avances de obras, entrevistas *por estreno* o notas de color sobre algún personaje o creación. En “En palabras”, se reúnen notas reflexivas en relación con la actividad o con el lenguaje de la danza, pero sin separar por secciones tópicas. 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. En este sentido, dificulta más el acceso al lector "común" a una reflexión crítica ya que lo fuerza a una navegación más profunda para encontrar lo que sea de su interés y, además, a una lectura un poco más exigente que la de *Giró*. La danza contemporánea se construye así como un espacio de mucha reflexión (tanto crítica como teórica), como un espacio en donde la palabra y la teoría son tan importantes como la práctica de movimiento. Pero la teoría, desde un punto de vista académico y bastante riguroso, con una enunciación no en primera persona (desde, por ejemplo, un proceso personal de creación) sino desde un punto de vista analítico. A diferencia de *Giró* no construye tanto una actualidad de la danza sino un espacio a donde ir a buscar una reflexión posterior que requiere una lectura más atenta y pausada.

*Segunda* se especializa en la cobertura de la danza contemporánea argentina independiente. Posee textos sobre la Cía. Nacional de Danza Contemporánea y sobre algunas obras presentadas en Centro Cultural San Martín, por ejemplo, pero son una minoría y siempre de artistas de la escena independiente. De esta manera, la tendencia es reconocer el desarrollo de esta parte de la comunidad de lo contemporáneo pero, asimismo, recortar un espacio de pertenencia. No se cubren festivales o eventos oficiales ni el BCTGSM (salvo un caso excepcional en el cual el ballet fue dirigido por Juan Onofri Barbato)<sup>47</sup>. Los espacios cubiertos son variados y la mayoría de ellos relacionados con la actividad independiente. La diferencia principal con *Balletin* en particular, que también posee una cobertura amplia y variada, es la atención especial sobre Café Müller, un espacio relativamente nuevo, de gestión colectiva y con una orientación experimental de trabajo, que funcionó como eje importante de referencia para estudiantes, público y creadores (noveles y no tanto) de la danza contemporánea independiente.<sup>48</sup> Este espacio cuenta con el mayor número de coberturas -diez-; le siguen Espacio Zafra y Pata de Ganso con ocho, mientras el promedio es de tres coberturas por espacio.<sup>49</sup>

Como comentamos anteriormente, todos los textos críticos se concentran en la pestaña "En Cartel", la cual posee un calendario en donde se pueden buscar obras pasadas y futuras, aunque, a diferencia de lo que sucedía en *Giró*, lo fundamental no es la cartelera en sí misma como organizadora de agenda, sino los comentarios<sup>50</sup>. Las características particulares del dispositivo permiten una relación de *linkeo* entre el calendario y los comentarios de las obras que están en cartel. Una cualidad distintiva de esta publicación es que, además de poseer varios comentaristas<sup>51</sup>, lo cual implicaría, en principio, variados puntos de vista en cuanto a la práctica de la danza escénica; pueden escribir varios sobre una misma obra (entre dos y cuatro por cada realización) de modo que también multiplican los sentidos de una sola producción.

---

<sup>47</sup> Nota publicada en mayo de 2013 sobre *Los Trompos*, firmada por Yanina Rodolico.

<sup>48</sup> El espacio *Café Müller Club de Danza* se inauguró en el año 2012 y tuvo que cerrar sus puertas en el año 2016 por la complicada situación económica que estaba atravesando.

<sup>49</sup> *Segunda* cubre un total de 33 espacios diferentes con un total de 106 textos. Hay que aclarar que, en este caso, como veremos, una misma obra puede ser cubierta por varios autores, por lo tanto, existe una diferencia entre la cantidad total de textos y las obras cubiertas que implican un total de 71.

<sup>50</sup> En la nueva versión de la página (inaugurada en el año 2016), de hecho, la pestaña "En cartel" desaparece y se cambia por "En comentarios".

<sup>51</sup> Durante los años estudiados, la revista cuenta con 18 firmas. La directora, Josefina Zuain, posee 25 textos y le siguen Pablo Gungolo con 13 e Irene Claverie con 12. La revista cuenta con una cantidad de autores que es fluctuante con el tiempo, pero normalmente, trabaja con un promedio de diez a la vez. En cuanto a la sección "En palabras", además, se suman colaboradores esporádicos que mandan sus textos para ser evaluados y publicados en la revista.

Al especializarse en la danza contemporánea, la revista no cuenta con ningún otro elemento paratextual que especifique género, pero tampoco estilos del lenguaje de movimiento<sup>52</sup>. Carece asimismo de calificación extratextual, de hecho, este medio –lo veremos en profundidad en el capítulo siguiente- juega con la ausencia de juicio de valor, incluso a nivel intradiscursivo. Al igual que *Balletin, Segunda* llama a sus textos críticos “comentarios”. Sin embargo, en esta publicación digital, el término toma otro sentido en relación con algunas líneas editoriales explícitas y con el nivel discursivo que trataremos más adelante. En consonancia con las problemáticas que surgen de concebir al discurso crítico como formando parte de la actividad artística, en la editorial se realiza una interesante aclaración en relación con la pestaña “En Cartel”: “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 la noción de *comentario* 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 (1994: 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 el texto de la práctica artística con el texto escritural, aunque el lenguaje de cada una sea diferente, y se intenta evitar el sesgo evaluativo o jerarquizante de la construcción “Una crítica de”. No significa que la crítica no sea, en otros medios, un texto en relación con 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.

En cuanto a la discursividad icónica, es llamativo que, aunque el dispositivo técnico permite, en potencia, un mayor uso y aprovechamiento de las imágenes o elementos audiovisuales, ya que no existen restricciones de espacio ni económicas para su publicación, *Segunda* no utiliza fotografía (ni texto audiovisual) para referirse a las obras. Las únicas imágenes que aparecen son las de los escritores en sus biografías<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Es cierto que, si los *géneros* de danza no son todavía discursos que estén lo suficientemente establecidos entre los metadiscursos teóricos (Steimberg, 1998), los *estilos* de la danza contemporánea lo están aún menos. Sin embargo, y considerando que es la crítica -como discurso en recepción- uno de los espacios que colaboran en la formación y la institución de esos estilos, podrían haber aparecido etiquetas como “danza-teatro”, “improvisación”, “performance”, por citar algunas posibilidades. Su ausencia puede hablar, por un lado, de la inestabilidad metadiscursiva, pero, por el otro, de un desinterés por la marcación de esos límites.

<sup>53</sup> Esta situación se modifica con el relanzamiento de la revista en el año 2016, cuando las imágenes comienzan a tener un rol más protagónico.

A diferencia de todos los anteriores medios analizados, *Segunda* es la única que no se ocupa de fechar las notas. La arquitectura de la página no es temporal. La navegación se propone más por intereses que por fecha. Recién a mediados del año 2014 se comenzó a colocar al final de sus comentarios la fecha de visualización de la obra (no la de la publicación de la nota)<sup>54</sup>. Marca interesante que, sin embargo, construye menos una temporalidad en la página que una relación entre la obra y el crítico, enfatizando ciertos rasgos “subjetivistas” que se complementan con los que trabajaremos a nivel discursivo. Dicho de otra manera, la temporalidad se pone en juego no tanto en construir un día a día de la danza, en donde se ordenen las producciones y sus comentarios, sino en la importancia del tiempo de la experiencia.

Con respecto al plano cuantitativo, *Segunda* comparte con *Balletin* las coberturas por año (un promedio de 21 por año, que no tienen una frecuencia de aparición regular como en el medio impreso; más bien funciona una especie de renovación permanente sin ritmo definido). Sin embargo, si tenemos en cuenta exclusivamente la cantidad de *obras* ese promedio baja a 14 compartiendo el segundo lugar junto con el diario *La Nación* en cuanto a la circulación de textos críticos.

---

<sup>54</sup> Hecho que también cambia a partir de su relanzamiento, cuando comienzan a aparecer los textos con su fecha de publicación.

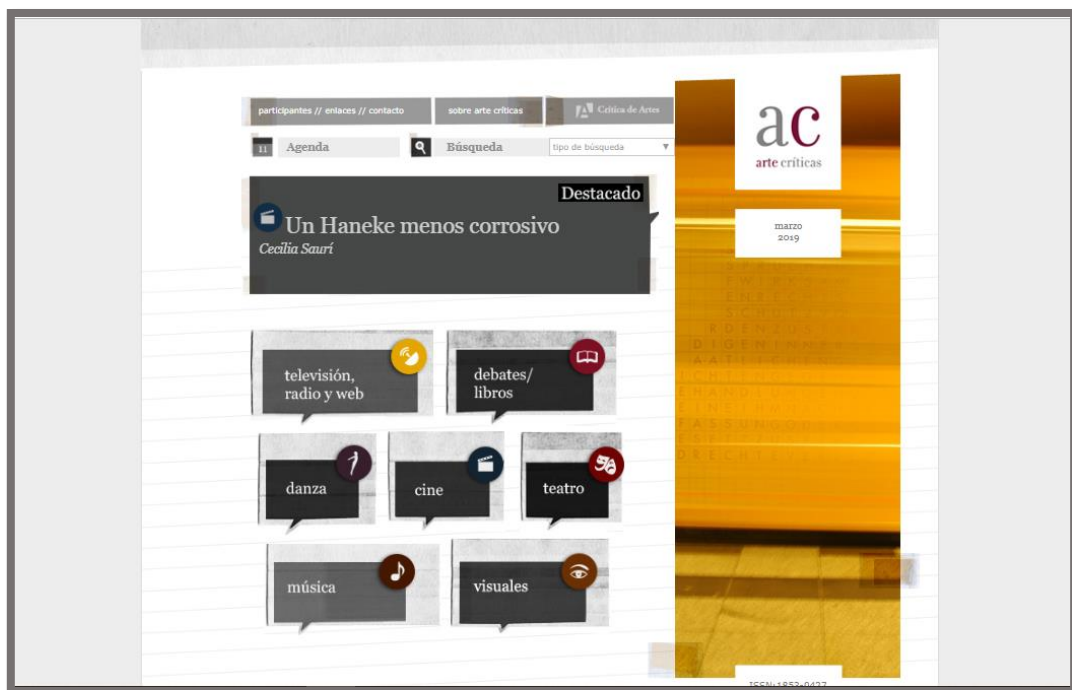


Ilustración 10. Artecríticas – página de inicio

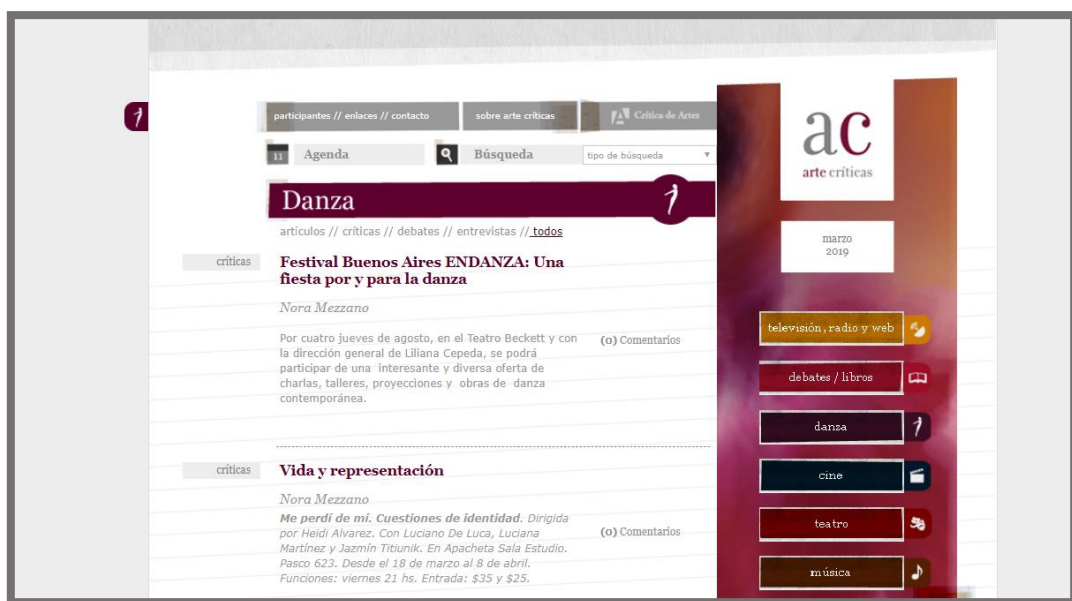


Ilustración 11. Artecríticas – pestaña “Danza”

El último medio web de nuestro corpus es la *Revista Artecríticas*. A diferencia de las demás publicaciones, ésta depende directamente de un ámbito universitario y provino de una iniciativa estudiantil de la carrera de Crítica de Artes del Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la UNA. En su editorial, de hecho, se propone como un espacio de práctica profesional, aunque sus escritores pueden proceder tanto del estudiantado (de grado y posgrado) como de los egresados y docentes. Por este motivo, y por ser una publicación vinculada a la única carrera en Buenos Aires que, por ahora, forma críticos de arte, su abordaje es pertinente para nuestra tesis.

*Artecríticas* es, entonces, una publicación especializada en artes en la cual el género crítico es uno de los tres tipos de textos presentes junto con la entrevista y los artículos (que consisten en notas a modo de ensayo breve sobre algún tópico particular del arte). El sitio propone en su página inicial una división según lenguaje artístico: “televisión, radio, web”, “debates/libros”, “danza”, “cine”, “teatro”, “música”, “visuales”. Luego, en cada una de esas secciones, cada texto posee una etiqueta que precisa su género escritural, haciendo sencilla su identificación para el lector, siendo la crítica la de mayor aparición.

En el período estudiado, las críticas de esta revista cubren en su mayoría obras de danza contemporánea y una minoría -una de cada una- de obras de *bellydance* y flamenco. En cuanto al género que nos interesa, abarca principalmente espacios del ámbito independiente, con algunas incursiones en un circuito menos consagrado dentro de la comunidad de la danza (Heidi Alvarez, Jesica Josiowicz) y con algunas coberturas relacionadas a la institucionalidad universitaria (obras de la Compañía de la UNA y de muestras de proyectos de tesis del Departamento de Artes del Movimiento – DAM-).<sup>55</sup> Posee una lista de trece autores, la mayoría de los cuales poseen un texto cada uno, salvo dos que tienen cinco notas cada una.

En cuanto a la puesta en página y a la organización paratextual, ya dijimos que los textos del género crítico se nombran como “críticas” (la pertenencia a su área no le permitiría otra cosa) y no tienen más circunscripción que la de lenguaje artístico. Tampoco poseen valoración extradiscursiva. Este dispositivo tiene la particularidad de poseer una plataforma que permite una organización de la lectura en recepción menos dirigida y más autónoma. Al contar con solo tres variables fundamentales: los lenguajes artísticos, los géneros escriturales y los autores (todas pestañas *linkeadas* entre sí), permite una navegación sencilla en la que el lector puede organizar y combinar la información según sus intereses. Las otras revistas web no poseen esta opción a pesar de que el dispositivo técnico se los permita. En cuanto al uso de elementos audiovisuales, al igual que en *Segunda*, las imágenes y videos están (casi, salvo unas raras excepciones) ausentes de la revista. En el caso de *Artecríticas*, al ser una revista universitaria, quizás, al apuntar menos a convertirse en espacio de difusión que en un ámbito de práctica profesional del crítico, la imagen no es considerada fundamental para su enunciación.

Otra similitud con *Segunda* es la ausencia asimismo de la fecha de publicación de las notas. Esta marca en conjunción con la baja cantidad de textos publicados (un promedio de cuatro por año, siendo bastante irregular su distribución a lo largo del período; un número muy pequeño teniendo en cuenta la potencialidad del dispositivo) y la falta de una periodicidad de publicación de la información revela que la revista carece de un criterio de actualidad marcado y denota cierto estancamiento. Aunque se ocupa de obras en cartel o de problemáticas actuales de la danza contemporánea en sus diferentes artículos, no construye agenda. No hay un seguimiento del lenguaje en forma paralela a la actividad de la comunidad, sus notas aparecen de manera aislada y no se intenta construir un panorama completo de las problemáticas contemporáneas del arte. En este sentido, la danza aparece enlazada con otros lenguajes artísticos construyendo un cuadro que podría pensarse menos como insertado dentro de la tradición de las revistas de arte y más como reflejo de los modos de pensamiento sobre el arte dentro de la universidad, siendo ésta su marca diferencial.

---

<sup>55</sup> *Arte Críticas* cubre un total de 15 espacios y 24 textos en los 6 años estudiados. De ellos, 3 pertenecen a críticas sobre tesis y egresados del DAM de la UNA y 2 a textos de una obra de la Compañía de la UNA, dirigido por Roxana Grinstein.

Cuadro2: Medios con interface en pantalla. \*

	Tipo de medio	Ritmo de salida	Cantidad de autores	Espacios cubiertos	Total de textos críticos sobre danza contemporánea	Promedio anual**	Cobertura del BCTGSM (cantidad)	Cobertura del BCTGSM (%)
GIRÓ CARTELERIA	especializada en danza contemporánea	no regular	5	5	8	3	0	0%
SEGUNDA CUADERNOS DE DANZA	especializada en danza contemporánea	no regular	18	33	106	21	0	0%
ARTECRÍTICAS	revista de arte de raíz universitaria	no regular	13	15	24	4	0	0%

\*Este cuadro representa el universo de los textos críticos sobre danza contemporánea publicados en medios web durante el período de muestra seleccionado (2010-2015).

\*\*El promedio anual fue calculado en base a los seis años que conforman la muestra (2010-2015) para Artecriticas. Para los otros dos medios la base varía según los años de inicio y de funcionamiento de cada medio. El total de textos de Giró Cartelera se divide por 3 ya que comenzó la publicación de textos críticos en el año 2013 y el de Segunda, por 5 ya que la pestaña "En Cartel" se inaugura oficialmente en el año 2011.

\*\*\* Ballet Contemporáneo del Teatro General San Martín. Esta variable representa la articulación temática sobre un espacio consagratorio de lo tradicional de la danza contemporánea porteña y que constituye, de manera principal aunque no la agota, la diferenciación entre la cobertura del circuito oficial y el independiente.

### IV.3. Espacios, tiempos, intersubjetividades

El análisis a nivel mediático y de dispositivo permite reflexionar cómo se juegan miradas diferenciadas en uno y otro que podrán articularse con lo que sucede a nivel discursivo.

Contamos con dos pares de grandes conjuntos a partir de los cuales interrogar el corpus. Por un lado, la diferencia entre dispositivos (impresos y web) y, por otro, la distinción entre *viejos* y *nuevos* medios que proponemos aquí, no solo en términos de edad de las publicaciones, sino especialmente en cuanto a las posibilidades de transformación sobre un *estatus quo*.

En cuanto a la comparación específica entre dispositivos, la diferencia fundamental es la cuestión del espacio físico de publicación. En los medios impresos, usualmente, hay una determinada cantidad de caracteres (que, en los diarios, lamentablemente, fue achicándose con los años) reservados para la crítica de danza y que, por una cuestión de costos no es tan sencillo modificar. En las revistas web, se juegan otros tipos de restricciones. Tecnológicamente (y económicamente) hablando, las revistas no poseen restricción de caracteres ni de espacio físico. Sin embargo, en este nivel, las limitaciones están dadas por criterios de organización en pantalla, de visualidad, de lenguaje de puesta en página que implican determinadas condiciones o jerarquizaciones textuales que, discursivamente, tienden a imitar la organización de lo impreso y provocar el efecto del límite físico (aunque la posibilidad de *scroll* pueda suavizarlo) y al mismo tiempo apelan al conocimiento social de cuánto puede medir una nota crítica. Con todo, y más allá de la extensión permitida (física o discursivamente) a cada nota, una de las potencialidades

diferenciales del dispositivo online es la posibilidad de “subir”, de publicar, notas con la frecuencia que se crea necesaria (los medios impresos tienen las restricciones lógicas de frecuencia de aparición, aún si es diaria)<sup>56</sup>. De todos modos, no todas las revistas hacen uso de esa posibilidad. *Giró*, en este sentido, es la más cercana a las estrategias del medio impreso, con publicaciones más esporádicas; *Artecríticas*, aunque con una publicación muy irregular, tiene ejemplos de coberturas en las cuales varios autores (entre 2 y 3) escriben sobre la misma obra; *Segunda* es el medio que aprovecha al máximo este recurso ya que no sólo sube comentarios de manera continua, sino que también se permite, como dijimos anteriormente, tener varias notas por obra.

El tipo de dispositivo, además, en cuanto al espacio físico y a las posibilidades de publicación que permite cada uno, genera en los medios impresos una red de producciones de sentido más acotada y cerrada, una unidad con límites claros (que algunas publicaciones como *Balletin* pueden contrarrestar, de algún modo, con la cantidad de textos publicados). En la web, en cambio, estos límites son potencialmente pasibles de ser modificados de manera permanente y, a través del linkeo, poseen, además, la facultad de producir más que relatos lineales, redes de significaciones. Es decir, las posibilidades técnicas propias del dispositivo permiten, por lo menos en potencia, pensar en otros caminos diferentes de producción de sentido. De este modo, en *Artecríticas*, se habilita la navegación por autor, por tipo de texto o por lenguaje permitiendo una organización visual que puede poner en relación las críticas entre sí, los diferentes textos de un mismo autor o bien todos los textos de un mismo lenguaje; *Segunda*, como dijimos, permite, además, la congruencia de varios textos de una misma obra. En todos, además, funciona la posibilidad de la memoria textual en la plataforma (mientras dure su funcionamiento online). Es decir, la web dispone el acceso y la permanencia de toda esa discursividad, así como la navegación y la conexión, en potencia, de los textos presentes con los pasados en un mismo espacio virtual con tan solo algunos *clicks*.

Por otro lado, hay que tener en cuenta la temporalidad que propone cada medio. En los impresos, el tiempo es una característica muy marcada: el diario sale todos los días, *Noticias* tiene una frecuencia semanal y las otras dos revistas, mensual, cada nota tiene su fecha de publicación y, en la mayoría de los casos, fecha de funciones de la obra. En todos ellos, salvo en *Balletin*, la crítica se inserta en un juego ritmado y organizado según el calendario y tiene, en relación con la escena artística, una mínima antelación (que varía de entre dos semanas y un mes) que permite su funcionamiento como recomendadora y un intercambio con el circuito de la danza en su contemporaneidad.

En el caso de *Balletin*, sucede que, a pesar, incluso, de que tenga el mayor promedio de obras cubiertas por año, la revista no siempre publica sus notas críticas con una anticipación suficiente.

---

<sup>56</sup> Las revistas web padecen otro tipo de condicionamientos que no trataremos aquí por no ser un tema representativo a nivel discursivo pero que es necesario comentar porque hacen a algunas decisiones editoriales de fondo. *Giró* y *Segunda*, al ser proyectos del sector independiente y autogestionados, están sujetos al dinero que cada una pueda generar de manera autónoma -prácticamente nulo- o al apoyo que logren conseguir de diferentes subsidios estatales y sufren las limitaciones económicas propias de una actividad de bajo intercambio comercial: de cómo cada revista resuelva esta situación depende la cantidad y la frecuencia de las notas publicadas y la permanencia en el tiempo de la revista. *Giró* contaba con una política en la que se intentaba pagar cada una de las notas publicadas, por lo cual, su frecuencia era menor -y, lamentablemente, este hecho llevó a su disolución en el año 2017-; en cambio, *Segunda* no cuenta con una política semejante, sus comentaristas publican sin esperar una remuneración (por consiguiente, en principio, provoca la posibilidad de una mayor aparición y sostenibilidad en el tiempo).

Esta situación, sumada a la antelación con la que la publicación debe prepararse para que se edite y luego se mande a imprimir, es problemática en cuanto al lenguaje de la danza en particular si se tiene en cuenta que la mayoría de las obras estrenadas (salvo las del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín que puede tener ciclos más largos ya que se sostienen institucionalmente) no duran más de cuatro funciones en cartel (las que tienen ese privilegio). De esta manera, la crítica (no así quizás otros tipos de textos de la revista como los avances que pueden adelantarse al estreno) es un texto que está casi siempre llegando tarde y ordenando la danza en un pasado reciente o en un futuro muy próximo para el que hay que apurarse o se desvanece. El ritmo del medio impreso (principalmente el mensual) siempre corre el riesgo del *delay*, que en este caso se hace efectivo. La velocidad con la que la escena de la danza se mueve y se modifica hace de *Balletin*, muchas veces, un lugar a donde volver y, en todo caso, contrastar la opinión propia con la del comentarista más que un espacio de recomendación de salidas. Este medio sacrifica la actualidad en favor de la cantidad.

Los dispositivos online, en cambio, permiten no solo una publicación diaria más veloz (las llamadas por Philip *next-day reviews*) sino también una “publicación” o subida instantánea a la red en cuanto la nota esté editada sin necesidad de esperar a la próxima impresión. En lo que respecta al consumo del medio, es cierto que esto también propone cierta desorganización de lectura en recepción al no tener “números” puntuales que leer. Implica la actualización permanente y una lectura virtualmente infinita, a diferencia del dispositivo impreso que posee un tiempo de lectura calculable (hay un número, un suplemento o una sección pasible de ser leída en determinado plazo). En este sentido, entonces, en el papel, el tiempo (el tiempo de la crítica y el tiempo de la escena artística) está enmarcado por su propia materialidad que, aunque no permita la subida instantánea, ni la extensión libre de los textos, la crítica se organiza con cierta antelación en relación con la escena ya que existe entre el medio y la escena un intercambio que se sostiene en un recorrido tradicional en el cual es el diario el que funcionó siempre como espacio de difusión de las obras. Son los periódicos -todavía- el referente ineludible de los agentes de prensa a la hora de publicitar una obra.<sup>57</sup>

En la “pantalla” el dispositivo permite agregar nodos en la red a medida que se generan e ir construyendo un panorama más dinámico y más acorde a la escena artística efectiva, aunque no siempre se cuente con la anticipación necesaria para construir una actualidad de la crítica en relación con esa escena. Mientras el medio impreso propone un circuito de textos cerrado, una escena de la danza abarcable, pasible de ser aprehendida, el web (no todos hacen uso de esta posibilidad) en cambio, plantea una escena abierta, en permanente movimiento y, en algún punto, aparentemente ilimitada en donde el lector está más invitado a formar parte de una parte informe que de un todo uniforme. Así, en los medios web, salvo *Giró* que ordena las notas por fecha –cada una posee su fecha de subida marcando claramente la relación con los estrenos que figuran en la cartelera-, ninguna otra revista online utiliza la fecha de publicación de la crítica y no poseen un ritmo de salida discreto ni regular. La relación con la actualidad de la escena no opera como variable fundamental, no construyen agenda<sup>58</sup>. La relación con la escena vigente se

---

<sup>57</sup> En lo que respecta a la antelación de la publicación, también hay que tener en cuenta que los diarios suelen recibir invitaciones de prensa de manera regular; para las revistas web esto requiere, primero, la construcción para sí de un cierto reconocimiento como espacio de difusión.

<sup>58</sup> Para el establecer los límites del corpus, para el caso de *Segunda Cuadernos de Danza* y de *Arte Críticas*, se tuvo que realizar una búsqueda paralela en el Repositorio Institucional de la UNA (<http://repositorio.una.edu.ar/>) y en la cartelera Alternativa Teatral (<http://www.alternativateatral.com/>) para datar de manera aproximada cada uno de los textos publicados. Luego, la renovación de *Segunda* en

produce más en el tipo de obras que se abordan. Y en el caso particular de *Segunda*, las fechas que se introducen desde mediados del año 2014, enfatizan, como dijimos, menos una agenda que una relación del crítico con la función.

Por otro lado, en relación con la dimensión intersubjetiva hicimos referencia a que la agenda que se conforma en cada medio no solo organiza salidas, difunde obras e informa a los lectores, sino que también construye una escena de danza específica cada vez ya que deja ver solo una parte de todo el panorama y desde una perspectiva particular.

En cuanto a los medios impresos, ya mencionamos que *Clarín* y *Noticias* reúnen, principalmente, la danza oficial de la Ciudad de Buenos Aires, ambos con un epicentro significativo en el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, y la revista con una marca fuertemente internacionalista. *La Nación*, a pesar de ser un diario generalista, posee una cobertura bastante más completa y representativa del mundo de la danza contemporánea porteña (abarca tanto espacios oficiales como el circuito independiente e incluye obras y coreógrafos no tan consagrados –aún- dentro de la comunidad<sup>59</sup>). Incluso desde su trabajo paratextual -aunque fuertemente enlazado con la calificación- propone una circunscripción de géneros y estilos de obras que da cuenta de cierta complejidad de la escena para la cual no son suficientes ya las etiquetas clásicas. Tanto *SobreBUE* como *Balletin* amplían asimismo el tipo de cobertura en cuanto a variedad; esta última revista, además, con la mayor cantidad de textos publicados durante el período. Habiendo establecido sus matices, la característica común a todos estos medios es la relevancia que se le otorga al BCTGSM como representante de la danza contemporánea porteña, con una proporción alta de cobertura en relación con los otros espacios: en *Clarín*, el Ballet Contemporáneo representa 12/40 textos (30%), en *Noticias*, 10/34 (29%), en *La Nación*, 11/80 (14%), en *SobreBUE*, 8/40 (20%) y en *Balletin*, 17/124 (14%). Dejamos para el final el caso de *Página/12* ya que, aunque cubre, como adelantamos, obras del circuito oficial (en una proporción mucho más baja que los otros medios impresos), es interesante resaltar que, en lo que respecta al BCTGSM, el porcentaje de textos es del 4% (2/46), lo que marca una clara propensión editorial hacia lo independiente. Por otro lado, cabe destacar nuevamente el corrimiento temático de este medio hacia problemáticas sociales –y no sólo estéticas-, lo cual representa una diferenciación fundamental con el resto de los medios impresos. Con el deslizamiento de las críticas de danza hacia los suplementos mencionados, *Página 12* establece una relación entre la danza y algunas problemáticas sociales contemporáneas, tópicos fundamentales de discusión actual, que las otras publicaciones no construyen. La crítica (y la danza), aquí, opera como condición de producción a través del cual el arte llega a ser uno más de los discursos en donde las problemáticas sociales, en este caso, de género o de identidad sexual, se ponen en discusión. A diferencia de lo que sucede en algunos medios web, los textos no están articulados con los interrogantes que surgen hacia el interior de la comunidad de la danza sino en contrapunto con coyunturas más generales, enmarcándose

---

el año 2016 facilitó esa datación ya que se comenzó a agregar la fecha de publicación de las notas, de las nuevas y de las de archivo.

<sup>59</sup> La noción de *consagración* es problemática en este sentido ya que una parte importante de ese reconocimiento en la comunidad es aportada, justamente, por la aparición de las obras en los diarios impresos. Nos referimos a una confirmación de la circulación dentro de un grupo de espectadores más amplio que solamente los seguidores de la danza contemporánea. Usualmente, incluso desde el punto de vista de los propios creadores, salir de ese círculo cerrado de espectadores fieles/conocedores se relaciona con la aparición en alguno de los “grandes medios”.

así en lo que Daly llama crítica *etnográfica* o *feminista* y en la dimensión de la crítica *moral* que refiere Banes.

Aquella distinción no es vana cuando tenemos en cuenta que, en todos los medios online relevados, la proporción de cobertura de BCTGSM es del 0% (1,4% en *Segunda* si consideramos cantidad de obras y no de textos -1/71-). Por otro lado, es entre las publicaciones web, y no impresas, que existen dos especializadas en danza contemporánea independiente de manera exclusiva. Tanto *Giró* como *Segunda* se orientan a circunscribir un espacio de pertenencia dentro de la comunidad contemporánea al no cubrir, como dijimos, el Ballet del San Martín, pero tampoco, eventos o festivales dependientes del gobierno porteño o nacional y, en cambio, virar la atención hacia Café Müller, con una alta proporción de cobertura en relación con los otros espacios (3/8 -37,5%- para *Giró* y 10/106 -9,4%/14%- para *Segunda*). En *Artecríticas* la cobertura es similar aunque no es tan clara esa demarcación, no hay un espacio particular que funcione como foco de interés. En los medios web, entonces, el ojo se corre de los representantes históricos de lo contemporáneo (tanto los oficiales como los “consagrados”) y se orienta hacia la búsqueda de lo nuevo, lo experimental, lo joven, lo diferente. En los dos primeros, además, el lazo con ese *territorio de lo propio* se ve reforzado por los abordajes temáticos que se producen en cada medio trabajando sobre aspectos de interés de la comunidad. En *Giró*, en lo concerniente a la relación de la danza con sus modos de producción o a la preocupación por las problemáticas políticas y sociales internas (las luchas por los derechos de los trabajadores de la danza) y la generación de vínculos entre los diferentes actores de la *comunidad* (críticos, estudiantes, coreógrafos, tesistas) y ámbitos o prácticas que la rodean (universidad, escritura, investigación), y en *Segunda*, fundamentalmente en cuanto a las discusiones teóricas y académicas del leguaje de la danza y de la multiplicidad de sentidos de sus producciones. Se constituye así una danza contemporánea que no está aislada del resto de la sociedad ni que *se mira el ombligo*, sino que aparece en un intercambio permanente en el cual la crítica (*reseña* o *comentario*) es uno de los elementos fundamentales.

La cantidad de autores que escribe en cada medio no es un dato menor en cuanto se asume, quizás implícitamente, o incluso sin intención, la posibilidad de variadas y diferentes lecturas sobre una misma obra o bien, la opinión única de una figura de autoridad. Los medios impresos, aparte de *Clarín* y *Noticias* que poseen 1 y 2 autores respectivamente, aún en la multiplicidad, en general, son dos o tres autores los que concentran la mayor parte de las notas, siendo *Balletin* la de mayor centralización en uno solo. Los online, en cambio, tienen una distribución un poco más pareja. La posición enunciativa frente a este contrapunto es, en un caso, la reafirmación del conocedor que juzga a partir de determinados procedimientos la producción o, en el otro, la aceptación de la ausencia de un solo sentido de la obra y, por lo tanto, la multiplicación de lecturas (por parte de varios autores y, en el caso de *Segunda* también, varias miradas sobre la misma obra).

La marca valorativa puede pensarse en este mismo sentido. La importancia que adquiere el juicio en los diarios, en las revistas impresas e incluso en un medio web como *Artecríticas*, algunos organizando las obras en una escala cualitativa o cuantitativa explícita en el paratexto y los demás mediante mecanismos intratextuales -aunque presentes en la bajada o en los últimos párrafos de la crítica- indican una relación, por supuesto muy usual en los discursos críticos, de distancia clara entre el objeto, el espectador y los sentidos producidos. En cambio, las otras revistas web no solo no poseen este tipo de valoración explícita sino que, en sus textos, la

diferencia entre la obra, el que la observa y las relaciones que se establecen no es tan clara (profundizaremos estos aspectos en el capítulo siguiente).

### IV.3.1. Medios viejos y nuevos medios

A partir de esta aproximación a la circulación crítica en los diferentes medios puede observarse el tipo de cobertura que venía teniendo la danza en las publicaciones existentes hasta el año 2010. Publicaciones en las cuales ni la danza contemporánea ni la crítica ocupan un lugar de importancia y en donde la escasez de textos no deja de llamar la atención si se la compara con la escena artística que no cesaba de multiplicarse y complejizarse (con la excepción, quizás, de *Bulletin*, aunque el *delay* que implica la corre de un seguimiento actualizado de la escena de producción artística). Medios en donde el eje y representante principal de la danza contemporánea, aún con visitas textuales a espacios del circuito independiente, sigue siendo el BCTGSM; en los que la danza contemporánea se halla aislada del resto de la sociedad, la multiplicidad de miradas sobre el lenguaje no se conforma como un elemento sustancial en la circulación de las obras y en los que, en cambio, la valoración es una pieza fundamental en el intercambio discursivo.

Desde este punto de vista, la exigencia de la comunidad de la danza de una profundización de las problemáticas o de una mayor atención a la danza independiente/contemporánea en particular parece estar justificada. En cuanto a los nuevos medios, podemos pensarlos simplemente como *los que hicieron su aparición luego del 2010* o como una categoría de análisis que implica cambios en otro tipo de variables. En el primer caso, el único representante dentro del conjunto de los medios impresos es *SobreBUE*, pero ya vimos que aun siendo una publicación joven y ocupándose esencialmente de la danza contemporánea, no solo no se despega de la centralidad de BCTGSM, sino que en ella la danza no se visibiliza como un lenguaje autónomo, siempre a la sombra del teatro. Un medio nuevo (nuevo aquí como *de escasa edad*) que, sin embargo, reproduce mecanismos de los medios viejos. En lo concerniente a los medios web de nuestro corpus (corrientemente llamados “nuevos medios” por el emplazamiento en un dispositivo no impreso), también jóvenes, ya adelantamos que ninguno construye como referente al Ballet del San Martín y, en cambio, se vuelcan a espacios de carácter más experimental e independiente. En *Artecríticas*, la valuación de la obra todavía posee un peso significativo, lo que no sucede en los medios web especializados, y fundamentalmente, la revista universitaria no construye una idea de cohesión e intercambio entre los diferentes actores de la danza ni compone el espacio como una comunidad con sus intereses y problemáticas propias. En este gris, también es interesante marcar el caso de *Página/12* en cuanto, en un nivel enunciativo, se abre hacia el circuito independiente y conecta la danza con cuestiones sociales, pero aún no construye comunidad y está todavía sujeta a operatorias del medio impreso.

