

La crítica de danza: ¿dos modelos en pugna? Las perspectivas modernas y posmodernas a la hora de juzgar

*Dance criticism: Two models in conflict?
Modern and postmodern
perspectives when judging*

Magdalena Casanova
Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina
magdaypunto@gmail.com

LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada
Año IX, #17, Primer semestre 2017
Buenos Aires, ARG | Págs. 101 a 122
ISSN 1851-8931 / eISSN 2545-658X

Recepción: 20/4/2017 - Aceptación: 5/6/2017

Resumen:

Durante la modernidad, la recepción estética en el discurso crítico era pensada en términos de observación, se imponía la necesidad de mantener una cierta distancia con lo observado que permitiera objetivar la opinión del crítico a través de diferentes mecanismos discursivos. La escena mediática actual, a partir del desarrollo relativamente reciente de los dispositivos con soporte web, parece mostrar un corrimiento hacia otros modos de entender el trabajo crítico. Aquí estudiaremos entonces, de manera comparativa, la construcción crítica en reseñas de obras de danza contemporánea aparecidas en medios impresos y en medios web considerando a cada conjunto como un dispositivo diferente (Traversa, 2001; Meunier, 1999) y desde una perspectiva que combina dos planos complementarios pero diferenciables: el plano de lo propiamente discursivo (las críticas de danza) y el plano de lo extradiscursivo (el de la circulación social a nivel mediático).

Palabras clave: *crítica de danza, dispositivo, enunciación, modernidad, posmodernidad*

Abstract:

During modernity aesthetic reception in critical discourse was thought in terms of observation. It was necessary to keep a certain distance with what was observed in order to objectivize the critic's opinion through different discursive mechanisms. Today's media scenario, since the relatively recent development of web supported devices, appears to show a displacement towards other ways of understanding the critical process. Here we will carry out a comparative study of the critical construction of contemporary dance reviews in the printed and web media, considering each set as a different device (Traversa, 2001; Meunier, 1999) and from a perspective which combines two complementary but differentiable levels: the actually discursive level (dance reviews) and the extra-discursive level (the social circulation in the media).

Key words: *dance criticism, device, enunciation, modernity, postmodernity*

Keeping the ball in the air and the game alive: that is the function of the critic...

N. Bourriaud, *Altermodern*

Introducción

En la introducción a su libro *Legisladores e intérpretes*, Zygmunt Bauman discurre sobre la noción de intelectual. Plantea que esta categoría de “hombre de conocimiento” lo construye como alguien que debe “elevarse por encima de la preocupación parcial de la propia profesión o *genre* artístico y comprometerse con las cuestiones globales de la verdad, el juicio y el gusto de su tiempo” (Bauman, 1997: 10). Según el autor, el concepto utilizado en la Europa Occidental hereda su significado de la Ilustración y queda así fuertemente asociado con el par poder/conocimiento, lazo que se hace paradigmático de la modernidad. Bauman parte de la hipótesis de que la modernidad es un tipo de experiencia con su particular visión de mundo y estrategias intelectuales propias que nace de la combinación del surgimiento de un nuevo poder estatal y de un discurso autónomo y “automanejable” (1997: 10-11). Y que la posmodernidad, en cambio, consiste en la no concordancia entre el estado y aquéllos intelectuales, dando lugar a otro tipo de experiencias de mundo. De esta manera, diferencia dos modalidades de praxis intelectual independientes, la de la moderni-

dad y la de la posmodernidad, pensadas como dos períodos históricos (de la historia intelectual) sucesivos, aunque no se anulan entre sí.

Bauman define la visión moderna como la que 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)” (Bauman, 1997: 14).

