

Qué puede decir la danza y qué se puede decir de ella

Una propuesta para el abordaje analítico de realizaciones contemporáneas

Magdalena Casanova

Universidad Nacional de las Artes - Área Transdepartamental de Crítica de Artes
magdacasanova@yahoo.com.ar

Resumen

El quiebre producido por la vanguardia de la danza en los años sesenta y setenta del siglo XX propone, en términos generales, una discusión acerca de los modos de representación previos de este arte. Los creadores comenzaron a transitar las fronteras de la danza. Se produjo así, por un lado, un cuestionamiento sobre el propio lenguaje y, por otro, la habilitación de múltiples modos de hacer danza. Frente a esta situación, las categorías dentro de las artes del movimiento comenzaron a desdibujarse y se hizo difícil agrupar las realizaciones contemporáneas bajo un mismo nombre.

El presente trabajo intentará poner en contacto tres obras de danza contemporánea actuales (todas de directores argentinos) que parecen compartir este tratamiento sobre el propio lenguaje al que se hacía alusión más arriba: *Pieza para pequeño efecto* de Fabián Gandini (2009), *Argumentos a favor de la oscuridad* de Edgardo Mercado (2007) y *Anclar* de Fabiana Capriotti (2010). El objetivo es revisar, en primer lugar, si es posible encontrar elementos de análisis que permitan explicarlas en su conjunto y luego describir, a partir de esas herramientas y otras propias de la semiótica, los modos en los que se construye la autorreferencialidad para buscar si estas obras continúan planteando las rupturas de fronteras del mismo modo en que se hacía en los inicios de la vanguardia.

Palabras clave: danza contemporánea, autorreferencialidad, construcción de sentido.

La danza y sus fronteras

En un texto del año 2004, Heinich y Schaeffer plantean el funcionamiento del arte contemporáneo como un “movimiento de desplazamiento de fronteras” basado en transgresiones que “tienden a invertir los criterios de valor artístico”¹. Hablar sobre arte, por lo tanto, dejó de consistir en establecer, dentro de una serie continua, la adecuación de una obra a ciertos códigos estéticos definidos claramente. Hasta la aparición de las vanguardias a principios del siglo XX, las categorías que organizaban la experiencia artística (sostenidas tanto por las prácticas como por el discurso) no estaban puestas en discusión de manera relevante. La idea de arte tendía a ser una noción consensuada que poseía valores eternos e incuestionables. Luego de estos desarrollos, los modos de representación que anteriormente habían sido entendidos como “naturales” se empiezan visibilizar como resultado de un proceso histórico.

En la historia de la danza, los desarrollos que plantean este tipo de rupturas, vanguardistas (o *posmodernas*, como también se las llama²), se producen entre los años '60 y '70 del siglo XX. Sus promotores se ocuparon de discutir de manera sistemática los modos de representación previos de la danza (tanto del ballet clásico como de la danza moderna). Se concentraron en una investigación principalmente formal del movimiento, desatendiendo intencionalmente las capacidades de decir algo a través de sus obras. Trabajaron en pos de una “des-definición del concepto de danza” (Tambutti, 2009). 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 postmodernos se propusieron no decir nada con el movimiento (Cunningham, por ejemplo, trabajó mediante un modo de creación al azar a partir de arrojar una moneda al aire). Si en períodos anteriores se montaban las obras en teatros, la danza vanguardista trabajaría en espacios no convencionales (*Walking on the wall* 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

¹ Los autores se refieren principalmente a las artes visuales.

² La llamada “danza moderna” se desarrolla a principios del siglo XX en Estados Unidos y en Alemania y se consolida especialmente con los trabajos de Martha Graham. Aunque genera cambios con respecto al ballet, no implica ese salto de fronteras al que se refieren Heinich y Schaeffer. No buscaban poner en cuestión el lenguaje de movimiento, sino encontrar otros modos de expresión.

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).

El quiebre producido por la danza posmoderna establece, entonces, la habilitación de múltiples modos de hacer danza, las categorías dentro de las artes del movimiento comienzan a desdibujarse y se hace 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).