Solo dos, entonces, de las revistas web -*Giró* y *Segunda*- hacen suyo el requerimiento de la profundización de las discusiones de la comunidad hacia afuera y hacia el interior de la danza, y de la danza contemporánea en particular. En primer lugar, acotando su atención a este género en especial y utilizando operatorias discursivas que tienden a producir una fuerte idea de colectivo, de asociación y de trabajo conjunto. Los demás medios (tanto impresos como web) no reflejan esta situación y, en cambio, muestran un funcionamiento más tradicional y jerárquico en donde existe el artista que hace su obra y el crítico que la ve y escribe algo sobre ella; dos áreas de trabajo bien delimitadas y sin intersecciones. El interés de *Giró* y de *Segunda*

por mostrar los diferentes espacios que componen la danza contemporánea que no son sólo los de exhibición y crítica sino también el académico, el de los propios coreógrafos, el político y social, el de investigación, el universitario, indica una escena mucho más rica. Que además se ve reflejada en la importancia de la variedad de puntos de vista de los diferentes autores y la generación de sentido conjunta. El hecho de que existan publicaciones que se ocupan exclusivamente de la danza contemporánea, por un lado, implica que el género compone un conjunto lo suficientemente grande y delimitado (metadiscursos que estabilizan el género temática, retórica y enunciativamente) como para requerir espacios de discusión especializada y, al mismo tiempo, contribuyen a constituirlo.

Así, podríamos arrimar la hipótesis de que los *nuevos medios* son, no los que cambian de emplazamiento o los que nacieron hace poco, sino los que enunciativamente se colocan del otro lado del individualismo de la danza y de su ensimismamiento y se construyen como un espacio cohesionado, con objetivos que desbordan los puramente estéticos y que, como colectivo, es capaz de interpelar a la sociedad en su conjunto. La crítica, en estos medios, es parte integrante y fundamental de esa ligazón (veremos en el capítulo que sigue, de qué manera logra -o no- convertirse en ese *puente* entre la producción y la sociedad y cómo es su carácter de *acompañante del objeto artístico*).

## V. Segunda parte. Enunciaciones críticas

*En todo caso, estoy por la fluidez histórica de la crítica. La sociedad inventa sin cesar un nuevo lenguaje e inventa al mismo tiempo una nueva crítica. La que existe en este momento está destinada a morir un día, y eso estará muy bien.*

Roland Barthes, "En nombre de la 'nueva crítica'" en *El grano de la voz*.

### V.1. Percibiendo y escribiendo

En esta segunda parte, nos ocuparemos de analizar específicamente la construcción a nivel discursivo de la crítica de danza contemporánea y de sus relaciones con el lector/espectador. Es decir, revisaremos el texto crítico como la mediatización de la experiencia estética de la danza. Una puesta en discurso de una experiencia intrasubjetiva que se hace social al compartirse (al escribirse y publicarse) y que, en esa exposición, construye no solo la danza como pasible de ser observada (escénica) sino también, y principalmente, un modo específico en que ese evento escénico se produce, es decir, un vínculo específico entre objeto y sujeto (Daly, 2002), una manera particular de contemplación/experimentación, una relación particular entre un enunciador/observador y la obra y, a la postre, el enunciatario. Aproximaremos la noción particular de *experiencia estética de la danza* o, mejor, las nociones particulares de experiencia estética de la danza según las organizaciones discursivas de los diferentes medios.

Trabajaremos entonces como variable con la noción de experiencia estética en línea con la propuesta inaugural de Baumgarten y su continuidad en Mandoki (2007), como una experiencia de mundo asociada a todos los modos de percibir (no solo al visual), a las emociones por ellos

generadas y a la “imaginación creadora” como facultad que no desestima el elemento racional y verbal en esa vivencia. En cuanto a las problemáticas asociadas a su particular forma discursiva (más concretamente a su especial “materia de la expresión” [Verón, 1974]) proponemos, por otro lado, las expectativas de la danza en términos de una co-presencia corporal: la danza como un lenguaje escénico, un arte que se experimenta en vivo, en el cual funciona la dupla enunciación encarnada/recepción encarnada en la cual la temporalidad (la de la producción y la del reconocimiento) resulta parte fundamental de esta relación.

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

Una breve nota metodológica sobre el corpus crítico elegido antes de adentrarnos en el análisis. Para este trabajo, hemos abordado analíticamente el universo de los textos críticos identificados en cada uno de los medios al que hicimos referencia en el capítulo anterior. Luego, seleccionamos una *muestra* que presenta un alto grado de redundancia con respecto a aquel universo. La muestra, por su parte, conforma un conjunto de textos escogidos específicamente para un trabajo de mayor profundidad (las citas que aparecen en este capítulo son parte de este subgrupo). Para asegurar, asimismo, la variedad y saturación del corpus recortado, se tomaron en cuenta diferentes criterios que varían para cada medio. De modo general, se tomó en cuenta la variedad de autores que escribieron durante el lustro elegido (salvo para el diario *Clarín* que posee una sola firma en todo el período). Por otro lado, primó una elección basada en la cobertura de los distintos circuitos (oficial/independiente -y sus variantes-), así como también de diferentes estilos de danza contemporánea (danza y tecnología, danza-teatro, danza improvisación, etc.) que se articuló con determinaciones temporales en el sentido de no concentrar notas de una temporada particular del año. En la medida de lo posible, se intentó que un mismo tipo de circuito estuviera representado por dos o más autores y que una misma obra estuviera referida por textos críticos de varios medios. En *Página/12*, además, se tuvo en cuenta la publicación de críticas en diferentes suplementos del medio; y en *Segunda Cuadernos de Danza* el abordaje de distintos autores sobre una misma obra.

## **V.2. Publicaciones impresas**

### **V.2.1. Temporalidad: de la construcción de una memoria a la concomitancia escénica**

Las críticas que estamos habituados a leer desde hace mucho tiempo nos tienen acostumbrados a esta fórmula: algo visto (pasado) + lo visto evaluado en función de conocimientos previos (la observación tamizada por el saber y por cierto paso del tiempo) + una escritura (presente). Es decir, podríamos nombrar como grado 0 de la escritura crítica de danza un discurso que organiza un enunciador que fue principalmente el *observador* de un espectáculo, que luego analizó a través de sus conocimientos sobre el tema (lo que puede incluir saberes contextuales acerca del grupo, el director o los bailarines, competencia sobre técnicas de movimiento, formas de

expresión o estructuras espaciales y escénicas, que se exponen a través de distintas descripciones, usualmente en tiempo presente) que normalmente se construyen como datos indudables a partir de los cuales se valora la obra y, finalmente, que escribe los resultados de ese análisis. Veamos el siguiente caso del diario *Clarín* sobre la obra de Xavier Le Roy, *Low pieces*:

El espectáculo *comenzó* con el grupo sentado frente al público y durante quince minutos, entre espectadores y performers *se sostuvo* algo que Le Roy quiso que fuera una conversación, pero que *se redujo* a una serie de preguntas y respuestas erráticas (...). Luego, apagón y reaparición de los intérpretes desprovistos totalmente de ropas. (Falcoff, 2012c. *Cursivas nuestras*)

Los verbos en pretérito perfecto (*comenzó*, *se sostuvo*, *se redujo*, *siguieron*) ubican al enunciador crítico (que llamaremos también “escritural”) en un presente (el de la escritura) con respecto al cual la obra es pasada, ya vista. La alusión a lo sucedido “entre espectadores y performers”, en este caso particular, ubica al crítico/enunciador no sólo como observador de la obra, desapegado en cuanto a la experiencia de expectación al no incluirse de ningún modo como participante o, más no sea, como receptor sensible de esa vivencia, sino que es, además, observador de los propios espectadores.

Este tipo de enunciación colabora en una construcción a partir de la memoria, construye el momento vivido como un recuerdo y, por lo tanto, provoca un alejamiento del enunciador de la experiencia escénica en la cual, en este caso, no sólo pareciera ser un espectador no afectado por lo visto, sino que ni siquiera formaría parte de ellos. Esta distancia construida con respecto a los propios espectadores es, además, una marca de estilo de autor en *Clarín* ya que, como veremos, no todos los diarios (ni todos los autores) construyen esta relación de la misma manera.

Este caso es, de algún modo, extremo en tanto toda la nota está construida en tiempo pasado. Lo más usual en el diario *Clarín* es la combinación entre el pretérito y un presente que denota esencia, es decir algo que la obra es. Entre “*montó*” y “*desarrolla*”, en el siguiente caso, puede observarse esta articulación:

Por su parte, Edgardo Mercado *montó* su obra en la galería exterior y las escaleras de Villa Ocampo. La obra, *m* —así, con minúscula— es el título de esta atractiva coreografía que *desarrolla* a lo largo de media hora una suerte de rompecabezas rítmico y sonoro. (Falcoff, 2010a. *Cursivas nuestras*)

De esta manera, la estructura general de la crítica en el diario *Clarín* propone una organización discursiva en donde la dimensión de la temporalidad se constituye principalmente a partir un enunciador que se ubica en un tiempo presente, el de la enunciación escritural, y que se aleja del momento de la expectación a través del uso de un pretérito (preferentemente perfecto, pero también imperfecto) y se refiere así a algo (la obra) que está atrás en el tiempo. El enunciador espectadorial<sup>60</sup> que se instituye suele asimilarse al enunciador crítico en tanto se refiere a lo que

---

<sup>60</sup> Llamaremos *enunciador espectadorial* a la figura que suponemos como formando parte de la expectación de la obra *en su tiempo y espacio de realización*. Este enunciador puede ser equiparable a la figura del *descriptor* que propone Hamon (1991) y retoma Filinich (2001) como separado del enunciador general del texto literario y que se construye a partir de ciertas operaciones específicas, diferentes a las del enunciador narrativo, por ejemplo. El *enunciador crítico* o *escritural* refiere aquí al enunciador general del texto crítico. Entre ambos, se construyen variadas distancias: desde la que provoca una separación extrema (diferenciando así claramente ambos momentos -el de expectación y el de la escritura) hasta la

la obra *es*, es decir, a lo que *fue, es y será*, o simplemente a lo que la obra *fue*, y en tanto la concomitancia con el objeto se organiza como un pasado:

Ana María Stekeleman, cuya **Beethoven B** cerró el programa (...) Su flamante obra recupera hasta cierto punto muchos elementos sembrados en el amplio repertorio que creó para esta compañía; (...) **Beethoven B** es un juego encantador, un rompecabezas formal. (Falcoff, 2011c).

O bien:

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

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

Veamos este ejemplo:

Un perro anónimo se introdujo en la coreografía tironeando de la falda de una de las bailarinas sin perturbar demasiado la acción. (Falcoff, 2011d).

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

De este modo, el funcionamiento general de las críticas de este medio manifiesta, enunciativamente, un acento no tanto en la experiencia directa y concomitante de la obra y de su transcurrir, sino en la evocación de algo sucedido atrás en el tiempo que se recupera como memoria del enunciador, y principalmente, se concentra en la comunicación de la experiencia estética ya elaborada que, primordialmente, es una observación.

En el mismo sentido, podemos citar algunos fragmentos de críticas publicadas en los otros dos periódicos analizados. Aquí, continúa la articulación entre pretérito y presente con una impronta más intensa en la descripción de la obra en presente como elementos que le pertenecen en sí:

Los Figurantes *desembarcó* en una escena independiente y vanguardista (...) El guion es absolutamente eficaz: la sucesión de gags con la modalidad del varieté *nos pasea* por una galería como salida de la

---

que logra asimilarlos haciendo, normalmente, desaparecer al primero y, en casos menos comunes, solapando al segundo.

célebre Delicatessen de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, entre monstruosa y adorable. El cast es uno de los secretos... (Brandolino, 2010b. *Cursivas nuestras*).

Y al final, la evaluación en función de esta descripción:

Con todos los riesgos del género, la obra *no decae* en ningún momento por la ausencia de recursos. *No existen* los recursos y *ésa es* la completa genialidad. (Brandolino, 2010b. *Cursivas nuestras*).

O

Stekelman *eligió* un camino sin estridencias, pero aprovechando las explosiones musicales para ganar altura. (...) *se trata*, en todo caso, de una ilustración abstracta, para nada narrativa. Tangokinesis *se mueve* con naturalidad en "Escualo" y "Tango Diablo" integrando los códigos de la danza contemporánea y el tango. (Chertkoff, 2012. *Cursivas nuestras*).

Incluso, se hallan ejemplos en los que solo se utiliza el pretérito (perfecto e imperfecto):

El resultado  *fue* la obra más divertida de la noche y la más festejada por el público: Ibarra *dejó* que la música –un solo de percusión bien latino– le dictara una historia y así *puso* a un trío masculino a batirse en un duelo coreográfico. (Mazzaferro, 2010a. *Cursivas nuestras*).

Con este programa musical y con una coreografía que *rescató* lo más peculiar de cada tema, Araiz ya *tenía* asegurado un espectáculo atractivo, pero *contó* con algo más, con lo más importante: el cuerpo de bailarines que *se jugó* con entusiasmo, frescura y energía... (Freire, 2010. *Cursivas nuestras*).

Sin embargo, ambos diarios, aun manteniendo la articulación entre los dos aspectos verbales, poseen un énfasis sobre el tiempo presente que logra que la distancia entre el enunciador crítico y el espectral se acorte, aunque no se elimine. No existe una marca tan intensa sobre la construcción de una memoria, aunque aquí no es necesariamente la combinación de tiempos verbales lo que construye la asimilación de ambos enunciadores y, con ella, la distancia temporal y espacial entre la enunciación escritural y el momento de expectación.

Para observar este solapamiento es importante tener en cuenta, además, la diferencia entre lo que podríamos llamar “grados de descripción” de la danza en los textos. Existe una distinción entre, por lo menos, la descripción de un movimiento o un evento puntual de la obra, la de una escena particular o la de la obra en general. Estos “tipos” de descripciones se articulan, a su vez, con diferentes construcciones discursivas que implican formas de una elaboración posterior (algo así como “niveles de abstracción” sobre los movimientos) y que, aún con la utilización de un tiempo presente, vuelven a hacer visible al enunciador escritural (ese que puede, pasado ya un tiempo de la observación de la obra, construir algún orden, estructura o, en el límite, alguna interpretación a partir de aquellos movimientos):

Un devaneo nostálgico de un personaje anteojudo y torpe que extrae de una valija unos vinilos y que le vale el susto de seis fantasmas encantadores salidos de Rip Kirby, quienes lo hacen pasear por el deseo de las chicas preciosas, por el riesgo de pelearse con los muchachos por el favor de ellas y lo dejan sólo con la voz del queridísimo Louis Armstrong cuando el entusiasmo y los aires de Broadway lo habían transformado en un irresistible y carismático muchacho. (Brandolino, 2010c).

La frase, en cierto momento, proporciona una plataforma adoptada por un número no específico de bailarines. A medida que la frase continúa desarrollándose, los bailarines, por momentos, se separan

de ella para realizar secuencias de movimientos alternativas y volver a adoptar la frase en su elaboración original, no en la anterior. (Brandolino, 2010d).

En esta oportunidad, el mundo es el de la sexualidad en toda su diversidad en una reflexión escénica hecha puro movimiento con cuerpos que gozan, que gimen, que se penetran, que intercambian roles, que se masturban y que piden más, que desean más, que gritan por más. (Cruz, 2010).

Viento, frecuente apelación al piso y una alternancia de marchas cotidianas con diseños corporales conforman la andadura de esta obra de neto cuño contemporáneo. (Tirri, 2010).

En el primer ejemplo, la descripción de la escena se mezcla de manera permanente con lo que ella representa, con una *interpretación* en términos de Banes (1994), los movimientos se convierten aquí en los *disparadores, motivos o excusas de* una construcción argumental. En el segundo, en cambio, se propone la descripción de la estructura de una frase de movimiento, pero nada se dice de cómo es el movimiento mismo. En el tercero, aparecen movimientos, aunque agrupados en tipos de acciones. Finalmente, la apelación al género de danza en el último caso es otra manera de acercarse a la obra a partir de una organización discursiva que supone determinadas características pero que no se repone su ejemplificación puntual.

En todos los casos se observa la utilización únicamente de tiempos presentes. De esta manera, en los diarios *Página/12* y *La Nación* -y en menor medida en *Clarín* también-, el enunciador escritural (y con él, la distancia temporal) se asoma no tanto por la utilización de pretéritos, sino por operaciones discursivas que implican, como vimos recién, un nivel hermenéutico y/o descripciones que ponen en juego alguna organización formal del movimiento en estructuras o tipos. Otras operaciones que colaboran en esta asimilación son las que tienen que ver con la contextualización de las obras, con la referencia a modos de producción, a conocimientos sobre el lenguaje o sobre diferentes poéticas o estilos que indican también una elaboración posterior al momento de expectación, especialmente porque implican un análisis ulterior en función de conocimientos previos y extrínsecos a la obra:

Las intérpretes no tienen ni el gesto ni el cuerpo de las bailarinas. *A esta altura de la danza en Buenos Aires*, no es suficiente con esquivar el gesto relamido o la destreza formal para esquivar el formato. (Brandolino, 2010a. *Cursivas nuestras*).

El Cubo viene dando agradables sorpresas. Este es holgadamente el caso de *Surménagement à Trois de Proyecto Dos*, la agrupación de teatro y danza dirigida por Alejandro Ibarra y conformada por 9 actores-bailarines, que propone un nuevo espacio creativo para coreógrafos y directores invitados. En esta ocasión, tres miniaturas. (Brandolino, 2010c).

Y lo que termina de instaurar definitivamente al enunciador escritural es la evaluación final que no suele organizarse en base a simples apreciaciones instantáneas, sino a conocimientos previos del crítico y balances generales de la creación:

Un precioso componente queer de la urbe explicitado con toda frescura. Todos los performers están entrenados en disciplinas polifuncionales y variadas. Son increíblemente musicales, muy prolijos y no le esquivan el bulto a ninguno de los riesgos de la velocidad y la adrenalina. Todo lo cual le da a este trabajo una característica muy curiosa: son tres piezas de danza-teatro, construidas en la muy accesible clave del swing, el boogie-boogie y el mambo. (Brandolino, 2010c).

...los bailarines, que ratifican una técnica depurada y una buena dosis de expresividad en los encuentros entre hombres y mujeres, coqueteos e insinuaciones. Una obra grácil y jovial, enmarcada en la tradición del jazz. (Prieto, 2011a).

*M o cualidades y variantes de la masa* descubre una forma de trabajo muy rica. Profundiza en las posibilidades de un cuerpo dispuesto a escapar a formas establecidas, para redescubrirse en su riqueza expresiva y alimentar nuevos discursos en la escena... (Pacheco, 2010b).

Otra operación en relación con los tiempos verbales que se evidencia en los diarios -y que implica el uso del futuro- se construye en un ida y vuelta permanente entre varios tiempos/espacios y propone una articulación entre la enunciación escritural y la enunciación espectadorial -y entre pasado y presente- que enfatiza el lugar de la enunciación *en vivo* del lenguaje de danza, aunque la fortaleza del género crítico y su organización elemental siga intacta:

Ahora, cada individualidad *se verá* potenciada, y su aporte al conjunto *posibilitará* que el espectador descubra unos pequeños fragmentos que pueden dar forma a un juego más integral, muy poético, vital, que *provocará* la imaginación de quien observa y lo *transportará*, seguramente, a una dimensión interna muy especial. (Pacheco, 2010a. *Cursivas nuestras*).

Entonces, la propuesta de *Una cosa por vez*, la pieza para dos cuerpos y cuatro objetos con coreografía de Diana Szeinblum y Lucas Condró, hay que advertirle al público: *resultará* violenta, por su calma. (Viola, 2013. *Cursivas nuestras*).

Los intérpretes, cada uno a su tiempo, *irán transitando* por el espacio y *develando* algo de unos mundos personales, muy íntimos, que *irán cargando* y *definiendo* cada vez más el movimiento, la gestualidad, hasta aportarles una rica expresividad. (Pacheco, 2010b. *Cursivas nuestras*).

*Vendrán* el pudor, la angustia, el desconcierto por la violencia padecida, y es entonces que su cuerpo expone las huellas pero también la rabia y las animalidades se confunden. (Selicki Acevedo, 2015. *Cursivas nuestras*).

El futuro, en estas cuatro citas, funciona por lo menos de dos modos diferentes. En el primer y segundo caso, opera como una promesa (o una advertencia) a próximos espectadores en cuanto evidencia que el enunciador espectadorial tuvo la experiencia de la obra por lo que le es posible, por consiguiente, contar qué puede sucederle al público. Un énfasis sobre el presente de la escritura convertido en promesa y en servicio al lector. En el tercer y cuarto ejemplo, en cambio, los futuros se relacionan con las acciones de los intérpretes; y de qué modo si no gracias a la articulación del enunciador espectadorial con el enunciador escritural es que el primero puede saber lo que los bailarines harán durante el transcurso de la obra. Un enunciador espectadorial que observa la escena para el cual la obra es todavía futura -desconocida- y el enunciador escritural para quién la obra es un pasado ya conocido. El primero es el futuro de la lectura de la crítica (*futuro escritural*), el segundo el de la expectación de la obra (*futuro espectadorial*): en los dos casos es el tiempo *de lo que vendrá* y la articulación de la dimensión cognitiva de ambos enunciadores lo que permite la diferencia.

En la revista *Noticias* se instaura asimismo la construcción de una memoria mediante la combinación de pretéritos y presentes o la articulación de grados de descripciones con

construcciones textuales que involucran una elaboración posterior<sup>61</sup>. Esta publicación, particularmente, posee un énfasis sobre la operación contextualizadora -que puede llegar a ocupar casi la mitad de los textos-, un acento sobre la referencia a estilos o géneros de la danza como sitios textuales en donde recae el retrato de los movimientos y en la impronta sobre la evaluación como un juicio fuerte que resulta -discursivamente- de una concatenación de opiniones -no siempre cabalmente sostenidas por una argumentación- sobre técnicas y tipos de movimientos y que está basado en la construcción de un enunciador calificado (por lo menos en apariencia). La valoración juega un rol fundamental en este medio y es, de hecho, la operación que guía de manera principal la construcción del texto crítico:

Por el contrario, la *eficaz* colaboración del coreógrafo Amarante *fue dando* forma al arte del movimiento, volcado a una *danza contemporánea* alejada de la reptación terre à terre, *que proponía* Mary Wigman y se ha impuesto en nuestro medio. (Destaville, 2012a. *Cursivas nuestras*).

...las constantes exigencias coreográficas recargadas *pueden extenuar* a un elenco. No se llega a eso por *la notable preparación técnica* a que están sometidos los bailarines del Ballet Contemporáneo... (Destaville, 2012b. *Cursivas nuestras*).

Casi sin tocarse los bailarines van formando *bellas* figuras que prescinden de la fuerza de gravedad, y la desafían. Semejando esculturas humanas simétricas, con interesante lenguaje en las manos... (Casañas, 2013a. *Cursivas nuestras*).

...*magníficamente* ensamblada con pasos y figuras que recurren en forma constante a la elevación, salvo un par de escenas 'a terre', como la que abre la pieza. Con una permanente apelación al lenguaje clásico, pero entretejido con imágenes contemporáneas (...). Podemos *destacar* la sensibilidad de Victoria Balanza en su trío con Rubén Rodríguez y Matías de Cruz, y la *delicada plasticidad* de Sol Rourich y Benjamín Parada en 'For unto us a child in born'. (Casañas, 2014. *Cursivas nuestras*).

Puede apreciarse en estos ejemplos cómo el juicio es el que guía el texto y se sostiene principalmente mediante la apelación a técnicas de movimiento, estilos de danza -incluso estilos de autor-, por momentos, montado sobre adjetivos calificativos acerca del aspecto visual o la destreza de los bailarines. No existe, prácticamente, descripción de movimientos puntuales. Estos elementos operan sobre un alejamiento en el tiempo del enunciador escritural: la obra de danza es un objeto que está ahí, es otro y distante, y sobre el cual se puede ejercer el juicio en la medida en que se posea conocimiento (o, por lo menos, alguna opinión) sobre la historia de la danza, técnicas y modos correctos de hacer.

*SobreBUE* trabaja principalmente sobre el tiempo presente organizando un *estado de cosas*, un modo en que la obra *es*, asimilando así el enunciador escritural con el espectral, de manera similar a la que lo hacen los diarios y la revista *Noticias*. La articulación con un enunciador más sensorial que ésta última colabora, en este caso, con una atención hacia el momento de expectación proponiendo una relación más cercana del espectador con la obra, aunque al estar

---

<sup>61</sup> Es necesario aclarar que en todos los medios el análisis realizado va develando también algunos elementos que permiten comenzar a delinear ciertos estilos de autor diferenciables aún dentro de la línea editorial general del medio. En este caso particular, se puede apreciar un énfasis sobre la construcción de un enunciador más perceptivo y descriptivo en Patricia Casañas -que puede observarse en los ejemplos utilizados-, así como la utilización de tiempos presentes, y uno más evaluativo y centrado en la experiencia estética como memoria en Enrique Honorio Destaville. El objetivo de esta tesis -y la amplitud del corpus elegido- vira el enfoque hacia otro interés, sin embargo, estas distinciones son relevantes en tanto pueden ser parte de estudios futuros.

regularmente acompañado por operaciones que objetivan el lugar del enunciador, hacen de una experiencia *a priori* personal (quizás “subjetiva”) una vivencia compartida (y compartible) por un conjunto. Este efecto se produce, por un lado, al organizar la descripción de la obra como si los elementos y características solo dependieran de la propuesta en producción<sup>62</sup>: “Mazur realiza una exploración (...) para manifestar la capacidad que tiene el cuerpo de expresar lo que sucede en nuestro mundo inconciente...” (Sosa, 2012c), “**Estereoscópica** (...) es una pieza abstracta, impregnada de sutilezas que busca alterar la percepción del espectador...” (Sosa, 2012b). Y, por otro lado, poniendo énfasis en las -supuestas- características intrínsecas de la obra a través de los verbos en tiempo presente que, en este caso, no operan para marcar una relación entre espectador y escena en un tiempo determinado, sino como adjudicadores de cualidades. Incluso existiendo sensaciones o emociones del enunciador en la superficie textual (que solo pueden ser leídas en recepción, en la relación del espectador con la obra), ellas se presentan como parte de las cualidades propias de la pieza -o de lo que ella *produce*-, y que descansan en la intención de los directores o coreógrafos, o bien, en el objetivo de la creación que es necesario “descifrar”, “interpretar”, “reconocer”, etc.:

Danzas grupales y *dúos que conmueven* en muchos pasajes. (Garay, 2013. *Cursivas nuestras*).

Mazur presenta un trabajo de mucha investigación personal en el que refleja todas las posibilidades que tiene el cuerpo para imaginar, expresar y contar, *proyectándose a través de su danza* una diversidad de sensaciones emocionales y físicas. (Sosa, 2012c. *Cursivas nuestras*).

...una vorágine sensorial que nos sumerge en sus estados alterados... (Ávila, 2011).

Una obra que *deja en claro que* no se es nada sin el otro. No dejaría de verla. (Di Gregorio, 2015. *Cursivas nuestras*).

Vemos que, a pesar de que la revista se apoya sobre los tiempos presentes e incluso con apelaciones a sensaciones o emociones del enunciador/espectador (diferente a la tendencia más perceptiva de *Noticias*, por ejemplo), no existe entre el enunciador y la experiencia de la obra una concomitancia temporal (o espacial). Las reflexiones que acompañan a la escasez descriptiva de movimientos puntuales, la generalidad con la que se hace referencia a las creaciones o las alusiones temáticas hacen de la distancia temporal un elemento necesario para la construcción de la nota. Como se observa en los casos citados, esta publicación no es mayoritariamente evaluativa. Si bien no evita el juicio (salvo excepciones autorales como la de Dolores Sosa), trabaja sobre recomendaciones en primera persona como las del último ejemplo o en promesas de experiencias: “**Hasta q se agota** es vivenciar un recorrido pleno de riesgos y de entregas. Es permanecer en un aquí y ahora que implica estar sensible a todo lo que sucede” (Sosa, 2011). En este sentido, existen, aunque de manera muy aislada, ejemplos de la utilización del futuro que operan de la misma manera que en los diarios. En un mismo fragmento, casos del *futuro escritural* en la primera oración, que funciona como una promesa -o recomendación- a próximos espectadores poniendo el acento en la enunciación crítica; y del *futuro espectral* en la segunda, el cual implica una relevancia del momento de visualización:

---

<sup>62</sup> Traversa (1984) denomina este tipo de operaciones como “clausuras del texto”: operación de adjudicar un significado a una configuración significante (p.142).

Y esos diferentes lapsos de tiempo *bastarán* para que el espectador atravesase distintos estados emocionales. En solos, dúos o tríos, los bailarines *darán* inicio a un movimiento que *evolucionará* en otros, hasta alcanzar un final. (Sosa, 2011. *Cursivas nuestras*).

La revista especializada *Balletin Dance* también configura parte de su temporalidad con tiempos presentes y pasados. Sin embargo, a diferencia incluso del diario *Clarín*, aquí es destacable una impronta intensa sobre el pretérito, tanto perfecto como imperfecto, en cuanto la mayoría de los textos se construyen sobre esta base verbal. La instauración de un alejamiento del enunciador escritural del momento de expectación es aún mayor, el recuerdo toma una importancia considerable por sobre la experiencia concomitante de la obra. Si, además, observamos el tipo de descripciones que se ponen en juego en este medio esa distancia temporal (y corporal) se hace aún más grande:

El tiempo, su duración, con la reiterada presentación de movimientos y mecánicas de operación para la construcción de la pieza, resultaba una suerte de suspensión para apreciar lo dado como variaciones que, incluso, podían comprenderse como invariantes... (Ghilotti, 2010b).

En este caso, analíticamente, el grupo se muestra desde el inicio separando lo distintivo de cada elemento: cada bailarín desarrolla un breve solo mostrando su motivo de movimiento, con percusión sobre su cuerpo (...). Luego, (...) se van generando efectos sonoros y coreográficos más complejos, casi siempre frontales... (Ghilotti, 2011).

El trabajo sobre estructuras coreográficas de movimiento, el examen de las posiciones de los intérpretes en el espacio escénico, del orden de las acciones, la atención sobre los recursos de creación construye un enunciador *analista* que observa siempre desde un tamiz de conocimiento, no necesariamente de técnicas o historia de la danza, sino de reglas y pautas de la composición coreográfica. Esta complejidad de abordaje implica un detenimiento y una reflexión que no concuerdan con un tiempo efímero como lo es el de la expectación escénica.

En los ejemplos, vemos que ese cristal de analista tampoco permite que el enunciador se monte sobre operaciones del tipo tímico, sus emociones/sensaciones no suelen observarse en la superficie textual. Más bien se evitan y se opta por recursos de lo impersonal con una marca muy fuerte sobre lo desafectado (tanto tímico, pero también perceptivo) que organizan un alejamiento corporal mucho más intenso, incluso, que el de *Noticias*:

En principio, *se piensa* en la obra como un gran esfuerzo por el detalle. (...) Si bien una de las asociaciones sencillas de la obra resulta la de la danza en su vertiente oriental (...), es ineludible pensarla también respecto de Occidente. (Lifschitz, 2013. *Cursivas nuestras*).

En la construcción y representación de *La Lengua, aparecieron*, como podría haberse esperado desde la indicación de su título, movimientos y expresiones de mueca del músculo en cuestión. (...) Si bien *hubieron* palabras dichas por la intérprete (...) las concretas evoluciones de la intérprete, armaban un tejido paralelo y simultáneo de experiencias y *expresiones de lo emocional*. (Ghilotti, 2013. *Cursivas nuestras*).

...en la misma línea de desarrollo conceptual, *vertieron enunciaciones orales* que sumaban más datos (...) respecto de sus personas. (...) Tal el juego de manifestarse desde lo lingüístico, con apoyaturas gestuales y en acción... (Ghilotti, 2014. *Cursivas nuestras*).

Un enunciador muy desafectado, de ojo científicista, para el cual la descripción es independiente del descriptor, quien pareciera poseer ciertas reglas por las que tamiza los elementos escénicos para llegar a determinadas conclusiones. Veamos este final evaluativo, por caso:

*Pieza para pequeño efecto*, con eficacia lúdica, con transparencia constructiva, con humor sutil es una propuesta en la que la utilización de recursos mínimos, la reiteración de operatorias y la variación de los anteriores expone algo trivial que no va más allá de lo que se indica y, a la vez, abre la posibilidad de recorrer intersticios del acto creador en lo que tiene de actividad que está en medio de *efectos de significancia*. (Ghilotti, 2010c. Cursivas nuestras).

Hay algunas notas en las que se disminuye la intensidad de la posición de analista (y en donde se distinguen, además, marcas de estilos de autor), haciendo alguna referencia al espectador y describiendo más escenas que estructuras coreográficas, aunque no dejan de conformar una memoria y una objetivación de las sensaciones y percepciones del público:

*Zeppelin* mostró dos etapas con diferentes climas, primero los varones, vestidos de negro y gris (excepto uno), realizaban variaciones sobre una secuencia, que *fue incrementando la tensión en el espectador*, hasta la llegada de ella. Una mujer a todo color... (Llumá, 2012. Cursivas nuestras).

La coreógrafa Mabel Dai Chee Chang ha ahondado en el espíritu de la poeta uruguaya, para crear una obra despojada de movimientos superfluos que *logró transportar al público* a un mundo onírico de gran belleza visual... (Muñoz, 2013. Cursivas nuestras).

Este juego improvisado y coreográfico, complementaba la relación de estos dos niños, personajes que desde este lugar sutil y sencillo iban tejiendo una relación compleja y corpórea, llena de *sensaciones que eran transmitidas a la audiencia*. (Aguirre, 2015. Cursivas nuestras).

La secuencia de *Zeppelin* es la que *incrementaba* la tensión en el espectador, la obra de Mabel es la que *logra* transportar al público y es la relación de los personajes la que *transmitía* las sensaciones. Nada hay que marque una actividad por parte del enunciador o siquiera una relación con el *objeto estético* (Schaeffer, 2012).

La "especialidad" de la revista *Balletin*, en comparación con los demás medios estudiados no especializados en el lenguaje, radica no tanto en la atención sobre la especificidad de la relación cuerpo-cuerpo de la expectación en vivo de la danza, sino en la posibilidad de análisis compositivo del movimiento.

En cuanto a la descripción de la obra en general (es decir a la referenciación de sus distintas partes y niveles), las publicaciones impresas no plantean ningún desvío fuerte en relación con el tipo de organización que propusimos al inicio del apartado como grado 0 del género. En la mayoría de las críticas, la temporalidad se configura en una combinación a partir de tiempos verbales del presente y del pretérito perfecto, y de algunos futuros. El acto enunciativo se produce desde un presente de la escritura y se alude en el texto a un pasado de la obra como algo que ya sucedió. El presente se utiliza para describir un ser de la obra, cualidades que le pertenecen desde el ámbito de la producción más allá de lo que pueda suceder en reconocimiento. Como decíamos más arriba, los espacios de enunciador espectadorial y de enunciador general de la crítica tienden a asimilarse y el sentido se inclina hacia el momento de la escritura y no hacia el de la expectación.

### V.2.1.1. *Estar siendo*: presente de expectación

Sin embargo, aún dentro de esta enunciación general en donde la distancia, tanto temporal (separación entre el momento de la expectación y el de la escritura) como espacial (el cuerpo del enunciador no se construye como compartiendo un mismo lugar con la obra) del enunciador escritural con respecto a la enunciación dancística es significativa (en algunos casos más que en otros), cuando tenemos en cuenta fragmentos en donde se produce una descripción puntual de acciones realizadas en la obra sucede algo diferente<sup>63</sup>. La relación de los tiempos/aspectos verbales se mantiene, pero el uso del presente organiza una escena totalmente distinta. Qué ocurre entonces en un ejemplo como el que sigue:

**Intemperie** tiene un comienzo sugestivo: una mujer se mueve con cierta levedad en una zona lateral del escenario y es, a su vez, agitada por un viento que incidirá luego en las acciones del conjunto de los personajes, que se vinculan entre ellos, se abandonan, se buscan. (Falcoff, 2010b).