Otro concepto que puede ser de utilidad y que problematiza, a su vez, las nociones de lo moderno y de lo posmoderno es el que introduce Bourriaud con una interesante metáfora geográfica. En el prólogo de *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 lo que respecta específicamente a la crítica de danza, lo que podríamos llamar la modalidad moderna fue históricamente la gran ordenadora de discursos. Ann Daly la llama *Crítica canónica* y apunta que es un texto que se organiza alrededor de la idea del conocedor a quien la autora 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" (2002: XXXIV). Este tipo de texto, según Daly, 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. 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.

Por otro lado, los metadiscursos que reflexionan acerca de la crítica de danza parecen coincidir en cierta hipótesis que propone que los diferentes tipos de escritura sobre danza dependen de los diferentes desarrollos en la historia estética del lenguaje de movimiento. Sally Banes, por ejemplo, en *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (1994: VII), afirma que el posmodernismo no es solo un movimiento histórico y presente de la danza sino también un método para analizar el lenguaje de movimiento. Para esta autora, un tipo de crítica que durante la etapa de la Danza Moderna histórica¹ juzgaba a partir de estándares predeterminados, du-

1 Isse Moyano (2013) propone llamar Danza Moderna histórica a la danza de fines del siglo XIX y primera mitad del XX que se llamó a sí misma "Danza Moderna" para diferenciarse del ballet clásico. El autor sostiene que este estilo de danza no se adecua

rante 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 etapa²). Siguiendo esta línea, Daly aclara que la *Crítica canónica* 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 (2002: XXIV).

Este trabajo se propone, entonces, estudiar 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 un dispositivo diferente (Traversa, 2001; Meunier, 1999)—, y revisar si la modalidad moderna es verdaderamente sólo un procedimiento pasado de moda y, al mismo tiempo, 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.

La escena mediática de la crítica porteña de danza contemporánea no se agota en los medios elegidos para este trabajo, los cuales representan sólo un punto de partida para la comparación entre dispositivos. De esta manera, este estudio posee un carácter exploratorio y deberá enriquecerse más adelante a partir de una ampliación del corpus de análisis como así también a partir de otros estudios referidos a la crítica en medios generalistas y especializados.

Dispositivos impresos

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 a

a las características de un modernismo estético. La práctica considerada como específicamente modernista comienza alrededor de los años sesenta del siglo pasado que, luego de los primeros años de vanguardia, pasó a formar parte de la autodenominada Danza Posmoderna la cual, recién en su última etapa, la de los años 80, puede considerarse como parte del posmodernismo estético.

2 Según Banes la *post modern dance* se divide 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. La danza contemporánea argentina puede también ubicarse dentro de este último grupo, aunque con sus características distintivas, por supuesto (Isse Moyano, 2013; Tambutti et al., 2009).

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. La organización de un pasado en la crítica es necesaria, además, para la mostración del paso del tiempo entre la observación y la escritura y, de esta manera, justificar la mediación del análisis, a su vez necesario para que la valoración se construya como objetiva. Veamos el siguiente caso 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. 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, 2012. Cursivas nuestras)

Los verbos en pretérito perfecto (*comenzó*, *se sostuvo*, *se redujo*, *siguieron*, *representaron*) ubican al enunciador/crítico en un presente (el de la escritura) con respecto al cual la obra es pasada, ya vista. En la primera parte de la cita la alusión a lo sucedido “entre espectadores y performers” 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, como un movimiento de alejamiento u *objetivación* del enunciador de la experiencia escénica en donde, además, no sólo parece 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 este medio 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, como adelantamos más arriba, es la combinación entre el pretérito y un presente que denota esencia, es decir algo que la obra es:

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, 2010. *Cursivas nuestras*)

En “montó” y “desarrolla” se puede observar esta articulación. Y la descripción como “rompecabezas rítmico y sonoro” da cuenta enunciativamente de la mediación de un análisis de lo observado durante la función. Es decir, no hay alusión a lo visto tal cual fue visto sino que media un trabajo (aunque mínimo, por supuesto) de abstracción mediante el cual puede decirse que los movimientos formaban un rompecabezas. La escritura manifiesta una experiencia estética ya elaborada previamente.

