

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I
búsqueda

Contacto
Comentarios
Suscripción
Objetos de la crítica
n° 7
nov.2010
semestral

Recorridos

La danza descubre la crítica descubre la danza

Valerio Cesio


 abstract
 texto integral
 notas al pie
 autor
 bibliografía
 comentarios

Abstract

El crítico de cartelera, productor de textos cortos que oscilan entre el carácter descriptivo, interpretativo y evaluativo, estimuló la utilización de profesionales a cargo de teatro o de música a abordar el desafío de ejercer la crítica de danza, restándole margen de acción a la especialización, que sólo se vislumbra en la última década del siglo pasado, con el fortalecimiento de los brazos académicos. A partir de la segunda mitad de la década del setenta, y especialmente en los años ochenta, la proliferación de la creación coreográfica fue proporcional a la proliferación de espacios en la prensa y los críticos europeos comienzan a ganar visibilidad a la par de los pioneros norteamericanos. Quien escribía de danza expandió su registro de apreciación en proporciones inusuales y, generado este mercado aparece el personaje del crítico de cartelera, figura que también tuvo lugar en la crítica latinoamericana de danza.

Palabras clave

Crítica literaria – Crítica cultural – Ensayo

Abstract en inglés

Dance discover criticism discover dance

The critic of billboard, who writes short articles with a fluctuating descriptive, interpretative and evaluative character, motivated professionals of theatre or music to accept the challenge of practice the dance critic, what reduced leeway to the specialization. This aspect begins to glimpse with the academic growth during the last decade of the twenty century. Since the second half of the seventies and especially in the eighties choreographic creation spread was proportional to spaces spread in the press and European critics began to earn visibility like the American pioneers. People who used to write on dance had to expand their field of appreciation to unusual proportions and when this market is produced the critic of billboard appear, one figure that have also taken place in the Latin American dance criticism.



Palabras clave

Literary criticism – Cultural criticism – Essay



Texto integral

- 1 Muchos pensadores se detuvieron a observar y a comentar el movimiento del cuerpo en el devenir de la historia de la escritura; pero la crítica de danza es extremadamente joven, y si bien tuvo en la crítica de ballet decimonónica un pálido antecedente es en el fin de la década del veinte (del siglo homónimo) que realmente se configura, nace y se hace moderna.
- 2 Su cuna, Nueva York, no podría ser más auguriosa. Allí los pioneros de la danza moderna Ruth St.Denis (1879-1968), Ted Shawn (1891-1972), Doris Humphrey (1895-1976), Charles Weidman (1901-1975) y sobre todo Marta Graham (1894-1991) estaban reinventando la danza, renunciando al vocabulario del ballet para elaborar nuevos idiomas corporales que pudieran traducir los intereses y las vacilaciones del hombre moderno.
- 3 En este contexto de efervescencia y búsqueda surge un triángulo dialéctico que dimensionaría esta etapa evolutiva del arte coreográfico y su discurso crítico. Sus vértices John Martin (1893-1985), Edwin Denby (1903-1983) y Louis Horst (1884-1964) aportaron respectivos ángulos de visión y su intensa producción para la construcción de la primera plataforma crítica de la historia de la danza.
- 4 Se puede afirmar que John Martin es el primer crítico de danza de carrera que se puede registrar. Cumplió ese rol en el *New York Times* de 1927 a 1962, y sus críticas y reseñas están compiladas en cuatro libros editados en Nueva York: *The Modern Dance* (1933), *Introduction to the Dance* (1939), *The Dance* (1945) y *World Book of Modern Ballet* (1952).
- 5 Nacido en China pero con toda su carrera realizada en EEUU, Edwin Denby fue el crítico de danza de la revista *Modern Music* de 1936 a 1942, y del *New York Herald Tribune* de 1942 a 1945, colaborando con numerosas publicaciones especializadas. Gran parte de ese material fue reunido en *Looking at Dance* (Londres 1944, Nueva York 1949), *Dancers, Buildings and People in the Streets* (Nueva York 1965) y *Dance Writings*, edición póstuma de Cornfield and Mackay (Londres 1986, Nueva York 1987).
- 6 Conocido como el decano ilustre de la danza Americana, el pianista, compositor, escritor y profesor de composición coreográfica Louis Horst es el ángulo más peculiar del triángulo, ya que formó parte del mismo fenómeno que después analizaría. Horst fue el director musical de Ruth St.Denis de 1915 a 1925 y de Martha Graham de 1926 a 1948, para quien también compuso bandas sonoras originales como las célebres *Primitive Mysteries* (1931), *Frontier* (1935) y *El Penitente* (1940). En 1934 fundó la