Este panorama, por un lado, parece haber dejado para los discursos acerca de las creaciones una especie de caos de significaciones. Las problematizaciones permanentes acerca del lenguaje de la danza no permiten que los que hablan o escriben sobre este arte se apoyen en algún relato unificador. No les quedaría, entonces, otra opción que analizar las creaciones por separado e intentar encontrar categorías nuevas para cada ocasión.

Por otra parte, muchas de las creaciones argentinas de danza actuales todavía trabajan sobre el lenguaje de movimiento, la autorreferencialidad es un camino que se abrió en la década del sesenta en Estados Unidos y que sigue vigente hoy en día.

De esta manera, el presente trabajo intentará poner en contacto tres obras de danza contemporánea actuales (todas de directores argentinos) que parecen compartir este tratamiento sobre el propio lenguaje al que hacemos alusión más arriba: *Pieza para pequeño efecto* de Fabián Gandini (2009), *Argumentos a favor de la oscuridad* de Edgardo Mercado (2007) y *Anclar* de Fabiana Capriotti (2010). El objetivo es revisar, en primer lugar, si es posible encontrar elementos de análisis que permitan explicarlas en su conjunto y luego describir, a partir de esas herramientas y otras propias de la semiótica, los modos en los que se construye la autorreferencialidad en estas creaciones.

Buscando herramientas

Carlos Pérez Soto en su libro *Proposiciones en torno a la Historia de la danza* plantea una distinción que puede ser de utilidad. Diferencia los tres estilos históricos, el académico, el moderno y la vanguardia, de lo que él denomina el academicismo, el modernismo y el

vanguardismo. Estas líneas constituyen, para el autor, *tendencias y tensiones* que conjugan una cantidad de motivos asociados a cada época del desarrollo de la danza, pero que en tanto conjunto de características pueden ser aplicables a creaciones de cualquier período.

Así, hay academicismo, entre otras cosas, cuando se trabaja la técnica por sobre la expresividad, cuando se pone énfasis en el ocultamiento del esfuerzo del bailarín, cuando se busca una belleza estética a partir de la idea del equilibrio, la simetría y la atención sobre la visualidad. Hay modernismo, en términos generales, cuando se privilegia la fluidez del movimiento frente a la destreza técnica, cuando se propicia la integración de otras artes en escena, cuando se enfatiza la expresión del interior del ser humano. Finalmente, hay vanguardismo, cuando todo tipo de corporalidad se considera válida como lenguaje de movimiento, independientemente de si es técnica o no, cuando se tiende a un borramiento de las fronteras entre público y espacio escénico, cuando los límites entre coreógrafo, público e intérprete se hacen imprecisos, cuando se ponen en cuestión las lógicas de lo bello y lo expresivo. En una palabra, cuando se problematizan las formas tradicionales de representación del lenguaje de la danza (Pérez Soto, 2008: 126-128).

Descripción de las obras y algunas relaciones

La obra de Fabián Gandini, *Pieza para pequeño efecto*, consiste en su totalidad en una preparación para lograr, precisamente, un efecto escénico deseado. La escenografía está en función de esta elaboración: está compuesta por una mesa trabajo, una lámpara de pie y una serie de objetos para realizar manualidades (tijeras, lápiz, muñequitos a cuerda, etc.). El vestuario es sencillo, un pantalón y una musculosa blancos. El sonido tampoco posee una composición compleja: se constituye de la voz del intérprete y de los ruidos que produce al realizar su labor.

El público es incorporado de entrada dentro de esa construcción. La obra comienza con un saludo al espectador y con un pedido de disculpas por parte del intérprete porque faltan algunas cuestiones preliminares para empezar. Luego, como estructura general, se muestra la preparación (incluido el *pequeño efecto* que se quiere contar), se la ejemplifica, se la filma y se vuelve a mostrar el registro. Todo esto sucede acompañado con una explicación detallada por parte del intérprete de lo que se está haciendo. Hay una intención casi obsesiva por hacer entender que lo que se hace no refiere a nada más allá

de lo que se está viendo. Incluso el movimiento en su forma dancística es casi nulo, apenas una intervención del bailarín hacia el final de la obra. Los que “bailan”, en realidad, son los muñequitos de plástico, protagonistas del experimento. Las acciones que realiza el intérprete son totalmente cotidianas.