En el mismo sentido, podemos citar una crítica sobre la obra *Los figurantes* de Agustina Menéndez aparecida en otro medio. 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 célebre Delicatessen de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, entre monstruosa y adorable. El cast *es* uno de los secretos... (Brandolino, 2010. *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, 2010. *Cursivas nuestras*)

Otro recurso que colabora en la objetivación de la experiencia, en el alejamiento del enunciador del momento de expectación y que contribuye a la manifestación de la mediación del análisis es el de la contextualización:

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, 2011)

La contextualización, en este caso, no sólo da 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 desafortunadas con impactos y esquivas —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, 2011)

Con todo, no deja de haber matices. Si volvemos a prestar atención al primer fragmento citado de *Los Figurantes*, descubriremos que comienza a aparecer alguna señal del enunciador en el inclusivo “nos pasea” en el que el crítico se implica como parte de los espectadores de la obra y es sensible a esa sucesión de gags.

Lo mismo sucede aquí:

(...) 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*)

Y aquí:

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 un poco 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.

De todas maneras, aunque pueda haber matices en cuanto al funcionamiento del enunciador entre un polo más emotivo (en el extremo más *subjetivo*) en donde podríamos ubicar a *La Nación* o a *Página/12*, y uno más hermenéutico, poseedor de una interpretación de lo que se experimentó (tendiente a la *objetividad*)³, en donde podríamos ubicar sin problemas a *Clarín*, el funcionamiento general de la crítica, que se mantiene dentro de la tradición estilística de los medios generalistas, sigue siendo el de organizar, mediante los variados recursos trabajados anteriormente, un enunciador objetivo, poseedor de un conocimiento que está dispuesto a compartir con el enunciatario siempre y cuando éste convenga en aceptar su ignorancia y en que lo que el primero diga tiene un fundamento real y verdadero y que es justa su valoración de la obra en función de sus argumentos. La prensa generalista no construye un enunciatario que esté dispuesto a detenerse en el texto crítico para entrar en una discusión o una problematización de los discursos artísticos o para disfrutar de una escritura poética. Más bien se dirige a un público que busca, en el día a día, una recomendación directa para asistir o no a un espectáculo.

Está muy presente aquí el dúo poder/conocimiento propio de la visión moderna del que hablaba 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 refería 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.

3 Se trabajó más profundamente acerca de los tipos de enunciadorees en la crítica periodística de danza contemporánea en Casanova y Cingolani (2015).

Dispositivos web

Algo bastante diferente sucede con los (relativamente) nuevos medios web y no hay que cavar demasiado profundo para encontrarlo. Veamos el comienzo de una crítica de *Giró Cartelera* 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, 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 hacer referencia a una vivencia en relación a 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).

A diferencia de lo que sucede en los ejemplos de los diarios generalistas, el discurso no se organiza como una memoria, como la reconstrucción de un recuerdo de algo visto. “A un cuerpo nuevo, nuevas sensaciones y nuevas imágenes. Se borran, se despintan, se rellenan”, esta frase no sólo parece acercar al enunciador al momento de la vivencia de la obra en tanto no se plasman resultados de un análisis, de una abstracción realizada con posterioridad a la obra en función de ciertas reglas explícitas

o implícitas del arte o de la danza, sino una serie de imágenes o percepciones/sensaciones surgidas a partir de la obra que no están tamizadas por un examen. Además, esa sucesión, esa enumeración está en relación a la materialidad propia de la danza, a su carácter fuertemente temporal y cambiante.