El presente *tiene* sigue la misma lógica de lo que veníamos diciendo en relación con establecer un estado de cosas. Pero luego de los dos puntos algo se modifica. Los verbos *se mueve, es agitada, se abandonan, se buscan*, etc. ya no se refieren solamente a algo que la obra es; estos presentes, junto con otros elementos textuales, particularizan un momento. Es esa (*una*) mujer la que se está moviendo de cierto modo en algún espacio de la escena que se está observando en ese momento en el que, además, suceden otras cosas al mismo tiempo (*a su vez*). El futuro espectral y el adverbio temporal (*incidirá luego*) contribuyen a situar al enunciador en concomitancia con el objeto, pero además (dado que el objeto del que estamos hablando es el movimiento) en concomitancia con su transcurrir temporal. El tiempo futuro al que estos elementos se refieren no es el futuro de la enunciación crítica, sino el del momento de expectación, más específicamente, el de ese momento preciso en donde la (esa) intérprete se veía agitada por ese viento. De este modo, la combinación de los tiempos/aspectos verbales y los demás elementos textuales instituyen un enunciador espectral (diferenciado ahora claramente del enunciador escritural) que se ubica en el tiempo espacio de la escena (el presente es el de lo que está ocurriendo y el futuro refuerza esta idea al volver a ubicar al descriptor en ese presente) y que comparte -discursivamente- esa concomitancia con los lectores. El hecho de que el enunciador espectral, que participa en el presente de la obra, sepa lo que sucederá luego (“que incidirá luego”) refiere a un presente que es también pasado del enunciador escritural. Aquí ejemplos similares en *Página/12*:

Mientras todo esto sucede en escena, Valeria Pagola comienza a moverse en un costado del cuadro. Su cuerpo lentamente se amoldará a las figuras musicales propuestas por los jóvenes de negro. (Mazzaferro, 2010b).

No hay marcas de una elaboración posterior, no hay contextualización ni referencia a estilos o a técnicas de danza, no hay organización de acciones en estructuras o en procedimientos compositivos. Nuevamente, el juego entre el presente y el futuro espectral, la concomitancia

---

<sup>63</sup> Este tipo de descripciones aparece de manera muy aislada en los medios impresos, a veces, son sólo pequeñas oraciones que se encuentran intercaladas tímidamente en el texto crítico y no son de identificación sencilla, incluso no todos ellos presentan ejemplos. Llamativamente, es *Clarín* el medio que más casos posee. Sin embargo, resulta importante tomarlos en consideración en el marco de la búsqueda de la relación entre la escritura y la escena y como condición de producción de los medios web.

temporal (*mientras*) y la referencia relativa del espacio (*a un costado*), relativa al cuerpo del enunciador espectral.

En el siguiente caso sucede algo similar pero la organización del presente escénico (o presente de expectación<sup>64</sup>) no se apoya de manera primordial en los tiempos/aspectos verbales:

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

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

Y en la misma crítica:

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

O aquí:

El piso está cubierto de hojas, varias, cientos de hojas secas. Apenas una luz tenue y ella, debajo de la mesa, la recorre, se recorre y algunos sonidos comienzan a salir de su boca. (Selicki Acevedo, 2015).

En ambas, podría resaltarse, en primer lugar, la descripción de la escena como una imagen, en la que está implicada la distribución espacial de los intérpretes y de los objetos. No hay ninguna reflexión sobre ello, o derivación de lo que eso implicaría para la obra, se presenta esa escena como ha sido vista durante la expectación, como si se comunicara el recorrido del ojo sobre la escena. En el primer caso, el “clima expectante” instala nuevamente ese descriptor con su emoción involucrada en la escena en el presente de la expectación, ¿de qué otro modo podría apreciarse ese clima si no es estando presente en el momento de realización de la obra/escena?

---

<sup>64</sup> Utilizamos el término “presente de expectación” para aludir a este tipo de organización temporal particular en donde el enunciador se instaura en concomitancia con el objeto y con su transcurrir y para diferenciarlo del presente que indica esencia y que colabora en construir al enunciador crítico.

Otro caso interesante constituye este ejemplo en el cual, además del tiempo presente, de las marcas temporales y espaciales, aparecen referencias directas a los sentidos del oído y de la vista como guías para la observación de la obra (y para la movilidad del cuerpo del espectador en escena):

Enseguida, con sonido de fonola, se escuchan estándares de Glenn Miller o Henry Mancini, y en un cuarto muy cercano a la puerta de acceso se enciende la luz y unas mujeres como salidas de las obras completas de Silvina Ocampo comienzan indolentes sus desarrollos en un living; parece que esperan, vaya uno a saber qué (...) Por momentos todos vamos obedientes. Otras veces nadie se mueve y la pieza se detiene. (Brandolino, 2010a).

A través de estos ejemplos, se observa una diferencia entre el presente utilizado en la descripción de la obra en general y el que se usa para la descripción específica de un movimiento, una imagen, una acción o un momento puntual. Cuando se describe la obra, el presente es un presente que marca “esencia”, un presente eterno, o más bien, atemporal: algo que fue así, es así y va a ser así siempre, un estado de cosas, y que opera más dentro de una lógica que se relaciona con la atención sobre la organización que se propondría desde el espacio de producción de la obra y no tanto con lo que puede llegar a suceder en su recepción. La experiencia estética se convierte en una *contemplación* (en términos de Mandoki) y no en una *relación*, en términos de Schaeffer. No porque la conexión visual no sea, estrictamente, una relación, sino por la construcción de una clara distancia entre un *observador* y un *objeto* otro, que está antes de su recepción. No hay, normalmente, un involucramiento del descriptor en la escena, en lo que *está sucediendo*. En cambio, cuando el enunciador destaca un fragmento particular dentro de la obra, aparece un descriptor involucrado en la escena y en el momento de expectación (en algunas instancias con una presencia más potenciada que en otras). El presente indica algo que *está siendo*. Y es allí donde se escinde (temporal y espacialmente) más claramente el lugar del enunciador escritural (que maneja un presente -futuro en relación con el momento de expectación-) y el del enunciador espectadorial (que se ubica en un presente concomitante con el movimiento, -cada descriptor se involucra de modo y con intensidades diferentes- en la duración temporo-espacial de la acción).

Un pibe parado ahí, en el centro del espacio escénico vacío teñido con luz. Mira al público, lo mira profundamente, como si pudiera atravesar a cada espectador: llegar a sus cuerpos, imprimir su presencia como un tatuaje. (...) El cuerpo del pibe se proyecta a cada espectador con fiereza y una tranquilidad luminosa, mientras de a poco los demás intérpretes van moviéndose sutiles, sorprendiendo con su presencia sigilosa. De pronto todo estalla, y son siete muchachos que abarcan el espacio en todas las direcciones y niveles... (Cosin, 2012b).

Versión libre de la primera escena de *La idea fija*: está boca abajo tirado sobre una colchoneta. Desnudo (o desnuda). Se mueve, se contorsiona, se desliza como si esa anatomía perfecta estuviera penetrando a otro cuerpo. En algún momento, mueve su larga cabellera que se desliza suavemente entre sus brazos y por su espalda que son iluminados con mayor intensidad. En ese ir develando lo oculto, descubre su sexo de hombre. Acto seguido se incorpora y se sienta en otro extremo del escenario. Una bailarina, casi desnuda, se para frente a él, se saca su bombacha y se la pone. (Cruz, 2010).

Una luz ámbar recorre la sala oscura del Portón de Sánchez. Recortados sobre el fondo, surgen dos seres mitológicos con movimientos pausados. Terminan por volverse claros para la retina del

espectador. Ahora se entiende, no es un efecto visual, son dos centauros que habitan el escenario. (Di Gregorio, 2014).<sup>65</sup>

Más allá de la identificación analítica de estas organizaciones discursivas, enunciativamente, lo fundamental es que estas operaciones empiezan a construir una relación diferente no solo entre el enunciador y la obra criticada, sino, especialmente, entre la enunciación crítica y el enunciatario: este tipo de construcción discursiva acerca el lector a la escena, lo transporta a un momento en donde un cuerpo estuvo en contacto con otro/s durante el transcurso de la obra. Y plantea la importancia de la experiencia/vivencia de la obra de danza para su apreciación (con lo que ello conlleva en cuanto a habitar ese espacio en donde transcurre y a transitar el tiempo de su acontecer). En los tramos textuales en donde prevalece el presente de expectación, es casi como si pudiéramos seguir la trayectoria del ojo del descriptor sobre la escena y, a la vez, algo así como “el tiempo de llegada de la imagen al cuerpo del espectador”. No es fundamental lo que sabe el enunciador, sino lo que está viendo/viviendo en ese momento. El presente de expectación construye un *estar ahí*, un *te cuento mientras lo estoy viendo*, por eso no anticipa situaciones (salvo cuando se juega con la articulación de enunciadores -escritural y espectadorial-) sino que *se va sorprendiendo*, por eso la mirada va viajando y descubriendo diferentes espacios y momentos que pueden estar sucediendo al mismo tiempo o uno después del otro. El presente de expectación da cuenta de una *relación* con la obra antes que de un ser de la obra. Una *relación* cuyo vehículo de contacto es, de manera primordial, la mirada.

### V.2.2. El objeto dinámico: lo procesual como marca

Como adelantamos, en las críticas de danza se tiende a describir más la obra en su conjunto, integrando sus diferentes niveles y aspectos, y solo en menor medida aparece el movimiento de manera puntual. De todos modos, ambos tipos de descripciones construyen escenas que rara vez son estáticas, sino que se organizan mediante la combinación de imágenes y secuencias que derivan en un proceso, un desarrollo, un cambio. Lo que analizamos en el apartado anterior acerca del presente de expectación que propone un *estar siendo*, una duración temporal -aparte de una relación directa con la escena-, es uno de los elementos fundamentales con los que se construye el objeto danza, pero no es el único modo. Aun sin articular la concomitancia temporo-espacial entre el enunciador y la escena, estos cuadros se configuran con nociones relacionadas al tiempo y al espacio, principalmente, a partir de la construcción de recorridos, la enumeración de acciones y otras operaciones que organizan transformaciones:

Las bestias, los bailarines, *durante poco más de una hora*, nos *embisten*, *rebuznan*, *corcovean*, *interpelan*. A través del lenguaje primitivo de la danza y los cuerpos, el relincho, los correteos y las fuerzas se miden. La jauría *se descubre*, *se rechaza*, *se cuestiona*, *se mezcla*. (Gasol, 2015. Cursivas nuestras).

---

<sup>65</sup> Este es casi el único ejemplo de presente de expectación en el medio *SobreBUE*. Ni *Noticias* ni *Balletin Dance* poseen casos. En esta última publicación, con la utilización del pretérito imperfecto, existe un trabajo sobre la temporalidad del movimiento que implica cierto transcurrir, pero no existe nada de la estrategia cuerpo-cuerpo ni una ubicación del enunciador en tiempo y espacio concomitante con la obra. Todo es (re)construcción de una memoria vivida, pero memoria al fin.

Ramiro Soñez, en cambio, inspirado en Amador García, prefirió ocupar el espacio con un dúo masculino, de esos en los que 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, como si los bailarines desconocieran las leyes físicas a las que están sujetas las personas. (Mazzaferro, 2010a).

El movimiento está en el cuerpo (o los cuerpos) que ocupa(n) un espacio, en nociones que apelan a la acción, al paso del tiempo y a una modificación espacial: fluir, desplazarse, arrojarse, etc. dan cuenta de procesos que requieren transformaciones espaciales y la utilización del gerundio, en el segundo caso, da cuenta, además, de una duración de la acción.

Catorce bailarinas, con el tutú largo de gasa blanca propio de ese período, se desplazaban con levedad, asumían poses, componían figuras grupales mientras bajaban de manera gradual por la pendiente. La obra concluyó abajo, donde estas sílfides desaparecieron de un modo fantasmal. (Falcoff, 2011a).

El *despliegue* coreográfico inicial *desemboca* en un dúo sobre un tapete rojo (que se continúa en un panel frontal, también rojo, al fondo) y que *acaba* en una suerte de rito satánico o acaso el final de un duelo, puñalada incluida. (Tirri, 2010. *Cursivas nuestras*).

El tiempo-aspecto verbal (pretérito imperfecto), en el primer caso, es otro de los modos con los que se organiza una duración y colabora en instituir la relación fundamental del objeto con su aspecto temporal: son acciones que tuvieron lugar durante un período de tiempo. Pero la conexión, allí, también se elabora a partir de las nociones de “desplazarse” y de “bajar”, de los adverbios temporales “mientras” y “gradualmente” y, principalmente, porque monta un cierto recorrido (una sucesión espacial) realizado por los intérpretes: hay un desplazamiento desde arriba hasta abajo y finalmente un “desaparecer”. En el segundo ejemplo, el recorrido es, en cambio, especialmente de acción: hay un *despliegue* del movimiento que luego *desemboca* y finalmente *acaba* en otra cosa. En la conformación del objeto encontramos la noción espacial (los desplazamientos), la de ritmo (en los modos graduales), la de composición (figuras) y la de un desarrollo de acción.

*Luego*, apagón y reaparición de los intérpretes desprovistos totalmente de ropas. *A lo largo* de las cuatro escenas que siguieron representaron, *primero*, acciones maquinales; *luego* agitaron sus brazos y piernas como hierbas movidas por el viento; *después* fueron una manada de leones y *finalmente* rocas, obviamente inmóviles. (Falcoff, 2012c. *Cursivas nuestras*).

*Al ingresar* los espectadores, los intérpretes están allí, conversando, moviéndose, en una escena de instantánea cotidiana. *Cuando termina* de acomodarse la audiencia, ellos se retiran, dejan el escenario vacío y blackout. *Luego* de unos segundos (bastantes) vuelven a entrar. (Brandolino, 2010d. *Cursivas nuestras*).

Estos ejemplos destacan, por un lado, el uso de los adverbios y modalizadores temporales (*luego*, *a lo largo de*, *primero*, *finalmente*, *al ingresar*, *cuando termina*) que organizan el transcurso de las acciones a lo largo del tiempo y le dan un orden al movimiento. Por otro lado, el primer caso resalta especialmente la utilización, para la descripción de movimiento, de operaciones metafóricas y comparaciones mediante las cuales se intenta transmitir alguna cualidad de la acción realizada: el moverse como máquinas (que supondría acciones repetitivas, cortadas), el agitar de extremidades como hierbas (que implicaría un movimiento menos fijo y con un eje central), la asociación con leones remite a un movimiento felino (lento, denso y calculado) y, finalmente, la inmovilidad de las rocas. Nociones como la de “reaparición” dan

cuenta tanto de alguna modificación espacial (presencia o no de un cuerpo en el escenario) como temporal (referencia a un cambio).

Otro elemento que se destaca en la construcción del objeto movimiento es la alusión a partes del cuerpo. Brazos, piernas, “piezas humanas”, espaldas, etc. suelen estar presentes en las descripciones de acciones.

Para terminar de delinear la constitución del objeto en las críticas de danza en los periódicos, este ejemplo destaca una referencia a la obra a través de una serie de sustantivos que se despliegan en varios sentidos:

En la detallada e imaginativa elaboración de la pieza –en sus velocidades y duraciones, en el uso del espacio, en las energías desplegadas- se filtran emociones nunca explícitas, apenas insinuadas y finalmente conmovedoras en su despojamiento. (Falcoff, 2011b).

Por un lado, aparecen los que se relacionan con el tiempo (*velocidades, duración, el participio desplegada*), por otro, los que se refieren también a cierta idea de movimiento (*velocidad, energía desplegada*) y, finalmente, los que dan cuenta del espacio (*uso del espacio, desplegada*). El objeto se construye tenuemente a partir de la combinación de estos tres aspectos, aunque no haya descripción directa de movimientos particulares.

Los diarios, de modo general, se ajustan a una organización crítica más cercana a lo que Banes considera como el tipo de crítica más completa en donde las cuatro operaciones textuales (descripción, contextualización, interpretación y evaluación) se encuentran presentes sin solaparse una a otra. El objeto *danza* se construye a partir de lo que se consideran sus principios fundamentales, espacio y tiempo, y en algunos casos a partir de la descripción de sus cualidades formales, incluso si no instalan la obra como una experiencia *en vivo*. Se constituye, así, un objeto pasible de ser interpretado, descrito, vivenciado e incluso sentido -en la medida en que esa experiencia sea una experiencia compartida o compartible-.

En *Noticias*, por su gran impronta evaluativa, las descripciones en las que el objeto *danza* se encuentra involucrado son mucho más exiguas. El objeto es en tanto forma parte de un contexto -histórico y musical, en donde recibe un interés especial el nombre propio de los creadores- y en tanto objeto para ser evaluado por el crítico/espectador. El movimiento no es un elemento fundamental del objeto. Con todo, existen escasos fragmentos que poseen algunas de las operaciones que nombramos más arriba. Sugieren, tímidamente quizás, tiempos, espacios y formas:

La danza se *inicia repentinamente, luego* de que las intérpretes permanecieran en descanso y silencio. Bailan en conjunto y en solitario (...). La coreógrafa presenta así una obra fresca, de incipiente comicidad. (...) Las terminaciones incluyen estudiadas poses, algunas de estatuaria, suscitando esta “Oda” una especial simpatía. (Destaville, 2011. *Cursivas nuestras*).

Aparecen entonces *desplazamientos reptados* propios del neoexpresionismo, y muy interesantes vías para ese desarrollo de la danza. En cambio, se vuelca a la inclusión de la palabra, algo excedida de expresiones vulgares. Se habla mucho... (...) Es el momento de un gran movimiento físico que –sin embargo– no le impide seguir hablando. (Destaville, 2012c. *Cursivas nuestras*).

...lo esencialmente contemporáneo reaparece fulgurante, con cambios direccionales en los pasos y combinaciones entre alguno de sus jóvenes bailarines que cae "a terre" y el *simultáneo* surgir de una pareja con *desplazamientos vertiginosos*. (Destaville, 2012e. Cursivas nuestras).

Se trata de una obra compuesta por *movimientos pequeños, convulsivos, inestables*, que revelan un cuerpo colapsado, donde conviven un contenido masculino y otro femenino. El primero, señalado por desplazamientos más aéreos, brazos en alto, flexiones y extensiones; el segundo, en cambio, más 'a terre', utilizando el cuerpo como instrumento ora inerte, ora impulsado por fuerzas nacidas desde su interior, para nuevamente ser arrojado al suelo. (Casañas, 2013b. Cursivas nuestras).

*Noticias* instauro un objeto que es, principalmente, una unidad dada para su evaluación, y siempre, dentro de un contexto particular.

En *SobreBUE*, el objeto *danza* tampoco es construido especialmente alrededor de la noción de movimiento. Aunque existan referencias a cualidades de las acciones mediante algunas metáforas, a partes del cuerpo o enumeración de acciones, no se tiende a disponer estos elementos en un orden temporal o en alguna distribución espacial, siendo quizás, el último ejemplo que compartimos a continuación una de las pocas excepciones. La descripción no es la operatoria que rige los textos. El movimiento está más bien referenciado antes que descripto. En cambio, es cierto abordaje estilístico y temático el que los organiza y que descansa más en las ideas (interpretaciones, relaciones) generadas por la obra antes que en el transcurrir temporal, haciendo de la danza un lenguaje bastante estático:

...la realizadora muestra una diáfana coherencia con su estilo (...) el trabajo muestra, a través del baile, la conexión de los cuerpos humanos en sintonía con otros cuerpos, teniendo como objetivo los movimientos. Podemos imaginar parejas bailando lentos ritmos y cómo se produce ese ritual. (Bergonzi, 2013a).

Desde una óptica freudiana, vemos una danza que realizan Ello y Superyó, que se enfrentan, se abrazan, se yuxtaponen y se moldean constantemente, en la búsqueda infinita de encontrar un Yo. (Di Gregorio, 2013a).

Como pétalos, los movimientos se encastran uno a uno dibujando un corazón de mujer. (...) Surgen en escena piernas entrelazadas, sexos en primera plana y la piel siempre como protagonista. (...) la propuesta presenta a cuatro mujeres naciendo en el mundo de la femineidad y su violencia. (...) se enrollan entre hilos que por momentos las protegen de la crudeza de la realidad y en otros las manejan como marionetas. (Di Gregorio, 2013b).

En la sala convive una tríada de animales que *van descubriéndose de a poco*, se sienten, se empujan, se esperan. *Por momentos* quedan perdidos en la oscuridad de la ceguera y en otros son puros cíclopes emborrachándose de miradas. Una obra que deja en claro que no se es nada sin el otro. (Di Gregorio, 2015. Cursivas nuestras).

En la revista *Balletin*, aparecen más claramente las operatorias que instituyen tiempo, especialmente en los aspectos verbales y no tanto mediante adverbios, y características de los movimientos a partir de metáforas:

El viento, efectivo, soplando desde los bastidores, movía vestuarios y cabelleras de los bailarines. Estos, a su vez, desplegaban secuencias en las que troncos y extremidades parecían también ser arremolinadas, arrojadas, arrastradas o incluso suspendidas por el aire y sus empujes. (Ghillotti, 2010a).

El pretérito imperfecto y la imagen de los cabellos al viento, las nociones de despliegue y los participios instauran un accionar en el tiempo que, a su vez, describen cualidades del moverse. Por otro lado, vemos que la impronta sobre herramientas compositivas<sup>66</sup> que tiene este medio propicia una atención sobre el aspecto espacial:

La escena, seccionada a la mitad de proscenio a foro por un camino rojo, amplio, que fugaba a la altura, dio lugar a trabajos grupales a modo de coros. Alternando momentos de simetrías circulares pivotadas en un intérprete central con otros de cúmulos dispuestos al tresbolillo u otros con agrupaciones a los flancos de la escena, algunos solo y dúos graficaban variaciones... (Ghillotti, 2010a).

Esa marca es intensa, como se observa en los ejemplos que siguen, y organiza la danza como un objeto para ser analizado (no necesariamente evaluado) frente a, por ejemplo, la obra como estímulo emocional/sensitivo. Aun existiendo referencias interpretativas, como en el tercer caso, o contextualizadoras, aquéllas se organizan como datos o premisas a través de los cuales se puede llegar a una *conclusión*. Esto se debe a que el aspecto tímico está minimizado:

Fundamentalmente, actos de fuerza, pequeñas secuencias de movimientos, dinámicas que llegaban a lo frenético, repeticiones extendidas, rítmicas marcadas y pertinaces, caídas, golpes, crescendo potentes, todo de un fiscalismo dominante. (Ghillotti, 2015).

La performance coreográfica se centró en la construcción de diversas secuencias de movimiento por parte de los intérpretes, breves cada una de ellas, que fueron sucediéndose de un modo ajustado a decisiones no muy programadas, algunas a la manera de canon. (Ghillotti, 2012b).

Lo ficcional es, en la pieza, el reconocimiento de aquellos aspectos de fuerza efectividad elementales como gesto de lo caracterizado como masculino. (...) En los cuerpos y gestos, las construcciones remiten directa o tangencialmente a rasgos de vigor físico, de fuerza, de improntas agresivas puestas en las acciones mismas. (Ghillotti, 2012a).

A partir de lo analizado en este apartado, se puede observar, entonces, que no todas las descripciones de movimiento implican necesariamente el presente de expectación y que no siempre el objeto se construye en los fragmentos con referencia a movimientos puntuales. Sin embargo, prácticamente todas conforman el objeto como cambiante y dinámico, en el cual están involucrados procesos, articulando enunciativamente formas con espacios y tiempos.

Para finalizar, y para no permanecer ajenos a lo que el concepto de *objeto dinámico* representa para la teoría peirceana (que retoma Verón, 2004) y que pareciera que estamos utilizando aquí de modo ingenuo, nos interesa resaltar un aspecto particular de la Danza Contemporánea argentina (más bien, porteña) como género dentro de las artes del movimiento. La condición temporal, procesual, a la que nos referimos más arriba no transforma al movimiento necesariamente en motor de un relato, ni tampoco obliga a que su puesta en discurso cobre una dinámica narrativa. Relato y acción son dos entidades de diferente naturaleza. Bien puede haber acción sin relato y, a la inversa, un texto narrativo puede carecer de acciones explícitas. Y bien puede quedar suspendido de una enunciación descriptiva (Cf. Hamon, 1991). Este rasgo, que ya comentamos en los primeros capítulos, se relaciona con su carácter *abstracto* asociado a lo que

---

<sup>66</sup> Como sucede en otros medios, aquí es necesario aclarar que también se delinear estilos de autor. Dentro del perfil más analítico del medio, Ghilotti es el representante más férreo de esta perspectiva. En cambio, Toni Más o Laura Lifschitz, por ejemplo, poseen una tendencia más interpretativa, con un sello más descriptivo para el primero.

con Isse Moyano (2013) habíamos nombrado como “nuevos modos de producción” en los que están involucrados mecanismos de fragmentación, de pastiche, de mixtura de estilos y técnicas, de uso de tecnología y de utilización de una espacialidad novedosa, entre otros procedimientos. Este carácter, por un lado, condiciona una lectura “clara” de las composiciones, una interpretación lineal o la identificación de un argumento concreto y, por otro, no esconde su desinterés por constituirse en un objeto sin fisuras. Pero, más allá de definiciones genéricas, esta arista de la danza contemporánea es, además, tematizada en los propios textos críticos:

En principio, parecería difícil llevar a un lenguaje abstracto y sintético como es la danza estas ideas presentadas de un modo altamente simbólico. La danza ciertamente tiene posibilidades que otras artes no tienen: un bailarín de pie en el escenario puede “decir” más de sí, apenas con un movimiento, que un texto quizás de una página entera; y por el contrario, una idea como “territorio arrasado”, no hay modo de transmitirlo con la danza, pero las palabras lo comunicarían en un segundo. En fin, esta primera dificultad de traducción de **La Patriótica** (Falcoff, 2012b).

No pone la piel de gallina ni es tradicionalmente entretenida, pero sugiere algunas preguntas respecto del mundo en que habitamos y también respecto de las posibilidades de la danza, cuando ésta se combina con materiales que le son ajenos. La fusión de la danza con las nuevas tecnologías es una tendencia que viene pisando fuerte hace más de diez años. (Mazzaferro, 2010b).

...un grupo independiente, dedicado a la danza contemporánea (...) Sobre la vieja e infructuosa discusión alrededor de qué es o no danza, el grupo Krapp no parece tener disquisición alguna. Simplemente hacen lo que les interesa hacer, de la manera en la que les gusta. Es la conformación híbrida del grupo –la misma desde sus comienzos: Luciana Acuña, psicóloga, bailarina; Luis Biasotto, actor, bailarín; Fernando Tur y Gabriel Almendros, actores, músicos; y Edgardo Castro, artista plástico, actor–, que les ha permitido ensayar alrededor de cada idea en equipo y tener un código propio fuera de los dictámenes de cada lenguaje en particular. (Cosin, 2011).

En ese instante, la mujer realiza movimientos conocidos, cotidianos, pero desencajados de cualquier tipo de lectura literal, ya que el sentido se escabulle o bien se bifurca dando la posibilidad de múltiples asociaciones. (Jaroslavsky, 2012).

El teatro fusionado con la danza nos permite viajar hasta lo que no se puede decir con palabras. (Gasol, 2015).

*Todo piola* no ofrece un argumento fácilmente reductible a una sinopsis, ni un desarrollo, ni tensión narrativa, pero tampoco impone ninguna exigencia para ser decodificado. (Laube, 2015).

Podría afirmarse que se trata de una pieza (un solo) de puro movimiento. Pero con la salvedad de que cualquier alusión referencial encuentra su significación en el movimiento mismo... (Tirri, 2015).

De esta manera, Mauricio Wainrot dotó a su obra de una musicalidad que no solo se escucha, sino que seductoramente invita a la danza. No hay argumento ni ilación que la danza desarrolle. (Destaville, 2012b).

Desde un enfoque romántico, a la manera del ballet de ese período, pero con toques contemporáneos (no había protagonistas netamente excluyentes del resto, ni anécdota contada en peripecias como tampoco construcciones espaciales fundamentalmente frontales y de simetrías lineales). (Ghillotti, 2010a).

Quizás este trasfondo irónico, crítico de convenciones y recursos que se quieren revisar en la danza, sea un punto central de *M* (nada, ni en el programa de mano, ni en la factura de la pieza, apuntala enfáticamente esto, lo cual, es cierto, pueda ser un toque irónico también). O quizás *M* trate de otra cosa. (Ghillotti, 2011).

La utilización, entonces, de la noción de *objeto dinámico* quiere jugar con estas dos cuestiones en las cuales el *objeto danza* está involucrado: su condición temporal (procesual) *discursiva*, tanto en su enunciación escénica como, asimismo, acabamos de ver, en su enunciación escritural, y su condición temporal (procesual) *real* en tanto que el tiempo es la dimensión principal que habilita el desbordamiento del objeto y es mediante la cual el objeto *inmediato* se articula con el *dinámico*: hacia el pasado porque el objeto representado, por un lado, ya es conocido por sus ocurrencias significantes anteriores, pero también hacia el futuro en relación con la potencialidad de experiencias posibles (Verón, 2004: 118-120).<sup>67</sup> El objeto danza es *dinámico* porque su discursividad (tanto escénica como escritural) *se mueve* y porque excede cada ocasión significativa, siendo esta indeterminación parte de su condición de objeto (como cualquier otro) dentro de la semiosis y, en este caso en particular, es parte de la definición de su género y, además, *se autopercibe* como tal: se tematiza a sí mismo como indeterminado.<sup>68</sup>

### V.2.3. Enunciadores: ¿reírse a carcajadas o reconocer la presencia del humor?

La frase final de un fragmento ya citado de un texto de Laura Falcoff es útil para introducir el presente apartado: la situación enunciativa.

...se filtran emociones nunca explícitas, apenas insinuadas y finalmente conmovedoras en su despojamiento. (Falcoff, 2011b).

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

En relación con las dimensiones propuestas por Filinich (2001), en las publicaciones que conforman el corpus de este trabajo, identificamos tres tipos de enunciadores: el pasional o “emotivo” (en el polo más “subjetivo” y que apela a emociones y sensaciones directas del descriptor frente al objeto descrito), en el que prevalece la dimensión tímica, un enunciador “hermenéutico”, poseedor de una interpretación de lo que se experimentó (y que suele tender un enlace intertextual al enunciatario) y un enunciador que se monta sobre operaciones “perceptivas” (qué se ve, qué se oye, etc.), situado en el polo más “objetivo” ya que refiere al objeto, pero que, sin embargo, si esas percepciones aparecieran relacionadas con el descriptor de modo explícito en el discurso, podrían resaltar más su presencia textual, ambos con una predominante en la dimensión cognitiva.

---

<sup>67</sup> Peirce, en *La ciencia de la semiótica* (1974), distingue dos Objetos de un Signo: el Mediato o *Dinamoide*, que es exterior al signo, y el Inmediato, que es interior al Signo. Es este último el que funciona como indicador del primero y ese indicio se sostiene, refiere Peirce, a través y a partir de la “experiencia colateral” necesaria para “ponerse al corriente” de todo lo que un signo transmite a través de su Interpretante (pp.105-106).

<sup>68</sup> Esta cualidad quizás sea también relevante para posibles abordajes y profundizaciones futuras.

En el diario *Clarín*, no hay posiciones enunciativas que enfatizen un “yo siento” o un “yo percibo” con un énfasis en el pronombre personal. Aparecen muy raramente y, cuando lo hacen con algún rasgo más personal, tanto tímico como perceptual, se lo “objetiva” con diferentes mecanismos. En la frase citada, la construcción en voz pasiva con *se*, por ejemplo, configura un enunciador que pareciera no experimentar directamente esas emociones. Además, éstas *son* conmovedoras, no *me* conmueven. En un caso que citamos anteriormente, el enunciador se conformaba, incluso, como observador de los espectadores.

En casos como el siguiente sucede algo similar:

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

Es “el público” el que se ve forzado a dividir su atención; lo mismo con respecto a la pregunta que podría plantearse “el espectador”, en ninguno de los dos casos es el enunciador el que realiza o padece esas acciones. Se podría haber utilizado una construcción como “mi atención se vio dividida” o “me pregunto:”. Esta situación no le impide, de ningún modo, el juicio sobre la obra, aunque esté montado sobre calificativos que *le pertenecen al objeto* o bien, sobre alguna historia de la danza:

Basta decir que **Zeppelin** es una obra bella –y es difícil no citar una vez más esta definición- en el sentido que define belleza el diccionario: aquella cualidad de las cosas que nos hace amarlas. (Falcoff, 2012a).

El trabajo de Le Roy destila un espíritu “años 60”, una actitud llamémosla contestataria que en aquella época tuvo en el arte al menos un ímpetu revolucionario, pero que hoy se ve anacrónica. (Falcoff, 2012c).

En cambio, sí existe un percibir como una organización descriptiva sobre el objeto, tanto cuando el texto aborda la obra en general como cuando lo hace utilizando el presente de expectación. Como vimos, en este último caso, aun produciéndose la diferenciación de los dos niveles de enunciador -espectatorial y escritural- desde el punto de vista de la dimensión temporal, las elecciones discursivas no poseen el acento sobre lo emotivo desde la perspectiva de los tipos de enunciadores.

De esta manera, en *Clarín*, el enunciador se configura como un conocedor del campo -de la historia de la danza y de su contexto contemporáneo-. La dimensión cognitiva es la que se destaca por sobre la tímica y la práctica, organizando, mayoritariamente, una modalidad perceptiva centrada en el objeto -y no en su actividad de percibir- y, en un grado menor, una modalidad hermenéutica. Es común que el enunciador reponga información sobre los directores o coreógrafos de las obras e incluso algunos detalles sobre el lenguaje contemporáneo y las discusiones actuales en torno a la danza, sin llegar a convertirse en un análisis profundo. Los datos se ordenan en una lógica más bien pedagógica que colabora para que el enunciatario comprenda de qué se está hablando y pueda seguir la referenciación metadiscursiva con facilidad. Los lazos intertextuales, además, operan para que el enunciador no se apoye para su análisis en elementos emotivos, sino en un ordenamiento “racional”, una elaboración posterior que se produce luego de la de la experiencia escénica.

En los otros dos diarios, la escena enunciativa es similar, sin embargo, la dimensión tímica está más destacada. Existen muchas más referencias emotivas y perceptuales que en *Clarín*, destacando el “yo” de esa experiencia, aunque los mecanismos de objetivación no dejan de existir. La intensidad de un “yo” corporal (como emotivo y perceptual) es mayor, pero el enunciador continua respondiendo a la necesidad del género que impone el enmascaramiento de la subjetividad, justamente para poder dar forma a la escena pedagógica.

Aquí, un ejemplo del funcionamiento de la operación de contextualización en *Página/12*. Este mecanismo, aun con elementos más comprometidos desde un punto de vista personal, funciona como una operación que colabora en la objetivación de la experiencia, en el alejamiento del enunciador del momento de expectación y contribuye a la manifestación de la mediación del análisis:

Desde su irrupción en la escena local con *¿No me besabas?* (la ópera prima que los llevó de gira por Estados Unidos), pasando por el éxito de *Mendiolaza* (una delirante recreación de un club social en decadencia, donde un grupo de personajes baila su desolación) y por la originalidad de *Olympica* (un montaje casi surreal sobre unos ex atletas que quieren recuperar un brillo ya opacado), cada trabajo propone un planteo distinto, aunque con algunas constantes. El desenfado, la irreverencia, la energía rápida y extrema, el gusto por la narración no lineal, la mezcla de climas y lenguajes son sus marcas. (Prieto, 2011b).

La contextualización, en este caso, no sólo brinda información sobre el grupo y la obra, sino que, por un lado, organiza enunciativamente una escena pedagógica crítico-conocedor/lector-espectador-no conocedor y comienza a delinear un enunciador separado del espectador común, y por el otro, objetiva la información que va a dar a continuación a través de la descripción de algunas escenas de la obra. Es decir, se construye un *porque conozco la actividad previa del grupo y sus modos de producción puedo decir con seguridad que*:

No hay coreografías desaforadas con impactos y esquives —aunque sí algún pasaje de movimiento fuerte—, ni personajes kitsch, ni una atmósfera ciento por ciento ficcional, ni ritmos acelerados. Más bien los Krapp se instalan en una zona en la que exponen los pliegues de su trabajo: las formas de representación y sus dificultades, con sus trabas, sus intentos, sus silencios. Casi la cocina de una obra. (Prieto, 2011b).

Pero, como dijimos, tanto *Página/12* como *La Nación* proponen un acento sobre la dimensión tímica. Comienzan a aparecer señales en el uso repetido de un *nosotros* inclusivo en el que el crítico se implica como parte de los espectadores de la obra y es sensible a lo que en ella sucede:

...la evocación pop y un pastiche musical divertidísimo que *nos lleva* desde los sonidos y las composiciones originales de Gaston Taylor hasta algunas melodías de Giorgio Moroder de películas ochentosas. (Agopián, 2010. *Cursivas nuestras*).

...momento en que *nos llenan* de vértigo sobrevolando un sótano en ruinas y lleno de andamios en el centro de la casa. (Brandolino, 2010a. *Cursivas nuestras*).