Hacia el final de la obra, cuando se ve por tercera y última vez todo el proceso, en el momento del *efecto* se produce un intercambio entre los intérpretes, generando una sensación de sorpresa, y el que aparece bailando en el desenlace de *Pieza...* es un actor que se había construido hasta ese momento como un simple asistente de la obra.

Teniendo en cuenta el nivel temático, estos elementos de mostración del proceso de producción de la obra, de mostración del “truco”, de insistencia sobre el relato de lo que acaba de suceder y de lo que va a suceder, la minuciosidad y el orden en el trabajo, la revelación del “detrás de la escena”, algunas palabras del intérprete como “no hay ningún misterio con que ese cuerpo desaparezca, desaparece porque él quiere”, pueden organizarse de modo amplio en el tópico de la representación dentro de la representación. Pero más específicamente, si se considera asimismo la sorpresa que, a pesar de todo esto, se produce en el final, estos motivos pueden asociarse a la imposibilidad del arte de no significar algo aunque se esfuerce por hacerlo y quizás también a la consideración del arte como resultado del trabajo del artista y no como simple inspiración del genio.

En cuanto a la estrategia de contacto que se establece con el espectador, la escena enunciativa se construye como un espacio pedagógico durante casi toda la obra. La insistencia en la explicación, la amabilidad del intérprete hacia el público, la intención de generar la mayor “transparencia” posible al mostrar los procesos de producción generan un acercamiento entre el enunciador y enunciatario. Sin embargo, con la aparición del “asistente” bailando en el final de la obra se produce un efecto general de engaño. Esa transparencia que se había construido tan pacientemente durante toda la obra se trastoca a partir de un solo y único elemento que no se había explicado. El haber caído en esta “trampa” es lo que produce en el destinatario una sensación de comicidad. El enunciatario se construye así como alguien que puede encontrar cierto placer en el haber sido engañado.

En *Argumentos a favor de la oscuridad*, el escenario es un rectángulo que posee en ambos extremos butacas para público. En el centro hay dos pantallas que van a ser soporte de imágenes proyectadas, las cuales funcionarán como la única escenografía.

Los intérpretes se mueven en el medio de las pantallas. De este modo, cuando de un lado se ve a los bailarines accionar en la parte de atrás del escenario, del otro lado se ven adelante. Lo que se proyecta de un lado es el positivo y lo que aparece en el otro es una especie de opuesto, a modo de los negativos de las fotografías. De hecho se llaman *Lado A* y *Lado B*. La obra, en cuanto a movimiento (de formas simples, casi geométricas) es una sola, y en cuanto a imagen también, salvo la pequeña diferencia de luz y sombra que se produce entre las dos proyecciones.

El vestuario austero, negro y blanco, no hace referencia a otro universo de cosas. La música consiste en una percusión que da ritmo al movimiento y que, por momentos, genera cierto dramatismo. Se mezcla también con sonidos electrónicos, a veces molestos al oído, y en algunas escenas aparecen susurros incomprensibles.

A los bailarines se los observa siempre confundidos entre la luz de lo proyectado y la oscuridad. No se les ve nunca claramente el rostro, e incluso su cuerpo aparece un poco difuso en el medio de la proyección. En general, existe una ambigüedad entre lo filmado y lo “en vivo”. No siempre es claro cuándo hay alguien bailando en el escenario y cuándo es una proyección, se confunden los cuerpos, sus sombras y las imágenes proyectadas. Hacia el final de la obra se observa una serie de figuras humanas llenas de palabras que los intérpretes van ocupando y abandonando intermitentemente.

Los motivos de lo difuso, la falta de claridad (oscuridad), la sombra como lo mismo y lo diferente, como copia, las dos caras de lo mismo (en el sentido de lo positivo y lo negativo), el juego entre lo que se ve y lo que no se ve, la confusión entre lo “real” y lo “virtual” (o lo proyectado), la duplicidad, el juego con el texto escrito que “desborda los cuerpos”, pueden agruparse bajo la temática general de la multiplicidad de sentidos que puede tener una creación: la oscuridad, es decir, el sentido no cerrado por la obra, que permite diferentes apropiaciones por parte del público. Si a esto se le suma la cita al propio lenguaje de la danza que se produce cuando una intérprete baila en zapatillas de punta, se puede pensar en la alusión a una no claridad de los significados del arte (de la danza, en este caso).