La ausencia de reglas externas a partir de las cuales se describe o evalúa la obra hace que el discurso crítico dependa exclusivamente de la estructura y la lógica interna de la obra misma. Estas reglas están tomadas en el sentido que propone Bauman, como marcos preestablecidos en función de los cuales se observa la obra. Marcos que forman parte de las condiciones de producción de los textos críticos y que pueden ser por caso, retomando los ejemplos anteriores de los diarios, si la coreografía de una obra es *atractiva* o no, si cumple con ciertos requisitos de lo vanguardista o lo independiente, si el guión es *eficaz*, si *decae* o no, si responde a un estilo de un grupo, etc. Los medios web analizados aquí poseen otro tipo de reglas productivas que se relacionan más con la relevancia de la experiencia estética puntual y menos con una historia de la danza:

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).

Otro elemento muy fuerte en estos medios es el de los interrogantes, ya presentes en el ejemplo anterior, y que funcionan también como espacios en 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 sobre el no dar respuestas sino propuestas, ¿traducciones posibles?, 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 segunda nota de *Giró*, sugiere esto mismo: “¿Qué es Chingulain? Nos preguntan ellos. Nosotros, cada uno, todos tenemos que descubrirlo” (Fraguas, 2015).

Veamos qué pasa con *Segunda Cuadernos de Danza*:

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, 2013)

En este caso, la distancia del lugar de observador es todavía más grande. Está resaltado con mucha más intensidad el lugar personal y *subjetivo* del enunciador. Podríamos atrevernos a decir que la danza, la obra, no es sino a través de la persona que la ve o, mejor dicho, que la experimenta. Estilísticamente, ambos medios web poseen estas marcas enunciativas relacionadas a una subjetividad fuertemente presente del enunciador, además de un acercamiento con respecto al momento de la expectación y de una apertura de interrogantes en vez del ofrecimiento de respuestas cerradas o definitivas y, retóricamente, entre otras cosas, se aprecia un trabajo de carácter más poético sobre lo escritural. Sin embargo, en *Segunda Cuadernos de Danza*, a diferencia de *Giró*, la atención está menos puesta en la obra (aun cuando en esa revista exista el solapamiento al que nos referimos anteriormente entre la observación, la experiencia y la escritura) y más en la experiencia, percepciones, sensaciones y hasta pensamientos personales del enunciador. La obra *es* en tanto atraviesa

a un individuo, no a uno cualquiera sino a uno en particular. De este modo, no es únicamente la primera persona la que construye esta situación. Frases como la siguiente refieren 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) 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 también personal y directamente 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, 2013)

Aquí se deja bien en claro que 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*.

Y la valoración, que cabe aclarar que existe en este caso puntual pero generalmente está ausente en los comentarios de este medio, está en función de ese pensamiento construido como personal: “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, 2013) No existe tampoco algo que pudiera asimilarse a concepciones universales (y menos Verdaderas, con mayúscula) 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 por eso, sino que es explícitamente parte de su gusto.

Veamos un ejemplo sobre *La Lengua* de Leticia Mazur, quizás menos extremo, pero que opera de la misma manera:

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 re-

flector 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, 2012)

Una amalgama de pensamientos, de sensaciones, de lo observado 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, 2012).

Al ser estos medios especializados, se puede conjeturar a priori que el enunciatario convocado posee un conocimiento sobre el tema mucho más profundo que el construido por los medios generalistas y que, por ello mismo, estaría más dispuesto a entrar en relación con los discursos y con el propio enunciador no desde un lugar de ignorancia/conocimiento sino desde una posición de mayor igualdad de condiciones. Pero estas revistas, además, no solo lo invitan a la discusión a partir de las preguntas que proponen, de las dudas que aparecen en la superficie discursiva, sino que, además, muchas veces lo interpelan de manera directa. Configuran un enunciatario al que no le ofrecen directivas o recomendaciones explícitas, sino que lo invitan a la reflexión conjunta y a la experiencia individual.

Si volvemos a Bauman, 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 los 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 una sensación o un pensamiento acerca de la obra que se funda en la organización interna propia de cada creación y en la relación que el enunciador establece con ella. En este sentido, también podemos asociar esta visión con los (estos) medios web en tanto se centran en el orden 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 distorsio-

nes 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.