revista *Dance Observer*, que publicaría hasta su muerte, y dos de sus libros son pilares de la materia: *Pre-classic Dance Forms* (1937) y *Modern Dance Forms* (1960).

- 7 En este curioso *ring* de acción y de análisis surgieron, se alimentaron teóricamente y desarrollaron sus carreras, cinco generaciones de bailarines y por lo menos tres de coreógrafos. Nombres de la talla de Georges Balanchine (1904-1983), Agnes de Mille (1905-1993), José Limón (1908-1972), Ana Sokolov (1910-2000), Alwin Nikolais (1910-1993), Lester Horton (1906-1953), Anthony Tudor (1908-1987), Erick Hawkins (1909-1994), Jack Cole (1911-1974), Katherine Dunham (1912), Gene Kelly (1912-1996), Mauren Waldeen (1913), Jerome Robbins (1918-1998), Michael Kidd (1917-2007) y Merce Cunningham (1919), cobraron visibilidad en los comentarios de decenas de críticos que se hicieron a la sombra estética de Martin, Denby y Horst. La trinidad reveladora de la modernidad coreográfica.
- 8 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.
- 9 Nueva York irradia este movimiento pionero a las metrópolis ya preparadas estructuralmente para implantar un coloquio tan dinámico entre el hacer y la reflexión sobre lo hecho. La consecuencia lógica adviene: en EEUU la academia abre sus puertas a la danza antes que en cualquier otro país, las universidades implantan eventos, cursos y decenas de actividades convocando los artistas del movimiento que hasta entonces estaban apenas aferrados a los parcos conocimientos que la empolvada y encorsetada disciplina del ballet les había proporcionado.

Danza y Universidad

- 10 La Academia tiene un decir del movimiento desde hace varios siglos y a través de ángulos de observación bien diversos, pero comenzó a bailar apenas en las últimas décadas.

El Ballet, *griffe* de la danza erudita del XVIII y el XIX, sin referencias académicas, modela su itinerario de formación y especialización con escaso desarrollo teórico. Mirando a su cuerpo y al cuerpo *ideal social* que en él se proyectaba, el Ballet construye su discurso conceptual y su consecuente academicismo en la monocromía de Narciso. Su feedback garantizado era el espejo. Y al estar a su vez espejando un ideario, suscita los espejos enfrentados, la repetición sin fin, el laberinto lineal; un laberinto en el tiempo y no en el espacio.
- 11 Sobre este vínculo alienado por definición se edifica una torre de saberes y sus ramas maestras. La formación para la danza y las (aún tímidas) especializaciones para el bailarín, el coreógrafo, el repositor, el ensayador, el director, el crítico, el investigador... Se constituyen las carreras, se desarrollan las escuelas, y con ellas los estilos, las líneas de expresión que tomarían como identidad las líneas técnicas. Con el advenimiento de la modernidad, las comunidades académicas miraron con más atención el lenguaje de los cuerpos en movimiento en un espacio escénico y los eventuales cruces de caminos comenzaron a acontecer.
- 12 Activando la revalorización retrospectiva hoy se consigue fácilmente identificar centenas de proyectos fundamentales al quehacer intelectual contemporáneo que fueron generados en la fertilidad de algunos de estos encuentros, de estos cruces que en algunos casos llegan a contar con décadas de vida. La gran mayoría de estos cruces sucedieron en EEUU y Europa y tuvieron una especificación geográfica bien dibujada.
- 13 Con más o con menos luz, con más o con menos proyección, la danza y la universidad tuvieron en la segunda mitad del siglo XX un marco histórico: el origen de un acople de estructuras que genera vínculos germinativos, el inicio de un dueto que traerá conocimiento al cuerpo y llevará movimiento al saber.