Lo mismo pasa en estos dos casos:

(...) bien podría *uno* creer (y celebrar) (...). La frase es suficiente para presentar ese laberinto de emociones llamado obra y dejarse sucumbir por los distintos momentos-estados de ese todo junto, a

veces un poco revuelto y otras algo estirado, que en la mayoría de los casos viene lleno de sorpresa y cierta fascinación. (Bertolini, 2010. *Cursivas nuestras*).

La lengua genera, en muchos sentidos, la *sensación de un viaje* por territorios insondables, por micromundos complejos de definir. (...) El tránsito es lento y de un crecimiento cautivante. (Cruz, 2012. *Cursivas nuestras*).

Aparecen algunas alusiones a ciertas emociones y sensaciones del enunciador. La sensación de un viaje, lo cautivante, el celebrar, el dejarse sucumbir o la sorpresa y la fascinación dan cuenta de un enunciador más comprometido y afectado por lo que sucede en escena y más cercano al momento de expectación. Impresiones que, dependiendo del estilo de autor, recorren una línea que va desde un impacto más perceptivo con respecto a la obra, relacionado a lo que se ve, se oye, se huele, hasta referencias más pasionales concernientes a lo que se siente. Con todo, no deja de ser la obra (la directora, el coreógrafo, la escenografía, la música, etc.) la que *produce* estas experiencias y “el espectador”, “la audiencia”, “el público” el que *recibe* esos estímulos. El *nosotros*, aunque inclusivo, no deja de ser un *nosotros* que hace de su experiencia una compartida por todos, en el caso de *Página/12* y en el de *La Nación*, el que “podría creer” es un *uno* (que incluye a todos y a cualquiera).

*Página/12* tiene, además, una impronta más importante sobre la línea hermenéutica. Las descripciones e incluso las referencias a emociones suelen precipitar en reconstrucciones temáticas de las obras, a veces con más intensidad que en otras.

La incertidumbre existencial que nos acompaña mientras hacemos –como podemos– nuestra coreografía cotidiana o la ajenidad que sentimos frente al espejo, podrían ser en esta obra algunas de ellas. La increíble bailarina Inés Armas –integrante del elenco junto a Fiorentino– y el títere, su doble en este caso, llevan adelante un divertido juego especular. La sincronía entre ambos es tal que no se sabe quién emula a quién... (Jiménez, 2011).

Que el cuerpo es un territorio político, por el que transitan ideologías, decisiones, miradas ajenas: todo eso está impreso en la superficie y en cómo el cuerpo se comporta y qué elige. Esta hipótesis gira, en Savage, en un cuerpo más general que el propio, privado e íntimo envase de cada bailarín (...). En las obras de Rotemberg el cuerpo es el centro. Podría adivinarse una moraleja: hay que pensarlo sin represión, pensarlo libre. (Yaccar, 2014).

Se observa que, en estos casos, se escribe para decir de qué se trata la obra antes que para transmitir movimientos, emociones o percepciones o para provocar imágenes.<sup>69</sup> La enunciación tiende a convertir esas sensaciones del espectador/crítico en vivencias generales que provoca la obra por sus características y, luego, en interpretaciones. Incluso, en el segundo caso, se anima a verbalizar una moraleja. El enunciador en *Página/12* viaja desde sus percepciones y sensaciones –que siempre supone compartir con los otros espectadores, principalmente, porque son *provocadas* por los objetos o bien por propósitos/deseos cumplidos del director– hacia *la*

---

<sup>69</sup> En un texto ya citado de Traversa (1984), el autor postula que la crítica cinematográfica se organiza alrededor de tres dimensiones temáticas: la descripción o *resumen* que implica un “contar de qué se trata” el film; la adjudicación de un valor (atribuciones cualitativas, comparativas, etc. a personajes o a la realización); y, finalmente, lo que asegura la “utilidad” del film y da razones para su consumo o su descarte, la presuposición de un efecto emocional en el espectador (risa, miedo, tristeza, etc.) y que marcan una promesa hacia el futuro consumidor (pp.72-73 y 106).

interpretación que de ellos surge. El objeto está destacado por sobre el enunciador, por lo que se construye antes una *contemplación* que una *relación*.<sup>70</sup>

*La Nación* también construye una escena pedagógica, se apoya en la dimensión cognitiva, pero a diferencia de *Página/12*, tiende menos, aunque existan ejemplos, a un abordaje hermenéutico y se inclina, en cambio, hacia un *hacer saber* un posible sentir o una posible experiencia. El saber del enunciador se constituye a partir de conocer qué le puede pasar al enunciatario si se acerca a ver la obra (emocionalmente, perceptivamente e incluso cognitivamente).

Planteado este contrato con el espectador, lo que propone (*y lo que funciona, en definitiva, para disfrutar de la obra*) es una entrega absoluta a ese universo, en el que una *fanfiction* de la película *La laguna azul* convive con la poesía barrial (Laube, 2015. *Cursivas nuestras*).

...resultan disparadores intensos para el espectador y que proponen estar muy atentos a lo que vendrá (...). Como en toda creación de esta compañía unos guiños al espectador harán que su cabeza entre y salga del proyecto, lo cargue con sus vivencias y lo complete desde su lugar activo. (Pacheco, 2011).

...una musicalidad que el espectador irá construyendo en su imaginación hasta adquirir verdadera dimensión. (...) Será una construcción sólida que, por repetición, energía y valoración de sonidos, provocará a la platea. (Pacheco, 2010b).

...su aporte al conjunto posibilitará que el espectador descubra unos pequeños fragmentos que pueden dar forma a un juego más integral, muy poético, vital, que provocará la imaginación de quien observa y lo transportará, seguramente, a una dimensión interna muy especial. (Pacheco, 2010a).

Resulta interesante que aun apoyándose en la dimensión tímica para sus juicios e incluso dejando la posibilidad de una interpretación abierta y conteniendo referencias sobre el lugar activo del espectador, no es el enunciador directamente el que *padece* las sensaciones sino que es el que *sabe* qué se puede llegar a sentir.<sup>71</sup> Se apela a que el espectador complete con su imaginación pero el propio enunciador no se construye como imaginando o sintiendo, la objetivación opera marcando la distancia entre enunciador y enunciatario/espectador “común”. No transmito lo que *yo* sentí o lo que *me* pasó sino *lo que necesitás saber para apreciarlo o lo que podrás apreciar*. En la superficie del texto no se configura una experiencia concreta y personal, vivida o viviéndose, sino la explicación de una posible experiencia.

---

<sup>70</sup> Aunque no se trabajará de manera específica en esta tesis, es interesante destacar los deslizamientos de sentido que se producen en los suplementos SOY y LAS/12 en relación con un estilo de época y que están plenamente conectados con los avances políticos en cuanto a las luchas por la igualdad de género e identidad sexual. En el período abordado, hasta el año 2014 la notas que se cubrían no necesariamente debían estar asociadas temáticamente a cuestiones de género, ni la crítica debía abordar ese tópico, simplemente alcanzaba con que la directora o las intérpretes sean mujeres. Recién en 2015 comienza a aparecer la utilización del lenguaje inclusivo y cierta tematización en relación con perspectivas de género en las notas. En el suplemento SOY, desde el 2010 existe algún acercamiento temático a cuestiones de identidad sexual y la elección de obras que tematizan la sexualidad de algún modo, pero recién desde el 2014 comienza a utilizarse el lenguaje inclusivo.

<sup>71</sup> Como aclaramos para todos los medios, existen siempre matices autorales. En *La Nación*, Néstor Tirri tiende a trazar enlaces con el enunciatario más jerarquizantes, construyendo un enunciador más capacitado en técnicas y en ejecuciones de los bailarines que en cuestiones relacionadas con una dimensión tímica.

Se observa que el enunciador, tanto en *Página/12* como en *La Nación*, se inclina por operaciones del nivel tímico (perceptuales o emotivas), aunque presentadas según un ordenamiento que no es personal (subjetivo) sino compartido como parte de un conjunto en tanto son cualidades *observables en el objeto*, construyendo antes objetos estéticos (Schaeffer, 2012) que relaciones. Ambos comparten la participación en la dimensión cognitiva, ya que apelan a mecanismos de intertextualidad y proponen una escena pedagógica, con una inclinación más intensa en *Página/12* sobre una enunciación más tendiente a la hermenéutica y en *La Nación* con una más cercana a la experiencia, pero como *explicación de experiencia* y no como *experiencia efectivamente vivida (y personal)*.

Como adelantamos en los anteriores párrafos, la revista *Noticias* posee una impronta fuertemente contextualizadora y evaluativa. A diferencia de los diarios, aquí el contexto no necesariamente implica un conocimiento profundo sobre los modos de creación de un grupo, sino que brinda un marco histórico -del lenguaje de la danza: biografías, obras, estilos- y musical más centrado en dar nombres, fechas y lugares que en hacer un análisis de modos de producción. El enunciador conocedor se construye montado sobre un saber enciclopédico y sobre sus propias opiniones antes que sobre reflexiones o análisis sobre las obras. La referencia a nombres propios asociados a calificativos es la marca enunciativa más fuerte:

A quince años de su estreno en Buenos Aires, bienvenida es la reposición de 'El Mesías', la obra más luminosa de Mauricio Wainrot (...). Podemos destacar la sensibilidad de Victoria Balanza en su trío con Rubén Rodríguez y Matías de Cruz, y la delicada plasticidad de Sol Rourich y Benjamín Parada (Casañas, 2014).

Por otra parte, el original vestuario de Pilar Beamonte ofrece imágenes de estética belleza y que si bien parecería complicar la visión y el movimiento, nada de eso ocurre sino que es parte de lo logrado sobre la escena (Destaville, 2012d).

En términos de Banes, esta publicación recorre principalmente el tándem contextualización/evaluación, sin que la segunda esté necesariamente en función de la primera (como observamos, por ejemplo, en *Página/12*), y en el que la dimensión tímica está casi ausente y es la cognitiva, en todo caso, la que prevalece. No aparecen dudas en la superficie del texto, ni invitaciones a imaginar interpretaciones, ni alusiones claramente emotivas. Quizás con una tendencia más fuerte hacia la descripción por parte de Casañas, aunque los movimientos descriptos están por su corrección, su buena articulación o su originalidad.

*Planeando SobreBUE* vuelve a proponer una relación entre la dimensión tímica y la operatoria de la interpretación. Como adelantamos, no es la descripción el elemento que organiza los textos de esta publicación sino un abordaje temático en combinación con un yo emotivo, siempre objetivado y, normalmente, con una breve introducción contextual sobre la obra.

La bailarina (...) indaga entonces a través de los movimientos, la música y mediante un juego de luces y sombras sobre aquello que resulta indescifrable, infinito, como pueden ser los deseos, el instinto o ciertos recuerdos. (Sosa, 2012c).

Cabe destacar la creatividad en la utilización de simples elementos que mágicamente se transforman, utilizando el acercamiento y el distanciamiento de los cuerpos, el contacto, el amor, el desamor, los opuestos en pugna por un equilibrio resultante y exultante que nos deja atónitos, boquiabiertos y plenos. (Baujel, 2015).

Y la operatoria evaluativa aparece contribuyendo a configurar la distancia entre enunciador y enunciatario a modo de recomendación directa con frases del tipo: “un hecho de suma belleza que no debe dejar de verse” (Bergonzi, 2013b), “Conviene no perderselo” (Garay, 2013), “No dejaría de verla” (Di Gregorio, 2015). En este sentido, *SobreBUE* destaca una experiencia sensorial que resulta de la obra, que es personal pero compartida por el resto de los espectadores e invita a los lectores a encontrar de qué se trata la obra. La escena pedagógica no es tan intensa (la brevedad de los textos permite solo una pizca de cada operatoria discursiva), pero la distancia se crea allí en donde el enunciador se atribuye la capacidad de aconsejar a un otro que ir a ver<sup>72</sup>.

El enunciador de *Balletin* no observa mundos creados a partir de los movimientos, no ve personajes, no ve momentos particulares, no ve situaciones dramáticas: distingue construcciones coreográficas, establece posibilidades de interpretación, discrimina organizaciones compositivas.

La escena no es un estímulo, sino un objeto para estudiar, descomponer, ordenar. La descripción funciona como una premisa para entender y, en el límite, como prueba de una interpretación. El enunciador ve operatorias y no lo que esas operatorias generan, provocan, hacen pensar, etc. Nunca es el enunciador el que ríe, sino que es el director el que “contó su cuento con humor”. La dimensión tímica está totalmente minimizada y, es en cambio, la cognitiva la que está destacada con intensidad. Como adelantamos, este medio construye un enunciador entendido en cuestiones de composición coreográfica, de espacio escénico, de modos de interpretación de movimiento. La distancia construida con el enunciatario “común” es grande ya que éste desconoce las categorías de análisis; es sobre esta distancia que se construye la especialización de la revista: lo que separa al espectador común acerca, en cambio, a espectadores que ya están iniciados o preparados (por ser estudiantes, bailarines, coreógrafos, etc.) en la disciplina. La especialización se monta sobre la composición y su análisis y no sobre, por ejemplo, discusiones acerca del lenguaje contemporáneo u operatorias de contextualización (como en los diarios). Es la descripción de estos elementos la que organiza mayormente los textos. Una descripción que suele estar desapegada de la dimensión emotiva y en donde la evaluación o la interpretación no toman preponderancia salvo como resultados del análisis. Este último, centrado en la visualidad como herramienta perceptiva, pero ordenada a reconocer estructuras de creación (espaciales, interpretativas, coreográficas, etc.) y no a recibir sensaciones personales. Una percepción “objetiva” reforzada por los modos del impersonal o la voz pasiva:

En el cuadro final se introdujeron elementos que incidieron en la configuración del espacio (...) de modos que establecían límites o marcaban cortes en la plástica distribución escénica. (Ikonikoff, 2014).

Para ello recurrieron a la repetición de secuencias coreográficas de gran exigencia física que bordearon los límites de la corporalidad. (...) el momento de mayor tensión se produjo cuando se observó toda esa energía explosiva contenida y a punto de estallar (Aguirre, 2014).

---

<sup>72</sup> En este medio, Dolores Sosa es la única autora que no explicita una recomendación. Más bien, al estilo de *La Nación*, deja abierta la posibilidad de una experiencia: “Eclipse es ir de viaje a través de la danza de dos astros” (2012a), aunque solo sea de modo muy breve en la oración final. Esa vivencia no está tematizada en el resto del texto.

Lo que se dio fue, en su sentido de metáfora, en principio la literalidad de qué sea la lengua del cuerpo. Pese a que en el juego escénico Mazur recogió diversos modos de movimientos, formas y secuencias que implicarían discursividades organizadas para bailar y accionar. (Ghilotti, 2013).

Y, como adelantamos en el párrafo acerca de la temporalidad, un enunciador analista que evalúa, con su vocabulario específico, en función de un examen de partes y modos de lo que sucede en escena:

El discurso del cuerpo como movimiento expresivo con sus cuotas y arreglos de signos y emociones nunca demasiado fijos, abriendo significancia, pero estructurados con solvencia y rigor por Leticia Mazur, hicieron de *La Lengua* exactamente eso: una lengua en movimiento. (Ghilotti, 2013).

En cuanto a la dimensión práctica, *Balletine* no propone juegos de lenguaje o juegos literarios. Consistente con la construcción de un discurso *como científico*, y especializado, la escritura es llana (o todo lo “llana” que puede ser una escritura), evitando la aparición de un ego y centrando toda su atención en el objeto que le ocupa, dando una mayor importancia a su develamiento que a las relaciones que con él pudieran establecerse.

### **V.3. Publicaciones web**

En cuanto a las publicaciones online, se observa una escena un poco más compleja. Existen medios más cercanos a las enunciaciones impresas, con gramáticas de producción que no se alejan demasiado de las de los diarios trabajados (*Artecríticas*); otros que proponen una distancia mayor (*Segunda Cuadernos de Danza*), trastocando los lugares de espectador, crítico y modos de observación; y finalmente, otros que, con enunciaciones más eclécticas, se mueven entre el enraizamiento en la tradición -unas más asociadas a medios diarios, otras que proponen una especialización en el lenguaje- y una fuerte ruptura que se asoma de manera paulatina, especialmente montada sobre un estilo de autor (*Giró*). En este apartado, a diferencia del anterior, trabajaremos por medio -y no por dimensión de análisis- ya que, entendemos, puede facilitar la lectura debido a las diferencias más definidas entre uno y otro que las que pueden existir entre los medios impresos.

#### **V.3.1. Artecríticas: un nuevo medio viejo**

##### **V.3.1.1. Temporalidad**

El funcionamiento de la temporalidad en *Artecríticas* es similar al de los diarios impresos. Propone la construcción de una memoria sobre algo visto que se evalúa en función de saberes del enunciador, los cuales se plasman en una escritura presente. Es decir, se instituye principalmente, la figura de un *observador* alejado del momento de la expectación. De esta manera, encontramos ejemplos tanto de la articulación entre pretéritos y el presente, como usos del presente que refieren a características propias del objeto:

...el Festival *Endanza* logró plasmar la variedad que el arte de lo efímero puede construir. (...) *Transitaron por Endanza*, entre otras obras: *Va y vén*, una transposición de la obra *Vaivén* de Samuel

Beckett a cargo de “La Típica Danza” de Fabiana Maler, en la que trastocando el registro beckettiano el grupo *presenta* un lúdico y gracioso trabajo de danza-teatro. (Mezzano, 2010. *Cursivas nuestras*).

Si bien los estilos *se diferenciaron*, por momentos el escenario *parecía* no poder con ellos. Algunos de los bailarines *se congelaban* en espacios determinados o *se enfrascaban* en movimientos continuados, repetidos. (Gatell, 2012. *Cursivas nuestras*).

*Las Durmientes*, dirigido por Jesica Josiowicz, *propone* un corrimiento, una traspolación de los conceptos románticos del ballet que *se evidencia* desde el comienzo de la obra mediante pequeños detalles, como corsets mal cerrados, pies desnudos y rodilleras. Las tres intérpretes (...) *parten* de un letargo y una somnolencia kinética que poco a poco *comienza* a reflejar el desdoblamiento estético... (Keriluk, 2015. *Cursivas nuestras*).

Probar esto *es* lo que *intenta* uno de los actos de *Deítica*, una obra de danza con incorporación de otros lenguajes, cuando *hace rotar* a los bailarines/actores, de a uno por vez, y *mencionar* una palabra o conjunto de ellas. (Schmirman, 2014a. *Cursivas nuestras*).

Los dos últimos casos articulan presentes con formas de una elaboración posterior poniendo a la obra y al movimiento que se observa en relación con la historia de la danza, en el primero, y con la referencia a características de un estilo y la descripción de una breve estructura coreográfica, en el segundo. Esta articulación, junto con operaciones contextualizadoras y diversas mostraciones de saberes en relación con el lenguaje de la danza, operan el alejamiento del enunciador del momento de expectación asimilando, como dijimos, el enunciador espectacular con el escritural.

Sin embargo, existen, como también sucede en los periódicos, ejemplos de utilización del *futuro espectadorial* que reconoce la diferenciación entre el enunciador espectacular y el crítico, destacando el tiempo-espacio de la escena, aunque, rápidamente, la articulación de la dimensión cognitiva hace reaparecer el presente de la instancia de la escritura:

Con un vestuario algo excéntrico comienza en silencio a realizar una coreografía, que posteriormente *se reiterará* pero con distintas músicas. (Da Col, 2012. *Cursivas nuestras*).

Los artistas *se moverán* conformando parejas o tríos, en altura o en el suelo, reptando o escalando. (Schmirman, 2014b. *Cursivas nuestras*).

Aunque en este medio el nivel tímico del enunciador está -modestamente- presente, la distancia corporal -subjetiva- del momento de expectación, también se monta sobre las operaciones de objetivación de la experiencia. Con casos más extremos en donde la vivencia es *del espectador* o *del público* hasta otros que proponen un *nosotros inclusivo* como experiencia compartida o la referencia a un *uno* o al impersonal como una individualidad que remite a un -cualquier- espectador de la obra las sensaciones o emociones, que nunca son del todo propias sino que son *provocadas por o le pertenecen al objeto*:

A través de las rejas se entrevé una danza construida con exquisita solidez técnica y lejos de rígidos estereotipos logra emocionar. (Mezzano, 2010).

En un plano crítico, se la puede señalar como la menos cargada de emoción y donde la técnica y la expresión no son factores predominantes. (Da Col, 2012).

La sala del *Petra Teatro* es pequeña. Si uno llega sobre la hora las opciones de ubicación son mínimas: o el fondo, que implica una lucha durante toda la obra entre la propia mirada y las cabecitas de el resto del público, o bien adelante, a veinte centímetros del escenario. (...) Sin embargo, esta vez, en un raptó impulsivo, la segunda opción resultó atractiva, muy cerca de las tablas. (Casanova, 2012).

Se sale feliz de una sala teatral cuando se ha espectado una obra capaz de movilizar la sensibilidad y la cognición. (Cosin, 2012a).

El espectador se descubre riéndose y es raro. No es un tema para reírse... (Casanova, 2014a).

A través de secuencias de movimiento impecables, de una prolijidad extrema, y repletas de una potencia que hace que nuestra mirada, a pesar de todo, disfrute, los intérpretes logran que se comprenda todo lo que sucede sin necesidad de que pronuncien palabra. (Casanova, 2014b).

La evaluación transita entre balances de las creaciones, la propuesta hermenéutica de un sentido general y el cotejo con conocimientos previos del enunciador<sup>73</sup> o reglas preexistentes, no hay marcas de una presencia individual ni de juicios que sean provocados por la vivencia directa e inmediata de la obra:

Porque irremediamente y a pesar de todo el amor reaparece en otra forma, en otro lugar, en otra persona y trágicamente sabemos que nos vamos a volver a lanzar al abismo. (Casanova, 2013).

*Solos con la danza* es una buena oportunidad para ver en una sola obra lo variado de la escena de la danza contemporánea argentina. (Casanova, 2012).

Cinco bailarines, cinco visiones, cinco dispositivos corporales que apelan a la expresión y a la emotividad en una función de danza particular donde lo plural y lo singular se conjugan para dar forma a un entramado sustancial y significativo sobre el arte del movimiento. (Da Col, 2012).

En todo caso, lo interesante es que este tipo de obra convive hoy con la danza más 'pura' o desligada absolutamente de la narración o la figuración... (Cosin, 2012).

Una obra corta de no más de 40 minutos, que podría extenderse dado el placer que produce, y que se disfruta sin la necesidad de comprender, del mismo modo que se comprende sin la necesidad del viejo lenguaje codificado de la lengua. (Schmirman, 2014a).

Si bien la obra resulta un poco corta para abarcar con profundidad el corrimiento planteado a nivel estético y el espectador se encuentra ante un final apresurado que no retoma el desarrollo en un segundo acto, la propuesta de Josiowicz es clara y eficiente. (Keriluk, 2015).

En este medio no abundan los ejemplos del presente de expectación, no suele haber descripciones puntuales de movimientos en donde se ponga en juego un transcurrir de la mirada sobre el escenario. Sin embargo, nos gustaría destacar dos fragmentos en donde el enunciador crítico se acerca al tiempo-espacio de la escena y aparece una concomitancia corporal más intensa:

Está por comenzar la función de *Proyecto Amor Eterno* en el increíble Galpón de Guevara y, mientras el público permanece en absoluta ignorancia sobre lo que hay en el escenario, una fuerte luz azul lo

---

<sup>73</sup> Como lo marcamos en el resto de los medios, aquí también existen marcas que proponen diferencias autorales.

baña y enseguece por unos minutos. La sala se va llenando de humo. Los sentidos se inquietan o distienden, según la resistencia que cada uno tenga a concluir que aquello que tradicionalmente se comprende por “sentido” debió haberse quedado en la puerta de entrada. (Schmirman, 2014b).

Cuando se está casi dentro del espacio se vuelve al cuerpo. Fundamental. La mirada fue despegándose de la imagen completa, al modo de pantalla de cine, y se introdujo de lleno en el cuerpo en movimiento, en los músculos, en los gestos. La percepción, esta vez, fue más táctil que visual. (A veces hay que darse estos lujos.) (Casanova, 2012).

En el primer caso, aunque el enunciador se ubique en el grupo del público como uno más, está describiendo su sentir en relación con el comienzo de la obra: la aparición de la luz, su no saber qué sucederá sobre el escenario y las sensaciones contradictorias que esa situación provoca. En el segundo ejemplo, aun con la utilización del pretérito, el enunciador está dando cuenta de su propio vínculo con la escena -sin centrarse en la búsqueda de la propuesta en producción- y de la mirada como un espacio de contacto y no de contemplación.

### V.3.1.2. Objeto

En este medio, al igual que en los demás, el objeto danza se organiza como un transcurrir, a partir acciones que se desarrollan a lo largo de un tiempo determinado (o no tanto) y con marcas de simultaneidades entre situaciones:

Hay algunas escenas de gran belleza poética, como en la que una de las protagonistas, *mientras camina, va dejando caer* pequeñas bolitas de gel, como señuelos, que su compañero recoge y conserva mientras la sigue. (Schmirman, 2014a. *Cursivas nuestras*).

Y aunque se utilice también la descripción de imágenes (tanto de escenas como de figuras particulares) estas no suelen presentarse como inmóviles, sino como estados que sufren transformaciones, a veces sutiles (ojos que se entreabren), otras, no tanto, pero siempre con una promesa de acción (al borde de), de gestos que desaparecen (se desdibuja), de algo que *comienza* y con presencia del cuerpo:

En una mesa de comedor, están sentados los integrantes de una familia. La madre, *con los ojos que se entreabren* y que *están permanentemente al borde* del llanto, los niños con una media sonrisa impávida que *solo se desdibuja en momentos* muy tensos. El padre, parado detrás *comienza* a dar órdenes (es el único que habla), grita... (Casanova, 2014b. *Cursivas nuestras*).

En estos casos, podemos observar el contrapunto entre las marcas temporales y las espaciales que representan nodos de diferentes evoluciones:

Las escenas pasan de ocupar, *al inicio* de la obra, *todo el espacio* para *ir desprendiéndose* hacia el *proscenio*, luego hacia las paredes laterales y *generando por momentos* un contrapunto entre el fondo y el borde del escenario. (...) Las escenas de *Schatzi* nos muestran, entonces, principios felices, enamoramientos de cuentos de hadas, relaciones prometedoras que sin embargo, *muy de a poco*, casi *imperceptiblemente*, *se desvanecen*, *se desdibujan*, *se van transformando* en graves tragedias contemporáneas. (Casanova, 2013. *Cursivas nuestras*).

El movimiento, sin embargo, se inicia también fuera de él, puesto que, *al empezar el espectáculo*, algunos bailarines *ya danzan en* las fotogalerías y en el hall central del teatro e ingresan *luego* a escena *atravesando* la presencia del público circundante. (...) Alternados por *tempi* rápidos y lentos, los diversos cuadros coreográficos no siguen argumentalmente una narración (Stabile, 2013. Cursivas nuestras).

Tampoco están ausentes las referencias a partes del cuerpo, a cualidades de las acciones y las metáforas como modos de describir tipos de movimiento, así como tampoco la indicación de ritmos:

...desarrolla un peso emocional, que la intérprete soporta con movimientos *suaves y controlados*. (Gatell, 2012. Cursivas nuestras).

El torso volcado hacia adelante, los largos cabellos que tapan al cuerpo agachado, los movimientos de piernas y las secuencias de espalda a los espectadores demoran la mostración de los rostros de los intérpretes. (...) Extraños motivos (¿de lo animal?, ¿de lo no humano?, ¿de lo salvaje?) se suceden (...) Así transita junto con el otro intérprete los modos felinos de estirarse, de descansar, de enroscarse, de rolar, de saltar o de pelearse. (Mezzano, 2012)

...se vislumbra una figura vibrante cuyos movimientos abruptos, repetidos y de velocidades cambiantes, se demarca ante una ausencia de voz que se hace evidente (...) Los pocos minutos que dura el episodio se resumen en un fluir energético e incesante, cuya vitalidad es interrumpida solo en un instante para monologar unas pocas palabras y para luego continuar con su recorrido (Da Col, 2012)

Los momentos más logrados resultan cuando lo kinético prima y las dinámicas veloces y arriesgadas (corridas sobre la rampa, caídas, levantadas) ganan la escena de tal modo que el rastro del movimiento en el cuerpo (la agitación, el cansancio) es real y logra contar más que cualquier otro gesto. (Mezzano, 2010).

### V.3.1.3. Enunciadores

En esta revista, a diferencia de los diarios impresos, se delinea un enunciador que parece preocuparse por transitar sobre todos o varios de los niveles del discurso escénico. Están presentes las referencias a la puesta en escena, al vestuario, a la música, incluso a la iluminación, descripciones de movimiento, compositivas, etc. como una especie de *check list* que hay que completar. Esto comporta la mostración de cierto conocimiento sobre el lenguaje por parte del enunciador:

El vestuario sencillo, un jean y una remera, indica que ellas son simples personas, como cualquier otra. Así, cada uno de los juegos que proponen las cuatro mujeres pone a prueba, también, los límites del espectador. Apelan a sus propias incomodidades. (Casanova, 2014)..

La música y las visuales, así como el juego de luces, construyen los mundos de los que los sujetos son parte, con sus similitudes y diferencias, con sus ambigüedades y sus precisiones, con sus pares y sus opuestos. (Peisajovich, 2014).

Son artistas en un páramo, no son seres empobrecidos en su apariencia y tienen rasgos de pulcritud. Sus vestidos, peinados y hábitos reflejan a una juventud de clase media actual, con una relación que los empareja y los desempareja a cada instante (...) La música ecléctica pone al dueto en una situación

de disponibilidad y adaptabilidad constante, como así también, los restos mundanos esparcidos por doquier que interceptan los desplazamientos, generando dificultad e inestabilidad. (Langdon, 2012).

...la descentralización del diseño espacial, el espacio ilimitado, herencia de Merce Cunningham, sólo se quiebra cuando la proeza de los solos atrapa la mirada y genera en el observador un punto privilegiado de atención. (...) Fusión genérica y estilización rítmica son, pues, los recursos de hibridación más empleados (Stabile, 2013).

Un enunciador que sabe qué elementos componen o pueden componer una obra de danza. Pero no es solo la enumeración de partes, sino que éstas se deslizan en un cierto orden y no están nombradas ociosamente, no aparecen combinados con una calificación o como una mera descripción, sino que se apuntan como formando parte de una concepción general sobre la obra, como indicación de un sentido, una interpelación, una organización física.

La dimensión tímica no suele estar demasiado manifiesta. Siempre objetivada, como vimos, y en general construida como una respuesta directa a la producción escénica. Algunos escasos ejemplos -que no se salen del todo de la lógica de objetivación- en cambio, destacan las reacciones del enunciador por sobre las características del objeto:

Los espectadores pasan de la indignación a la bronca, al enojo por estas situaciones, pero también atraviesan el placer de poder sentir en sus propios cuerpos algo de lo que sucede arriba del escenario, hay cosas que solo se pueden decir de cuerpo a cuerpo. (Casanova, 2014).

Por otro lado -y en el extremo-, aparece explícitamente la utilización de algunas herramientas analíticas como los mecanismos transpositivos, los abordajes temáticos a partir de motivos, las construcciones enunciativas, entre otras que configuran un ojo más metódico, aunque no se montan necesariamente sobre un elemento particular de la danza -como la composición coreográfica, como en el caso de *Balletine*, por ejemplo-, ni las utilizan para llegar a conclusiones de tipo académico, sino para abrir una lectura de la obra evitando así operar una especialización que segregue al público lector general. Observamos ejemplos como estos:

Todo opera enunciativamente creando una expectación incómoda, desconcertante. (...) El diseño coreográfico es un esquema acumulativo creciente al cual se suma la variante velocidad. Y lo gestual compromete a piernas, manos, brazos, manos, mímicas del rostro. Metáfora de sensaciones indignas transcurridas internamente, en las protagonistas, en el escenario y en cada uno de los enunciatarios de esta interpelación. (Guzmán, 2014).

El trabajo transpositivo desarrollado por el director se basa específicamente en dos textos breves de *La loca 101* (...) La lógica transpositiva puesta en juego para cada una de estas dos escenas es muy distinta. Diferencia que se materializa, entre otras cosas, en el predominio del lenguaje teatral en la primera y en el predominio de lo dancístico en la segunda. (...) Sin embargo quedan elididos los sentidos metafóricos políticos que plasma en su novela la autora. (Mezzano, 2012).

Para el enunciador de *Artecríticas* la escena es principalmente un estímulo perceptivo. Se puede observar en todos los ejemplos precedente que es el nivel de la percepción el que se destaca por sobre lo emocional o lo hermenéutico. El interés sobre los diferentes componentes de la obra de danza y su descripción -que pueden o no conjugar hacia una interpretación- operan esa mirada intensa y atenta sobre el objeto. La dimensión cognitiva, en este sentido, es la que prima, ya que, como advertimos, la tímica, aunque existe, está fuertemente objetivada y la práctica tampoco resalta salvo en la medida en que sirva para ordenar el material percibido. De esta

manera, de las cuatro operaciones propuestas por Banes, es la descripción -de escenas, de elementos- la que prevalece, sin descuidar del todo las de contextualización, interpretación y evaluación que también forman parte de las críticas. Esto construye una escena de *contemplación* en donde la relación que domina es la de un objeto observado *intensamente* por un sujeto que cuenta con diversas herramientas para hacerlo y que es capaz de construir relaciones significativas con ellas.

### **V.3.2. Giró Cartelera: eclecticismo, de la tradición al *cuerpobjetoescritura***

#### **V.3.2.1. Temporalidad**

De los ocho textos que se publicaron en el lustro abordado, tres se inclinan por enunciaciones más tradicionales, dos instituyen un enunciador que construye su especialización montando una relación de la danza con discursos teóricos -no necesariamente dancísticos- y tres más que operan una nueva organización crítica.

Así, hay ejemplos de modos de la construcción de una memoria a partir de la combinación de pretéritos y presentes, en donde se observa una distancia importante entre el enunciador crítico y el espectador y, por lo tanto, una separación temporo-espacial del enunciador de la escena que se ve reforzada por los diferentes mecanismos de objetivación:

Aquella simultaneidad de sensaciones que confiesa el intérprete, es persistente en el transcurso de la obra y mantiene *al espectador* en tensión y atención durante el desarrollo de la misma. La obra comienza con *una puesta en escena muy provocadora...* (Fraguas, 2013. *Cursivas nuestras*).

*La apuesta de Onofri fue*, tal vez, (...) la más esperada. Todo Junto *se vale* de un pianista, un bailarín y la improvisación para romper los cánones de lo que se comprende desde el sentido común como "movimiento". (Bullentini, 2013. *Cursivas nuestras*).

*La directora* pone en escena dos mujeres que interactúan entre ellas en un espacio que les es familiar, del cual se apropian y explotan plenamente para dejar en evidencia quizás todo lo que una sociedad, como la nuestra, se esfuerza en esconder. (Fraguas, 2013. *Cursivas nuestras*).

Ausencia de presentes de expectación, presentes que hablan de lo que la obra es y marcas de una elaboración posterior. Y la evaluación, aunque no muy resaltada, se monta sobre el pretérito y a partir de sensaciones objetivadas del enunciador:

Sin embargo, el resto de las apuestas sorprendieron, conmovieron, divertieron. (...) En la creación nada está dicho. El escenario es potencialidad pura. (Bullentini, 2013).

Por otro lado, aparecen dos textos que construyen además una "especialización" en donde existe un enunciador más preocupado por definir o discutir términos teóricos que en describir la obra. Se instaura como conocedor y se acerca más a lo que podría ser una crítica académica, aunque sin constituir una profundización ni un trabajo argumental agudo. Los términos teóricos y la apelación a estilos de danza y teatro provocan la separación del momento de expectación e instituyen una escena pedagógica clara:

Si el arte tiene, acaso, una causa (en el doble sentido de un motivo y una misión) siguiendo a Shklovski podríamos decir que se trata de desautomatizar la vida. En este sentido, no habría disciplina más plenamente “artística” que la danza (...) Y dentro de esta actividad, su avanzada de vanguardia, la danza contemporánea, sería la rama más artística del género... *El ocaso de la causa* no es la excepción a la regla y sus ambiciones son dignas de la disciplina que les da cobijo. (Idez, 2013).

La emoción del pensamiento que allí se expone es análoga a la que contagia *El Ocaso de la causa*, obra a la cual podría agregársele sin dificultad el subtítulo "Cómo se baila con la gravedad". En ella existe un motor fundamental que habilita la causa -el pensamiento en el caso de Nietzsche, la danza en nuestro caso- aquello que se da o que ya se está dando en el espacio, pero que es necesario pensar y bailar efectivamente. Para ello el tratamiento de la caída es ineludible... (Cozzarin, 2014).

Dicho esto, la revista web *Giró* propone, en sus tres textos restantes, una organización enunciativa a la que no se puede ignorar si lo que estamos estudiando es, precisamente, los (nuevos) modos de la crítica de danza mediática. Veamos el comienzo de la nota sobre la obra *EIR* de Marina Sarmiento:

Pararse frente a un papel en blanco y abrir aquello que cubre el lánguido cuerpo. Un lienzo en el espacio recubre el tiempo muerto. Dibujar y dibujarse es como mirarse ante un espejo. La entrega al propio reconocimiento. Esto inaugura *EIR*... (Alcalá, 2013).