La circulación a nivel extradiscursivo⁴

Otro aspecto que hay que tener en cuenta para completar el examen de la situación enunciativa de cada tipo de dispositivo es su circulación a nivel mediático.

La diferencia fundamental entre ambos grupos de medios es el lugar que ocupa la crítica de danza (y la de danza contemporánea en particular) en cada uno. En los diarios generalistas, por su carácter, las notas en relación al lenguaje de la danza no toman un lugar preponderante. Normalmente se debe acceder a alguna sección del diario que no está justamente al inicio o bien a algún suplemento particular. La cobertura de los textos se reparte entre el ballet clásico, el tango, el folklore, etc. Sí cabe aclarar cierta distinción entre los tres diarios en cuanto al tipo de obras que se cubren.

En *Página12* las críticas suelen trabajar sobre obras presentadas en espacios o eventos oficiales, como el Teatro Colón, el Festival Ciudadanza, el Festival Endanza y otros ciclos organizados por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires o el de la Nación, o de coreógrafos y ballets relativamente consagrados como el Ballet del San Martín o grupos internacionales. Son excepcionales las coberturas de obras del *off*. Si hay notas sobre coreógrafos considerados más independientes (como Rakhil Herrero, Mayra Bonard, Teresa Duggan, Diana Szeinblum, Ana Garat, Inés Armas) se relacionan con eventos institucionales como iniciativas de la Secretaría de Cultura de la Nación. Este diario construye una danza en la que prácticamente sólo existe lo institucional y lo consagrado, no hay una búsqueda de la novedad⁵ (de nuevos coreógrafos o de obras más experimentales). En *Clarín*, la escena es muy similar, son aún más raros los casos de cobertura

4 Llamamos “extradiscursivo” a este plano sólo desde un punto de vista analítico y en función de que nuestro objeto de estudio específico, nuestro discurso-objeto, en este caso lo constituyen en particular los textos críticos.

5 El término “novedad” no está tomado aquí en relación a 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 la 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 en la oficial.

de obras fuera del circuito oficial de la Ciudad. Se presta especial atención al Ballet Contemporáneo del San Martín y a algunos festivales porteños. *La Nación*, no sólo duplica la cantidad de notas cubiertas por año en relación a los otros dos periódicos, sino que también cubre una gama más amplia de trabajos, no se centra únicamente en obras del circuito oficial de la danza. Aunque no de manera mayoritaria, se incluyen obras de lo que podría llamarse circuito *off* como (*de mi*), de Juan Coulasso, obras de Fabiana Capriotti, de Celia Argüello Rena, etc. Incluso algunos trabajos de experimentación que se califican así en el paratexto. De este modo, este diario muestra una escena ampliada dando cuenta de la existencia asimismo de espacios no oficiales de calidad.

Por el contrario, tanto en *Giró* como en *Segunda*, la agenda se centra en conformar un panorama de la danza independiente/experimental porteña. No se cubren, por decisión editorial, obras ni espacios oficiales como, por ejemplo, el Ballet del San Martín o la Cía. de la UNA. Se concentran en buscar los pequeños trabajos de coreógrafos quizás no consagrados pero de importancia en el medio independiente.

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. 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* como *La Nación* poseen una cantidad de firmas más variada lo cual, en principio, abre y multiplica las miradas en relación a la escena de la danza contemporánea, dando lugar a los diversos matices estilísticos a los que nos referimos más arriba.

En los medios online existe bastante variedad de puntos de vista sobre las obras en cuanto a las críticas. En *Giró*, además, cada autora tiene su espacio de reflexión y coordinación propia que se dividen por determinados intereses particulares de articulación de la danza con otras aristas como la política, la producción, la relación con la palabra, etc. *Segunda*, además de poseer varios comentaristas (una lista bastante larga, de quince personas aproximadamente a lo largo de los cinco años estudiados), lo cual implicaría, en principio, variados puntos de vista en cuanto a la práctica de la danza escénica, pueden escribir varios autores sobre una misma obra (entre dos y cuatro por cada realización) de modo que también multiplican los sentidos de una sola producción.