Hacia el final de *Argumentos...* las pantallas desaparecen y se puede ver a los bailarines moviéndose sin ningún fondo. Este formato plantea de entrada dos sitios de expectación diferentes dentro de la misma obra. Edgardo Mercado multiplica, si es que esto es

posible, el conjunto infinito de interpretaciones de cada espectador por dos. Los que asisten a la función de un mismo día, de un lado y del otro, ven la misma obra, pero no.

En general, el efecto enunciativo de *Argumentos...* es de confusión. No se da a conocer el enunciado de una manera clara y sencilla. Requiere del enunciatario un esfuerzo de percepción de lo visible y de su organización. Se lo interpela fuertemente en tratar de dilucidar qué es lo que sucede en escena. Cuando se descubre el espacio sin las pantallas y sin las proyecciones (cuando se conoce el dispositivo escénico), se produce un efecto sorpresa, como sucede en *Pieza...*, pero, por cómo está organizado, no provoca comicidad sino algo así como una “revelación”. Como la mostración de lo que era “en realidad”. El enunciador se construye como poseedor de la capacidad de mostrar o dejar de mostrar esa realidad. En este sentido, el enunciatario es pasible de ser “engañado” o “manipulado”. Sin embargo, al mostrar el “truco”, la obra implica cierto enunciatario ya no engañado sino curioso de saber cómo se vería el trabajo del otro lado. Algo parecido a lo que sucede con *Pieza...*: el placer ser engañado, las ganas de ser engañado.

Desde un punto de vista retórico, la obra de Capriotti presenta un espacio escénico despojado, apenas una tira de *led* que emula una soga en el fondo del escenario y algunos objetos que se introducen en escena por unos momentos. Las bailarinas danzan desnudas, salvo un par que lo hacen con unas mallas negras ceñidas al cuerpo. No hay detrás ninguna intención erótica, más bien se desea destacar ese cuerpo moviéndose en ese espacio. Tampoco se utiliza música grabada, el sonido de la obra se compone solamente de las voces de las intérpretes. Cuando cada bailarina está accionando, le suma a su movimiento una descripción en voz alta de lo que está haciendo, de qué le pasa cuando lo hace y de lo que se supone que está contando. Parecería esto un intento por explicar los movimientos, por hacer entender claramente qué es lo que se quiere contar. Sin embargo, al ponerlo en palabras el público inevitablemente compara con lo que él mismo pensaba al ver el movimiento que se producía en escena y lo único que se evidencia es que nunca es lo mismo.

En cuanto a movimiento, no hay una calidad o una forma específica en que se realizan las acciones. No se presentan grandes destrezas técnicas. El lenguaje con el que se construye la obra es el de la composición instantánea, esto es, que los bailarines crean los movimientos durante el transcurso de la obra. Lo que sucede en *Anclar* pasa en un espacio y en un momento concretos, con determinados bailarines y, fundamentalmente, con un público específico. El movimiento aparece en ese momento preciso, se lo nombra

mientras se lo desarrolla, se lo intenta fijar, pero siempre se produce un desfase entre lo que se dice y lo que se hace y esa particular acción se fue mientras se la nombraba y el público es parte de esa inasible transformación. Eso que acaba de ocurrir no va a volver a suceder de la misma manera y el espectador se sabe único testigo y razón de que la obra suceda ya que es parte de ese instante.

Anclar no posee un relato lineal. Está compuesta por diferentes momentos escénicos cada uno de los cuales posee un clima diferente. Desde el punto de vista temático, la obra presenta una serie de motivos relacionados a su propio proceso de creación y producción. La ausencia de vestuario y de escenografía que ponga en relación el movimiento con algún otro mundo de significaciones, la alusión permanente al lenguaje de la danza y al trabajo que está haciendo el bailarín en escena, la imposibilidad de nombrar los movimientos en la medida en que suceden y la ausencia de grandes destrezas técnicas apuntan a darle importancia al lenguaje propio de este arte e intentan no desviar la atención del espectador hacia otra cosa. Si se tiene en cuenta además la repetición de la palabra “aferrarse”, término que en danza improvisada se utiliza para indicar el riesgo de “quedarse pegado” a un tipo de movimiento y la importancia de modificar las acciones, y la aparición de algunos objetos del mundo náutico (anclas, defensas, sogas), los cuales funcionan como metonimias de la noción que le da título a la obra: “anclar” (al mismo tiempo, la propia palabra “anclar”, funciona como una metáfora muy utilizada en el ámbito de la danza que se refiere a no “anclar el movimiento”, no fijarlo para siempre), se puede concluir que la obra plantea, en términos generales, un cuestionamiento sobre las posibilidades del lenguaje de movimiento: lo efímero del movimiento, la imposibilidad de fijarlo a través de las palabras, la imposibilidad de narrar a través de la danza.