Reconocer aquí un tipo de enunciador observador, claramente alejado del momento de la experiencia estética, resulta un poco más difícil. La nota continúa:

Como una espalda enganchada del cosmos y un anzuelo en el mentón, el cuerpo comienza su mutilación. A un cuerpo nuevo, nuevas sensaciones y nuevas imágenes. Se borran, se despintan, se rellenan. Volver a trazarse, tallarse. Las manchas en un cuerpo anestesiado. ¿Qué es puro y qué está ocultado? (Alcalá, 2013).

No resulta sencillo diferenciar cuándo se describen escenas de la obra y cuándo se hace referencia a una vivencia en relación con ella. El discurso no construye una sucesión de tiempos (un pasado de observación y un presente de la escritura), más bien parecieran estar todos los momentos solapados: la observación, la experiencia y la escritura. Este solapamiento no evita que haya referencias contextuales o cierta mostración de conocimientos por parte del enunciador: “Esta propuesta traduce el legado de Iris Scaccheri: explosión, expresión y experimentación. ¿Cómo revivir ese mito sobre romper la repetición en danza?” (Alcalá, 2013). Pero la pregunta está siempre presente y la respuesta no explica, sino que propone en función de lo que, a su vez, propone la obra: “Construye un cuerpo que contenido deviene en formas en donde lo indecible aparece como sorpresa a veces sublime, y otras, salvaje” (Alcalá, 2013). La operatoria contextualizadora no aparece para justificar un juicio o afirmar alguna tesis. La evaluación no se monta sobre los saberes previos del enunciador.

Las líneas de un dibujo pueden borrarse y rellenarse tantas veces como nuestro cuerpo se vuelva permeable. Llenarlo y vaciarlo de diversas maneras, si el contenido del cuerpo cambia, se manifiesta otra forma. Allí donde ésta se inaugura, aparece la polisemia simbólica. (Alcalá, 2013).

La sensibilidad de cuerpos hiperconectados. Vimos el beat box del cuerpo sin voz. Vibrar, repetir, sonar, tensar, friccionar, emerger el ritmo en un cuerpo que ha quedado sin cabezas. Estallar, modular, sintonizamos frecuencias. (Alcalá, 2014).

A diferencia de lo que sucede en los ejemplos de los diarios impresos, el discurso no se organiza como una memoria, como la reconstrucción de un recuerdo de algo visto: no hay apelaciones a estructuras compositivas de movimiento, al orden espacial, a interpretaciones o a estilos de danza. No existen en la superficie discursiva resultados de un análisis o de abstracciones realizadas con posterioridad a la obra en función de ciertas reglas explícitas o implícitas del arte o de la danza. Esta ausencia no solo acorta la distancia entre el enunciador escritural y el espectador, acercando al primero hacia la vivencia de la obra, sino que las sensaciones, imágenes y percepciones motivadas por ella se encuentran ligadas no solamente a la vista del enunciador, sino de manera indiscernible a su cuerpo entero -y a su escritura-. En el fragmento anterior: "...tantas veces como *nuestro* cuerpo se vuelva permeable", el uso del nosotros es ambiguo en cuanto a qué cuerpo se está refiriendo: ¿al del espectador? ¿al del enunciador? ¿al del intérprete? Esa ambigüedad propone la inexistencia de la distancia temporal. No se construye memoria, pero tampoco se configura una concomitancia temporal al modo de un acompañamiento visual/sensitivo de la obra *mientras* está sucediendo -como lo advertimos a partir de lo que llamamos *presente de expectación*-. en estos ejemplos no parece haber observación y acompañamiento -visual, corporal-, más bien pareciera no ser posible la experiencia de la obra sin el involucramiento del cuerpo en su totalidad y, en el límite, la experiencia pareciera realizarse de manera completa en su elaboración escritural.

El presente de expectación, como subrayamos, particulariza un momento y construye una concomitancia temporo-espacial entre el enunciador crítico y la obra dando cuenta, entre otras cosas, del carácter efímero de la danza, de su relación inmediata con la dimensión temporal, destaca el *estar sucediendo* del movimiento y la relación que se produce entre el nivel de la producción -dancística- y el del reconocimiento. La aparición de la relación en la superficie textual enfatiza el lugar de la recepción como parte fundamental de la expectación. Sin embargo, también comentamos que el lazo entre esos dos momentos se forja principalmente a través de la mirada: son aspectos visuales los que ordenan la descripción y, en todo caso, lo que esa observación provoca en el nivel tímico (sorpresa, ansiedad, climas, etc.). La vista requiere todavía la distancia de observación. Aun compartiendo un transcurrir temporal, no dejan de ser experiencias diferenciadas. En el caso de *Giró* -o en estos casos de *Giró*-, la utilización del presente no compone la descripción de una escena puntual, pero tampoco funda una experiencia estética ya elaborada que se comunica luego al enunciatario, no se refieren a lo que la obra es, sino que la obra es en tanto y en cuanto es experimentada (vista, oída, sentida, pensada y -permítaseme el horror ortográfico- *escribida*, porque es una actividad y no un hecho).

Es por esta razón que no aparecen tiempos del futuro o del pretérito, así como tampoco es necesaria la *objetivación* de las sensaciones del crítico: la articulación no se requiere ya que el enunciador escritural no es otro que el espectador y la obra es en tanto es experimentada y, ahora sí, escrita. Se achica la distancia temporal y espacial, como en algunos casos de medios impresos, pero aquí se achica también la distancia corporal.

Y la evaluación, como dijimos, no se apoya en conocimientos previos del crítico o en un balance general de los diferentes elementos compositivos de la obra sino en lo que deja esa amalgama que es ver/experimentar/escribir:

El cuerpo es dicho en trazos corporales, es convocado a borrarse, tomar y cortar el aire. Trazos como trozos para dibujar un nuevo cuerpo entregado. Figura y fondo, rectángulos y círculos (...) trazar la tridimensionalidad del movimiento...la vertiginosidad de estar vivos... (Alcalá, 2013).

El ser social se transforma cada vez más en un ser virtual. En su esmero por escapar de la vorágine a la que tiene que salir a diario, se ocupa de armarse de elementos que lo ayudan a soportar las horas transcurridas fuera de su guarida. (Fraguas, 2015).

Nada en estos fragmentos se relaciona con alguna forma particular que la danza deba poseer, pero tampoco con ninguna premisa explicitada anteriormente en el propio texto. La valoración final de la primera nota, sutil, continúa en esta línea: "Celebro ese lenguaje descubierto, el verbo silencioso que aparece en escena. Expresar y estar." (Alcalá, 2013).

### V.3.2.2. Objeto

La descripción del *objeto danza* en este medio es quizás más escaso que en los medios impresos. En los primeros casos, prima una descripción de la obra en general que construye, como en los medios impresos, un objeto estético; no hay presencia de descripciones puntuales de movimiento. En los últimos casos, es cierto que la presencia del solapamiento al que nos referimos en el apartado anterior no acota claramente un objeto separado del enunciador espectadorial /escritural, por ello, las referencias más ligadas a las percepciones visuales -como las marcas topológicas (acá, allá, de costado, etc.)- y las temporales del tipo *cuando*, *mientras*, etc. son más raras. Y, sin embargo, la presencia de lo procesual y las transformaciones que "sufré" el cuerpo y sus partes durante la obra (cuerpo que, en este caso es tanto el de la enunciación dancística como el de la enunciación crítica) son fuertes marcas en la superficie textual. Es la *espalda* y el *mentón* los que están involucrados en la *mutilación* que recién *comienza* y que, con ese cambio, otras cosas empiezan a aparecer:

A un cuerpo nuevo, nuevas sensaciones y nuevas imágenes. Se borran, se despintan, se rellenan. Volver a trazarse, tallarse. Las marcas de un cuerpo poco anestesiado. (Alcalá, 2013).

Figura y fondo, rectángulos y círculos, planos y perspectivas, trazar la tridimensionalidad del movimiento...la vertiginosidad del estar vivos... Lo lleno, la vacío lo simultáneo. (Alcalá, 2013).

Caer puede ser doloroso e incluso traumático, pero hay un instante de vértigo, cuando se sabe que ya no hay vuelta atrás, cuando la adrenalina inunda el torrente sanguíneo. Y hay, también, un instante después, cuando se descubre el cuerpo pegado a la tierra, tironeado por esa fuerza ciega que lo mantiene pegado al piso, en el que las proporciones se trastocan, los escorzos se agudizan y el mundo es visto desde otro lugar, con otros ojos. (Idez, 2013).

Durante el desarrollo de la propuesta el espacio escénico pareciera no tener límites... (Fraguas, 2013).

Enumeración de acciones, referencia a formas y a su carácter temporal, espacial y cambiante. Y, en el siguiente caso, la mixtura de aspectos, de texturas del cuerpo, de sus partes y la referencia a la circulación y al *tempo* (a su cualidad) hacen de la danza, en dos simples frases, un objeto complejo en el que conviven no solo bellas figuras y algunas traslaciones, sino un combinado de momentos, formas, masas, densidades, duraciones:

Van armando la figura de una materia común que va cambiando su forma compartida (...) Los bailarines presentan equilibrios impensados y los lugares blandos de la articulación para que la energía circule de manera constante. (Alcalá, 2014)

Como mencionamos, una de las marcas diferenciales más interesantes de este medio (que no por ser minoritaria deja de ser importante) es hacer de ese objeto parte de la experiencia del enunciador, la cual no está del todo diferenciada ni de la dimensión productiva del discurso dancístico ni de la dimensión escritural de su figura.

### V.3.2.3. Enunciadores

Como advertimos, *Giró* es un medio que no propone una organización homogénea. Viaja de enunciaciones más clásicas, relacionadas con la construcción de una memoria y con objetos que están allí para ser observados independientemente de quién los perciba, como proponen los medios impresos, a otras que construyen una *especialización* montada sobre la edificación de una escena pedagógica en donde las *impresiones* acerca de la creación no van desde la experiencia hacia la teoría, sino al contrario: en los ejemplos que citamos, es la definición del estilo contemporáneo de danza el que permite la lectura de la obra (en el caso de Ariel Idez) y es la explicación de un concepto utilizado por Nietzsche lo que permite comprender la *emoción del pensamiento que allí se expone* en el texto de Cozzarin:

Crepúsculo es el término que el traductor de Nietzsche al español, Andrés Sánchez Pascual, adoptó para *Dämmerung*, con el cual el filósofo alemán describe su perspectiva singular acerca de lo que implica filosofar (...): no es posible pensar sino en el ocaso y a golpes de martillo. (Cozzarin, 2014).

Hasta aquí, en términos de Banes tenemos una organización enunciativa que destaca las operaciones de la descripción, la interpretación y la contextualización y, en menor grado, la de la evaluación. Con enunciadores que ponen el acento en un percibir como una descripción del objeto, en la dimensión tímica objetivada, en los primeros, y una fuerte impronta cognitiva, en los segundos, en los cuales la percepción se opaca ante la reflexión.

Pero esta revista online también establece un otro tipo de contacto entre enunciador y enunciatario que propone una manera distinta de pensar la relación crítica y, en consecuencia, la experiencia estética.

El desafío es volver a buscarse viva en una morada imposible, habitar lugares “en blanco”. El contorno y la sombra propia, el territorio de la mano y otros órganos. ¿Qué es luz y qué es oscuridad? (Alcalá, 2013).

Encontramos una descarga para falsear el movimiento. Electrificar y entrar en un *loop*, incendiar el motor, estallar la luz, deslizarse en silencio...Escuchamos raspar, entrar en un *loop*: repetir, vibrar, rasgar. Vemos cómo transpiran los cuerpos en la alta frecuencia y sintonizamos con el escenario. *Start*: comienza la potencia electrónica. (Alcalá, 2014).

Como en los otros ejemplos de esta autora, aquí, las tres dimensiones que propone Filinich están entrelazadas: lo tímico, lo cognitivo y lo práctico -de la actividad de la escritura, pero también, podemos agregar nosotros, de la de la experiencia de expectación- se opacan y transparentan

entre sí. Ninguno de estos niveles de funcionamiento enunciativo está demarcado claramente y, al mismo tiempo, es esa fusión la que permite que los tres se distingan. Las marcas que remiten a percepciones o sensaciones que no están directamente relacionadas con el sentido de la vista (la textura en el *territorio de la mano y otros órganos*, en el *electrificar, raspar, rasgar, transpirar*, el oído en el *escuchar*, en el *silencio*, etc.) colaboran en la instauración de un enunciador que no es principalmente observador y permiten que no sea necesario construir la distancia corporal necesaria para que ese sentido trabaje de manera eficiente. El *observador*, típico de medios impresos y, en primera -y última- instancia, del género crítico por excelencia, se destrona aquí en favor de un enunciador que está presente no solo a través de los demás sentidos, destacando el cuerpo en su totalidad, sino, especialmente, a través de su relación con el objeto y, como dijimos, a través de su relación con la escritura. Una relación que no se establece a partir de percibir un *algo otro* o de sentir *a partir de un otro*, sino que ese percibir y ese sentir se construyen -en la escritura- no desde la *contemplación* sino en la interrelación -*choque de densidades*, parafraseando a Mandoki- entre cuerpos: el del objeto/sujeto danza y el del sujeto espectral.

¿Cuál sería, en estos dos casos, el objeto observado diferenciado del sujeto observador? ¿Hay una danza o un tipo de movimiento que *genere* o *provoque* determinadas sensaciones o que *parezca* alguna otra cosa que pueda transmitirse a un futuro espectador? ¿Hay elementos generales de la obra (música, escenografía, vestuario, etc.) que se evalúen en función de algún otro elemento de la obra? ¿Hay alguna reconstrucción temática -aunque sea hipotética- de lo que la obra propone? ¿Hay algo que el enunciador sepa antes -o después- de esa relación que establece con la obra?

El enunciador no es sino a través de esa relación. Y esa relación no es sino a través de la escritura que la compone. Veamos el siguiente ejemplo para entender mejor esta cuestión:

Inicio *in media res*: estamos intentando sintonizar una alta frecuencia -el ruido es vibrar, vibrar, vibrar (repetir), vibrar, golpear, vibrar, (repetir), rascar- hacer friccionar el cuerpo con un golpe de sonido. (...) Vimos el beat box del cuerpo sin voz. Vibrar, repetir, sonar, tensar, friccionar, emerger el ritmo en un cuerpo que ha quedado sin cabezas. Estallar, modular, sintonizamos frecuencias. (Alcalá, 2014).

El ritmo no es solo una referencia de la obra: “una obra muy rítmica en la que los bailarines realizan movimientos del tipo...”, como podría haber sido el caso en otro tipo de publicaciones. El ritmo y el sonido son vivenciados por el espectador/enunciador, están en el cuerpo del enunciador y se construyen retóricamente en su escritura, en la repetición de palabras (y de texturas), en la iteración de sonidos de la r, de la v y en los sentidos que abren los términos *golpear, vibrar, friccionar, sonar*, etc. En estos textos las percepciones no se referencian, sino que se construyen como un todo inseparable de la experiencia y de la escritura.

Con todo, no deja de existir en las críticas un anclaje en la obra de la cual se está tratando -es decir, es un texto que habla de otro texto-, los textos no se regodean en la escritura sin más, no construyen una enunciación plenamente literaria ni poética:

“DURAMADRE” logra traumatizar el movimiento en una dramaturgia beat. Golpear la cabeza, separar una parte del cuerpo, encontrar la metonimia en el dedo de una mano. (...) Esta obra busca lo eléctrico del sistema nervioso en el cuerpo (re)sonando en el sonido, hace vibrar para electrificar los cuerpos (bombear un hueso, elastizar el tono, repetir). (Alcalá, 2014).

EIR llega a la honestidad de ese fondo común humano siempre transformado. Se trata de una obra que funde distintos códigos y usos del lenguaje no verbal. Logra abrir la pregunta sobre cómo se vinculan las tendencias actuales de hacer danza y cómo permanecer en la singularidad de quien baila. (Alcalá, 2013).

Pero, como dijimos, separar nítidamente lo referenciado de la experiencia del referente y de la escritura no es una tarea sencilla. Así, distinguir cuál de las operaciones propuestas por Banes se destacan, parece ser una tarea imposible, pero al mismo tiempo, inútil. Descripción, contextualización, interpretación y valoración, están presentes todas mínimamente y al mismo tiempo ausentes. No hay una que predomine sobre las otras, pero no tanto porque logra el ideal de la autora, que es el exacto equilibrio entre todas ellas, sino porque lo fundamental en esa referenciación, temática y enunciativamente hablando, no es el objeto sino *la relación* del sujeto con ese objeto. Lo primordial no es el texto crítico en su función metadiscursiva o analítica, sino la *circunstancia del encuentro* y cómo ese encuentro se conforma en palabras. Hay un lugar más preponderante del enunciador, pero no como sujeto sino como parte de una relación. Es la relación enunciador-objeto la que se destaca. Contexto, interpretación, descripción y juicio están en función de una relación y no en función del objeto, responden a la experiencia de expectación y no a las reglas de un género. La escritura, como dimensión práctica, (re)construye esa relación cuerpo-cuerpo, esa relación presencial.

Y como experiencia *particular* (no necesariamente compartida con otros) es que la puerta siempre queda abierta para que otro tipo de relación pueda establecerse: otro elemento muy fuerte en estos medios (que no está ausente de los medios impresos, pero es, ciertamente, menor) es el de los interrogantes, ya presentes en ejemplos anteriores. Estas preguntas funcionan como espacios donde el enunciador comparte una duda con el enunciatario acerca de la obra, pasible de ser respondida (o mantenida) luego de la expectación:

Humano. Ser. Humano siendo. Ser humano.

Qué significa ser humano en una jungla donde el cuerpo se esfuma, donde el sonido duele, donde el tiempo corre más veloz? (Fraguas, 2015)

Se insiste, en todo caso, sobre el no dar respuestas sino propuestas de los trabajos de los coreógrafos. A esto se suma un elemento fundamental de la ecuación que es la primera persona del singular: “Son esas, sensaciones y preguntas, no nuevas, pero recurrentes, que me despertó ‘Chingulain’” (Fraguas, 2015). Un enunciador que se hace presente explícitamente al mismo tiempo que manifiesta sus dudas, sus preguntas y sus propuestas interpretativas o emocionales o intertextuales o perceptivas. O todo eso junto. La frase siguiente, que cierra la nota, sugiere esto mismo: “¿Qué es Chingulain? Nos preguntan ellos. Nosotros, cada uno, todos tenemos que descubrirlo” (Fraguas, 2015).

### **V.3.3. Segunda Cuadernos de Danza: me río a carcajadas, una experiencia corporal que es *mía***

#### **V.3.3.1. Temporalidad**

En *Segunda*, a diferencia de lo que sucede en los ejemplos que examinamos de *Giró Cartelera*, la distinción entre la producción dancística y la experiencia de expectación vuelve a aparecer,

no hay una amalgama tan cerrada como en aquel medio y, sin embargo, el lazo entre ambos es de un orden diferente al de los medios impresos. Se delinea claramente un sujeto que experimenta, pero el objeto "observable" se vuelve opaco. Veamos:

Sobre las cosas que vengo pensando prefiero contarte poco, pero quizás a través de estas líneas puedas conocerme un poco más. El mundo cordobés, todo un mundo... Es difícil y es ajeno a mí, es complejo y es distante. Jugar a hablar como cordobés, invade mis mejillas de sangre, me llena la cara de color y vida, me mata la vergüenza. / Algunos componentes de sus danzas están impresas en nosotros, las bailamos el otro día en un cumpleaños, las jugamos cuando algo de alcohol acomoda nuestras dudas (Zuain, 2013a).

Una vez, estaba en una clase de danza y la consigna de trabajo fue bailar tomando conciencia de que ese movimiento ocupaba un espacio en el infinito y que ese movimiento, ese espacio y esa ocupación sucedían una sola vez en la historia del mundo. Potencia. Toda la potencia existiendo ahí mismo, instantes reveladores, instantes eternos. Quizás sea en esta consigna donde habita el misterio de la danza. Quizás sea bajo esta conciencia que se construye un Íntimo Round. (Zuain, 2012c).

Podemos encontrar el objeto, casi escondido, en esos *algunos componentes de sus danzas* o, tímidamente, como posible secreto de su construcción en esa *potencia*. Lo que reluce, en cambio, es lo que al enunciador le sucede con esas piezas: lo que piensa, lo que siente, lo que recuerda. Por supuesto, hay ejemplos en donde el objeto se distingue un poco más del sujeto que lo enuncia -incluso hay algunos textos, muy escasos, con enunciaciones más cercanas a las del medio impreso-, sin embargo, la primera persona, el devenir explícito del pensamiento del enunciador, los interrogantes y otros mecanismos discursivos tendientes a subrayar que el texto es *pura y exclusivamente responsabilidad de sus autores* lo vuelven una figura casi accesoria para la crítica; en el último ejemplo que citamos a continuación se puede observar una estrategia interesante en la cual, a partir de la combinación y el salto entre segundas y primeras personas -del singular y del plural-, reflexiones subjetivas, la utilización de deícticos que pueden implicar tanto espacios en la escena como fuera de ella, se logra una cierta identificación con los intérpretes que hace que no sea sencillo distinguir si el enunciador es parte de la obra o del espacio de expectación o, en todo caso, está en un lado y en el otro alternadamente:

Ellas y él. Él no se nos hace tan presente como ellas, pero siempre está ahí. (...) ¿Qué les pasa a estas mujeres cuando acechan a *su* hombre extraño y particular? ¿Cuáles son los movimientos que las guían para dirigirse? ¿Hay provocación? ¿Embriaguez? ¿Cooperación o rivalidad? Se puede observar, por un lado, un comportamiento regulado por la femeneidad pautada -y parodiada- (Claverie, 2012b).

Sin embargo, hay otro nivel de lo construido en el cielo de estos monstruos que sí está más cerca de lo particularmente monstruoso -aclaro que este sigue siendo uno (el mío) entre otros muchos modos de recibir la obra-. (Clavin, 2012a).

El azúcar te sube, te baja, te prende, te apaga. El azúcar me recuerda al "soma", la droga inofensiva y químicamente lograda que ingerían los protagonistas de la novela "Un Mundo Feliz" de Adolf Huxley. Y me recuerda a tantas otras nuestras. / Ahora ya estás mejor, acá estamos mejor. Acá, atrás del biombo. / Ya compensados reconstruyen una historia, biográfica y enfermiza. / Luego otro dúo. Dos, enfrentados narcisísticamente cada vez. / En éste configuran con movimientos de manos y brazos espacios vacíos. Vacíos que simétrica y automáticamente son llenados por el otro. Lo lleno, me meto, te piso, me enriedo.? (Borgognone, 2012b).

Los interrogantes en el primer fragmento no se preguntan sobre la temática de la obra o acerca de lo que podría significar o si se parece o no a algún estilo de movimiento, consultan, casi de manera retórica, sobre lo que está sucediendo en el momento con las acciones de la escena. En el segundo caso, no solo se explicita la singularidad de la mirada, sino que el *modo* al que se hace referencia no es un modo de *observar* sino un modo de *recibir*, destacando la relevancia del reconocimiento antes que la de la producción. En el último caso, el enunciador se construye como en un ida y vuelta entre la situación de expectación en la que observa una historia, dúos, movimientos de manos y brazos y un juego de identificación como si fuera él el que está formando parte de la escena al mismo tiempo.

De este modo, la relación de los tiempos verbales no juega un papel tan fundamental en este medio para la construcción de la temporalidad en el sentido en el que la venimos trabajando. No se construye una memoria de algo *observado* que esté tajantemente separado del momento de la escritura (y del de la expectación). Existen ejemplos del pretérito en combinación con el presente en los cuales, sin embargo, al estar corrido el eje del objeto hacia el enunciador, la distancia parece disminuir: no se trata de recuperar un objeto que fue visto y que luego se repone a partir de su descripción, de su análisis y de saberes anteriores a la experiencia, sino que el objeto, la obra, es solo y a través de la expectación:

Han pasado dos meses desde que fui a ver las bestias, en el barrio del abasto. Recuerdo: El negro de la oscuridad, ruidos que preceden movimientos, obvio, no? (...) Luego recuerdo, un niño de rulos, como la imagen de la delicada belleza (...) La idea machacando como un dedo sobre algo firme, es lo que más recuerdo, como si fuera una sensación. (Gungolo, 2012).

Cuando leí el texto de la obra pensé que al ir me encontraría con algo onírico y de una densidad espesa. Pero no fue así, no era tan obvia... / Me encuentro con 7 mujeres, con vestidos ceñidos que marcaban sus curvas al mejor estilo Marilyn, 7 mujeres de voces dulces y cuerpos densos, moviéndose en coreografías tan sencillas como sutiles, pero de una fuerza increíble. (Borgognone, 2012a).

Antes de entrar a la sala algo se despertó en mi memoria de la infancia, de los pijamas party, del no dormirme para que no me pinten la cara, de los juegos para mantenernos despiertos (...) Entramos a la sala. Un colchón de una plaza tirado en el medio del espacio escénico. Apagón. La luz comienza a subir y percibimos unos minutos el sonido de lo onírico, de la noche, un poco incómodo (Ossés, 2014).

En el primer caso, aun con la referencia explícita a un recuerdo -y justamente por ello- lo que se reconstruye no es el objeto "objetivamente", valga la redundancia, sino el recuerdo -individual- de ese objeto; la obra no *es* algo, la obra es discursivamente construida a partir del recuerdo del enunciador de algunas imágenes, de algunos sonidos, de ideas, de sensaciones. No de las *provocadas* por la obra, sino de las que él recuerda. En el segundo y tercer fragmento, los pasados están utilizados para cosas que sucedieron antes de la expectación: al leer el programa de mano o al recordar algo en relación con el título de la obra, pero pronto, ese pasado se vuelve presente de expectación en el momento en que se entra en la sala. De hecho, en este medio, abundan los fragmentos en donde el presente de expectación se pone en juego. Usualmente, los textos inician de esta manera. No hay referencias contextuales sino un zambullirse directamente en la escena:

Un ritmo inicia la obra. El aire entra y sale en ella. En nosotros que la miramos. Ella suena, marca un ritmo. Nosotros no. / ¿Estoy ante una montaña? ¿Lo que veo es una falla? (Zuain, 2014c).

La sala se encuentra llena de humo y, de repente, con la música de quien da nombre a la pieza, una luz cenital ilumina el movimiento del humo en el espacio. (Claverie, 2013).

Entramos al salón, están las 9 estirando, cada una EN su cuerpo, cada una EN su espacio esperando el inicio, esperando la consigna para que el cuerpo empiece a bucear. Una de ellas habla, nos habla y nos cuenta que son todas estudiantes de expresión corporal... (Ossés, 2013).

En cuanto a los demás casos de uso del presente, la alusión directa y explícita a la obra (a sus diferentes niveles y elementos, independientemente de quién las experimenta) se desdibuja y, por lo tanto, no se configura necesariamente un ser de la obra -no llega a ser un presente que denote esencia-; tampoco hay, de manera predominante, formas de una elaboración posterior que impliquen estructuras coreográficas o puestas en relación con determinados estilos o con la historia de la danza, las operaciones de contextualización están prácticamente ausentes de los comentarios del medio. Si las hubiera, el tamiz de lo individual y las referencias al momento de expectación disipan la distancia que pueda llegar a producirse:

La sensación de sumergirse en un universo onírico. Color dorado. Una de David Lynch. / La lengua es un solo en el cual la intérprete nunca está sola. El lenguaje que construye, desde un gesto simple al comienzo que va aumentando en complejidad e intensidad hasta llegar a una frecuencia que te deja pegado al asiento como una acelerada a fondo, llena el espacio con una especie de diálogo ininterrumpido y esquizofrénico. (Molina, 2012).

Las pieles de los cuerpos suenan, no son las típicas voces de gemidos lo que escucho, ellos no se seducen y eso es lo que me da la pauta de que no es nada cercano a la pornografía lo que veo. Los miro, los escucho, creo que los huelo, los investigo impertinente y protegida bajo el poder que me da el estar sentada (y vestida) en una silla del Portón. (...) ¿Qué ve quien mira al lado mío? ¿Se calienta el público? / ¿Sus risas son nervios, excitación o síntoma de su inteligente, irónico y oscuro sentido humor? (Zuain, 2013c).

Después, podemos recitar las canciones que más nos gustan y recrear sus letras. También podemos seducirnos y decirnos cosas lindas. Bailarnos los unos a los otros, las chicas a los chicos y viceversa. Hacer trencito. (Claverie, 2014).

Las descripciones se encuentran tamizadas por un involucramiento personal en la escena, donde el presente de expectación cumple un rol fundamental intercalándose de manera permanente entre ellas y acercando de manera constante eso que quizás pudo haberse alejado. Referencias a lo que se ve, pero también a sonidos, a olores, a cosas que suceden en el cuerpo del enunciador hablan de una experiencia que no es exclusivamente visual, sino corporal en varios sentidos (perceptual, pero también kinética). Y, nuevamente, el nosotros inclusivo que no incluye al conjunto de los espectadores como observadores de la obra sino como partícipes, como un *nosotros, los que estamos acá en esta sala*. La experiencia y el recuerdo se construyen en la escritura.

Los ejemplos del futuro construyen un futuro espectral y no suele haber casos de futuro escritural:

Seremos parte de un espectáculo recíproco entre dos muchachos (...) Veremos como, por ejemplo, algunas veces los cuerpos harán de instrumentos musicales y como, por momentos, "El instrumento" -la guitarra eléctrica- será el motor privilegiado del movimiento corporal (Claverie, 2012a).

Incluso hay casos del condicional en donde el desvanecimiento del objeto es casi total -casi, ya veremos más adelante una caso más extremo- y en donde lo fundamental es la imaginación del enunciador. Un texto que construye una realidad futura alternativa a partir de -suponemos, no podemos hacer más que suponer- la vivencia de la obra:

En la ciudad del futuro mostraríamos el culo antes que la cara. Saludaríamos revoleando el pelo y no la mano. Nos cubriríamos los brazos o las rodillas en vez de las tetas y los genitales. (Benítez, 2013).

Las operaciones de objetivación son casi inexistentes en el medio. En primer lugar, porque la primera persona del singular (que aparece en la totalidad de los comentarios) convoca manifiestamente una subjetivación pero, además, porque aunque se haga referencia a *los espectadores* o a un *nosotros*, el enunciador siempre está incluido desde un lugar no de mero observador sino comprometido perceptual, emocional y kinéticamente:

No quisiera describir qué va pasando... para eso toca ir algún sábado a la cita con Andrea. Pero sí ubicar al ahora lector y al posible espectador, sobre ese encuentro que es a la vez disfrutable y agotador, sincero y piadosamente mentiroso, y que *probablemente lo haga juntar las piernas entre sí, enterrar la cabeza entre los hombros* (Clavin, 2012b. *Cursivas nuestras*).

Y la valoración que, cabe aclarar, existe en uno o dos casos puntuales como el que citamos a continuación, pero que está esencialmente ausente en los comentarios de este medio, está en función de ese pensamiento construido como personal y de apreciaciones espontáneas sobre esa obra en particular que no tienen que ver con calificativos sino con una experiencia atravesada: “Por eso me gustó ir a ver Villa Argüello, porque ahí encontré todo esto, porque sus intérpretes me miraron a los ojos para demostrarme el esfuerzo que implica aprender a jugar sinceramente” (Zuain, 2013a). No existe aquí algo que pudiera asimilarse a concepciones universales que funcionen como piedra de toque para evaluar la producción escénica. Nada de eso. La razón esbozada es absolutamente individual: no es bella o buena la obra, sino que es explícitamente parte de su gusto. Veamos este último ejemplo en donde la evaluación opera de manera similar:

Tiembla, acaricia el aire, una chica zombie, fuma, ríe y se deshilacha, se deshace y se recompone. Consuelo del vivir, poder recordar lo que se vive. / Somos culpables y presas de algo. Tomamos sol, tomamos las medidas de nuestros cuerpos, nuestra incapacidad móvil sufre parámetros de definición constante, ilumina la llegada un reflector y ahí estamos, culpables y presas del movimiento salvaje que la falta de moral corporal nos ha dado. Los recuerdos cumplen la función piramidal. (Zuain, 2012b).

Una amalgama de pensamientos, interpretaciones, sensaciones, de lo que se observa y de escritura. La escritura es la que construye esa masa amorfa. Y otra vez, la frase final que cierra la nota pero que abre la pregunta a los lectores/espectadores e, incluso, interpela a la obra y ¿a su creadora?: “Yo me quedo pensando en algo así como que el movimiento es salvaje porque bailar es parte de nuestra bestia civilizada ¿Estaremos de acuerdo?” (Zuain, 2012b).

El enunciador escritural en *Segunda* está destacado del enunciador espectadorial pero solo en la medida en que en el discurso toma más relevancia la experiencia que el motivo de esa experiencia. No hay modos del impersonal, no existe la desafectación. De esta manera, la concomitancia con el objeto no se juega sin más en una dimensión de temporalidades (presente o pasado) sino en cuanto, similar a lo que sucede en algunos casos de *Giró*, no hay objeto sin experiencia. La cercanía entre los dos términos de la experiencia estética se construye no

solamente sobre un compartir un mismo tiempo y espacio (como en los casos del presente de expectación) sino, principalmente, por la relación cuerpo-cuerpo que se establece entre ambas partes. La concomitancia en este medio es *corporal* o *corporointelectual*, si se quiere. Este tipo de elaboración no sería posible si la dimensión práctica de la escritura no tomara protagonismo.

### V.3.3.2. Objeto

En primer lugar, a diferencia de lo que sucede en los medios diarios, los comentarios de *Segunda* no se ocupan de describir las obras de manera conjunta en sus distintos aspectos productivos (técnicas, vestuario, escenografía, etc.). Como expusimos, el objeto tiende a eclipsarse en favor de la figura del enunciador. Sin embargo, no es que esas referencias no existan, sino que no se las enumera como fracciones de la obra y no se las describe para calificarlas o para explicar qué sensaciones pueden producir, sino que aparecen como partes de una experiencia. Cada una de esas “partes” es estímulo para un pensamiento, para una interpretación, para un recuerdo e, incluso, para un accionar. El objeto no está solamente *ahí*, en el escenario, para ser observado; el *objeto danza* atraviesa al enunciador:

*Al comienzo ellas corren, corren, corren y corren. Sin pusas, casi sin mirar atrás, a veces sucede una caída que no termina ahí. (...) Cuando caminaba junto a mi amiga Valentina hacia el teatro pensaba en mi deseo de recuperar el andar, el caminar como excusa para conocerse, para recorrerse, para reencontrarse. La simple acción de caminar, el pie entrando en la tierra y la tierra devolviendo su impulso, nos invita a seguir el viaje. / Una línea de zapatos corta el escenario en dos. / En otra escena comparten el eje cabeza con cabeza y se sostienen, ya no importa quién a quién, sin una y sin la otra no podrían estar de pie. Entonces... ¿Cuando mas me acerco al centro más se alejan las voces que me habitan? (Ossés, 2012b. Cursivas nuestras).*

Como dos muñecas que hacen algo que no quieren. Marionetas de su propia danza, se mueven al compás de la nada. Bailan una danza que altera los estados internos más íntimos e irreconocibles. (...) DOS. Las extremidades de los cuerpos parecen variar su longitud. / Es por el efecto de las luces, que vibran y hacen latir los ojos. Luces son superficie, integran el espacio y lo dividen. Las áreas del hacer de Los Incorporales, están cubiertas, abrigadas, abrazadas, habitadas, son lugar para el hacer. Cada escena está definida por vibraciones formales y esto es lo que, en un sentido, me lleva a emparentar la propuesta con artistas plásticos como Le Parc. (Zuain, 2012e).

Sos linda, la luz que irradia tu escenario nos enceguece a todos tus espectadores, bailamos con vos, al compás de una música que nadie entiende. Una banda de sonido se hace carne, es enorme. La lengua, cada tanto sale de tu boca para empapar una zona muy pequeña de tu cuerpo. (Zuain, 2012b).