En cuanto a la comparación específica entre dispositivos, la diferencia fundamental es la cuestión del espacio físico de publicación. En los diarios impresos, usualmente, hay una determinada cantidad de caracteres (que, lamentablemente, fue achicándose con los años) reservados para la crítica

de danza y que, por una cuestión de costos y de espacio físico no es tan sencillo modificar. En cambio, las revistas web pueden permitirse la publicación regular en mayor cantidad debido a que no poseen restricción de caracteres ni de espacio físico. Así, 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). *Segunda* es el medio que aprovecha al máximo este recurso, no sólo sube comentarios de manera continua, sino que también se permite, como dijimos anteriormente, tener varias notas por obra. En este sentido, entonces, en el papel, el tiempo (el tiempo de la crítica y el tiempo de la escena artística) está apresado por su propia materialidad, mientras que en la pantalla el dispositivo permite agregar nodos en la red a medida que se generan e ir construyendo una escena más dinámica y más acorde, quizás, a la profusión en la producción de las obras.

Por otro lado, también es importante resaltar que el dispositivo impreso posee un tiempo de lectura calculable (hay un número, un suplemento o una sección pasible de ser leída en determinado plazo). En cambio, el online implica una lectura virtualmente infinita aunque, al mismo tiempo, cuenta con la posibilidad (por lo menos en potencia) de ir construyendo una red dinámica de textos y sentidos más acorde a la escena artística efectiva.

Discusión de resultados

El análisis a nivel mediático y de dispositivo permite reflexionar cómo, también desde el punto de vista extradiscursivo, se juegan miradas diferenciadas en uno y otro que pueden articularse con las visiones moderna y posmoderna que planteamos con Bauman y con Bourriaud.

Por supuesto, los diarios, al no ser medios especializados, ya de por sí organizan una agenda de la danza contemporánea bastante más pequeña que los medios web especializados. Sin embargo, y marcados ya los matices entre cada uno (que además se condicen con los tintes señalados en el análisis propiamente discursivo), desde producción podemos observar elecciones de cobertura que implican grandes diferencias en cuanto a lo cada medio construye como danza contemporánea. En los medios impresos circulan obras principalmente 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.

En los medios web, en cambio, la escena de la danza contemporánea es bastante más amplia, variada y, podríamos decir, hasta contradictoria. Toman cierto riesgo al cubrir obras o coreógrafos que están en procesos más iniciáticos o bien que realizan trabajos experimentales que se ubican en los bordes de esa Danza trabajada en los medios impresos y que pueden, por lo tanto, dificultar el trabajo de los críticos. Es decir, aún con la dificultad que pueda significar para la crítica la falta de aquellas reglas o normas externas, basadas en modos cristalizados en la historia de la danza de organizar el ejercicio crítico, que indiquen qué y cómo decir algo acerca de las producciones, se elige mostrar a la danza, en todo caso, en su variedad y complejidad.

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. La posición enunciativa frente a este contrapunto es, en un caso, la reafirmación del conocedor que juzga a partir de determinados procedimientos la producción (llevado al extremo, qué sentido tiene que haya otra si se aplican *reglas universales*) 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* además, varias miradas sobre la misma 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. En la web, en cambio, estos límites son potencialmente pasibles de ser modificados permanentemente y, a través del *linkeo*, contienen 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.

Pero volvamos, para terminar, a Bauman y sus intérpretes. Para la Teoría de la Discursividad Social (Verón, 1987), 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. De hecho, para Verón, existe un desfase intrínseco entre producción (generación de un discurso) y reconocimiento (recepción de un discurso) que es, justamente, a partir del cual se produce la circulación del sentido (la comunicación). Es así que, 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 mo-

derna 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 el concepto de Altermodernidad propuesto por Nicolás Bourriaud al que nos referimos más arriba.