En el nivel enunciativo, por un lado, existe una interpelación muy fuerte al enunciatario ya que no se le brinda demasiada información debido a la austeridad en el trabajo del vestuario y de la escenografía y en la ausencia de un relato lineal. Por otro lado, el estilo improvisado amplifica esa interpelación ya que lo hace partícipe del instante de creación de la obra.

El desfase que se produce entre palabra y movimiento muestra que el enunciador no se ocupa de aportar claridad a lo que sucede. Se muestra el proceso de producción, pero no hay un enunciador que se revele como una figura fuerte del enunciado, más bien él mismo se muestra como confundido. Los movimientos no están definidos de antemano, las acciones huyen de las palabras e incluso hay una escena entera en donde no hay

intérpretes, solo algunos objetos desparramados por el escenario, y se apela al público a “imaginarla”. Puede pensarse, entonces, que el enunciador está en una relación de igualdad con el enunciatario, en una situación en la que se comparte la confusión. El enunciador intenta “dirigir” la interpretación lo menos posible, deja del lado del enunciatario la responsabilidad de significar, lo deja como “despojado” a él mismo de elementos de interpretación.

Algunas conclusiones

En las tres obras aquí examinadas, ya no existe la necesidad imperiosa, perteneciente a la vanguardia, por buscar esa “des-definición” permanente del arte de la danza a partir de la exploración de sus límites espaciales. Se trabaja sin cuestionamientos dentro de un teatro, no hay preocupación por intervenir espacios de la vida cotidiana. Sin embargo, aunque cada creación tiene un director definido, y una cierta organización claramente elegida de antemano, las tres se hacen eco de la nueva relación obra-público-coreógrafo que plantea el vanguardismo. Las estrategias de contacto que construye cada una de las propuestas plantean, en principio, una fuerte interpelación al enunciatario como partícipe del proceso de creación.

Gandini propone directamente la expectación, no de una obra, sino de un proceso de creación del cual el público va a formar parte. *Pieza...* revela todos los trucos del director y los modos de realización de la obra para mostrar que no hay detrás ningún gran genio de la creación. Con ello genera un acercamiento entre el enunciador y enunciatario, aunque el primero se guarde una pequeña licencia para el final.

Mercado, plantea una relación semejante con el público al presentarle dos modos de expectación diferentes dentro de la misma obra. El juego entre luces y sombras, que propone la obra, la mezcla entre las imágenes proyectadas y los bailarines, provocan al espectador un estado de confusión en el que no logra dilucidar qué es lo “real” y qué lo “virtual”. Y aunque el enunciador se arroge la capacidad de mostrar o esconder esa “realidad”, elige dar cuenta de ello para que el enunciatario decida él mismo con qué quedarse. Argumentando *a favor* de esa *oscuridad*, el propio enunciador abre el juego sobre las múltiples interpretaciones que pueden aparecer de la obra.

En *Anclar*, el lenguaje de improvisación en escena aleja a la directora de única creadora de la obra y acerca al espectador en tanto partícipe consciente del instante compartido

con los intérpretes. Existe una mostración del proceso de producción, como sucede en *Pieza...*, pero en la obra de Capriotti es en donde más fuertemente se construye un enunciador que no está con claridad a cargo del enunciado, es decir, aparece un proveedor del discurso que se muestra confundido y que delega, de algún modo, la capacidad de organizar el sentido al enunciatario.