El Eco americano

- 14 Y es en esa mitad del siglo XX que gracias al triángulo original y la nueva atención académica se configura un arco iris vital para el desarrollo de la crítica de danza. Ópticas paralelas en el tiempo extienden un arco de modos de ver y escribir por, para, sobre y con el arte del movimiento.
- 15 El *Manhattan Rainbow* estaba integrado por Jill Johnston (1929), Jack Anderson (1935), Deborah Jowitt (1934), Marcia B. Siegel (1932), Arlene Croce (1934), Anna Kisselgoff (1938) y Joan Acoccela (1945). Con siete colores de texto bien diferentes entre sí hicieron el croquis de una danza que estaba cambiando de rumbos, de formas y hasta de soportes. Primero con coreógrafos que introducían nuevas claves en el arte coreográfico como Bob Fosse (1925-1987), Murray Louis (1926), Robert Joffrey (1930-1988), Donald McKayle (1930), Paul Taylor (1930), Alvin Ailey (1931-1989), Viola Farber (1931), Arthur Mitchel (1934) y después con los creadores que en su conjunto revolucionaron definitivamente las artes del movimiento en occidente: Ivonne Rainer (1934), Trisha Brown (1936), David Gordon (1936), Steve Paxton (1939), Susan Buirge (1940), Lucinda Childs (1940), Garth Fagan (1940), Twyla Tharp (1941), Douglas Dunn (1942), Louis Falco (1942), Elliot Feld (1942), Meredith Monk (1942), Michael Bennet (1943-1987), Carolyn Carlson (1943), Lar Lubovitch (1943), Jennifer Muller (1944) y Laura Dean (1945). Ellos hicieron de los años sesenta y setenta la vidriera más diversa de la historia de la danza; que deviene definitivamente plural.

Cambio de foco

- 16 En la segunda mitad de los años setenta, y sobre todo en los ochenta, el eje estadounidense deja de ser el único *mainstream* del planeta. La creación coreográfica francesa, inglesa, belga, holandesa y alemana se reoxigena y los críticos europeos comienzan a ganar visibilidad; son tiempos de Nouvelle Danse y Butoh; de minimalismo e interdisciplina.
- 17 En Francia, Gigi Caciuleanu (1947), Karine Saporta (1950), Dominique Bagouet (1951-1992), Maguy Marin (1951), Régine Chopinot (1952), Francois Verret (1955), Daniel Larrieu (1957), Josef Nadj (1957), Angelin Preljocaj (1957), Catherine Diverrés (1959), Thierry Malandain (1959), Matilde Monnier (1959), Michel Kelemenis (1960) y Philippe Decouflé (1961) entre una centena de creadores, eran parte del fenómeno Nouvelle Danse que *trenzó* cuatro generaciones de la danza francesa.
- 18 En Alemania, Johann Kresnik (1939), Pina Bausch (1940), Reinhild Hoffmann (1943), Suzanne Linke (1944) y Sasha Waltz (1963) encuentran nuevos caminos para la evolución de la Ausdrucksanz (danza expresionista). En Holanda, el impulso encabezado por Hans Van Manen (1932) gana fuerza con la producción impar del checo Jirí Kylián (1947). En Inglaterra Christopher Bruce (1945), Robert North (1945), Rosemary Butcher (1947), Ian Spink (1947), Richard Alston (1948), Siobhan Davies (1950), Laurie Booth (1954), Lloyd Newson (1957), Lea Anderson (1959), Matthew Bourne (1960), Jonathan Burrows (1960) y Michael Clark (1962) formulaban discursos autónomos. En Bélgica Frédéric Flamand (1946), Alain Platel (1956), Jan Fabre (1958), Michéle Anne De Mey (1959) y Anne Teresa De Keersmaecker (1960) y Wim Vandekeybus (1963) crean un movimiento que llama la atención a todo Occidente. Y el Butoh derrama en Occidente un residual importante con Carlota Ikeda (1941), Kei Takei (1946), Ko Murobushi (1947), Koma Otake (1948), Ushio Amagatsu (1949) y Eiko Otake (1952), una primera ráfaga de un estilo que se propagaría con velocidad inédita.
- 19 En el ojo de este huracán quien escribía de danza expandió su registro de apreciación en proporciones inusuales. La proliferación de estéticas fue proporcional a la proliferación de espacios en la prensa. Generado este mercado aparece el personaje del crítico de cartelera, cada vez más habituado a deslizarse por estilos tan diversos como Ballet, Danza Moderna, Danza Posmoderna, Performance, Break, Flamenco, Wayang, Kathak, Ballroom, desfiles y hasta patinaje artístico sobre hielo. Esto hace que, por un lado, la visión de los críticos de danza se haya forjado más abarcativa, casi panorámica, pero siempre encerrando el riesgo de la crítica epidérmica tan usual