En estos ejemplos, el objeto danza aparece con marcas de tiempo y espacio, con huellas del cuerpo en escena, de sus movimientos, de su duración, de las maneras en que esos cuerpos tienen de sostenerse, de estar ahí. Incluso hay referencia a elementos específicos de una obra escénica como las luces y la música, pero cada una de esas alusiones está atravesada por un recuerdo, por una sensación kinética, por una pregunta acerca del propio eje, por texturas, por un ritmo o un tipo de movimiento, por un sentir o por una asociación. Vemos que el movimiento y el cuerpo están muy presentes en estos comentarios, pero no como elementos separados de la experiencia de expectación. La corporalidad está presente en dos sentidos: en el cuerpo y en el movimiento del/los intérprete/s (en las imágenes kinéticas de accionares varios, en las metáforas que significan calidades de movimientos -muñecas, marionetas-, etc.) y en el del

crítico (su acción de caminar, su recuerdo corporal y kinético del pie en relación con la tierra, de un impulso, de una vibración, de un latir, de texturas). Semejante a lo que sucede en *Giró*, la obra es una complejidad de elementos, apreciaciones, pensares, reflexiones, texturas, momentos, espacios y formas. Y de escritura. Veamos los siguientes ejemplos:

¿Me llamaste?, ¿porque hacés gestos ridículos?, ¿te tiembla la voz?, ¿te tiembla el culo?... ¿qué es lo que más nervioso te pone de estar adelante mío ahora?. ¿Bailas?, ¿me explicás?. ¿Qué es eso que todos llaman “la coreografía?”. ¿Qué dice el cuerpo cuando gesticula?, ¿porqué decimos los dos lo mismo?, ¿cómo debe vestirse un bailarín de Danza Contemporánea?, ¿bailamos?, ¿cuán ridícula puede ser la Danza Contemporánea? (Zuain, 2012d).

Empezamos haciendo un dúo. Yo hago una rolada pegado a vos. Paso arriba. Quedás abajo. Movido por la fuerza de tu cuerpo voy tapándote. Me muevo con la menor energía posible. La adicción tiene que ver con eso. Con la energía. Descontrol y competencia es lo que hacemos y construimos cuando *eso* nos invade. Nos lleva siempre al mismo lugar y eso que yo te quiero tanto... (Zuain, 2012a).

Es fundamental aclarar que estos fragmentos no son párrafos excepcionales dentro de los dos textos críticos a los que pertenecen, sino que todo el comentario, en el primer caso, está construido en forma de interrogantes y, en el segundo, en primera y segunda persona construyendo un enunciador-intérprete (que juega a ser intérprete). ¿Qué sucede con el *objeto danza*, con la obra, en estas dos citas? ¿Hay movimiento? ¿Hay referencia a percepciones a sensaciones? ¿se construye tiempo y espacio?

Hay movimiento, hay referencia al cuerpo: a tipos de gestos, a acciones, a sus partes, a calidades e intensidades; hay percepciones: auditivas, visuales, kinéticas; hay sensaciones: ridiculez, nervios, amor; se convocan tiempo y espacio: adelante, arriba, abajo, a un inicio, a algo que dura y que se modifica. Y, sin embargo, nada que explícitamente refiera a un objeto en particular, concreto, no se construye un objeto separado. Éste se evoca y se constituye, -oculto- en un caso, a partir de todas las preguntas y cuestionamientos que surgen en el enunciador y, en el otro, se disuelve porque el enunciador se confunde con él. Lo que no se construye es una escena de observación. Estas dos estrategias discursivas, como comentamos, no son posibles sin una práctica retórica de la escritura que opere de modo diferente al que lo hace en -casi todo- el resto de los medios. Aquí, el discurso escritural no intenta esconderse para iluminar el objeto, no tiene como prioridad el *hacer ver* al objeto, su referencia temática no es la obra, sino la experiencia de expectación que se produce al experimentar esa obra, no lo que esa obra *produce* en general o lo que *puede producir* en un enunciatario colectivo o en *el público*, sino la experiencia que ese enunciador particular atravesó durante la expectación en vivo de la obra.

Por último, deseamos compartir este caso que, a nuestro entender, termina de delinear de manera extrema el estilo del medio en cuanto a su relación con el objeto. Nos disculpamos por la extensión, pero creemos que vale la pena su recuperación completa:

## Asistir a mi propia muerte

Escrito por Josefina Zuain



**Obra:** Ensayo para morir

### Seis Pies Bajo Tierra.

Llegué corriendo a la función de Ensayo para morir y he muerto. Pues como la sala del nuevo Centro Cultural Matienzo tiene las butacas atrás o la puerta de ingreso adelante y los artistas insisten en sacralizar su escena (aún a costa de perder dinero de potenciales entradas) no he podido ingresar a la función porque ya había empezado hacía exactamente dos minutos!

Pero, amigos, cuando el espectador muere lo espera nueva vida, ¿resurrección?, ¿transmutación?, ¿salvación? Soy un espectador no-muerto

Les cuento en detalle, tras la sabia decisión de sentarme a tomar una cerveza en la terraza del Multifacético Centro Cultural (multi, multi eh!) fui corrida porque todo estaba reservado para un cumpleaños y tuve que dirigirme abajo-abajo, a la puerta (casi la salida-casi la entrada) y “hacer tiempo” junto a Laura, amiga y escritora de este sitio, con quien reflexionamos intensamente sobre no haber podido ingresar, esperar o no esperar, qué GRAN pérdida de tiempo y la puta madre que lo re mil parió.

Pero nos quedamos porque en la sala teníamos amigos, conocidos y colegas. La salida, transcurrió como si hubiésemos estado adentro, sólo que fuimos espectadoras a ciegas. No vimos nada, pero sabemos mucho. Las palabras en la charla de lo que, ya no caben dudas, es la salida del Centro Cultural fluyen como agua de montaña. Comentarios van y vienen, y no porque somos gente imprudente, sino porque como “sabemos cositas”, vimos otras obras y contamos con herramientas de análisis... revivimos... pues podemos aún tras la gran caída, encarar la tarea que nos compete y no morir como escritores aun habiendo sufrido un paro espectacular de actividad.

A. Hipótesis que podría haber trabajado en un comentario hecho por un espectador no no-muerto.

1. La obra se construye como una cita a Feo, bajo y de madera, por los modos en que la directora dirige a los artistas en escena.
2. Roxana Galand baila divino.
3. La música viabiliza las citas de grandes escenas de muerte en la historia de la danza, Mesa Verde, La Muerte del Cisne, etc
4. Que muera la bailarina que muere al final de la obra, es decir, en la muerte misma de la función, es una forma un poco redundante de cerrar el tema...

B. Pregunta medular que me hago por carecer de la experiencia necesaria para escribir este comentario.

¿Cómo se resuelve en la escena la reedición de la famosísima pregunta que estructura A dónde van los muertos (A y/o B) de cómo representar la muerte en escena? ¿Cómo se vincula ensayo para morir con este hito de la estrecha historia local?

C. Malentendido aclarado, gracias al haber vivido la función desde el patio de la sala.

Cuando leí el título Ensayo para morir, creí que se trataba de una apropiación de términos de la escritura por la danza, Laura había entendido lo mismo que yo.

Pero no!! A la salida, conversando, pudimos comprender que el ensayo, es ensayo de esos que suceden cuando un grupo de bailarines se junta a “probar cosas” en una sala para ver luego “qué queda”. Entonces: ¿la obra es la representación de un ensayo? ¿el Ensayo para morir es el registro organizado de un ensayo para sí mismo? ¿Cambia, muta, muere y renace? Ensayo-ensayo no es, ¿no?

Ficha técnica: Intérpretes: Fernando Ganino, Luis Sodá, Roxana Galand, Soledad Gutiérrez | Diseño de iluminación: Osvaldo Ponce | Fotografía: Mariana Perez Bahamonde | Vestuario y caracterización: Mariana Perez Bahamonde, Carla Daich | Video: Ariela Bergman | Diseño gráfico: Analía Tarrío Lemos | Idea y dirección: Jéssica Paula Josiowicz.<sup>74</sup>

En el límite, en el límite del límite, no hay objeto. No hay objeto y, sin embargo, hay una experiencia subjetiva de la ausencia de objeto.

El objeto, entonces, parece desdibujarse en la figura del enunciador. En este sentido, podríamos suponer que juega un rol secundario. Este medio articula un doble juego en donde, es cierto, por un lado, desvanece escrituralmente el objeto en favor de la experiencia del enunciador, pero, por otro, podríamos conjeturar que el objeto desaparece en la medida en que se vuelve tan experimentable que se funde en la experiencia del espectador/crítico, incluso, en el extremo, en la experiencia de la falta de objeto.

¿Cómo podemos, con todo, seguir hablando de *crítica* o de *comentarios* acerca de una creación? Gracias al paratexto y al emplazamiento (Genette, 1989; 2001). Son los datos paratextuales (cada texto posee un título, una firma de autor, una fecha de publicación, una ficha técnica y, especialmente, la forma “Un texto para:” u “Obra:”, con la cual se introducen los comentarios de este medio y, más recientemente, la fotografía alusiva al espectáculo y la fecha exacta de visualización de la obra) y su emplazamiento en una *Revista* de danza contemporánea, en la sección específica llamada “En cartel” (“En comentarios” desde 2016), lo que, además de funcionar como *umbrales* de la nota, permite su reconocimiento como textos críticos y su funcionamiento en la circulación social de sentido como tal.

El objeto tiene el lugar de una excusa (de una gran excusa) para disparar experiencias en el enunciador. De esta manera, el objeto nunca se presenta aislado en los discursos críticos ni nombrado llanamente en sus diferentes componentes. Al aparecer en la superficie discursiva un

---

<sup>74</sup> Zuain J. (05 de abril de 2014a). Asistir a mi propia muerte. *Segunda Cuadernos de Danza*. Recuperado de <http://cuadernosdedanza.com.ar/danzacontemporaneaencartelera/300/asistir-a-mi-propia-muerte>

experimentador antes que un objeto para observar, las obras se convierten en un estímulo no solo perceptivo (visual, auditivo, olfativo, etc.), sino principalmente, emocional, kinético e intelectual, las obras hacen mover, hacen recordar, hacen reflexionar, hacen pensar. Pero no en la danza -en su lenguaje o en su historia-, sino en sus propias experiencias pasadas con la danza o con la vida en general. Es un objeto para ser experimentado de manera individual.

### V.3.3.3. Enunciadores

En primer lugar, en *Segunda*, el crítico que va a ver una obra no es un ser separado de este mundo, inmaculado, que puede experimentar la obra aislándose de su vida cotidiana. Ese ser se puede construir discursivamente, por supuesto, pero *Segunda* elige no hacerlo y, en cambio, prefiere mostrar al comentarista contaminado por las contingencias viles de la carne. Y, con todo eso encima, hacer sentido con la obra:

El mismo fin de semana que vi la función de Caipirinha, fui a la presentación del libro “Nací en verano”, escrito por una amiga de toda la vida, salí de compras con mi hermana, me robaron el celular, cené en un restaurant armenio, hice limpieza profunda en la cocina de mi casa, me tuve que hacer un test de embarazo y llevé a la plaza más de diez veces a mi perra. / La función de Caipirinha es un cable a tierra en el medio de todas estas actividades. (Zuain, 2014b).

Algunas veces logro percibir el paso del tiempo sobre mi cuerpo. No llego aun a los treinta, no tengo canas, sí algunas arrugas alrededor de los ojos, en la frente y marcas a los costados de las piernas (...) En el hombre que amo el paso del tiempo dejó otras marcas. Varias líneas surcan su rostro, destacando cada parte del mismo, enmarcando sus ojos hinchados y enrojecidos, delineando sus labios (...) En escena, como en el amor, a veces ocurre algo parecido. Las marcas del paso del tiempo otorgan un peso único a la presencia de Stella Maris Isoldi y Roberto Dimitrievich en *Qué azul es ese mar...* (Pansera, 2014a).

Este tipo de construcción enunciativa, primeramente, disipa la escena pedagógica que se establece en casi todos los demás medios. El enunciador no se organiza como separado del espectador común: es uno más entre todos. Esta ausencia de distancia viene acompañada de cierta humildad por parte del comentarista en cuanto a su capacidad para brindar respuestas. Antes que afirmar de manera rotunda prefiere sacar sus dudas a la superficie textual y requerir del lector una posición activa:

Ardua la tarea de encontrar las palabras para Amaralaniñafuego.

a) ¿Una primera transformación trastoca la realidad de un cuerpo humano? Tal vez no, porque evidentemente existe la posibilidad en lo humano de escuchar y resonar en el trastoque de lo pre-establecido.

a) Una primera imagen resuena en mi diccionario de códigos establecidos. La definición que más se acerca es “se parece a un conejo”. Apareció el reino de Alicia en el país de las maravillas. El mundo de los sueños.

a) Amaralaniñafuego me invita a seguir soñando despierta. A aceptar que el trastoque es posible y no solo en sueños, sino también, donde el cuerpo puede escuchar otra posibilidad para sus modos tan complejos y habituados de ser. (Ossés, 2013).

No sólo se asume aquí la dificultad de la escritura, sino también la de una imposibilidad de decir una sola cosa acerca de la obra. Se ofrecen diferentes opciones al lector, que bien pueden tomarse como distintas imágenes/interpretaciones/sensaciones surgidas a partir de la obra o como posibles anclajes de lectura para el espectador. De un modo u otro, lo fundamental es que asoma la idea de que la experiencia estética no implica una búsqueda de sentido unívoca, ni para el crítico ni para el lector y futuro espectador de la obra.

Y esta experiencia no es aquélla de la contemplación a la que se refería Mandoki, atravesada únicamente por el sentido de la vista y que construye la obra como un momento alejado en el tiempo. En la propia escritura del comentario se (re)construye una experiencia que está siendo en ese momento. No se transmite la obra tamizada por un análisis posterior, no se la describe en función de reglas externas pertenecientes a una historia de la danza, sino que las sensaciones, las emociones, las percepciones, los pensamientos están ahí solapados con la expectación y con la escritura:

Este texto surge por la forma con que el intérprete se lanza y desmonta con delicadeza las dimensiones de un espacio en que mis palabras cavan y se funden en las rendijas que el intérprete de Kinjiki va desglosando con un tiempo dedicado y sentido, para que algo suceda. (Hennig, 2013).

Como propusimos en el párrafo acerca de la temporalidad, en este medio se construye una relación cuerpo-cuerpo en la enunciación crítica. Esta cercanía, entre enunciador y objeto implica, dijimos, una concomitancia que llamamos *corporal* que se evidencia no solo en las referencias al cuerpo en escena y a sus movimientos, sino en la medida en que también el cuerpo del enunciador está involucrado en la experiencia enunciativa. No se constituye solamente como un receptor visual, auditivo, olfativo, sino también como uno táctil y kinético, en cuanto, discursivamente, son posibles también las respuestas corporales a la expectación, incluso las que involucran un accionar del enunciador.

Con el hígado transpirado: así está ella, así quedamos (Clavin, 2012b).

...volvés a sentir tu cuerpo como si llegaras de nuevo y te sentaras, solamente unos segundos, para que la frecuencia vuelva a subir... (Molina, 2012).

Leticia baila, baila, baila, baila ya casi como si no estuviéramos más allí. Pero estamos, contemplándola en silencio, entre sonrisas, entre nosotros. (Ossés, 2012a).

Es tal la intensidad de la interpretación y de la presencia, la potencia de los cuerpos, la continuidad del movimiento, la resistencia de los bailarines, la penetración, ocupación y lo que derraman los cuerpos en el espacio y en la luz, tal la densidad y la fuerza del paisaje sonoro, que estoy totalmente embriagada y fascinada como espectadora por lo que presencio en escena, una vez que entré en la obra o, mejor dicho, una vez que la obra entró en mí. (Pansera, 2014b).

Lo que desborda aquí es la importancia del *estar ahí* del comentarista. Del estar ahí con los ojos, pero también con los oídos, la boca, las manos, el cuerpo entero.

Con todo, y como dijimos, en *Segunda* no existe un tipo de solapamiento entre dimensiones tan cerrado como en *Giró*. Observación, experiencia y escritura<sup>75</sup> (como prácticas de las dimensiones

---

<sup>75</sup> El paralelismo entre las prácticas de observación, de experiencia y de escritura y las dimensiones cognitiva, tímica y práctica no es exacto, éstas últimas convocan muchas más prácticas que aquellas tres.

cognitiva, tímica y pragmática, respectivamente) se arriman y se acompañan y, sin embargo, es posible identificar operaciones de referenciación descriptiva y de interpretación -incluso si el objeto está deliberadamente ausentado de la enunciación crítica-. Hay una danza para describir, hay sensaciones, hay elementos de la obra, existe cierta reconstrucción temática pero siempre tamizadas por un fuerte elemento tímico en donde prevalece la figura del enunciador. Los recursos que se relacionan con el objeto se integran en la condición “emocional” e individual del enunciador *especta-escritural*, dejando al objeto descrito en un *otro* plano (ya argumentamos que hablar de *segundo* plano sea, quizás, inadecuado). La crítica construye un objeto inseparable del sujeto que observa/experimenta la obra, que no está “frente a” (“más allá del”, “aparte del”), sino que se organiza con él:

Para mí, un bailante sería:

alguien que baila y dice cosas

alguien que quiere hablar pero no puede dejar de bailar

alguien que usa su cuerpo para decir cosas que en su cuerpo habitan o no están. (Zuain, 2013b).

Aquí no se escribe con una referencia explícita al objeto y, sin embargo, puede ser reconstruido a través de la enumeración de definiciones, que está íntimamente enlazada con el aspecto pasional del enunciador. La lista se abre con la fórmula “Para mí” que hace aparecer en la superficie del texto al enunciador. Además de la utilización de la primera persona del singular, el condicional aporta a la idea de esa experiencia como personal, en el sentido de dejar abierta otras posibles definiciones acerca de lo que un bailante puede ser.

La operatoria hermenéutica, por su parte, no es del tipo analítico/pedagógica en la cual se examinan determinados motivos para encontrar un sentido producido de la obra para luego transmitirlo al enunciatario. Se conforma, más bien, como una serie de relaciones que se construyen como establecidas de manera personal con la obra y que, en algunos casos, como vimos, se transforman en interrogantes o bien, se explicitan como tales:

Leo como quien espía, intentando rastrear qué de lo que el artista cree que trabaja puedo captar como partes-elementos-condimentos específicos y propios de la obra. Leo, muchas veces, para discernir entre lo que una persona me dice que quiere hacer y lo que logro entender que esa misma persona hace cuando Hace. (...) Soy cebra. Soy hombre, soy mujer que baila como cebra. Bailaría así si fuera hombre, así si fuera mujer, así si fuera cebra. (...) África. Expandirse desde el escenario hacia el resto de los continentes. (Zuain, 2015).

Es muy difícil describir lo que esa noche de domingo del 10 de marzo de 2013 cada espectador se llevó consigo, tanto a su casa física como en su fuero interno. Ya puedo sentir la incomodidad. Pero, así y todo, me atrevo. / Pues la forma no es más que la expresión de un sentido interno. (Sánchez, 2013).

En cuanto a las operaciones explícitamente emotivas, encontramos fragmentos de este estilo:

¿Soy capaz de borrar en la mente de otros o sólo puedo borrar en mí? (...) Me gusta ver bailar. Y más me gusta ver bailar cuando voy a ver una obra de danza (menudo problema). ¿Cuáles son las obras de la historia del arte que se me aparecen en la mente ante esta escena? (Zuain, 2014d).

De esta manera, *Segunda* delinea un enunciador perceptivo (que describe, que siente -ve, oye, refiere texturas, gustos, olores) con un énfasis en el *yo* de esa percepción antes que en el objeto descripto. La dimensión tímica es preponderante no solo como marca emocional sino en la medida en que nada de lo que se percibe -o escribe- es independiente del sujeto que enuncia. La concomitancia corporal a la que hacíamos referencia colabora para que la dimensión cognitiva (la del conocimiento, la de la percepción, la de la interpretación -incluso, la de la evaluación-) y la pragmática (la de la escritura y la de la expectación) se fundan en la tímica. La ausencia de todo tipo de contextualización (de un ordenamiento de la obra en un marco social/cultural/histórico) fortalece la experiencia del enunciador en relación con la obra como propia y única.

Así, la utilización de la primera persona del singular que recorre todos los comentarios existentes en la publicación es la marca primera de esa experiencia. Porque esta experiencia que escribo es mía. Pero no es únicamente la primera persona la que construye esta situación ya que esa vivencia es mía no tanto porque sea *mía*, sino más bien porque es una *experiencia*. Ese *yo* que se hace cargo de lo escrito no es aquél *yo experto* que se diferencia del resto de los espectadores por sus conocimientos sobre la técnica o la historia de la danza; no se destaca como una figura de autoridad, no es el *yo* que analiza objetivamente, es el *yo* que experimenta. Y no hay otro modo de atravesar esa vivencia y de transmitirla si no es por medio de una individualidad, de un cuerpo en particular. El *yo* de *Segunda* es un *yo* que asume su singularidad y, por lo tanto, su corporalidad y que, por esto mismo, invita a la experiencia de la obra a cualquiera de los otros mortales. La obra *es* en tanto atraviesa a un individuo, no a uno cualquiera sino a uno en particular. En este sentido, además de la variedad y cantidad de firmas que posee la revista -que comentamos en el capítulo anterior- y aunque se dibuja claramente una línea editorial del medio, es notable la variedad de enunciaciones autorales que se configura. Cada caso podría estudiarse perfectamente de modo individual como un estilo de autor. Esta estrategia subraya asimismo lo individual de la relación estética por sobre un modo generalizado del medio.

Frases como la siguiente refieren, por caso, no ya a un solapamiento del tipo cuerpo del bailarín/espectador/crítico (que podríamos decir que todavía construye a un enunciatario que podría llegar a compartir esa amalgama, como en *Giró*) sino a una relación personal entre el enunciador y la obra y, en este caso en particular -a través del uso de la segunda persona-, además, a una relación personal y explícita entre el enunciador y el enunciatario:

Pienso que quizás es demasiado complejo explicarte que la danza es para mí la vía a partir de la cual construyo los elementos que me permiten conocer el mundo un poco más. Es con la danza con la que pienso, es con la danza con la que armo mundos, es con la danza con la que exploro sitios desconocidos, es con la danza con la que codifico un pensamiento que tengo, que me pertenece y que te lo comparto como puedo, con mis limitaciones. (Zuain, 2013a).

La vivencia en esta revista no es compartida o compartible por un conjunto anónimo de espectadores. El comentario no es más que *ésta*, *mi* experiencia de expectación de *esta* obra, *este* día, *esta* función. No solo es una de varias, sino que *es*, además, *mía*. Se construye la experiencia personal en la superficie del texto, se constituye una experiencia efectivamente vivida y personal en la que, sin pudor ni mesura, se *ríen a carcajadas* en vez de referenciar el humor, si es que su cuerpo se los pide.

Podríamos aventurarnos a decir que, así como en *Giró* el enunciador *es* (se construye) a partir de la relación que mantiene con el objeto/sujeto danza, en *Segunda*, es el objeto/sujeto danza

el que se edifica a través de su relación con el sujeto espectral. En ambos casos, es la relación cuerpo-cuerpo lo que prevalece o, por lo menos, el nodo ineludible del punto exacto de la expectación.

#### V.4. La experiencia estética de la danza

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

R. Barthes, *El susurro del lenguaje*.

*Al cine lo vemos con nuestros ojos y con las palabras de los otros.*

O. Traversa, *El significante negado*.

Dijimos que el texto crítico conforma un discurso de retoma de una obra artística, de la danza contemporánea en este caso, que al tomarla como referente no solo dice algo sobre ella (describe, evalúa, analiza, interpreta, etc.), ejerce su función estrictamente crítica, sino que también la construye como escénica y le otorga un espacio en la circulación social de sentido como susceptible de ser *observada*, evaluada, analizada, por futuros espectadores. En este movimiento, la crítica también se construye a sí misma como un discurso de intermediación entre, en términos generales, la obra y los futuros espectadores, pero, de manera más precisa, el texto crítico media una expectación individual sobre la obra que se proyecta socialmente a través de la escritura.<sup>76</sup> Este trabajo escritural, entonces, no solo *habla de* la obra, sino que -y especialmente- manifiesta un *tipo de relación con* la obra que, al mediatizarse, se convierte en

---

<sup>76</sup> A este respecto, Oscar Traversa (1984; 2017) propone la crítica -la cinematográfica- como perteneciente al género de los *discursos intermediarios* que, en el caso específico del cine, forma parte de lo que denomina “el film no fílmico” junto con la publicidad, las guías de espectáculos, el afiche callejero, etc. La crítica resulta una indispensable *pieza de ajuste* en el contacto entre la discursividad artística -fílmica, o dancística, en nuestro caso- y los espectadores. En este sentido, la discursividad crítica entonces consiste en una máquina (1984: 88-89) que tiene el poder de vincular a otras dos: la máquina textual (la producción artística) y la espectral a través de la construcción de una promesa que vehiculice *algo*, dice Traversa, del deseo del espectador hacia *algo* del filme, apelando a la memoria (conocimientos discursivos pasado asociados a diferentes experiencias estéticas) del futuro espectador y, al mismo tiempo, enfatizando las diferencias específicas de una producción en particular. Este sistema de máquinas puede “articularse con diversos juegos enunciativos los que pueden desplegarse entre el didactismo y la complicidad” (2017: 118). Más adelante en el texto afirma: “Una palabra distinta instala ‘otra manera de ver’: o al menos, señala que no existe una sola forma de hacerlo. Esa posibilidad de cambio de la costumbre es lo que politiza a la ‘nueva forma de decir’, descubriendo a la vez la política de la que ya existía” (1984: 141). Es interesante, por otra parte, que, en este texto, Traversa utiliza para la descripción de la conexión que procura la crítica el concepto de *acomplamiento* -utilizado también por Mandoki en su definición de la experiencia estética- y destaca que una de las características distintivas de la crítica es que “la instancia que escribe (el crítico) es un ‘testigo’; lo que allí leemos es fruto de una experiencia vivida por su ojo.” (1984: 89).

un tipo de relación *posible* con las creaciones artísticas. La función histórica de la crítica no reside solamente en la fijación de ciertos rasgos de la danza contemporánea en determinados períodos, en el registro de diferentes modos de producción que recoja en carácter de archivo una cronología de la danza; en este tipo de discursos también está en juego una historia de las relaciones posibles con las obras y con el lenguaje de la danza en general. Si la crítica es un discurso mediador, no solo media información, también media tipos de relaciones.

Entonces, ¿qué tipo de relaciones construye cada uno de los medios? ¿qué experiencias estéticas se vuelven *posibles* para los enunciatarios a través de la crítica? ¿qué media cada medio?

En cuanto a los medios impresos, vimos que, en lo que respecta a la temporalidad, la distancia entre el crítico y el objeto es notable. La enunciación se constituye como una memoria sobre algo alejado en el tiempo y no aparece una concomitancia con la situación de expectación. Se monta, ante todo, un *objeto estético*, que es otro, independientemente del enunciador, y está *ahí* para ser observado. Este objeto posee unas particulares características productivas que se presentan como efectivamente *producidas* por un coreógrafo, un director o un grupo, tanto en lo que respecta al lenguaje específico de movimiento como a los niveles de puesta en escena. De esta manera, el enunciador se erige, principalmente, en un observador que emite juicios sobre la obra en función de construirse como conocedor del lenguaje y de sus reglas. La relevancia está en la transmisión de un conocimiento (a veces más profundo y otras, no tanto) y de una evaluación sobre ese objeto en donde lo descriptivo juega un rol de argumentación que sostiene las opiniones del crítico. Las únicas operaciones que provocan cierto desvío de esta organización son los usos del futuro espectral, que articula las figuras del enunciador escritural y el espectral, y del presente de expectación en los cuales la particularización de un momento o una imagen acerca al enunciador a la escena. El lector, enunciatario de la crítica, es invitado a participar, en estos casos, de una especie de plano detalle de la obra en medio de los planos generales que constituyen la crítica. La recepción en términos de contemplación no se rompe, la distancia corporal -y emocional- se mantiene, pero se rasga lo suficiente como para compartir o *hacer ver*, por un momento, el transcurrir de la obra. Los ojos del lector viajan junto con los ojos del enunciador por la superficie de la escena.

En cuanto a la conformación del *objeto danza*, ahora sabemos que su discursividad está íntimamente relacionada con aspectos temporales y espaciales. Que el movimiento en particular puede ser más facultativo en algunos medios que en otros, pero siempre que aparece lo hace mediante modalidades del cambio y de un desarrollo (tanto espacial, como temporal, como también de forma). La presencia del cuerpo y de sus partes es referencia casi ineludible; la del cuerpo del (los) intérprete(s). El objeto es, en estos casos, pasible de ser interpretado, descripto, analizado y evaluado. El objeto es *un observable*.

Todos estos medios comparten primordialmente un acento sobre la dimensión cognitiva, no solamente porque existan en los textos las operaciones de contextualización e intertextualidad, sino, especialmente, porque ellas sirven de base sobre las cuales se asienta el resto de los procedimientos de interpretación, análisis y evaluación. Estos últimos, normalmente, no se sostienen sobre aspectos emotivos y, si lo hicieran, el velo con el que se cubre la subjetividad no deja transparentar una individualidad sino, en todo caso, sensaciones que se comparten porque son provocadas por el objeto. La modalidad perceptiva se centra en el objeto y no en la acción de percibir. Esto conforma una escena pedagógica -un discurso experto (Koldobsky, 2010)- en la

cual el enunciador se separa del espectador común y en donde lo descriptivo está en función de sostener esa jerarquización en tanto es el enunciador el que *sabe* (no hay dudas en la superficie del texto) cuáles son las características de ese objeto, qué puede significar y qué puede llegar a generar. La presencia, también ineludible, de la valoración, tanto a nivel paratextual como intratextual, completan este círculo de enaltecimiento del enunciador.

Todo esto comporta un alejamiento del enunciador del momento de expectación en el cual no está involucrado de manera principal en el momento de la expectación ni en lo que denominamos una *recepción encarnada*. ¿A qué invita entonces este tipo de organización? ¿Qué relación existe con la escritura? ¿qué relación propone con la danza? Además de concebir un enunciatario que acepta su desigualdad de condiciones ante el crítico y que está dispuesto a “cultivarse” para poder comprender y apreciar la obra, incluso si sucediera lo que Koldobsky (2010) refiere como un “vínculo enunciativo de cofradía” en el que el enunciatario no es lego, sino que comparte saberes con el enunciador y puede o no acordar con su mirada, la interpelación es a encontrarse con la danza de una manera desapegada, a observarla desde la distancia y analizarla en función de lo que sabemos (o no sabemos, o sabemos gracias a la crítica) de su historia y de su lenguaje y, a partir de ello, tratar de entenderla y disfrutarla, en la medida en que el objeto logre provocarnos. La danza es un evento social, enmarcado en determinado contexto, en el cual no es importante el momento de la experiencia vivida sino lo que se pueda conjeturar luego de la observación, en donde lo fundamental es *descubrir* la obra y no lo que al enunciatario le suceda con ella. Y, si bien en casi todos los casos la escena es un estímulo perceptivo, esa información debe ponerse en contrapunto con otros conocimientos u otros relatos para afirmarse. Invita a que todos construyamos entre todos una experiencia conjunta de la obra. La experiencia estética es válida en tanto compartamos, no necesariamente la opinión, sino las categorías en función de las cuales elaboramos esa opinión. Es un estímulo en tanto sirva para dilucidar qué es el objeto, qué representa o que significa, o qué sensaciones transmite o puede transmitir. La escritura construye retóricamente una superficie diáfana a través de la cual se puede observar el objeto. La danza, para disfrutarla, hay que mirarla y, fundamentalmente, entenderla.

Para los medios web, observamos que las enunciaciones son más disímiles. Tanto *Artecíticas* como algunos textos de *Giró* se ajustan a los órdenes de la contemplación como los medios impresos. Sin embargo, el resto de los comentarios de *Giró* y la revista *Segunda Cuadernos de Danza* proponen una relación estética diferente.

La diferencia fundamental es que no se funda una distancia con el objeto. No solamente porque no se construya la obra como un recuerdo, sino, especialmente, porque se edifica una cercanía corporal tan intensa que, muchas veces, hace indiscernible la expectación misma del objeto espectado. Los momentos de la expectación y de la escritura -la distinción clara entre enunciatario espectadorial y enunciatario escritural-, bien diferenciados en los medios impresos, aquí se solapan siendo la dimensión pragmática parte de la construcción del objeto y no solo herramienta para su comunicación “objetiva”<sup>77</sup>. Así, se sostiene una concomitancia con el espacio/tiempo de la escena, la cual, no solo se establece a través de la mirada, sino a través del

---

<sup>77</sup> Moyinedo (2007: 5) en un texto llamado *Meta / post / crítica*, además de anunciar el fin de la crítica, utiliza el término de “post-crítica” para designar un tipo de texto que “asumió la dimensión reflexiva de su escritura” en contra de toda narrativa maestra y a favor de la hibridación. “El post-crítico sabe de la imposibilidad de su escritura y sabe que la obra no estaba allí esperando a ser nombrada – descripta, explicada, valorada–; es decir, sabe que la obra nace, en parte, de sus propias palabras.”

cuerpo en su totalidad, incluso, dijimos, no solo como un aparato receptor, sino con posibilidad de respuesta kinética, *concomitancia corporal*; no hay observador, hay un *experimentador*. Es decir, no hay algo como un objeto estético con cualidades descriptibles; hay, ante todo, una experiencia con ese objeto en la cual poco importan sus características productivas separadas de quien las experimenta/reconoce. En un caso, se destaca la experiencia, el objeto es *en* la experiencia; en el otro, el experimentador, no hay objeto sin experiencia *individual*. No se construye un enunciador conocedor separado del espectador común.

En este tipo de organización discursiva, no hay un objeto otro para ser mirado. El objeto es parte de la experiencia del enunciador. Esta situación no prescinde de su conformación a partir de aspectos temporales, espaciales y formales, ni de su cualidad procesual, sin embargo, en estas propiedades no solo está implicado el *objeto danza* (cuerpo(s) del(os) intérprete(s)) sino, esencialmente, el cuerpo del enunciador (en sus percepciones, emociones, en su anatomía y, también, en su propio movimiento). El objeto es estímulo para experiencias, interpretaciones, pensamientos, siempre particulares -no articulados con conocimientos previos- y, siempre atraviesa al enunciador, no está separado de su recepción. Es un objeto *experimentable*.

En estos dos casos, la dimensión fundamental es la tímica. No necesariamente porque son las emociones y sensaciones del enunciador las que están puestas en juego en las críticas, sino, sustancialmente, porque lo importante es la experiencia atravesada y no el objeto. Las demás operaciones, si aparecen, lo hacen surcadas por esa experiencia. La modalidad perceptiva, en el caso de *Giró*, se completa en la escritura: ciertos sonidos, ritmos, imágenes no se refieren como pertenecientes al objeto, sino que se constituyen en la dimensión escritural. En *Segunda*, en cambio, ese nivel se monta explícitamente sobre la subjetividad haciendo desaparecer cualquier tipo de disfraz objetivo destacando la acción de percibir antes que lo percibido. *En el primer caso el enunciador es a través de la experiencia y en el segundo la experiencia brota gracias a un yo*. No existe, entonces, nada semejante a una escena pedagógica, no hay enunciador conocedor, no hay respuestas taxativas, hay interrogantes, propuestas y aproximaciones explícitas en la superficie discursiva.

En estos medios se construye una *recepción encarnada* en donde el cuerpo (no el de la enunciación dancística -solamente- sino el del enunciador) es fundamental para la constitución del objeto y de la experiencia estética. En la superficie del texto no se configura una explicación, un pasaje de información, sino una experiencia concreta y personal, vivida o viviéndose. Esto construye un enunciatario que ya no debe preocuparse por entender la danza para disfrutarla. La danza puede ser, entonces, un lenguaje experimentable sin necesidad de saber o entender cosas, alcanza con un cuerpo presente allí, en la escena. La danza es un acontecimiento -primero- individual, en la medida en que se experimenta con un cuerpo propio, y se construye fundamentalmente con lo que pase en escena en esa relación cuerpo-cuerpo. No es necesario saber nada más. La experiencia estética se vuelve válida de manera personal -y luego podrá compartirse-, es decir, *lo que a mí me pase durante el transcurso de la obra es tan válido como experiencia estética como lo que le pase a cualquier otro*. Ya no se necesita la confirmación del experto que enmarque mi experiencia y la haga comprensible porque no hay que descubrir un objeto, simplemente hay que experimentarlo. La escritura ya no se esconde, su materialidad asoma para configurar la experiencia y, a través de ella, al objeto. Cuando propusimos el concepto de *aisthesis* de Mandoki para pensar la experiencia estética de la danza, marcamos que no es una pura sensibilidad la que permite el acoplamiento sujeto/objeto, sino que la actividad verbal forma parte esencial de ese contacto. El cuerpo que está involucrado en la

experiencia estética es el cuerpo *sensoriointelectual*, si se nos permite el neologismo. Así, lo escritural se convierte, en estos modos enunciativos, en un tipo de experiencia capaz de funcionar como facilitadora de la comunicación de ese acoplamiento integral. La escritura como experiencia. En el acto de prendamiento, el sujeto también se *adhiera* “a la reticulación semiósica que va generando a partir del objeto” (Mandoki, 2007:70), es decir, a la red de sentidos que conforma la realidad intersubjetiva. La experiencia estética no es una actividad uni o bilateral en la que se recibe la información del objeto a partir de la vivencia corporal integral, sino que el propio objeto o, mejor dicho, la propia relación estética y, a partir de ella, el objeto, modifica tanto a los receptores como a la obra. Así, la actividad metadiscursiva de la crítica, un registro *verbal* de la experiencia estética también forma parte de la construcción semiósica del objeto. Se abre aquí la dimensión individual y personal, por fuera de una historia específica de la danza; su dimensión reflexiva y emocional, pero siempre en contrapunto con alguien, con un alguien específico y no con un supuesto sujeto universal. La danza como generadora de interrogantes, de gustos, de ganas, de placeres, de conceptos. La danza se puede vivir y experimentar como persona singular, con todos los sentidos despiertos, con las emociones a flor de piel, pero no por eso se hace menos pasible de ser pensada.