La vanguardia intentó descartar el relato de sus creaciones mediante una investigación formal de la danza (rompiendo barreras, traspasando fronteras) y, como consecuencia, no se refirió a nada más allá del lenguaje mismo. En los casos aquí abordados, aunque no se desea buscar la narración de alguna leyenda o cuento de hadas, como sucedía en el ballet, ni la expresión de algún sentimiento interno, como en el modernismo, estas realizaciones se hacen cargo nuevamente de la necesidad de volver a decir algo a través de las obras. Hay un cuidado especial en el armado de la escena (aunque ese cuidado tenga que ver con el despojo), las estructuras de los trabajos no son azarosas ni realizadas a partir de simples acumulaciones de movimientos sin sentido aparente, los tratamientos no son, se podría decir, “institucionalmente” disruptivos. Como afirma Gigena, “Las posibilidades *narrativas*, luego de las modificaciones planteadas por la vanguardia, volvieron a ponerse en marcha...” (Gigena, 2008), la pregunta que se impone entonces es: ¿cuál es el referente de esos relatos?

Si observamos que en estas tres realizaciones la casi total ausencia de escenografía, o su intención de no introducir al espectador en ningún marco que no sea el del arte mismo, la simpleza o directamente la falta de vestuario y la utilización de acciones cotidianas podríamos coincidir en que las obras de danza contemporánea, o por lo menos, una línea específica de producciones, tampoco se refiere a nada fuera del lenguaje de la danza. En *Pieza...* a través de un mecanismo de representación dentro de la representación se ponen en juego las posibilidades de significación del arte escénico y sus modos de producción. En *Argumentos...* la oscuridad (y todas sus variantes esbozadas en la obra) es la base para abrir la discusión sobre la multiplicidad de sentidos del arte y la posibilidad que tiene de no fijar una interpretación en particular. *Anclar*, aborda directamente la dificultad de contar algo a través de la danza y problematiza los modos en que el lenguaje del movimiento puede crear.

De este modo, retomando, ahora sí, la noción de *tensiones* planteadas por Pérez Soto, estas creaciones procuran una interesante síntesis entre el modernismo y el vanguardismo: las tres se hacen dentro de un teatro, con un espacio para el público y otro

para los artistas, y aunque, como se dijo antes, hay una organización pensada de antemano por el director, todas interpelan fuertemente al espectador requiriendo su participación para otorgar sentido a la obra (apelando directamente a él, ofreciendo escenas confusas o trabajando con la composición instantánea) y trastocando así el lugar del coreógrafo como único generador de sentido; hay una fluidez en el movimiento, sin embargo no se utiliza como medio de expresión de algún sentimiento interno del ser humano y aparece mezclado con acciones de la vida cotidiana; se permite también la confluencia de diferentes lenguajes para la puesta en escena. Pero principalmente, las tres propuestas recuperan el relato, es decir, la necesidad de decir algo con las obras. Y de lo que se habla, el referente de estas creaciones es la danza misma y sus posibilidades de representación. Y aunque cada una de ellas da una respuesta diferente a esta problemática, el cuestionamiento de las posibilidades del lenguaje escénico de movimiento, la autorreferencialidad, es ahora la temática de las obras.

Bibliografía citada

Bentivoglio, Leonetta. (1985), *La danza contemporánea*, Milan: I Manual Longanesi & C., (Trad. Susana Tambutti).

Gigena, María Martha. (2008), "Promesa de otros cuerpos. Tema y variaciones para la danza presente", en Revista Figuraciones, nro.4. Área Transdepartamental de Crítica de Artes (IUNA), Buenos Aires: Asunto impreso. Consultado el 18/11/14: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=68&idn=4&arch=1>

Heinich, Natalie. y Schaeffer, Jean-Marie. (2004), "Las fronteras del arte contemporáneo: entre esencialismo y constructivismo" en *Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie*. Nîmes: Éditions Jaqueline Chambon. Trad. Sergio Moyinedo.

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

Tambutti, Susana. (en colab.) (2009), "Danza y discursos teóricos" en programa de la materia Teoría General de la Danza, Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Bibliografía consultada

Lakoff, George y Johnson, Mark. (1998), "Los conceptos mediante los que vivimos", "La sistematicidad de los conceptos metafóricos" y "Metonimia" en *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra.

Metz, Christian. (1974) "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico" en revista *Lenguajes* número 2, Buenos Aires: Nueva Visión.

Metz, Christian. (1991), *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris: Meridiens Klincksieck. Traducción de la UNLP.