en la aldea global.

En nuestras latitudes

- 20 Es en este contexto histórico que en América Latina se ven nacer los primeros personajes y los primeros espacios de la crítica de danza, contenidos y nichos que a veces encontraron relaciones más fértiles y duraderas, pero casi siempre permanecen en los complejos engranajes de la alternancia.
- 21 Latinoamérica tiene una cortísima historia en la danza erudita; qué decir, entonces, de la crítica de danza de cualquier género o estilo. Si bien la prensa ha registrado la visita de espectáculos coreográficos europeos desde el siglo XVIII, lo ha hecho a través de cronistas diletantes con poquísimos elementos para efectuar un análisis fehaciente de los espectáculos en cuestión, pero con válida determinación para encontrar parámetros creíbles.
- 22 El ejemplo del crítico de cartelera, productor de textos cortos que oscilan entre su carácter descriptivo, interpretativo y evaluativo (contextualizado o no) estimuló a muchos medios gráficos a convocar profesionales a cargo de teatro o de música para abordar ese desafío (lo que aún hoy está vigente en algunos medios), restándole margen de acción a la especialización, que solo se vislumbra en la última década del siglo XX, con el fortalecimiento de brazos académicos. Hasta entonces, con informal o escasa formación teórica, nuestros profesionales tuvieron que prepararse para este desafío literalmente *a los ponchazos*, de modo que fue costoso arribar al concepto de crítico como artista que parte de la obra de otro artista. La crítica como género con autonomía estética.
- 23 Considerando entonces a la crítica de danza como un movimiento que da sus primeros pasos como tal en el final de la primera mitad del siglo XX, toma su primer cuerpo (local) en los años sesenta y su segundo cuerpo (global) en los ochenta, podemos afirmar que la crítica latinoamericana de danza obtiene una presencia de alta significación para su contexto en el final del siglo XX. O sea estamos asistiendo y participando de la gestación de su primer cuerpo.



Bibliografía



Autor/es

Valerio Cesio Inició su carrera profesional en 1973 como coreógrafo, creando más de una centena de obras presentadas e Latinoamérica y Europa. Fue curador de numerosos festivales de danza en América Latina y participó como jurado y conferencista en congresos y eventos de danza internacionales.

Sus críticas y artículos especializados fueron publicados en Argentina, Brasil, Cuba, Ecuador, España, Estados Unidos, México, Paraguay, Uruguay y Venezuela. Es coautor del libro *En Tiempos de Danza*, editado por la Universidad Autónoma de Baja California en 2002 y responsable de danza de la *Enciclopedia Contemporánea de América Latina y el Caribe* editada por Boitempo en 2006 (reeditada en fascículos en 2010 por *Página 12*).

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Minibio (opcional)

Enviar