No entraremos aquí en la discusión de si el Altermodernismo es una etapa o no del posmodernismo (aunque nos inclinamos a pensar que sí), nos interesa solamente rescatar la figura del archipiélago que representa, creemos, más justamente la situación de los nuevos medios web 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 la actualidad de la crítica de danza contemporánea la figura del *viajante*, un transportador 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.

Inferencias

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 dispositivos web 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 estético⁶, 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

6 En cuanto a lo que esto implica particularmente para la danza, Isse Moyano (2013) describe algunos de sus elementos fundamentales: 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, lo performático.

juicio no es el elemento esencial del texto y, en caso de existir, se sostiene mediante mecanismos intradiscursivos y que hacen referencia a la organización de 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 la prensa generalista, en este caso, 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 (aún 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.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Banes, S. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Bauman, Z. (1997). *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourriaud, N. (2008). *Altermodern*. Londres: catálogo Tate Triennial.
- Casanova, M., y Cingolani, G. (2015). Escribir el movimiento: operaciones enunciativas de la descripción en críticas de danza contemporánea. Presentación al Simposio Lectura y escritura críticas / de la crítica realizado, *II Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL)* y *VII Jornadas Internacionales de Investigación en Filología Hispánica*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

- Daly, A. (2002). *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Isse Moyano, M. (2013). *La danza en el marco del arte moderno/contemporáneo: los nuevos modelos de producción de la Danza Contemporánea en Buenos Aires*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte, Departamento de Artes del Movimiento.
- Meunier, J-P. (1999). Dipositif el théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination. *Hermès*, 25, 83-91. Paris: CNRS Éditions. Trad. Sergio Moyinedo.
- Schaefer, J.M. (2012). La teoría especulativa del Arte. En *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos.
- Tambutti, S., Gigena, M. M., Vignolo, A., Papa, L., Cadús, M. E. (2009). Danza y discursos teóricos (Documento de Trabajo de la materia Teoría General de la Danza). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y seña*, 12, 231-248.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social*. México D.F.: Gedisa Mexicana, 2004.

FUENTES PERIODÍSTICAS

- Alcalá, V. (07 de septiembre de 2013). EIR, una danza que se deja desgarrar. *Giró Cartelera*. Recuperado de <http://www.girotelera.com/notas/eir-una-danza-que-se-deja-desgarrar/>
- Bertolini, C. (07 de abril de 2010). Por una nueva y arriesgada senda. *La Nación*, p.7.
- Brandolino, P. (13 de agosto de 2010). Ganas de figurar. *SOY, Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1546-2010-08-13.html>
- Cruz, A. (06 de julio de 2012). La lengua. *La Nación*, p.4.
- Falcoff, L. (30 de junio de 2012). Tan sólo cuerpos desnudos. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/tema/low_piezas.html
- (03 de noviembre de 2010). Con el paisaje que juega a favor. *Clarín*. Recuperado de http://mundial-brasil-2014.clarin.com/extrashow/paisaje-juega-favor_0_B1v31iaDXe.html
- Fraguas, M. (09 de octubre de 2015). Ser social. *Giró Cartelera*. Recuperado de <http://www.girotelera.com/notas/ser-social/>

Prieto, C. (25 de abril de 2011). Cuando la muerte es un juego corporal. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-21494-2011-04-25.html>

Zuain, J. (04 de mayo de 2013). Amor mío. *Segunda Cuadernos de Danza*. Recuperado de <http://cuadernosdedanza.com.ar/danzacontemporaneaencartelera/327/amor-mio>

—(06 de octubre de 2012). Me río de lo que puedo. *Segunda Cuadernos de Danza*. Recuperado de <http://cuadernosdedanza.com.ar/danzacontemporaneaencartelera/304/me-rio-de-lo-que-puedo>