Segre, Cesare. (1985), "Tema / motivo" en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Editorial Crítica.

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

Verón, Eliseo. (1974), "Para una semiología de las operaciones translingüísticas" en revista *Lenguajes* número 2, Buenos Aires: Nueva Visión.

Verón, Eliseo. (2004), "Diccionario de lugares no comunes" en *Fragmentos de un tejido*, Barcelona: Gedisa.

Obras analizadas

Pieza para pequeño efecto de Fabián Gandini (2009)

Autoría: Fabián Gandini

Actúan: German Cunese, Fabián Gandini

Vestuario: Mariana Tirantte

Escenografía: Mariana Tirantte

Asistente de producción: Micaela Moreno

Colaboración artística: Luciana Acuña, Natalia Caporale

Dirección: Fabián Gandini

Argumentos a favor de la oscuridad de Edgardo Mercado (2007)

Idea: Edgardo Mercado

Bailarines: Ines Armas, María Eugenia Cairo, Lía Mazza, Roberta Menzzaghi, Lucía Pérez, Romina Robles, Mariana Tellechea

Vestuario: Federico Laboreau

Escenografía: Ariel Vaccaro

Diseño de luces: Gonzalo Córdova

Multimedia: Gabriel Gendin

Música original: Gabriel Gendin

Fotografía: José Carracedo

Asistencia general: Lucía Pérez

Asistencia técnica: Lucía Pérez

Asistente de producción: Laura Arensburg

Diseño de movimientos: Ines Armas, María Eugenia Cairo, Lía Mazza, Roberta Menzzaghi, Mariana Tellechea

Coreografía: Edgardo Mercado

Dirección: Edgardo Mercado

Anclar de Fabiana Capriotti (2010)

Concepción: Fabiana Capriotti

Actúan: Magali del Hoyo, Lucía Disalvo, Roberta Menzzaghi, Paula Müller, Jimena Pérez Salerno, Mariela Pujol, Dalilah Spritz

Fotografía: Joan Tous

Dirección: Fabiana Capriotti

Biografía de la autora

Magdalena Casanova es Licenciada en Crítica de Artes de la UNA. Becaria-investigadora de la Universidad Nacional de las Artes para la Maestría en Crítica y Difusión de las Artes con el proyecto: “La danza contemporánea y su escritura crítica”. Adscripta a la materia de la licenciatura *Seminario de danza* que dicta la profesora Silvina Szperling y participante de los Proyectos de Investigación *Objetos en danza II. Funcionamiento del objeto en las artes escénicas* que dirige Daniela Koldobsky y de *De los medios a las mediatizaciones (I). Estado de la cuestión* dirigido por Gastón Cingolani.

Es bailarina y profesora de danza contemporánea. Egresada de la *Nueva Escuela de Danza Contemporánea Arte XXI*. Como intérprete bailó en ***Dancinchicks!*** (de Miguel Robles-Teatro Maipo, 2008), ***Seiseresomos (heroínas menguantes)*** (Teatro del sur, 2008), ***Con el mar*** (Casa Teatro Ofelia, 2012), ***Noche de Baile*** (de Gerardo Litvak y Natalia Martiarena, Casa Nacional del Bicentenario, 2013). Se desempeñó como asistente de dirección y creación coreográfica en trabajos de Juan Coulasso y Rodolfo Weisskirch. Como docente trabajó diseñando y dictando clases de actividad física con pacientes dentro del dispositivo *Recreo* y en el taller de Artes del Movimiento de CEA (Centro Educativo Asistencial) dentro del marco de la Casa de Jóvenes.

Desde el 2008 trabaja en el proyecto de investigación corporal/conceptual *Filokinesis* (que intenta encontrar modos de educación a través del movimiento) junto a Javier Schargorodsky con quien diseñó un taller que fue presentado en diferentes instancias y generó trabajos escritos que se expusieron en distintos congresos. El proyecto fue reconocido por el Fondo Nacional de las Artes con la beca *Proyectos Grupales 2010* para continuar con la investigación.

Como crítica y redactora colabora en varias publicaciones online (asalallenaonline.com.ar, artecriticas.com.ar, melografias.com.ar y *Carne Viva* –dirigida por Emilio Rosales-).