Por un lado, tenemos una *economía muy particular*, en palabras de Barthes (1994: 36), un “exorbitante privilegio concedido al punto de partida de la obra (persona o Historia)” y una “censura ejercida sobre el punto al que va a parar y donde se dispersa (la lectura)”. En los medios impresos (y en *Artecríticas*) pareciera no alcanzar con la relación de expectación; lo único que pareciera poder comunicarse es algo del nivel de lo general que encontraríamos en el objeto. Por otra parte, contamos con ese “texto que escribimos en nuestra cabeza cada vez que la levantamos” (1994: 36), menos relacionado con un modelo racional sino más bien asociativo en donde el material cuenta con “un suplemento del sentido del que ni el diccionario ni la gramática pueden dar cuenta” que se compromete con esas otras ideas, imágenes y significaciones que dependen de la lectura y del *hacer trabajar a nuestro cuerpo* (pp. 37-38). Los otros dos medios web reafirman la experiencia personal de expectación que implica la recepción corporal como un ejercicio estético válido. La crítica se corre del análisis hacia la experiencia (subjetiva). Y la danza, además de ser un fenómeno artístico compartido, también puede ser una experiencia personal de un espectador con una obra, experiencia tamizada por lo emocional, lo sensorial y, también, lo racional.

## VI. Conclusiones

*Esto es efímero  
Ahora efímero  
¡Cómo corre el tiempo!  
Tic... Tac efímero  
Luces efímeras  
(Pero te creo...)*

*Los Redonditos de Ricota, Ya nadie va a escuchar tu remera.*

*¿Cómo seguir bailando hoy en día? Pues leyendo... ¿cómo seguir leyendo? Pues bailando.*

*Idoia Zabaleta, "Leer, bailar, escribir" en Lecturas sobre danza y coreografía.*

Al inicio de este trabajo planteamos como una de las problemáticas principales que rodean a la comunidad de la danza la cuestión de su supuesta *indecibilidad* en conexión directa con su carácter fugaz. Este tópico conformó por mucho tiempo lo que Nisbet (1979) llamó *temas*, estructuras o procesos de pensamiento que organizan y componen modos de pensar y obrar dentro de una cierta disciplina (tanto científica como artística) y que se constituyen en "una cierta ordenación de la experiencia y la observación en torno a determinado foco" (p.53). Este tema, cristalizado a lo largo de la historia de la danza como un obstáculo -cuando no una traición- para la referenciación escritural del lenguaje, colocó a su actividad metadiscursiva en un lugar complejo que obligaba a justificar su existencia. Y, sin embargo, esta inevitable esencia pasajera de la danza, "Ese 'llegar siempre tarde' se ha convertido en el sino de la teoría pero también en su motivación" (de Naverán & Écija, 2013). Escribir danza -escribir crítica de danza- se convirtió en una *necesidad* como función histórica, en un imprescindible espacio de memoria social, en un indispensable documento de archivo, en la oportunidad de crear intermediarios, de construir intérpretes y explicaciones del movimiento, en la urgencia de instaurar *traductores*. Pero, lo más fundamental es que esta condición efímera, en realidad, la insistencia -casi obsesión- de su concepción problemática permitió profundizar en otras cuestiones relacionadas con la danza y la palabra como área controversial, las que se conectan con la presencia del cuerpo *en vivo* en la obra de danza, con la reflexión sobre su relación con el cuerpo del espectador y el vínculo estrecho con la dimensión temporal de ambos. Es decir, las problemáticas que surgen de pensar la escritura como una *coreografía de la historia* (Leigh Foster en de Naverán & Écija, 2013).

Dijimos también, que en la danza contemporánea, al enmarcarse en lo que con Banes e Isse Moyano llamamos *danza postmoderna*, estas dos cuestiones se ponían en juego de manera particular. A diferencia de los períodos históricos del lenguaje anteriores a las vanguardias (Ballet Clásico -danza como modo de representación de una realidad- y Danza Moderna histórica -danza como expresión de un mundo interior-) donde existían marcos de referencia claros en función de los cuales evaluar las obras, en la etapa que nos interesa, el proceso de deconstrucción de la definición de danza y de obra que funcionaba socialmente hasta ese momento provoca la caída de esos ejes organizadores y se añade, entonces, una problemática al trabajo crítico. La danza contemporánea con su gramática ecléctica, con su desprecio por la construcción de un relato, su aversión por la utilización de la música como acompañante primordial y necesario de la danza, sus rasgos fragmentarios, su pluralismo estético, entre otras

características, pero, especialmente, la pérdida de un sentido teleológico unificado y la modificación de la relación obra/espectador, llevan a la falta de categorías eficaces para pensar las obras. Daly llamó “canónica” al tipo de crítica que existía hasta las vanguardias (que postula un conocedor y organiza una jerarquización de obras y directores) y “descriptiva” a la que se inaugura luego de la Judson Church y que involucra, especialmente, un rechazo de la interpretación en sus textos.

La danza contemporánea argentina (según un proceso que tuvo menos que ver con el desarrollo de una vanguardia propia y más con una aceptación de lo foráneo que luego se mezcló con maneras de hacer propiamente argentinas [Isse Moyano (Dir.), Fischbarg (Invest.), & Gigena (Invest.), 2002]) se encuadra con las cualidades de la danza posmoderna hacia finales de los años noventa y, especialmente, a principios de los dos mil. Partiendo entonces de los planteos y definiciones de los diferentes autores, creímos válida la realización de la pregunta por las estrategias discursivas críticas que se tejen en el panorama mediático porteño: de manera general, como modo de resolver las problemáticas asociadas a su carácter posmodernista y, de manera particular, a las cuestiones sobre la escritura y el cuerpo que fueron aludidas más arriba. Estos interrogantes resultan especialmente significativos en el marco de este período (2010-2015) que definimos como de cierta crisis y vacilación de las críticas relacionada con los posibles caminos que el crítico, como intermediario, puede tomar atendiendo -o no- a los cambios producidos hacia el interior de la comunidad de la danza desde una autopercepción como una comunidad pequeña y dividida, hacia 2010, a una que se piensa como un conjunto con objetivos compartidos y palabra propia, hacia 2015.

Este cuestionamiento está atravesado asimismo por otro cambio que se produce por esos años y que se conecta con la aparición de varios medios con interface en pantalla a los que la crítica de danza comienza a trasladarse, sin desaparecer de los tradicionales medios impresos, y en los que -hipotetizamos- podían existir organizaciones enunciativas diferentes por su emplazamiento en un dispositivo distinto. Nos preguntamos entonces, ¿en qué medida el pasaje de la crítica del medio impreso al medio web implica cambios en la circulación social del sentido de la danza contemporánea?

### **VI.1. Del papel a la pantalla**

En lo que respecta a lo que llamamos *la dimensión de las mediatizaciones* de la crítica, podemos comenzar a trazar algunas respuestas a esta cuestión. En primer lugar, y aunque parezca obvio, hay que marcar el hecho en sí mismo de la aparición en este lustro de medios nuevos (todos web) en los que la crítica de danza contemporánea se convierte en un discurso central para su difusión<sup>78</sup>. En oposición a los planteos que invocan una posible desaparición de la crítica debido a la falta de marcos de lectura de las obras o a la “dificultad del ejercicio de la dimensión

---

<sup>78</sup> No solo las publicaciones periodísticas sobre danza toman una preponderancia considerable en la circulación social de la danza contemporánea, sino también la actividad metadiscursiva más general, lo que puede observarse en la cantidad de libros publicados en los años inmediatamente posteriores al periodo que elegimos, pensados, escritos y editados durante el lustro 2010-2015: *Hacer magia* (Fabiana Capriotti, 2016), *Assymetrycal Motion* (Lucas Condró, 2016), *Naturaleza de la fuerza en el cuerpo y la danza* (Roxana Galand, 2015), *Del hábito/Hacer de nuevo* (Félix Ravaissón/Marie Bardet, 2015), *Una bailarina argentina* (Diana Rogovsky, 2015), entre otros. Aparece también SobreBUE en 2011 pero, como analizamos en el capítulo IV, la danza contemporánea no comporta una centralidad en el medio.

valorativa provocada por la crisis de la Estética normativa” (Koldobsky, 2015), lo que aparece es, en cambio, una multiplicación de espacios por fuera de los diarios y las revistas culturales tradicionales<sup>79</sup>. Esa es, una primera respuesta a esa crisis hacia adentro de la comunidad de la danza que percibía un estancamiento de las reflexiones teóricas y críticas acerca de su actividad. El hecho de que este aumento se vea reflejado en la web y no en la gráfica impresa, probablemente se deba a razones económicas, sin embargo, desde una perspectiva enunciativa, se puede afirmar que el crecimiento de la crítica sucede en plataformas asociadas a modos de intercambio tecnológicos, con cualidades de lo inmediato, de una *compartibilidad* más sencilla y veloz, que permiten la puesta en relación *en pantalla* con otros niveles de la discursividad acerca del lenguaje, que conlleva, por lo menos en potencia, la utilización de lenguaje audiovisual como paratexto -o como discurso en sí mismo- y que, en términos muy generales, se puede decir que insta un enunciatario de cierta juventud.

Este desplazamiento también comporta una diferencia en lo que respecta a las posibilidades del dispositivo. La crítica de danza en los medios impresos, además de ser acotada en cuanto a caracteres y cantidad de publicaciones, circula en un espacio que posee límites claros y tiende a cerrarse sobre sí mismo. En la web, las posibilidades retóricas de navegación en página construyen relaciones entre las críticas y otros textos del mismo autor, lenguaje o género en *Artecríticas* y, en los casos de *Giró* y *Segunda Cuadernos de Danza*, con textos relacionados a problemáticas propias de la comunidad (discusiones académicas estéticas, o bien, políticas en sentido amplio: laborales, de objetivos conjuntos, de relación con instituciones, educativas, etc.). Es decir, temáticamente, se produce un deslizamiento del sentido desde una postura en la cual la crítica aparece aislada, a otra en donde los problemas estéticos no dejan de estar afectados por las contingencias sociales que acompañan a cualquier actividad artística. No es que en los diarios o revistas impresas esos tópicos no se traten, pero en ellos aparecen de manera esporádica y, en general, solo en el marco de algún suceso particular de “interés general” (protestas de trabajadores de la danza, renuncia de algún directivo, cierre de alguna institución, etc.). En los medios web, el linkeo provoca que esas relaciones sean más sencillas y más rápidas de establecer acercándose, de alguna manera, a la dinámica efectiva de la escena artística y, particularmente en *Giró* y en *Segunda*, ese tratamiento es continuo (cada tópico tiene su pestaña o su columna específica que no solo se ocupa de las noticias recientes sino, especialmente, propone reflexiones ensayísticas) y la tematización implica motivos de un grupo cohesionado y con una palabra representativa de un conjunto.

Otro importante deslizamiento temático del impreso al web es la ausencia del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín como epicentro de la danza contemporánea porteña. Todos los medios impresos poseen, en el período analizado, una cobertura de entre el 14% y el 30% de este Ballet sobre el total de textos críticos de danza contemporánea (la excepción la comporta *Página/12* con solo el 4%). En todos los medios web, esa presencia es nula. Así, en el papel circulan, principalmente, obras de espacios oficiales y consagrados que ya se ganaron sus laureles como Danza (con mayúscula) y que son evaluadas como tales en las críticas. Un círculo bastante cerrado y sin fisuras sobre el cual generar juicios de calidad mientras, en la pantalla, se

---

<sup>79</sup> Tampoco, como se cuestiona Philp (2001), parece estar desapareciendo la crítica de los medios impresos. A pesar de que con el correr de los años, según los propios protagonistas, la crítica de danza ha ido perdiendo espacios en caracteres y coberturas, por lo menos por ahora no puede afirmarse una tendencia real que de la pauta de una ausencia de este género en los años venideros en el dispositivo impreso.

configura una danza principalmente independiente y experimental, que se ubica en los bordes de esa *Danza*. Este aspecto se ve reforzado por dos variables más: la de la cantidad de autores que escriben en cada medio y la de la evaluación como elemento fundamental de la crítica. En cuanto a la primera variable, vimos que la multiplicidad de autores en los medios web, frente a la escasez (o a la concentración de textos en una o dos firmas) en los medios impresos organiza, en principio, una dispersión del sentido en los primeros versus una condensación en los segundos. En estos medios, además, la valoración como elemento paratextual (en escalas cuantitativas o cualitativas) o intratextual aparece en todos ellos, incluso en el medio web *Artecríticas*, conformando una clara distinción entre la obra como objeto separado y pasible de ser evaluado, el crítico y los sentidos producidos. La ausencia de juicio en los otros medios web propone no solo un desinterés por la evaluación sino, especialmente, que puede no ser un elemento fundamental del género crítico y, quizás, que la distancia con el objeto no sea tan clara.

Llamamos, entonces, *nuevos medios* no a los de reciente aparición o a los que cambian de dispositivo sino a los que enunciativamente construyen una danza alejada de las consagraciones tradicionales, en donde la evaluación no es un rasgo prioritario, una danza que aparece como un lenguaje (y un género -contemporáneo-) autónomo, en donde se constituye una relación con una práctica de la danza dinámica, en constante cambio, no encerrada sobre sí misma, en contacto con otros espacios sociales (instituciones académicas, educativas, de procesos creativos), fundamentalmente cohesionada y abierta a problemáticas que comparte con otros actores de la comunidad artística y cultural general.

Veamos cómo esta definición se juega en el otro nivel de análisis que propusimos, el de las discursividades críticas. En este plano, y atentos a las discusiones que planteamos al inicio, nos interesamos en la observación de los discursos en relación con la manera en que las críticas construyen la noción de *danza contemporánea* en función de observar cómo resuelve escrituralmente el enunciador la expectación escénica en vivo de otro cuerpo accionando sobre el escenario. Para ello, establecimos, lo que llamamos un “bloque simbólico” que contiene las nociones generales a partir de las cuales examinamos nuestro corpus y que se relacionan, primordialmente, con su materialidad y con su gramática productiva distintiva: las que se vinculan con los aspectos temporo-espaciales del movimiento, los factores que se conectan con su gramática ecléctica y no narrativa y los que conciernen a la intensidad de la presencia corporal. A partir de ellos, trazamos tres ejes fundamentales de análisis: *temporalidad* (relación entre enunciador escritural y enunciador espectral), *objeto* (modos de construcción del objeto danza) y *enunciadores* (qué relaciones particulares se establecen entre enunciador, enunciado y enunciatario).

En primer lugar, observamos que la misma diferenciación propuesta en el examen mediático entre nuevos y viejos medios se mantiene en este nivel de análisis. Las enunciaciones críticas pueden separarse también, de manera general, entre todos los medios impresos y el medio online *Artecríticas*, por un lado, conformando lo que llamaríamos los medios *viejos* (enunciaciones que responden a modos tradicionales de hacer crítica) y, por el otro, *Giró* y *Segunda Cuadernos de Danza*, como *nuevos medios*, implicando maneras novedosas de montar el puente entre enunciador y enunciatario.

De esta manera, nos alejamos ya de la distinción más tajante con la que iniciamos este trabajo entre medios impresos y medios con interface en pantalla ya que observamos que las

construcciones enunciativas no dependen exclusivamente de un cambio de dispositivo. Entonces, ¿qué corrimientos se observan en la crítica de danza contemporánea entre los medios viejos y los nuevos medios?

Los medios viejos no solo sostienen una tradición en cuanto al tipo y la cantidad de obras que se cubren y muestran una danza desmembrada y aislada del resto de la sociedad, con concentración de autores y sentidos, discursivamente, también se instalan dentro de la práctica usual de la crítica moderna como la describe Banes, que juzga a partir de estándares estabilizados o, por lo menos, parece tenerlos. Genera, ante todo, una escena pedagógica, instala un conocedor del campo a partir de una máxima distancia (temporo/espacial) con el momento de visualización y, por lo tanto, con el objeto mismo. Se centran en la construcción de una memoria: el enunciador escritural recuerda la obra que describe en función de características intrínsecas constituyéndola así en un objeto estético *observable* y poniéndola en relación con una historia de la danza. Este conocimiento acerca de estilos y estándares opera discursivamente como sostén para juzgar la obra.

Los nuevos medios, en cambio, además de mostrar a la comunidad de la danza como un espacio cohesionado con problemáticas y visiones compartidas, pero a la vez, más dinámico y abierto, lo fundamental es que el enunciador ya no es un conocedor -en términos de una historia de la danza-, sino uno más de entre los espectadores “comunes” que tiene, en todo caso, otras especialidades para compartir con el enunciatario. No se construye aquella distancia (ni entre ambos enunciadores ni entre el enunciador espectral y la obra). La obra no es un recuerdo sino algo en lo cual sumergirse con el cuerpo completo. Se monta una *concomitancia corporal* y un objeto estrechamente ligado con la experiencia y con la actividad escritural del enunciador. El objeto ya no es observable sino *experimentable* y termina de conformarse en la discursividad escritural.

Retomando, temáticamente, por un lado, la danza se corre de un epicentro oficial y consagrado a otro más independiente y variado y comienza a mostrar una danza con características de comunidad. Retóricamente, además de las marcas propias de los diferentes tipos de dispositivo que ya mencionamos, escrituralmente, se corre de la transparencia del lenguaje que se centra en la mostración del objeto a una opacidad que construye el objeto además de describirlo. La escritura deja de ser inocente y pasa a formar parte inseparable, muchas veces, del objeto. Y, enunciativamente, construye enunciatarios menos interesados en recibir directivas o recomendaciones directas y más en el disfrute de la crítica también como texto poético y lo invitan a la reflexión conjunta y a una experiencia individual. ¿Cómo es, entonces, este nuevo modo de hacer crítica de danza -y en qué se diferencia del otro- en términos de lo que propusimos como el estilo moderno de recepción estética?

En la introducción a su libro *Legisladores e intérpretes*, Bauman (1997) discurre sobre la noción de intelectual y la pone en relación con dos modalidades de praxis intelectual independientes, la de la modernidad y la de la posmodernidad. Plantea que esta categoría de “hombre de conocimiento” lo construye como alguien que debe “comprometerse con las cuestiones globales de la verdad, el juicio y el gusto de su tiempo” (p.10), que hereda este significado de la Ilustración y que queda así fuertemente asociado con el par poder/conocimiento, lazo que se hace paradigmático de la modernidad. Este *tipo de experiencia* que es la modernidad considera al mundo *una totalidad esencialmente ordenada* en la que existen mecanismos que permiten, por un lado, una explicación de los acontecimientos a partir del conocimiento de la naturaleza por parte del hombre pero, por el otro, que pueden funcionar también como herramientas de

control en el sentido de la planificación social, del dominio sobre el mundo, permitiendo predicciones y prevenciones. En la base de lo que Bauman llama la *corrección del conocimiento* existe una fuerte relación con la idea de una verdad que estaría por detrás y con la posibilidad de un conocimiento objetivo basado en la creencia en una universalidad. De esta manera, para el autor, la metáfora del *legislador* es la que mejor se adapta a la visión moderna ya que alude a una figura de autoridad (el intelectual, en este caso) que es la que posee el conocimiento *objetivo* del mundo para juzgar en diferentes cuestiones (sociales, morales, artísticas). Este conocimiento se obtiene en la medida en que son ellos, los intelectuales legisladores, los encargados de generar las *reglas procedimentales* correctas para el análisis de las diferentes problemáticas. Por el contrario, la mirada posmoderna se relaciona con experiencias localizadas y particulares. Desconfía de una visión abarcadora y se centra solo en el orden que instituye cada práctica. No hay organización externa que pueda justificar un ordenamiento interno. Así, para Bauman, la metáfora indicada en este caso es la del *intérprete*, la cual implica un trabajo de traducción de enunciados de una comunidad a otra. No hay un orden previo o externo al cual adaptarse sino que se pone la atención en la comunicación posible entre los diferentes órdenes de cada una de las prácticas sociales autónomas. Según el autor, el intérprete “se consagra a impedir la distorsión del significado en el proceso de la comunicación (...) [actividad necesaria para que] el mensaje no sufra distorsiones (con respecto al significado conferido por el emisor) y sea entendido (por el receptor)” (p.14).

Por su parte, Bourriaud introduce un concepto que puede sernos de utilidad y que problematiza, a su vez, las nociones de lo moderno y de lo posmoderno y que presenta con una interesante metáfora geográfica. En *Altermodern* (2008), el autor propone que la civilización actual (posmoderna), con su multiculturalismo, está en un momento en el que se asemeja a una constelación sin estructura y que espera su transformación en lo que él llama un archipiélago. Para describir, en contraposición, al modernismo del siglo XX y a ciertas actividades culturales masivas de hoy en día, utiliza la figura de lo continental que alude a la fortaleza de un único espacio robustamente constituido que no permite grietas de ningún tipo. El posmodernismo al traer consigo el fin de la historia y del progreso lineal propuesto por el modernismo deja, según el autor, un tinte melancólico a esta etapa al sufrir la imposibilidad de dar sentido a las diferentes prácticas dada la pérdida de relatos que las organicen. Propone entonces la noción de archipiélago como una relación entre lo uno y lo múltiple a partir de un término que le dé un sentido al conjunto, que de otra manera constituiría una serie de islas aisladas, valga la redundancia. Un espacio en donde las diferencias pueden convivir sin anularse. Para Bourriaud, el Altermodernismo vendría a cubrir el vacío escondido detrás del posmodernismo: la noción de *Alter* (otro) implica, para él, múltiples posibilidades o alternativas para una misma ruta. Es decir, la posibilidad de producir sentido partiendo de una aceptada heterocronía: una visión positiva del caos y la complejidad.

En cuanto a los medios viejos vemos que está muy presente el dúo poder/conocimiento propio de la visión moderna de la que habla Bauman. Se pone en juego una figura de autoridad que posee herramientas para juzgar sobre una cuestión (estética, en este caso) a partir de argumentos basados en la explicitación de su conocimiento sobre el asunto. Ordena la obra (contextualiza, fija patrones preexistentes, etc.) para luego evaluar en función de esas reglas. Una figura que evita plasmar las dudas, o las grietas a las que se refiere Bourriaud con su metáfora espacial, en la superficie discursiva. De modo que podríamos nombrar, siguiendo a Bauman, con la metáfora del *legislador* también a este tipo de funcionamiento enunciativo y ponerle, con él, el mote de moderno, aunque más no sea como un conjunto de características

que comparte con esta mirada sobre el mundo y que no es, en definitiva, una modalidad diferente a la que Ann Daly denominó *Crítica canónica*.

En relación con los nuevos medios, este tipo de organización discursiva se aleja claramente de lo que él considera la visión moderna, así como también de lo continental como un espacio cerrado y sin grietas que propone Bourriaud. En cuanto a la visión posmoderna, podemos coincidir, con Bauman, en que las críticas de estos medios web ya no ponen el acento en la relación poder/conocimiento, no se apoyan en reglas universales (en un deber ser del arte o de la danza) o en premisas organizadas dentro del propio discurso crítico para sentar las bases a partir de las cuales evaluar las producciones. Se contentan, en cambio, con aproximar sensaciones, pensamientos y, especialmente, experiencias acerca de la obra que se fundan en la relación que el enunciador establece con ella. En este sentido, también podemos asociar esta visión posmoderna con los nuevos medios en tanto se centran en la organización que propone cada práctica (en este caso, cada obra) sin prestar atención a ningún tipo de ordenamiento externo. Incluso, podemos pensar que son posmodernos en el sentido en que, en algún punto, al pensar las obras como prácticas autónomas, el crítico podría funcionar como un posibilitador de la comunicación entre una y otra (entre la obra y el espectador, entre las obras entre sí). Sin embargo, la figura de intérprete que propone Bauman del posmoderno como un traductor que está dedicado a evitar las distorsiones del mensaje entre emisor y receptor —o, diríamos nosotros, entre producción y reconocimiento (que, pensado en estos términos, de hecho, sería un imposible)—, requiere una revisión. En este caso, parecería ser más apropiada la noción de *alter* que introduce Bourriaud como posibilidad de la convivencia de una multiplicidad de opciones para un mismo camino. Para la Teoría de la Discursividad Social (Verón, 2004), las nociones de emisor y receptor no tienen más sentido en tanto la comunicación se considera bastante más compleja que la simple transmisión sin ruido de los mensajes, es, justamente, el desfase intrínseco entre producción (generación de un discurso) y reconocimiento (recepción de un discurso) a partir de lo cual se produce la circulación del sentido (la comunicación). Es así como hablar del intérprete como quien se ocupa de que el mensaje no sufra *distorsiones* en el proceso comunicativo pierde también su sentido y, en todo caso, estaríamos volviendo a la visión moderna de la que se intentaba diferenciar la posmoderna al asumir que hay un único mensaje para comunicar y que debe recibirse correctamente. Por consiguiente, la figura que nos resulta más interesante asociar con la posmodernidad, incluso en el sentido en que la está pensando Bauman, se relaciona con la noción de archipiélago que propone Bourriaud y que representa, creemos, más justamente la situación de los nuevos medios que hemos venido trabajando. Lejos del miedo o la angustia por la ausencia de los grandes relatos organizadores de la modernidad o la parálisis ante la supuesta imposibilidad de lectura, se elige aceptar una complejidad, una multiplicidad de prácticas diferentes e intentar generar sentidos a partir de ellas. Sentidos que, a su vez, se aceptan como relativos y se convive en una heterocronía de danza y de crítica.

Con Bourriaud, entonces, proponemos para esta modalidad de la crítica de danza contemporánea la figura del *viajante*, un transportador (no traductor) de signos de un lugar a otro. De este modo, la obra de arte ya no se reduce a un objeto aquí y ahora, sino que consiste en una red significativa.

Este viajante, como vimos, es el nuevo actor de la red significativa que rodea la crítica de danza contemporánea. Este nuevo discurso crítico contiene huellas de aquellos pedidos y exigencias de la comunidad de la danza hacia la actividad metadiscursiva y hacia el género crítico en

particular en las cuales emerge la dimensión de *lo ideológico* (Verón, 2004): la conciencia de la precariedad y del individualismo se responde con una conformación cohesiva y el tratamiento de problemáticas políticas a nivel mediático, la necesidad del lazo con espectadores fuera del ámbito cerrado del público entendido se contesta con la destrucción del conocedor y el acercamiento del enunciador al espectador “común”, la exigencia de un tratamiento más profundo y comprometido con creadores y público se observa en el cambio enunciativo radical en el cual no se ofrece el *des-cubrimiento* de un objeto sino caminos posibles de significación en los cuales el cuerpo, eso que todos -independientemente de lo que sepamos acerca de la historia o la estética de la danza- compartimos por igual. Las condiciones de producción variaron, el discurso crítico se modificó.

## VI.2. Lo que sí puede decir la danza (y la crítica)

La responsabilidad de quien hace público su discurso, sea escrito o bailado, puede ser esa, la responsabilidad, ante todo, de una lectura. Una lectura que es fruto de experiencias singulares e intransferibles.

Isabel de Naverán y Amparo Écija, “Leer, bailar, escribir” en *Lecturas sobre danza y coreografía*.

La crítica de danza contemporánea, para algunos autores, debe poner énfasis en las operaciones contextuales que enmarquen las obras en una historia de la danza o de las artes para que se la pueda comprender (Banes; Salas); para otros, en cambio, debe destacarse la operación hermenéutica para salvar el vacío significativo que este tipo de género propone (Cardona). Huellas de estos paradigmas aparecen en los mecanismos enunciativos de lo que llamamos *medios viejos*. Aun incluso, muchas veces dando cuenta de la dificultad de escribir sobre este lenguaje y este género en particular, el esfuerzo reside en enmarcar las creaciones, darles un contexto histórico o estético. Es decir, frente a la falta de estrategias nítidas de escritura, la ausencia de marcos que ordenen el material observado en ejes claros de análisis ante un lenguaje como la danza contemporánea (un modo no unívoco de producción de obras), observamos que las elecciones de cada medio *viejo* tienen cada una su color pero apuntan al mismo objetivo. Se advierten entonces algunas estrategias más tendientes a la descripción perceptiva con elementos de intertextualidad como en *Clarín*, otras que ponen énfasis en la operación hermenéutica como *Página/12* -sin descuidar la descripción o la contextualización- o solo interpretativa en *SobreBUE*, otros que se inclinan hacia la explicación de una experiencia objetivada, como *La Nación*, *Noticias*, que se monta enfáticamente sobre la evaluación y la contextualización, o *Balletin Dance* y *Artecríticas* organizando una aproximación más analítica, la primera en relación con la composición coreográfica y la segunda como un estudio de la obra escénica como conjunto. Todas con algún grado de las cuatro operaciones discursivas que propone Banes. Pero, lo fundamental, es que todas componen una escena pedagógica y montan la distancia necesaria con el espacio/tiempo de la escena para que pueda aparecer ese objeto observable, y la suficiente distancia espacio/tiempo con el enunciatario para instaurar la “lógica embrutecedora” (Ranciere, 2010): querer hacer ver, querer hacer entender, lo que el director quiso hacer ver. La fatiga a la que hacíamos referencia en nuestra introducción sobre las textualidades del medio impreso se ven, en este sentido, justificadas. Aun con novedosas y

diversas modalidades del intercambio dancístico e inclusive con otro tipo de relación propuesta entre obra y espectador, se elige sostener una misma manera de hacer crítica.

En cambio, las nuevas modalidades críticas prefieren asumir esa dificultad y, en vez de realizar el esfuerzo contextualizador o interpretativo o centrarse en estrategias exclusivamente descriptivas como querían Sontag y sus seguidores (Kirby, Jowitt), encuentran otra vía en donde no es una traducción, una historia de la danza o una serie de imágenes lo que cubre el *hiato* de significación sino que no observan vacío alguno para completar y admiten la experiencia corporal e individual como sustrato suficiente para la expectación y para la crítica. Estos caminos se acercan, por el contrario, a las propuestas de Daly en cuanto a la imposibilidad de una actividad del gusto descorporalizada (*disembodied*), a la de Johnston para quien la danza se despliega con el crítico y llega a existir solo a través de su experiencia, a la de Malnig que sugiere acortar la brecha entre el bailarín y el crítico y pensar a ambos como formando parte del trabajo artístico y del crítico al mismo tiempo, o las que se relacionan con la materialidad de la escritura como elemento fundamental de construcción de la danza en el texto, como en Siegel. Es decir, los nuevos medios vienen a proponer, no la búsqueda y generación de nuevos marcos -o la recuperación de cánones del ballet clásico o de otras artes figurativas-, sino la aceptación de la falta de marcos y el deslizamiento, en cambio, hacia una mirada subjetiva y personal de la obra.

Según Steimberg (1998), la metadiscursividad artística es fundamental para la existencia y estabilización de los sistemas genéricos y estilísticos. De esta manera funcionan los textos teóricos que ordenan y ordenaron las artes históricamente en períodos o estéticas, los manifiestos durante las vanguardias que daban un contexto y, quizás, una explicación a los nuevos modos hacer<sup>80</sup>, los textos curatoriales y, por supuesto, la crítica ofreciendo pautas y patrones de lectura y de acercamiento a las obras. En cuanto a nuestro corpus, observado de antemano y pensado a priori, se podría suponer que, ante la situación particular que ofrece la danza contemporánea en cuanto a su gramática, la solución obvia sería la creación de nuevos marcos de lectura (que permitan ordenar, clasificar, categorizar -y enseñar a ver-) y así colaborar en la estabilización del género -esto hacen los medios viejos-; pero, observando la circulación social efectiva de sentido, esa tendencia no ha sido la que primó en los nuevos medios de la crítica de danza porteña, sino, en cambio, la de deshacerse de la necesidad de esos marcos. No operan para estabilizar un modo de hacer danza sino, en todo caso, para estabilizar la inestabilidad de ese modo al comprometerse con la subjetividad de la relación con la obra. No marcan características compartidas de la escena dancística sino que asumen el eclecticismo y se anclan en “estabilizar” *algo así como* un género de la experiencia estética. Esta crítica no salva ese hiato sino que lo fortalece, lo remarca, lo subraya.

Esto nos permite retomar otro de los grandes interrogantes con los que comenzamos el trabajo: el de los otros modos de entender el trabajo crítico y la recepción. Si podemos hablar efectivamente de un momento de cambio en la circulación de los discursos acerca de la danza es porque también estamos advirtiendo cambios en la relación de expectación entre sujeto y objeto. Las nuevas formas de hacer crítica, las nuevas formas de escribir, proponen a los

---

<sup>80</sup> La danza, por su parte, no es ajena a este tipo de discursos. Los dos ejemplos más destacados son el “Manifiesto del No” de Yvonne Rainer de 1965 (publicado en *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, N° 2, Winter 1965, pág. 68) que postula la negación de cualquier tipo de virtuosismo y espectacularización escénica; y el comentario de Jim Self de 1988 (que aparece en el documental de Michael Blackwood, *Retracing Steps, American dance since postmodernism*), que establece, en cambio, el sí a todo: “Hay que hacer todo lo que pueda hacerse”.

lectores/espectadores la posibilidad de que “ver” una obra de danza pueda ser una experiencia subjetiva e individual. Invitan, sin necesidad de enseñanza explícita, a pensar la danza como una relación propia, cambiante y, ante todo, corporal. No enseñan cómo, predicán con el ejemplo: “Ese es el sentido de la paradoja del maestro ignorante: el alumno aprende del maestro algo que el maestro no sabe. Lo aprende como efecto de la maestría que lo obliga a buscar y a verificar esa búsqueda. Pero no aprende el saber del maestro” (Ranciere, 2010: 20). Esta invitación, teóricamente hablando, se realiza a partir de su conformación enunciativa y no de construir una escena pedagógica o a partir de una elaboración temática: “No es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico” (p.21). No se trata de abordar temáticamente la forma de ver una obra (qué se tiene ver, qué se tiene que observar o, incluso, qué se tiene que sentir), es mostrar que otra relación con la obra es posible. Al construir escrituralmente una nueva forma de expectación, se abre la puerta a ese modo novedoso de experimentación en donde lo importante no es *entender* lo que la obra quiere decir sino simplemente ponerse en relación con ella y ver qué pasa. De hecho, muchas veces, por su propia gramática productiva, la danza contemporánea no propone ninguna tesis para encontrar y es allí donde los espectadores se pierden en la búsqueda del sentido unívoco. Así, mostrar la duda efectiva que todo espectador (incluido el conocedor) posee ante las obras contemporáneas es enseñar, si se quiere, que es totalmente legítima la duda y las diferentes posibilidades de sentido. Mostrar desconocimiento para acercarse al que desconoce. Las dudas construyen la danza contemporánea como eso que “no se entiende del todo”, como un género en donde no es claro lo que se quiere decir. Hacerlo sin conflicto, como un elemento que aparece en la escena o, mejor, en la relación entre la escena y el público, favorece para que pueda ser tomada como una de sus características y no como un elemento a “superar” con la intermediación de la crítica. La dificultad se supera, en todo caso, corriéndose del lugar de descubridor hacia el de experimentador. La crítica construye otro enunciado a la vez que construye otro espectador porque monta una relación diferente con la obra.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> En el texto *La critique d'art* (2017), Fagnart propone que la crítica de arte pone en juego -además de diferentes *modos de ver*, como planteamos aquí- las creencias subyacentes de sus redactores que se conectan con sus distintas concepciones estéticas y filosóficas preexistentes. Distingue así tres tipos de críticas: la crítica fundacionalista, la perspectivista y la constructorista. La primera es la “crítica-correspondencia” que plantea un acercamiento ontológico a la obra de arte (la obra es el *objeto*, la *idea* o la *idea encarnada*) y propone un abordaje epistemológico relacionado con el realismo- se *presenta* la obra- (es descriptiva y evalúa características formales, en el primer caso, se ocupa del contenido y juzga su valor, en el segundo, y se conjuga la crítica formal y de contenido valorando la coherencia entre ambas, en el tercero). La postura perspectivista modera la concepción ontológica de la obra (que, en este caso, es un *objeto* pero puesto en juego con la subjetividad de los receptores y de sus saberes particulares) y propone una “crítica-coherencia” que *representa* la obra y que es una crítica del gusto o fenomenológica cuando la perspectiva es individual (crítica resonancia) y una crítica interpretación cuando el punto de vista es disciplinar. Finalmente, la crítica constructorista posee una concepción anti realista de la obra de arte, se establece como una *proposición*, epistemológicamente *diseña* la obra -la construye a partir de su discurso- y piensa el objeto en relación con la subjetividad, los saberes del receptor y un contexto en particular; cuando el anti realismo es moderado, la crítica es un postulado, una hipótesis interpretativa -contingente-, cuando el anti realismo es radical, la crítica es una proposición discursiva -crítica ficción, crítica creación. En relación con nuestro trabajo, los que llamamos medios *viejos* pueden asociarse con el tipo de la crítica fundacionalista planteado por Fagnart. Los medios nuevos, en cambio, presentan cualidades mixturadas de los últimos dos modos propuestos por la autora. Tanto *Giró* como *Segunda* presentan aspectos de una subjetividad puesta en juego en la recepción, acercándose a la crítica-

Así, podemos decir que, en lo que respecta a las dificultades acerca de su condición efímera y en lo concerniente a la relación cuerpo-cuerpo, el corrimiento del lugar de estricto *observador* no solo permitió disminuir la cuidada y delicada distancia entre el espectador y la obra, sino que también permitió un trabajo más profundo sobre la materialidad propia de la danza -vimos cómo el objeto nunca es una cosa inerte sino que aparece siempre asociado a un devenir, a marcas de un proceso y de cambio- y la relación en vivo de la experiencia que propone el arte escénico. Es el contrato de lectura el que está modificándose. Ya no se espera que nos den recetas, respuestas o nos enseñen cosas, sino que nos invitan a transitar una experiencia, a atravesar una *recepción encarnada*.

Y para cerrar lo planteado en la introducción, solo faltaría señalar que la hipótesis de que los desarrollos críticos van de la mano con los de la producción en danza quizás sea cierta en cuanto a que nuevas gramáticas de producción de movimiento exijan o, por lo menos, inspiren, nuevas formas de mirar y de escribir la danza. Si observáramos solo los textos de los *nuevos medios* analizados en este trabajo, podríamos conjeturar, en la línea de lo que plantea Sally Banes, que las formas de producción de la danza contemporánea porteña con sus características ligadas al posmodernismo estético dan lugar a textos escriturales que implican rupturas con respecto a los formatos críticos tradicionales y que se alejarían de lo que Daly llama *Crítica Canónica*. Ni en *Giró* ni en *Segunda* se organiza una escena pedagógica en la que un conocedor, separado claramente del observador común y de la experiencia de expectación, juzga la obra a partir de criterios preestablecidos. En cambio, proponen discursos en los que el juicio no es el elemento esencial del texto y, en caso de existir, se sostiene mediante mecanismos intradiscursivos y que hacen referencia a la relación del crítico con esa obra en particular. Discursos en donde existe un solapamiento que no permite distinguir con claridad el lugar del espectador, de la experiencia y del crítico y en la que los enunciadores se presentan con sus dudas e incluso con opiniones explícitamente subjetivas. Sin embargo, al encontrar que, en el resto de los medios, los modelos que se cristalizaron durante la modernidad persisten en la actualidad, también es cierto que esas formas de escritura que insisten en observar las creaciones de danza desde un lugar distante –haciendo caso omiso del hecho presencial de la experiencia estética en este arte, con el objetivo claro de buscar un sentido de la obra para juzgar su esfuerzo (aun cuando las propias obras estén proponiendo caminos diferentes)–, se relacionan no solo con lo que suceda en los escenarios en un momento determinado, sino especialmente con un modo de pensamiento acerca de las artes y, específicamente, acerca de la función de la crítica de arte que, ante el *horror vacui* generado por las nuevas modalidades de producción (que proponen estructuras abiertas, eclécticas, no lineales, sin mensajes definidos), prefiere seguir legislando y teniendo siempre algo claro y certero para decir en vez de asumir el rol, quizás menos protagónico de *transportador de signos*, pero seguramente más rico en su complejidad.

Y, ahora sí, para terminar-terminar, nos gustaría agregar un breve comentario sobre la crítica como género y pensar acerca de las características con las que la describimos en el estado del arte.

---

resonancia del perspectivismo. Y, sin embargo, es intenso el matiz constructivista en ambas: *Giró*, con su trabajo retórico sobre el lenguaje, se acerca a una crítica creación, aunque exista todavía un anclaje con el objeto, mientras que *Segunda* se aproxima más a lo que puede ser una crítica ficción en donde se construye una posibilidad de la obra ligada a una instanciación particular. Lo fundamental es que ambas, con respecto a esta última forma crítica, enfatizan una concepción relacional de la obra de arte, es la crítica la que hace advenir la obra, primando una lógica del acontecimiento -incluso una de la discusión- antes que una del objeto.

El género crítico opera, tradicionalmente, en una relación de uno a muchos (Koldobsky, 2010). De uno (de la experiencia de uno) conocedor -que ejerce un juicio sobre algo, a través de una argumentación, con el objetivo de recomendar -o no- hacia muchos futuros/posibles espectadores. De esta manera, se construye, enunciativamente, un lugar de poder en la figura del crítico como el que está capacitado para realizar dicha recomendación y, en el espectador, un lego que solo puede acercarse a la obra en la medida en que comprenda o sepa algo de lo que el crítico comparte. La nueva crítica propone, en cambio, una relación de uno a uno. De uno, como experiencia o vivencia de un momento, con dudas y emociones y pensamientos en la superficie y que no ejerce un juicio fuerte ni implica necesariamente un conocimiento técnico o histórico de la danza para apreciar una obra. El uno a uno favorece la posibilidad del enunciatario de comprender la obra simplemente como una experiencia que se atraviesa con lo que todos traemos puesto: el cuerpo. En un texto más reciente, “De los silencios *en* la crítica a los silencios *de* la crítica” (2015), Koldobsky plantea, al contrario de Danto, que el aumento de la ausencia de la dimensión valorativa en las críticas no es una apertura del género a un pluralismo de lecturas (pluralismo que existe igualmente en las artes) sino que se relaciona con una “crisis [de la crítica] como discurso intermediario” (p.34). Nosotros proponemos, en cambio, que esa intermediación, que forma parte fundamental del género crítico, se estaría dando, por lo menos en lo que respecta a la danza, no en la dimensión de guía de lectura (explicación de contenido o incluso de forma, asociando con contexto, historia, etc.) sino desde su dimensión enunciativa: acercando al lector a la experiencia de expectación de la obra. La crisis no refiere a su lugar de discurso intermediario sino al modo de esa intermediación. El escollo se presenta en el tipo de contacto (tanto con espectadores como con directores y bailarines) y no en el lugar que ocupa socialmente como género.

Dijimos que la crítica de danza argentina era joven, exigua e inexperta. Tal vez esto sea cierto, pero quizás esa juventud sea lo que le haya permitido adentrarse en el desafío de lo fugaz para transitarlo como una experiencia de tiempo, de cuerpo -y de escritura- y, desde allí, comenzar a crecer y a posibilitar otro tipo de relaciones estéticas y, por lo tanto, de disfrutes.

*Tic-tac. Esto es efímero...  
(pero te creemos).*

## Referencias bibliográficas

- Aa. Vv. (1996). *Jornadas de teoría y crítica de la danza*. Caracas, Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura.
- Alpers, S. (1987). *El arte de describir*. Madrid: Hermann Blume.
- Aramburu, M. (2015). *Estudio de actualización: la escena de la danza independiente den la Ciudad de Buenos Aires: desarrollo y evolución 2010-2015: del fomento al camino estratégico*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Banes, S. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. New England, USA: Wesleyan University Press.
- Banes, S., & Carroll, N. (1982). Working and Dancing: A Response to Monroe Beardsley's "What Is Going on in a Dance?". *Dance Research Journal*, 15(1), 37-41. doi:10.2307/1477693
- Barthes, R. (1994 [1987]). Escribir la lectura. En *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- (1997). ¿Qué es la escritura? En *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2003 [1964]). ¿Qué es la crítica? En *Ensayos críticos* (C. Pujol, Trad., págs. 345-352). Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.
- (2013). En nombre de la "nueva crítica", Roland Barthes contesta a Raymond Picard. En *El grano de la voz* (págs. 38-41). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (1997 [1995]). Introducción. En *Legisladores e Intérpretes* (H. Pons, Trad., págs. 9-17). Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Beardsley, M. (1982). What is going on in a Dance. *Dance Resaerch Journal*, 15(1), 31-36. doi:10.2307/1477692
- Bentivoglio, L. (1985). *La Danza Contemporánea*. (S. Tambutti, Trad.) Milán, Italia: I Manual Longanesi & C.
- Bourcier, P. (1981). *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona: Blume.
- Bourriaud, N. (2008). *Altermodern*. Londres: catálogo Tate Triennial.
- (2009). "Introducción" y "Primera parte: Altermodernidad". En *Radicante* (M. Guillemont, Trad., págs. 9-88). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Brarda, D. (Ed.). (2001). *Qué se discute cuando hablamos de sobre la danza, el teatro y la crítica teatral*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas, Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA.
- Cabot Ramis, M., (2007). Libertad moderna y crítica de arte. Lectura de historia de la crítica de arte. Revista Azafea, nro 9, Ed. Universidad de Salamanca.
- Cardona, P. (1991). *Anatomía del crítico*. México D.F., México: Pórtico de la Ciudad de México.
- Carroll, N., & Seeley, W. (2013). Kinesthetic Understanding and Appreciation in Dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(2), 177-186.

- Cesio, V. (Noviembre de 2010). La danza descubre la crítica descubre la danza. *Figuraciones*(07). Obtenido de <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/recorrido.php?idr=51&idn=7&arch=1>
- Cingolani, G. (octubre de 2007). Apuntes sobre lo metadiscursivo de la crítica. (R. Barreiros, Ed.) *Crítica, Año II*(2, primavera), 5. Obtenido de [https://criticadeartes.una.edu.ar/contenidos/revista-critica\\_16788](https://criticadeartes.una.edu.ar/contenidos/revista-critica_16788)
- (2015). *De los medios a las mediatizaciones (II): Mediatizaciones de la experiencia estética*. Proyecto de Investigación en Arte, Ciencia y Tecnología (2015-2016), Universidad Nacional de las Artes, Área Trasdepartamental de Crítica de Artes, Buenos Aires.
- (2018). Cuerpos y Redes. Una lectura de las teorías de la discursividad y de la mediatización de E. Verón. En L. Escudero Chauvel, M. Soto, & O. Traversa (Edits.), *La Semiosis Social. Homenaje a Eliseo Veron* (Vol. 29). Argentina: deSignis, Serie Transformaciones.
- Conde-Salazar, J. (2009 (2008)). Por el tejado (Prólogo). En A. Lepecki, *Agotar la danza* (A. Fernández Lera, Trad., págs. 9-12). Alcalá, España: Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá.
- Conroy, R., & Van Camp, J. (2013). Introduction: Dance Art and Science. *The Journal of Aesthetics and art criticism*, 71(2), 167-186.
- Copeland, R. (s.f.). Between description and deconstruction.
- Copeland, R., & Cohen, M. (Edits.). (1983). *¿Qué es la danza? Lecturas sobre Teoría y Crítica*. (S. Tambutti, Trad.) Oxford, USA: Oxford University Press.
- Daly, A. (2002). Introduction. En *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture*. Wesleyan, USA: University Press.
- Danto, A. (2006). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- de Naverán, I., & Écija, A. (Edits.). (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid, España: ARTEA.
- Del Valle, J. (Agosto de 2008). El principio de la estética y su relación con el ser humano. Acerca de la dimensión antropológica de la Estética de Alexander Baumgarten. *Estudios filosóficos*(38), 47-68.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Durante, B. (Ed.). (2008). *Historia General de la danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fagnart, C. (2017). *La critique d'art*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes. Université Paris 8.
- Fernández, J. L. (2008). Modos de producción de la novedad discursiva. En *La construcción de lo radiofónico (Director)*. Buenos Aires: La Crujía.
- Filinich, M. I. (2001). *Para una semiótica de la descripción* (Vol. 37). Puebla, México: Centro de Ciencias del Lenguaje, Cuadernos de Trabajo.

- Fontaine, G. (2012). *Las danzas del tiempo*. Buenos Aires: CCC CEntro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Frye, N. (1991). Introducción polémica y Conclusión. En *Anatomía de la crítica*. Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana.
- Gail Montero, B. (2013). The Artist as Critic: Dance Training, Neuroscience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(02), 169-175.
- Genette, G. (1989 [1962]). *Palimpsestos*. (C. Fernández Prieto, Trad.) Madrid, España: Taurus.
- (2001 [1987]). Introducción. En *Umbrales*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Gigena, M. M. (Octubre de 2008). Promesa de otros cuerpos. Tema y variaciones para la danza presente. *Figuraciones*(04). Obtenido de <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=68&idn=4&arch=1#texto>
- Goodman, N. (2010). "Arte y autenticidad" (cap.III) y "Danza" (en cap. V: "Partituras, bocetos y guiones") . En *Los lenguajes del arte* (págs. 99-118, 194-198). Madrid, España: Paidós.
- (1990). ¿Cuándo hay arte? y Sobre el estilo. En *Maneras de hacer mundos*. Madrid, España: Visor Distribuciones.
- Hamon, P. (1991). Introducción, cap. II, cap. III, cap. IV y Conclusiones. En *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- Hantouch, J., & Sánchez Salinas, R. (Edits.). (2018). *Cultura independiente: cartografía de un sector movilizad o en Buenos Aires*. Buenos Aires: RGC Libros.
- Hegel, G. (2008 [1826]). *Estética I*. Buenos Aires: Losada.
- Hutchinson, A. (1974). *Labanotation*. Londres: Oxford University Press.
- Isse Moyano (Dir.), M., Fischbarg (Invest.), M., & Gigena (Invest.), M. (2002). *Cuadernos de Danza III*. Instituto de Artes del Espectáculo - Grupo de Estudios de Danza. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - UBA.
- Isse Moyano, M. (2006). *La danza moderna argentina cuenta su historia*. (P. Bettendorf, Ed.) Buenos Aires, Argentina: Artes del Sur.
- (2010). *La danza contemporánea argentina cuenta su historia. Historias de vida*. (C. Urrutia, J. Pomiez, & C. Thibaud, Edits.) Buenos Aires, Argentina: Instituto Universitario Nacional de Arte, Colección Posgrado.
- (2013). *La danza en el marco del arte moderno/contemporáneo*. (D. L. Piazza, R. Parissi, M. Isse Moyano, M. J. Álvarez, S. Goñi, C. Urrutia, & C. Thibaud, Edits.) Buenos Aires, Argentina: Instituto Universitario Nacional de Artes, Colección Posgrado.
- Isse Moyano, M., & Olivares, V. (2011). *Danza, investigación en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Balletin Dance.
- Kant, I. (1991 [1790]). *Crítica del Juicio*. México D. F. : Porrúa.

- Koldobsky, D. (diciembre de 2003). Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta. (Área de Crítica de Artes - IUNA, Ed.) *Figuraciones*(1/2). Obtenido de <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=43&idn=1&arch=1>
- (noviembre de 2010). Las críticas expansiones de la crítica. (Área de Crítica de Artes - IUNA, Ed.) *Figuraciones*(7). Obtenido de <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=164&idn=7&arch=1>
- (diciembre de 2015). De los silencios en la crítica al silencio de la crítica. (Área Transdepartamental de Crítica de Artes - UNA, Ed.) *Sobreescrituras*(1), 29-36. Obtenido de <http://sobreescrituras.com.ar/numero-1-diciembre-2015/>
- Laban, R. (1984). *Danza educativa moderna*. Barcelona, España: Paidós.
- Malnig, J. (invierno de 2009). But how do I wrote about dance. *Dance Research Journal*, 41(2), pp. 91-95.
- Mandoki, K. (2007). Fenomenología de la condición de Aisthesis: Prendamiento y Prendimiento estético. *deSignis*(11).
- Marchán Fiz, S. (1996 [1987]). La autonomía de la estética en la ilustración. En *La estética en la cultura moderna* (págs. 11-36). Madrid, España: Alianza.
- Martin, J. (1983). Danza como un medio de comunicación. En R. Copeland, & M. Cohen (Edits.), *¿Qué es la danza?* (S. Tambutti, Trad.). Oxford University Press.
- Mcfee, G. (2013). Defusing Dualism: John Martin on Dance Appreciation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(2).
- Metz, C. (1974). "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico". *Lenguajes número 2*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Metz, C. (1991). *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Meridiens Klincksieck. Traducción de la UNLP.
- Meunier, J. P. (1999). Dipositif el théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination. En *Le dispositif. Entre usage el concept*. *Hermes 25* (S. Moyinedo , Trad.). Paris: CNRS Éditions.
- Moyinedo, S. (octubre de 2007). Meta / post / crítica. (R. Barreiros, Ed.) *Crítica, Año II*(2, primavera), 9. Obtenido de [https://criticadeartes.una.edu.ar/contenidos/revista-critica\\_16788](https://criticadeartes.una.edu.ar/contenidos/revista-critica_16788)
- (2008). Capítulos II y III (Tesis correspondiente al Magister en Estética y Teoría del Arte). En *"¿Cuándo hay arte?" Determinaciones discursivas de la circulación artística*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- (2012). *Historicidades y geograficidades de la obra de arte*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

- Nisbet, R. (1979). Temas y Estilos (cap. II). En *La sociología como forma de arte* (págs. 47-68). Madrid: Espasa-Calpe.
- Paolillo (comp.), C., Baptista, F., Gordils, M., Marchionda, O., Pérez-Wilke, I., Ponce, L., . . . Rappa, R. M. (2005). *La danza y la palabra*. (I. U. Danza, Ed.) Caracas, Venezuela: Asociación Civil Publicaciones La Danza.
- Peirce, C. S. (1974). Cartas a Lady Welby. En *La ciencia de la semiótica* (págs. 105-106). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, Colección Ciencias Humanas.
- Perticone, C. (2011). *La experiencia estética a través de los sabores y aromas*. Trabajo monográfico para el seminario "Introducción a las teorías de la experiencia estética", Área Transdepartamental de Crítica de Artes, UNA, Maestría en Crítica y Difusión de las Artes, Buenos Aires.
- Petris (dir.), J. L., & Martínez Mendoza (co-dir), R. (2015). *La crítica argentina de arte destinada a públicos masivos. 2° etapa - estilos críticos entre 1912 y 1940*. Proyecto de Investigación en Arte, Ciencia y Tecnología (2015-2016), Universidad Nacional de las Artes, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Buenos Aires.
- (2011). *La crítica argentina de arte destinada a públicos masivos. 1° etapa: esquema de periodización del siglo XX*. Proyecto de Investigación en Arte, Ciencia y Tecnología (2011-2012), Instituto Universitario Nacional de Arte, Área Transdepartamental de Crítica de Arte, Buenos Aires.
- Petris, J. L. (octubre de 2007). La crítica (de arte) es política. (R. Barreiros, Ed.) *Crítica, Año II*(2, primavera), 8. Obtenido de [https://criticadeartes.una.edu.ar/contenidos/revista-critica\\_16788](https://criticadeartes.una.edu.ar/contenidos/revista-critica_16788)
- Philp, R. (octubre de 2001). A Shrivel of Dance Critics. (R. Philp, Ed.) *Dance Magazine*, 22.
- Ponce de la Fuente, H. (2012). Cuerpo y narratividad. En H. Ponce de la Fuente, M. T. Dalmaso, P. Arán, & A. B. Ammann (Edits.), *Semiótica e interdisciplina. Perspectivas de investigaciones en curso* (págs. 15-23). Córdoba, Argentina: Centro de Estudios Avanzados.
- Pritz, S., & Kovadloff, V. (Edits.). (2012). *Ejes en danza 2011: encuentro de gestión para el desarrollo de la danza independiente*. Buenos Aires: Prodanza - Ministerio de Cultura - Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Ranciere, J. (2010 [2008]). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Rubín, M. J. (27 de diciembre de 2013). Café Müller: espacio para una danza que (se) transforma. *REVOL*. Obtenido de <http://revistarevol.com/actualidad/cafe-muller-espacio-para-una-danza-que-se-transforma/>
- Schaeffer, J.-M. (1999 [1992]). "La teoría especulativa del arte" y "Lo que ignora la Teoría especulativa del arte". En *El arte de la edad moderna*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.

- (2005 [2000]). Filosofía y estética (cap.I). En *Adiós a la estética*. Madrid: La balas de la medusa.
- (2012). La teoría especulativa del Arte y ¿Objetos estéticos? En *Arte, objetos, ficción, cuerpo* (R. Ibarlucía, Trad., págs. 9-80). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Segre, C. (1985). Tema / motivo. En *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Sluga, C. (2011). *La escena de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires: estudio de diagnóstico*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura – Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Sontag, S. (2012). Contra la interpretación. En *Contra la interpretación y otros ensayos* (págs. 13-27). Buenos Aires, Argentina: Debolsillo.
- Steimberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- Tambutti, S. (1999). En C. C. Recoleta, *SIGLO XX ARGENTINO. Arte y Cultura* (págs. 19, 46, 66-68, 94-95, 118-122, 162-163, 210-211). Buenos Aires, Argentina: Mondadori.
- (2008). Itinerarios Teóricos de la Danza. *Aisthesis*(43), 11-26. Obtenido de Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835001>
- (julio de 2009). DANZA - Hacia un proceso de hibridación fértil. *El Apuntador*(40). Obtenido de [https://issuu.com/home/docs/apuntador\\_40\\_c8785624e8b8c5/edit/links#](https://issuu.com/home/docs/apuntador_40_c8785624e8b8c5/edit/links#)
- (2009). *Teoría General de la Danza*. Programa de materia, Carrera Artes Combinadas , Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Tassara, M. (2001). “La crítica de cine”. En *El castillo de Borgonio*. Buenos Aires: Atuel.
- Traversa , O. (2017). La “discursividad intermediaria” del cine, revisitada. En A. Martínez, Y. Gonzalo, & N. Busalino (Coords.), *Rutas de la Lingüística en la Argentina II*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Discutir el lenguaje; 2).
- (1984). *El significante negado*. Buenos Aires: Hachette.
- (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y seña*(12).
- Valéry, P. (Marzo de 2001). Filosofía de la danza. *Revista de la Universidad de México*(602-603), 45-50.
- Van Camp, J. (1992). Dance Criticism by Croce, Denby, and Siegel. *Dance Research Journal*, 24(2), 41-44.
- Verón, E. ([1987] 2004). *La semiosis social*. Mexico D.F.: Gedisa.
- (1974). Para una semiología de las operaciones translingüísticas. En *Lenguajes* (Vol. 2). Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1997). De la imagen semiológica a las discursividades. En I. Veyrat-Masson , & D. Dayan (comps.). , *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- (2004). Prefacio. En M. Carlón, *Sobre lo televisivo*. Buenos Aires: La Crujía.

Yanes, R. (Junio-julio de 2005). La crítica de Arte como Género Periodístico: un texto Argumentativo que cumple una función Cultural. *Razón y Palabra*(45). Obtenido de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n45/ryanes.html>

### **Páginas consultadas**

*Alternativa Teatral*. Obtenido de <http://www.alternivateatral.com/>. 31/08/18.

*Buenos Aires Ciudad - Cultura*. Obtenido de <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/impulso-cultural/prodanza>. 31/08/18

*Cultura Unida*. Obtenido de <http://culturaunida.com.ar/>. 31/08/18

*Dance Critics Association*. Obtenido de <http://www.dancecritics.org/aboutdca.html>. 20/09/17

*Espacio LEM*. Obtenido de <https://lemespacio.wordpress.com/acerca-de-lem/>). 20/09/17

*Foro Danza en Acción*. Obtenido de <http://danzaenaccion.blogspot.com/2013/08/>). 20/09/17

*Giró Cartelera*. Obtenido de <http://www.girocartelera.com> 20/09/17

*Grupo de Danza UNSAM*. Obtenido de <http://www.unsam.edu.ar/institutos/kagel/areas/danzas/?home> 31/08/18

*Margarita Bali*. Obtenido de <http://www.margaritabali.com/> 19/06/17

*Movimiento por la Ley Nacional de Danza*. Obtenido de Asociación de Coreógrafos, Intérpretes y Afines de Danza Independiente Platense: <https://aciadip.wordpress.com/inicio/ley-nacional-de-danza/>. 19/06/17

*Repositorio Institucional UNA*. Obtenido de <http://repositorio.una.edu.ar/> 11/10/18

*Segunda Cuadernos de Danza*. Obtenido de <http://cuadernosdedanza.com.ar/> 19/06/17

### **Corpus citado**

Agopián, A. (10 de septiembre de 2010). Pensando en eso. *SOY, Página 12*.

Aguirre, N. (junio de 2015). El Poema del Barrio a la Escena. *Balletin Dance*.

Aguirre, N. (mayo de 2014). Jóvenes de Calidad. *Balletin Dance*.

Alcalá, V. (07 de septiembre de 2013). EIR, una danza que se deja desgarrar. *Giró Cartelera*.

Alcalá, V. (20 de mayo de 2014). Movimiento beat. *Giró Cartelera*.

Ávila, L. (septiembre de 2011). Un tranvía llamado deseo. *Planeando Sobre BUE*.

Baujel, L. (agosto de 2015). Hasta siempre, 4 Janis para Joplin, Himno a la alegría. *Planeando Sobre BUE*.

Benítez, L. (diciembre de 2013). En la ciudad del futuro. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Bergonzi, W. (julio de 2013a). Solos al baile. *Planeando Sobre BUE*.

Bergonzi, W. (junio de 2013b). Una cosa por vez. *Planeando Sobre BUE*.

Bertolini, C. (07 de abril de 2010). Por una nueva y arriesgada senda. *La Nación*.

Borgognone, M. (noviembre de 2012a). No tan obvia. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Borgognone, M. (noviembre de 2012b). On/Off. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Brandolino, P. (02 de abril de 2010a). Como en casa. *LAS 12, Página 12*.

Brandolino, P. (13 de agosto de 2010b). Ganas de figurar. *SOY, Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1546-2010-08-13.html>

Brandolino, P. (07 de mayo de 2010c). Tres por uno. *SOY, Página 12*.

Brandolino, P. (28 de mayo de 2010d). Una que bailemos todos. *LAS 12, Página 12*.

Bullentini, A. (05 de agosto de 2013). Café Müller Toca Timbre II: Potencialidad pura. *Giró Cartelera*.

Casanova, M. (abril de 2014a). Cuadrado rojo sobre fondo negro. *Artecríticas*.

Casanova, M. (agosto de 2012). Volver al cuerpo. *Artecríticas*.

Casanova, M. (julio de 2013). Amor agridulce. *Artecríticas*.

Casanova, M. (mayo de 2014b). Rastros. *Artecríticas*.

Casañas, P. (24 de abril de 2013a). La seducción de la energía. *Noticias*.

Casañas, P. (05 de abril de 2013b). Una obra estremecedora. *Noticias*.

Casañas, P. (29 de marzo de 2014). 'El Mesías', alegría e inspiración en escena. *Noticias*.

Chertkoff, L. (27 de agosto de 2011). Tangokinesis. *La Nación*.

Claverie, I. (junio de 2012a). Identificación como distorsión o distorsión como identificación. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Claverie, I. (junio de 2012b). Violeta unisex, para sexies y graciosos. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Claverie, I. (mayo de 2014). La vuelta a los pagos. Interpretación de una fiesta cordobesa. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Claverie, I. (septiembre de 2013). De mujeres tribales y hábitos eróticos. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Clavin, A. (noviembre de 2012a). El cielo de nosotros, los monstruos. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Clavin, A. (septiembre de 2012b). La bella es la bestia. Apología de la cisura. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Cosin, A. (18 de septiembre de 2011). La última cinta de Krapp. *RADAR, Página 12*.

Cosin, A. (octubre de 2012a). Buena conjugación entre danza y teatro. *Artecríticas*.

Cosin, A. (27 de mayo de 2012b). Pidamos lo imposible. *RADAR, Página 12*.

Cozzarín, C. (22 de marzo de 2014). Extraños espacios espaciales. *Giró Cartelera*.

Cruz, A. (06 de julio de 2012). La lengua. *La Nación*.

Cruz, A. (21 de agosto de 2010). De cuerpos encendidos, en llamas. *La Nación*.

Da Col, L. (agosto de 2012). Danza en singular y plural. *Artecríticas*.

Destaville, E. H. (06 de diciembre de 2011). Singular enfoque de la moda. *Noticias*.

Destaville, E. H. (22 de junio de 2012a). Ballet inspirado en Marechal. *Noticias*.

Destaville, E. H. (02 de marzo de 2012b). Con Vivaldi y Piazzolla. *Noticias*.

Destaville, E. H. (09 de marzo de 2012c). De Brasil sólo el nombre. *Noticias*.

Destaville, E. H. (10 de agosto de 2012d). Distintos lenguajes. *Noticias*.

Destaville, E. H. (17 de marzo de 2012e). Diversidad Contemporánea. *Noticias*.

Di Gregorio, A. (abril de 2014). Los cuerpos. *Planeando Sobre BUE*.

Di Gregorio, A. (septiembre de 2013a). Lub-Dub. *Planeando Sobre BUE*.

Di Gregorio, A. (diciembre de 2013b). Orquideana. *Planeando Sobre BUE*.

Di Gregorio, A. (julio de 2015). De cómo estar con los otros. *Planeando Sobre BUE*.

Falcoff, L. (13 de marzo de 2011a). Arte en la plaza. *Clarín*.

Falcoff, L. (03 de noviembre de 2010a). Con el paisaje que juega a favor. *Clarín*.

Falcoff, L. (20 de mayo de 2012a). El arte de lo bello y lo poético en escena. *Clarín*.

Falcoff, L. (04 de septiembre de 2010b). El Ballet del San Martín por triplicado. *Clarín*.

Falcoff, L. (19 de junio de 2010c). Esos climas inquietantes. *Clarín*.

Falcoff, L. (12 de julio de 2011b). Fértil y atractivo. *Clarín*.

Falcoff, L. (07 de junio de 2012b). La lucha y el sometimiento. *Clarín*.

Falcoff, L. (28 de abril de 2011c). Programa especial. *Clarín*.

Falcoff, L. (30 de abril de 2012c). Tan solo cuerpos desnudos. *Clarín*.

Falcoff, L. (15 de marzo de 2011d). Una buena idea, al aire libre. *Clarín*.

Falcoff, L. (28 de marzo de 2011e). Una poética del miedo. *Clarín*.

Fraguas, M. (01 de diciembre de 2013). En dirección a uno mismo. *Giró Cartelera*.

Fraguas, M. (09 de octubre de 2015). Ser social. *Giró Cartelera*.

Fraguas, M. (12 de octubre de 2013). Colores prohibidos. *Giró Cartelera*.

Freire, S. (10 de junio de 2010). Oscar Araiz y una cabalgata de la danza. *La Nación*.

Garay, C. (marzo de 2013). Flamma flamma. *Planeando Sobre BUE*.

Gasol, P. (24 de abril de 2015). Teatro bestial. *SOY, Página 12*.

Gatell, F. (agosto de 2012). Reflexiones sobre la danza. *Artecríticas*.

Ghilotti, R. (septiembre de 2012a). Bestial Soledad. *Balletin Dance*.

Ghilotti, R. (octubre de 2010a). De Afuera Adentro. *Balletin Dance*.

Ghilotti, R. (abril de 2010b). En el Cambio de lo que no Cambia. *Balletin Dance*.

Ghilotti, R. (enero de 2011). Ironía con Masas. *Balletin Dance*.

Ghilotti, R. (julio de 2014). La Huella Borrada. *Balletin Dance*.

Ghilotti, R. (enero-febrero de 2013). Lenguaz en Silencio. *Balletin Dance*.

Ghilotti, R. (mayo de 2010c). Mínimo estudio de lo Mínimo. *Balletin Dance*.

Ghilotti, R. (enero-febrero de 2015). Pequeño Gradiente Emocional. *Balletin Dance*.

Ghilotti, R. (abril de 2012b). Sin Huellas y Justo Ahí. *Balletin Dance*.

Gungolo, P. (agosto de 2012). LAS BESTIAS o machacando una idea. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Guzmán, S. (mayo de 2014). *Artecríticas*.

Hennig, B. (diciembre de 2013). cuerpo y conciencia para responder. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Idez, A. (30 de noviembre de 2013). La vida es caer siete veces; y levantarse ocho. *Giró Cartelera*.

Ikonikoff, N. (junio de 2014). La Danza de un Coloso. *Balletin Dance*.

Jaroslavsky, S. (12 de octubre de 2012). Solo de danza. *LAS 12, Página 12*.

Jiménez, P. (21 de octubre de 2011). Espíritu de cuerpo. *LAS 12, Página 12*.

Keriluk, V. (octubre de 2015). Romanticismo quebrado. *Artecríticas*.

Langdon, M. (octubre de 2012). Sobrevivientes. *Artecríticas*.

Laube, N. (27 de agosto de 2011). Intenso y poético. *La Nación*.

Lifschitz, L. (diciembre de 2013). Futurismo y Tradición a partir de un Movimiento Oscilante. *Balletin Dance*.

Llumá, A. (julio de 2012). Estreno Contemporáneo 1. *Balletin Dance*.

Mazzaferro, A. (06 de marzo de 2010a). Muestrario de sangre nueva. *Página 12*.

Mazzaferro, A. (05 de octubre de 2010b). Oíd mortales o cómo bailar el himno. *Página 12*.

Mezzano, N. (agosto de 2010). Festival Buenos Aires ENDANZA: una fiesta por y para la danza. *Artecríticas*.

Mezzano, N. (julio de 2012). Consideraciones acerca de La 101. *Artecríticas*.

Molina, C. (octubre de 2012). El pez dorado. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Muñoz, A. (julio de 2013). Belleza visual. *Balletin Dance*.

Ossés, A. L., (julio de 2013). El deseo sin nombre. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Ossés, A. L., (octubre de 2012a). La Luna late desproporcionada. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Ossés, A. L., (noviembre de 2012b). Levántate y Anda. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Ossés, A. L., (abril de 2014). UNA FIESTA ¿INOLVIDABLE?. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Ossés, A. L., (julio de 2013). y en ELLAS las preguntas. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Pacheco, C. (27 de febrero de 2011). Adonde van los muertos (lado B). *La Nación*.

Pacheco, C. (18 de marzo de 2010a). Destacada performance con el sello de Luis Garay. *La Nación*.

Pacheco, C. (10 de diciembre de 2010b). Sonidos de un cuerpo en movimiento. *La Nación*.

Pansera, A. (julio de 2014a). El Rastro (1). En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Pansera, A. (mayo de 2014b). Lo que importa es moverse. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Peisajovich, S. (agosto de 2014). Un viaje hacia la introspección. *Artecríticas*.

Prieto, C. (29 de mayo 2011a). Con permiso para volar. *Página 12*.

Prieto, C. (25 de abril 2011b). Cuando la muerte es un juego corporal. *Página 12*.

Sanchez, G. E. (marzo de 2013). el Alma del Arte. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Schmirman, C. (septiembre de 2014a). Las formas del decir de los cuerpos. *Artecríticas*.

Schmirman, C. (septiembre de 2014b). Romeos y Julietas en el trapecio. *Artecríticas*.

Selicki Acevedo, C. (28 de agosto de 2015). Cambio de piel. *LAS 12, Página 12*.

Sosa, D. (mayo de 2012a). Eclipse. *Planeando Sobre BUE*.

Sosa, D. (agosto de 2012b). Ese lugar, Estereoscópica y La casa del Diablo. *Planeando Sobre BUE*.

Sosa, D. (octubre de 2011). Hasta que se agota. *Planeando Sobre BUE*.

Sosa, D. (julio de 2012c). La lengua. *Planeando Sobre BUE*.

Stabile, A. (agosto de 2013). Tu casa, nuestra casa. *Artecríticas*.

Tirri, N. (03 de mayo de 2015). La esencia de la intimidad, bailada con fervor. *La Nación*.

Tirri, N. (07 de septiembre de 2010). Entre el dark y el romanticismo. *La Nación*.

Viola, L. (09 de agosto de 2013). Cuando las cosas mandan. *LAS 12, Página 12*.

Yaccar, M. D. (24 de mayo de 2014). Apuntes para una sociología del cuerpo. *Página 12*.

Zuain, J. (mayo de 2013a). Amor mío. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Zuain, J. (abril de 2014a). Asistir a mi propia muerte. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Zuain, J. (septiembre de 2013b). Bailantes. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Zuain, J. (junio de 2015). Cuna del hombre, incubadora de la humanidad. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Zuain, J. (agosto de 2012a). Entre vos y yo. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Zuain, J. (enero de 2013c). El Placer, el paraíso. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Zuain, J. (diciembre de 2014b). Fiestaaaa! En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Zuain, J. (septiembre de 2014c). La cuestión. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Zuain, J. (octubre de 2012b). Me río de lo que puedo. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Zuain, J. (noviembre de 2012c). Mirame. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Zuain, J. (septiembre de 2012d). ¿rojo.rojo? En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Zuain, J. (junio de 2012e). UNODOSTRESCUATRO. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.

Zuain, J. (junio de 2014d). Un relato adolescente. En Cartel, *Segunda Cuadernos de Danza*.